Л. Красинская
В. Уткин

Элементарная теория музыки

4-е издание, дополненное

Допущено Управлением кадров,
учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для музыкальных училищ

Москва «Музыка»
1991

К $\frac{4905000000-351}{026(01)-91}$ 55 – 90

ISBN-7140-0201-6

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ

[illegible]дготавливая книгу к новому изданию, авторы учли пожелания, высказанные [illegible]ателями, ведущими в музыкальных училищах курсы элементарной теории, [illegible]ии и других теоретических дисциплин. Учтены также требования новой [illegible]раммы по элементарной теории музыки (1976 г.). Поскольку программа требует [illegible]ства с модуляцией и отклонениями, а также умения ориентироваться в [illegible]жных тональных планах, возникла необходимость дополнить книгу новым [illegible]риалом, в котором освещаются эти вопросы.

[illegible]ига адресована учащимся музыкальных училищ разных специальностей, [illegible] различный уровень подготовки. Основной материал (главы 1 – 18) может [illegible]ть учебным пособием для всех специальностей. Некоторые сведения, выходя- [illegible] за рамки традиционных представлений о содержании предмета элементарной [illegible]ии, но необходимые для учащихся-теоретиков, вынесены в Приложение.

[illegible]атериал Приложения следует рассматривать как вспомогательный, не требую- [illegible] обязательного досконального усвоения. Он может оказаться необходимым при [illegible]ии музыкальных произведений. Так, в связи с тем, что уже на первом курсе [illegible]ние занятия по музыкальной литературе знакомят с музыкой Баха и Генделя, [illegible]ставилось целесообразным включить в Приложение небольшой очерк „Краткие [illegible]ния о полифонии". Несколько расширенное изложение материала основного [illegible], предусмотренное в первую очередь для теоретиков, дано внутри отдельных [illegible]ратов.

[illegible]ряду с этим в книге представлены некоторые элементарные сведения, извест- [illegible]учащимся из практических занятий по специальности и из музграмоты. Вклю- [illegible] этого материала необходимо для систематизации всего курса и придания ему [illegible]ности.

[illegible]ения, внесенные в настоящее издание книги, касаются как самого текста [illegible]ение дополнительных тем, расширение некоторых глав, новая редакция [illegible] определений), так и музыкально-иллюстративного материала.

[illegible]ые в структуре пособия являются помещенные в конце каждой главы [illegible] упражнений по соответствующей теме. Упражнения даны трех видов: [illegible]ние, 2) практические упражнения за фортепиано, 3) письменные упражнения. [illegible] упражнений можно варьировать, однако рекомендуется письменные [illegible]ения давать в последнюю очередь, когда рассматриваемый материал уже [illegible] как элемент звучащей музыки и воспринимается на слух. Поскольку объем [illegible] не позволяет дать для анализа новые нотные примеры, в упражнениях в [illegible]ве образцов указаны соответствующие номера примеров из текста книги. [illegible]ество упражнений в практической работе должно быть значительно увеличе- [illegible]ет привлечения отрывков из музыки композиторов разных эпох и народной [illegible].

[illegible]я овладения курсом элементарной теории чрезвычайно важно сочетание [illegible]ической части курса с практическими занятиями (анализ, упражнения за [illegible]ино) и сольфеджио, ибо только таким комплексным путем можно развить [illegible]ные представления, навыки и слуховое восприятие.

1983 год

ПРЕДИСЛОВИЕ К ЧЕТВЕРТОМУ ИЗДАНИЮ

В новое издание книги внесены некоторые изменения и уточнения. В част изменен порядок изложения материала об интервалах и аккордах. Практика зала, что начинающему ученику трудно разобраться во всех разновидностях вал и их энгармонизме, поэтому в новом издании дается прежде всего опи основных интервалов (глава 6), и лишь затем в главах 14 и 15 („Интервалы в л „Хроматизм") учащийся знакомится со всеми разновидностями интервало имея возможность осмыслить их, а не заучивать механически. То же самое от ся к аккордам. Изменен порядок глав 17 и 18: глава „Элементы структуры муз ного языка" помещена перед главой „Мелодия", что представляется методи более правильным.

Расширено Приложение, дополненное сведениями о развитии тональной о зации музыки на протяжении XIX века, об атональности и додекафонии, а т некоторых новых приемах нотной записи музыки XX века.

В то же время сохранены элементарные сведения, соответствующие курсу кальной грамоты, чтобы книгой могли пользоваться и малоподготовленны щиеся. В процессе работы педагог сам несомненно исключит этот материал ния о нотной записи, общее представление об интервалах и аккордах и т. вместо этого более углубленно займется изучением других разделов.

С продвинутыми учениками представляется целесообразным начать непосредственно с главы 18 („Мелодия"), что должно сразу вызвать больший и к предмету, чем глава о звуке. Главу 18 можно использовать по усмотрению п га в свободном порядке и рассредоточить ее на длительный срок, рассматри этом материале все отдельные элементы: звук, нотное письмо, группировку, валы, лады и т. д.

Рекомендуется как можно чаще привлекать для анализа репертуар кла специальности. Это имеет двойной смысл: во-первых, на знакомом материале усваиваются теоретические понятия; во-вторых, этим создается тесная связь нительской практики и предметов музыкально-теоретического цикла (сказ относится не только к курсу элементарной теории, но также к гармонии, по нии, анализу музыкальных произведений).

19

ВВЕДЕНИЕ

Музыка – один из видов искусства, отражающий в художест ных образах действительность во всем ее многообразии, отно ние человека к происходящему. В то же время музыка отлича и от других искусств, так как ее основным „строительным риалом" является звук.

Музыка не может с такой же определенностью выразить со жание, как литература, поэзия, театр или кино. Она не может дать такие конкретные образы, как живопись или скульптура. нифика музыки – выражение содержания на уровне высокого общения и воздействие в первую очередь на сферу человеческих ний. Каждое событие, явление, впечатление вызывают в чело е отклик – радость, печаль, гнев, удивление, нежность, возму ние и великое множество других эмоций, нюансы которых ут быть такими тонкими, что их трудно передать словами. ыка может выразить гамму самых разнообразных состояний овека, вызывая соответствующий отклик слушателя благода возникающим у него ассоциациям с конкретными явлениями ружающего мира.

Музыкальное звучание воспринимается как процесс, во время рого меняются и взаимодействуют различные образы, проис ит подъемы и спады, противопоставления, трансформации, ны динамики и статики, напряжения и покоя и т. п. Именно процессуальное развитие делает возможным передачу различ о идейного содержания, придает музыке силу воздействия, вращает восприятие музыки в подлинно художественное живание.

Музыкальный образ создается в результате взаимодействия и теза всех средств выразительности. Отдельно взятый музы ный звук или созвучие не выражают еще никакой мысли, не дают музыкального образа. Ряд звуков, не связанных между й определенным смыслом, взятых как бы случайно, тоже еще музыка. Чтобы из сочетаний звуков получилось музыкальное изведение, эти звуки должны быть объединены в некую це-

лостность, которая создается синтезом различных музыкаль средств, подчиненных определенным художественным законо ностям. К ним относятся лад, ритм, динамика, регистр, мело фактура и ряд других. Одним из важнейших средств явля мелодия, однако характер мелодии изменится, если посл исполнения на скрипке она прозвучит у фортепиано, флейты трубы (то есть если произойдет изменение тембра). Сил воздействие на характер мелодии может оказать и измен гармонии (то есть звучащих одновременно с мелодией ак дов), темпа, регистра, динамики и т. п.

В разные эпохи, в музыке разных стилей менялся удель вес тех или иных элементов музыкального языка. Так, в сре века господствующее положение в музыке занимала мело Начиная с XVII-XVIII веков одним из важнейших элеме музыки стала гармония, которая к концу XIX века у некото композиторов оттеснила мелодию на задний план, превра шись в основное выразительное средство. В музыке XX значительно возрасла роль ритма и тембра, однако при мелодия и гармония отнюдь не потеряли своего значения.

Чтобы разбираться в строении музыкальных произведен глубже воспринимать их содержание, надо изучить свой отдельных средств выразительности и главные закономерно лежащие в основе развития музыки. Изучением этих свойс закономерностей занимается теория музыки, тесно связанн историей музыки, освещающей процесс развития музыкаль искусства во всех его изменениях, подчиненных историческ развитию человеческого общества.

Курс элементарной теории вводит в круг различ знаний об основных элементах и закономерностях музыки, готовливая путь к овладению всем комплексом теории музык который входят такие дисциплины, как гармония, полифо анализ музыкальных произведений и др.

Чем глубже и стабильнее знания и навыки, приобретен при изучении элементарной теории, тем легче будет овла последующим курсами теории музыки, другими словами – глубже будет понимание и восприятие самой музыки.

Глава первая

ЗВУК

§ 1. ЗВУК КАК ФИЗИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ

Звук представляет собой физическое явление, вызываемое лебаниями упругого тела. Если, например, туго натянутую ну вывести из состояния покоя щипком, смычком или ударом точка, то струна начинает колебаться. Эти колебания обра- в воздухе звуковые волны. Воздушная звуковая волна дости- уха и приводит в состояние колебания барабанную перепонку. лебания барабанной перепонки в свою очередь передаются во треннее ухо, раздражают слуховой нерв и вызывают определен- ощущение – слышание звука. Таким образом, звук восприни- тся слухом в тот момент, когда нашему сознанию через слухо- нерв передаются звуковые колебательные движения воздуха.

Существующие в природе звуки делятся на музыкальные и овые. Музыкальными называются звуки, имеющие определен- высоту, которую можно установить с абсолютной точностью. е звуки возникают при регулярных (периодических) звуковых ах (вибрациях). Всякий музыкальный звук можно повторить осом или на каком-либо музыкальном инструменте.

Шумовыми называются звуки, не имеющие точной высоты. Они никают при нерегулярных вибрациях. Можно услышать, ощу- , что шумовой звук является более или менее высоким или ким, но точно определить его высоту невозможно. Например, шивая звук большого барабана и медных тарелок в оркестре, воспринимаем звук барабана как более низкий, но в точности торить эти звуки на других инструментах или голосом не мо- .

Основное, решающее значение в классической музыке имеют кальные звуки. Лишь в отдельных случаях встречаются в ке и шумовые звуки, имеющие известное выразительное ение (например, удары барабана или тарелок в оркестре).

Значение музыкальных и шумовых звуков в музыке блестяще рактеризовал замечательный русский музыкальный критик и позитор А. Н. Серов (1820–1871): „В природе бездна звуков ая разнородных, самых разнокачественных, но все эти звуки, рые в иных случаях называются шумом, громом, грохотом,

треском, плеском, гулом, гудением, звоном, воем, скрипом, с
том, говором, шепотом, шорохом, шипением, шелестом и т. д.
других случаях и не имеют выражений в словесной речи, все
звуки или вовсе не входят в состав материалов для музыкаль
языка, или если входят в него, то не иначе, как в виде исключе
(звон колоколов, медных тарелок, треугольников, звук бараба
бубен и т. д.).

Собственно музыкальный материал есть звук особого св
ва..."[1]

В то же время нельзя полностью отрицать в музыке значе
звуков без определенной высоты. В фольклоре различных нар
большое значение имеют солирующие ударные инструменты
ансамбли различных ударных, на которых исполняется муз
поражающая богатством и разнообразием ритмов.

В музыке XX века значительно возросла роль ударных ин
ментов в симфоническом оркестре. Встречаются отдельные эп
ды в симфонической и оперной музыке, которые исполня
только ударными (например, антракт перед второй картин
опере Д. Шостаковича „Нос").

Тем не менее и в современной музыке основное выразител
значение сохраняют музыкальные звуки, имеющие определен
высоту.

§ 2. ФИЗИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА МУЗЫКАЛЬНОГО ЗВУКА И ИХ ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Музыкальные звуки отличаются один от другого разли
высотой, силой (или громкостью) и тембром. Кроме того, каж
звук имеет определенную длительность.

1. Высота звука (частота колебаний)

В музыке встречаются различные по высоте звуки. Некот
из них воспринимаются как легкие, светлые, прозрачные, др
кажутся более тяжелыми, густыми, массивными. Светлые,
рачные звуки называются высокими, массивные – низким

Характер музыки в очень большой степени зависит от выс
го звучания. В этом легко убедиться, если сыграть одну и т
мелодию в разных концах фортепианной клавиатуры: в к
клавиатуры справа, где расположены самые высокие звуки, л

[1] Серов А. Н. Курс музыкальной техники // Серов А. Н. Статьи о муз
7-ми вып. – М., 1985. Вып. 2А. – С. 295–296.

лодия будет звучать легко и прозрачно, напоминая голоса птиц
звуки пастушьей свирели; в конце клавиатуры слева, где
положены самые низкие звуки, эта же мелодия прозвучит
но и создаст совершенно иное ощущение. В середине клавиа-
, где расположены звуки средней высоты, эта мелодия про-
нит наиболее тепло, приближаясь по звучанию к высоте чело-
ческого голоса.

Все встречающиеся в музыке звуки можно условно разделить
их высоте на группы. Каждая из этих групп обладает более или
нее общим характером звучания и называется регистром.
личаются три регистра: низкий, средний и высокий. Переход из
ого регистра в другой совершается постепенно и незаметно,
тому нельзя указать точную границу между регистрами, но
личие регистров – один из важнейших элементов музыкальной
разительности. Создавая то или иное музыкальное произведе-
, композитор выбирает тот регистр, который наиболее соответ-
ует задуманному им образу.

Не случайно, например, в сюите Грига „Пер Гюнт" первая часть
Утро" – начинается в высоком регистре, а „Смерть Озе" или „В
пере горного короля" – в низком, так как высокий регистр уже
по себе создает нужную для „Утра" атмосферу ясности и света,
низкий регистр подчеркивает скорбное настроение в „Смерти
" или темный колорит сказочной пещеры горного короля.

По законам акустики[2] высота звука зависит от частоты колеба-
, то есть от их количества в секунду. Чем больше частота коле-
ний, тем звук выше. Чем меньше частота колебаний, тем звук
же. Частота колебаний, в свою очередь, зависит от упругости
щего тела, например от степени натяжения струны: чем
нее натянута струна, тем больше частота ее колебаний, а
довательно, тем звук выше, и наоборот. При одинаковой степе-
упругости частота колебаний зависит от длины и толщины
уны: чем толще или длиннее струна, тем звук ниже.

Человеческий слух воспринимает звуки, имеющие не менее 16
более 20 000 колебаний в секунду. Из них в музыке приме-
тся звуки, имеющие от 16 примерно до 4200 колебаний в секун-

Низкому регистру соответствуют звуки примерно от 16 до 200 колебаний в секун-
Среднему регистру – примерно от 200 до 800. Высокому – от 800 до 4200 колебаний
секунду.

Не воспринимаемые человеческим слухом акустические колебания с частотой
16 колебаний в секунду называются инфразвуком (от латинского infra –
, под), а с частотой свыше 20 000 колебаний в секунду – ультразвуком (от
инского ultra – сверх, за пределами).

[2] Акустика – раздел физики, излагающий учение о звуке.

2. Сила звука
(амплитуда колебаний)

Сила звука зависит от интенсивности колебательного дви ния. Чем сильнее колебательное движение, тем шире раз колебаний звучащего тела, так называемая амплитуда[3] ко баний. При прочих равных условиях – чем шире амплитуда, громче звук, и наоборот: чем у́же амплитуда, тем звук сла Если, например, коснуться струны и дать ей свободно вибриров то звук будет становиться все тише и тише, так как амплит колебаний будет непрерывно уменьшаться. Когда колеба совсем прекратятся, звук исчезнет.

При изменении длины и массы звучащего тела одна и та амплитуда создает звуки различной степени силы. Поэтому, пример, для каждого низкого звука рояля употребляются две три струны для одного звука, так как каждая струна в отдельно звучит слишком слабо, а все три, звуча одновременно, дают бо сильный звук.

Сила звука, как и высота, имеет несомненное выразитель значение. Для передачи различных эмоциональных состояни для раскрытия музыкальных образов требуется различная степ силы звука. Героические образы, например, требуют мощ сильной звучности, лирические – мягкой, нежной.

3. Тембр
(окраска звука)

Тембром называется окраска звука, свойственная кажд человеческому голосу и любому музыкальному инструме Тембр звука зависит от количества, высоты и силы оберто (призвуков), неизбежно сопровождающих каждый звук[4].

Тембр звука, как и его высота и сила, является одним из в ных средств музыкальной выразительности. Каждый звук, спе человеческим голосом или взятый на рояле, на скрипке или каком-либо другом инструменте, обладает индивидуальным, ли ему присущим тембром, то есть производит на слух особое впе ление, отличающее его от других звуков. Правильно найден тембровая окраска способствует более яркому раскрытию ху жественного содержания отдельной музыкальной темы или це го произведения. Так, темы лирические чаще всего поручают оркестре струнным инструментам, обладающим наиболее тепл

[3] Амплитуда – лат. amplitudo – величина.

[4] Подробно об обертонах см. ниже, § 3.

разительным тембром; темы фанфарного, воинственного харак ра – медным духовым, тембр которых отличается силой и мощью; торальные темы – деревянным духовым, например флейте, поминающей по тембру пастушью свирель.

4. Длительность звука
(продолжительность колебаний)

Длительность звука как физическое явление зависит от про лжительности колебаний звучащего тела. Если, например, вести струну из состояния покоя, то возникший при этом звук екратится, когда прекратятся колебания. Более продолжитель е звучание возможно в том случае, когда состояние колебания прерывно поддерживается, например, движениями смычка при ре на смычковых инструментах, продолжительностью дыхания игре на духовых инструментах и т. д.

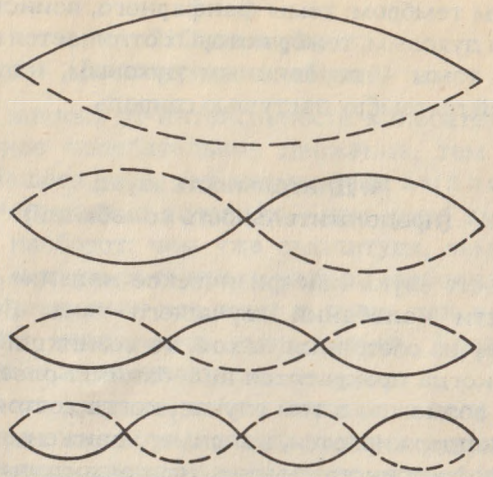
Длительность приобретает выразительное значение лишь в зыкальном контексте, где смена длительностей образует раз чные ритмы.

§ 3. НАТУРАЛЬНЫЙ ЗВУКОРЯД, ОБЕРТОНЫ[5]

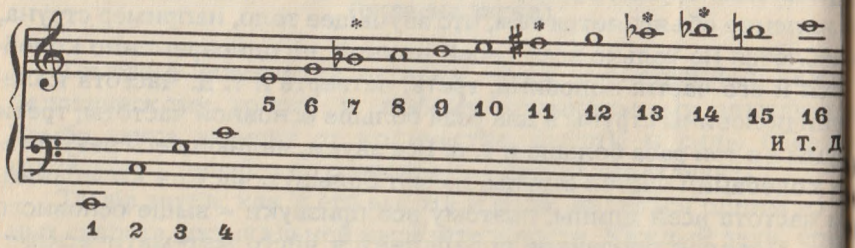
Основная частота колебаний всего звучащего тела определяет соту звука. Но звук сопровождается также целым рядом почти е уловимых слухом призвуков. Как показали физические опыты, о явление объясняется тем, что звучащее тело, например струна, олеблется не только всей своей длиной, но одновременно колеб ются и его части: половина, треть, четверть и т. д. Частота коле аний половины струны в два раза больше основной частоты; трети руны – в три раза больше и т. д. Все звуки, являющиеся результа ом колебаний частей струны, имеют бо́льшую частоту колебаний, ем частота всей длины, поэтому все призвуки – выше основного ука. Порядок призвуков определяется чисто математическими ношениями: удвоенное число колебаний (т. е. колебания поло ны струны) дает звук, расположенный октавой выше основного ука; утроенное число колебаний (колебания трети струны) дает нту через октаву; учетверенное число колебаний (колебание тверти струны) дает звук на две октавы выше основного и т. д.

Поэтому одновременные колебания всей струны и ее частей ают каждый раз одинаковый, определенный ряд звуков, распо

[5] Учащимся, которые еще не знакомы с интервалами, этот параграф рекоменду ся проходить после изучения главы об интервалах.

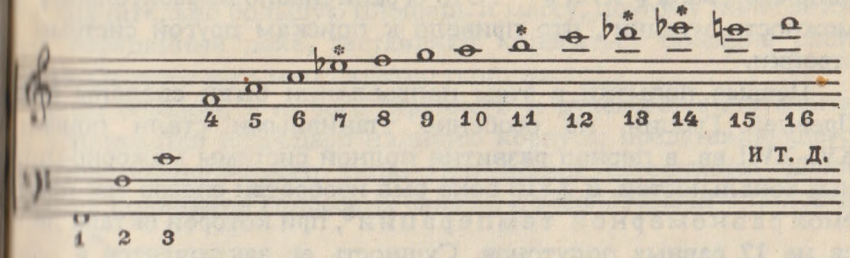


ложенных в следующем порядке: чистая октава, чистая квин чистая кварта, большая терция, малая терция, большая секунд т. д. Такой ряд звуков называется **натуральным** (так как существует в природе), или **гармоническим звукорядом** звуки, входящие в него, называются **частичными тонами**, как они являются результатом колебаний частей струны, **обертонами** (от немецкого ober – над), так как все они ле выше основного звука, то есть над ним. Натуральный звукоряд *до* следующий:



Высота 7, 11, 13 и 14-го частичных тонов, отмеченных звезд ками, не вполне совпадает с высотой звука на фортепиан клавиатуре, так как фортепиано настраивается по способу рав мерной темперации, несколько отличающейся от чисто акусти ских соотношений (см. следующий параграф): 7-й частичный т ниже звука *си* ♭ приблизительно на 1/8 тона; 11-й находит почти посередине между *фа* и *фа* #; 13-й находится почти посе дине между *ля* ♭ и *ля* (ближе к *ля* ♭); 14-й является октавн удвоением 7-го.

Натуральные звукоряды от любого звука аналогичны приве ному выше натуральному звукоряду от *до*. Например, натураль звукоряд от *фа*:



Числовые обозначения обертонов соответствуют отношению ичества колебаний части струны к количеству колебаний новного тона. Например, половина струны дает удвоенное число лебаний, треть струны – утроенное число колебаний и т. д. Для ответствия этих обозначений порядку обертонов принято услов называть основной звук первым обертоном. Таким образом, в ural ном звукоряде основной звук называется первым, а дующие – вторым, третьим, четвертым, пятым и т. д.

Сила основного звука настолько больше силы звучания обер нов, что мы обычно не замечаем их присутствия. При сосредото ном внимании можно все же услышать некоторые обертоны. иболее ясно слышны второй, третий, четвертый, пятый и шестой ртоны.

§ 4. ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ О ТЕМПЕРАЦИИ[6]

С тех пор как в музыке начали применять инструменты, где ждой клавише соответствует звук раз навсегда установленной, стоянной высоты, встал вопрос о способе настройки этих инстру нтов.

Издавна было принято настраивать орган по квинтам, причем одили при этом из акустически чистой квинты, то есть такой, орая получается в натуральном звукоряде. Однако в результа получалось, что начиная, например, с *до* через двенадцать нт в чистом строе приходили к звуку *си* #, который не совпадал о и был чуть выше (на 1/9 тона). (Ход по двенадцати квинтам: *до*, ь, *ре*, *ля*, *ми*, *си*, *фа* #, *до* #, *соль* #, *ре* #, *ля* #, *ми* #, *си* #.) Таким разом, получалось, что *си* # выше *до*, *ля* # выше *си* ♭,

[6] Этот параграф, как и предыдущий, учащиеся, не имеющие теоретической готовки, должны проходить лишь после изучения главы об интервалах.

соль # выше *ля ♭* и т. д. Это приводило к тому, что в музыке органа или клавесина было возможно применение лишь о небольшого количества тональностей, где не „сталкивались" например, *соль #* и *ля ♭*. Это ограничивало выразительные можности музыки[7], что привело к поискам другой системы стройки.

Первые попытки в этом направлении были сделаны еще Древней Греции, но особенно ттакивными стали поиски XVI–XVII вв. в период развития полной системы мажорно-ми ных тональностей. В XVIII веке был изобретен способ так наз емой **равномерной темперации**[8], при которой октава де ся на 12 равных полутонов. Сущность ее заключается в сл ющем: разницу в 1/9 тона, которая возникает при ходе по двена ти акустически чистым квинтам, при настройке темперирован инструментов разделили между этими двенадцатью квинтами соответствующую часть тона уменьшили каждую из них. Разн между такой темперированной и акустически чистой квинто 1/108 тона (1/9 : 12 = 1/108). Этой разницы человеческий слух пра чески не улавливает.

При таком способе настройки по темперированным квин через 12 квинт получается звук, совпадающий с исходным (на мер, *си #* и *до*). Совпадают, естественно, и остальные звук становится возможным использование всех тональностей. Пер убедительный пример использования равномерной температури высочайшем художественном уровне – „Хорошо темперирован клавир" И. С. Баха (т. 1–1722 г.), где прелюдии и фуги написан всех возможных 24 тональностях и расположены по полуто вверх: до мажор, до минор, до # мажор, до # минор, ре мажор и до си мажора и си минора.

Рояль, орган и другие клавишные инструменты настраиваю в темперированном строе.

§ 5. РЕЗОНАНС[9]

Резонансом называется ответное звучание какого-либо те вызываемое звучанием другого тела, имеющего одинаковую с н частоту колебаний. Благодаря резонансу звучность музыкальн инструментов усиливается и обогащается их тембровая окрас Так, например, звучность фортепиано усиливается благода резонансной доске (деке), лежащей под струнами. Масса и пове

[7] Не случайно даже у Й. Гайдна и В. А. Моцарта чаще всего встречаются прои дения, написанные в тональностях с одним, двумя, тремя диезами или бемолями.

[8] Темперация – лат. temperare – приводить в порядок.

[9] Резонанс – лат. resonantia – отголосок, отзвук.

ть самих струн настолько незначительны, что колебания их редаются лишь ближайшим слоям воздуха и звук распространя- ся всего на несколько метров. Резонансная дека представляет ой значительно большую площадь и массу, поэтому колебания рун, переданные деке, заставляют колебаться бóльшие слои здуха. От этого звук многократно усиливается.

Таким образом, у любого струнного и духового инструмента ук усиливается благодаря наличию корпуса, представляющего онатор определенного типа. При пении источником звука ляются колебания голосовых связок, а резонаторами – полости а и носа.

Являясь усилителями звука, резонаторы в то же время обога- ают тембр, так как отзываются не только на основной звук, но и его обертоны. Тем самым обогащается обертонный состав звука, значит, и его тембр.

Явление резонанса можно проверить следующим опытом. Нажмите беззвучно авишу *до* малой октавы. Ударьте и сразу отпустите клавишу *до* первой октавы и нательно прислушайтесь: вы услышите звучание именно *до* первой октавы. Это ясняется тем, что колебания струны *до* первой октавы вызовут резонанс второго ертона струны *до* малой октавы. Тот же эффект получится, если ударить и сразу пустить клавишу *соль* первой октавы, колебания струны которой вызовут резонанс тьего обертона *до* малой октавы.

Беззвучно нажмите клавиши *соль* первой октавы, *до* и *ми* второй октавы. Ударь- и сразу отпустите клавишу *до* малой октавы, и вы услышите аккорд *соль – до –* . Это объясняется тем, что свободные струны взятого аккорда резонируют оберто- и *до* малой октавы.

Упражнения

фортепиано

Сыграйте обертоны от *до* малой октавы по порядку с 1-го по 8-й.

Сыграйте от *ре* малой октавы, от *Фа* большой октавы и т. д., обертоны 4, 5 и 6 в виде аккорда.

Сыграйте в виде аккорда от разных звуков обертоны 1 и 2 левой рукой, 3, 4 и 5 – правой.

Нажмите беззвучно клавишу *ля* первой октавы и найдите соответствующий ей звук, который вызовет резонансное звучание этого *ля*.

исьменно

Запишите нотами натуральный звукоряд от *Соль* большой октавы.

Запишите обертоны 4, 5 и 6 от *До, Ре, Ми* и *Соль* большой октавы.

Запишите обертоны 4 и 8 от разных звуков большой октавы.

Запишите обертоны 8, 9, 10, 11 и 12 от *Фа* большой октавы.

Глава вторая

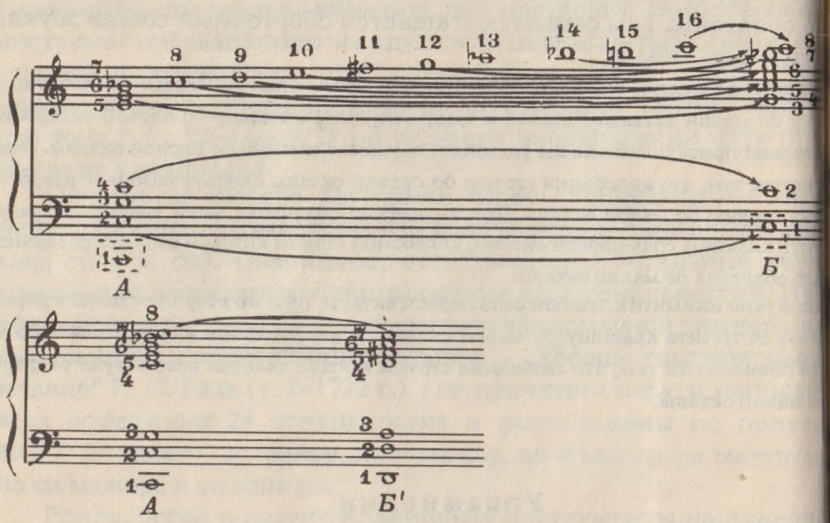
ЗВУКОРЯД

§ 6. НАЗВАНИЕ ЗВУКОВ И ОКТАВ

Все музыкальные звуки, расположенные в последователь восходящем или нисходящем порядке, образуют звукоряд[1].

Сравнивая между собой звуки звукоряда, можно легко диться в том, что каждому из них на определенном расстоя выше и ниже соответствуют звуки, с которыми он сливается.

Такое явление слияния звуков имеет акустическое обоснование. Чтобы диться в этом, сравним соотношения различных звуков:



В первом примере основной звук *Б* и семь его наиболее слышимых оберто полностью совпадают с обертонами звука *А*. Таким образом, *Б* как бы вливает состав обертонов *А*. Эти два звука (*До* и *до*) сходны и сливаются друг с другом.

Во втором примере совпадание начинается лишь с 7-го обертона второго звук Первые же шесть обертонов, включая основной звук, не совпадают, поэтому зв эти (*До* и *Ре*) не сливаются.

Сливающиеся звуки имеют одинаковые названия.

Расстояние между ближайшими сливающимися звука называется **октавой**[2]. Октава заполняется в современной ев пейской музыке двенадцатью различными звуками, располож ными на одинаковом расстоянии друг от друга. Из этих двенадц

[1] Не следует смешивать понятие "звукоряд", которым обозначают поступе последовательность звуков, с понятием "натуральный звукоряд", обозначающим обертонов.

[2] Октава – лат. octava – восьмая.

уков только семь имеют самостоятельные названия: *до, ре, ми, соль, ля, си* или *c, d, e, f, g, a, h*. Эти звуки считаются основными уками или основными ступенями звукоряда.

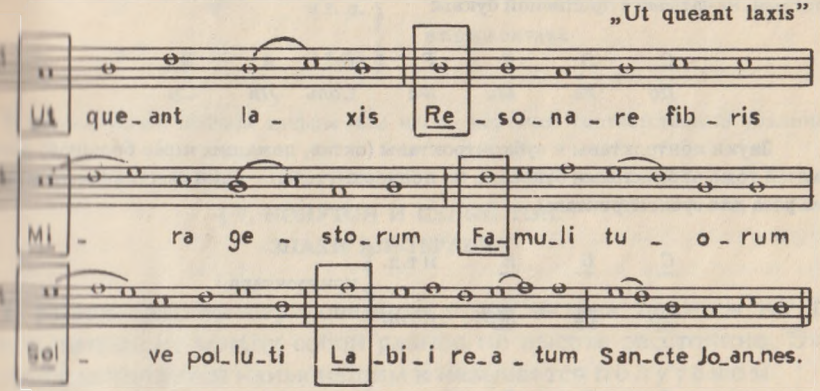
Названия звуков очень давнего происхождения; они появились то время, когда октава заполнялась всего семью звуками. Восьмой звук был как бы повторением первого, почему расстояние между ними и получило название октавы.

До XI века были приняты лишь буквенные обозначения звуков: *a, b, c, d, e, f, g*, которых *a* соответствует слоговому названию *ля*, а *c* – слоговому названию *до*.

В XI веке в певческую практику были введены новые слоговые названия: *ut, re, fa, sol, la*. Эти названия были заимствованы из старинного гимна певцов.

Старинный гимн певцов

„Ut queant laxis"



В этом гимне певцы просили святого Иоанна сохранить в чистоте их голоса. ния каждой строки текста начиналась на одну ступень выше предыдущей. альные слоги каждой новой строки закрепились за соответствующими звуками и ратились в их названия. Это нововведение имело большое практическое значе, так как облегчало певцам запоминание соотношений между звуками. Средне вая теория ограничивалась шестью названиями, так как основывалась на тизвучных звукорядах – гексахордах. Со временем для седьмого звука было но название *si* – *си*[3], а неудобный для произношения слог *ut* был заменен *do* – *до*.

Буквенным обозначениям *c, d, e, f, g, a, h* соответствуют слоговые *до, ре, ми, фа, ля, си*. В буквенных названиях кроме указанных семи есть еще название *b*. (Об см. ниже, с. 20).

В наше время применяются и те и другие названия, слоговые и буквенные. В ком языке с давних времен получили распространение слоговые названия. венные применяются значительно реже, главным образом в музыкально-науч литературе[4].

[3] Это название образовано из первых букв двух последних слов.

[4] Практика показала, что нередко музыканты-профессионалы плохо ориен уются в буквенных обозначениях звуков и тональностей. Чтобы ликвидировать это лательное явление, в книге фигурируют как слоговые, так и буквенные обозна ния, причем они иногда сознательно смешаны.

Звуки *до, ре, ми, фа, соль* и т. д. повторяются в звукоряде по скольку раз. Чтобы отличить звуки одинакового названия, разной высоты, принято делить весь звукоряд на ряд октав, на лом каждой из них считая звук *до*. Начиная с самой низкой окт в восходящем порядке названия их следующие: субконтрокта контроктава, большая октава, малая октава, первая октава, вто октава, третья октава, четвертая октава, пятая октава.

В современной музыкальной практике запись звуков производится с помо нотной системы, но можно обозначить каждый звук и без нот – буквами или сл ми, соответствующими названию звука, приписывая черточку или цифру, обозн ющую октаву, то есть местоположение данного звука в звукоряде. Таким спосо записи звука часто пользуются в музыкально-теоретических и научных трудах.

Звуки большой октавы обозначаются большими (прописными) буквами слогами, начатыми с прописной буквы:

C	*D*	*E*	*F*	*G*	*A*	*H*
До	*Ре*	*Ми*	*Фа*	*Соль*	*Ля*	*Си*

Звуки контроктавы и субконтроктавы (октав, лежащих ниже большой) об чаются тоже прописными буквами, но подчеркнутыми – один раз для контракта два раза для субконтроктавы.

$\underline{C}$	$\underline{D}$	$\underline{E}$	и т.д.	контроктава
$\underline{До}$	$\underline{Ре}$	$\underline{Ми}$	и т.д.	
$\underline{\underline{C}}$	$\underline{\underline{D}}$	$\underline{\underline{E}}$		субконтроктава
$\underline{\underline{До}}$	$\underline{\underline{Ре}}$	$\underline{\underline{Ми}}$	и. т.д.	

Вместо черточек рядом с буквой или слогом (справа, ниже) пишут также ци 1 – для контроктавы, 2 – для субконтроктавы.

C_1	D_1	E_1	и т. д.	контроктава
$До_1$	$Ре_1$	$Ми_1$	и т. д.	
C_2	D_2	E_2	и т. д.	субконтроктава
$До_2$	$Ре_2$	$Ми_2$	и т. д.	

Звуки малой октавы обозначают малыми (строчными) буквами или слогами черточек и цифр).

c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*
до	*ре*	*ми*	*фа*	*соль*	*ля*	*си*

Звуки первой, второй, третьей, четвертой и пятой октав (октав, лежащих в малой) обозначают малыми буквами, приписывая над буквой или слогом черт или цифры (справа, сверху) – для первой октавы одну черточку или цифру 1:

$\overline{c}$	$\overline{d}$	$\overline{e}$	и т. д.	первая октава
$\overline{до}$	$\overline{ре}$	$\overline{ми}$	и т. д.	
c^1	d^1	e^1	и т. д.	первая октава
$до^1$	$ре^1$	$ми^1$	и т. д.	

Для звуков второй октавы приписывают две черточки или цифру:

$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{d}}$	и т. д.	вторая октава
$\overline{\overline{до}}$	$\overline{\overline{ре}}$	и т. д.	
c^2	d^2	и т. д.	вторая октава
$до^2$	$ре^2$	и т. д.	

В последующих октавах цифры или число черточек соответственно увеличи тся.

§ 7. ПОЛУТОН И ЦЕЛЫЙ ТОН. ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ

В равномерно-темперированном строе октава делится на 12 уков, имеющих между собой равное по высоте расстояние. Это стояние является наименьшим и называется **полутоном**.

В звукоряде, состоящем из основных ступеней, полутоны разуются из звуков *ми – фа* и *си – до*. Расстояния между остальными смежными звуками образуют **целый тон**, так как между уками *до – ре, ре – ми, фа – соль, соль – ля* и *ля – си* имеются омежуточные звуки, образующие полутоны. Эти промежуточные уки приобрели названия, производные от названий соседних новных ступеней.

Так, например, между звуками *до* и *ре* есть промежуточный ук, лежащий на полутон выше *до* и в то же время на полутон же *ре* (при темперированном строе). Этот звук получил произ ное название – как повышенное *до* или как пониженное *ре*.

Для обозначения повышения или понижения звука употреб ются специальные знаки, называемые **знаками альте ции**[5] (изменения), или **хроматизма**[6]. Повышение звука на лутон обозначается знаком #, который называется *диезом*. нижение на полутон обозначается знаком ♭, который называ-

[5] Альтерация – от лат. alterare – изменять.
[6] Хроматизм – от греч. chroma – цвет, краска.

ется *бемолем*. Таким образом, звук, лежащий между *до* и
называется *до-диез* или *ре-бемоль*. Так же получают названи
остальные звуки, расположенные между основными ступен
звукоряда. Звук между *ре* и *ми* называется *ре-диез* или *ми-бемо*
между *фа* и *соль* – *фа-диез* или *соль-бемоль;* между *соль* и *л*
соль-диез или *ля-бемоль;* между *ля* и *си* – *ля-диез* или *си-бемоль*

Кроме повышения или понижения на полутон каждый з
может быть повышен или понижен на целый тон, то есть н
полутона. Повышение или понижение на целый тон называе
двойным и обозначается знаками ✕ – *дубль-диез* (двойное по
шение) и ♭♭ – *дубль-бемоль* (двойное понижение).

Для возвращения к основному звуку после простого или д
ного повышения или понижения применяется знак ♮ – бе
знак отказа.

В слоговой записи звуков вне нотной системы знаки альт
ции пишутся после названия звука, например, *си* ♭ или *фа*
нотной записи знаки альтерации пишутся перед нотой, к кото
они относятся, например ♯ *д* или ♭ *д*.

При буквенных обозначениях знаки ♯ и ♭ не применяютс
вместо них к букве прибавляется окончание *is*, обозначаю
повышение на полутон, например *cis* (*до*♯), *dis* (*ре*♯), *eis* (*ми*
или окончание *es*, обозначающее понижение на полутон,
пример *ces* (*до* ♭), *des* (*ре* ♭).

В названиях звуков *а* и *е* (*ля* и *ми*) окончание *es* заменяе
для удобства написания и произношения буквой *s*. Таким образ
ми ♭ = *es* (а не *ees*), *ля* ♭ = *as* (а не *aes*).

Двойное повышение обозначается удвоенным окончанием
то есть *isis*, например *cisis* (*до* ✕), *disis* (*ре* ✕) и т. д.

Двойное понижение обозначается удвоенным окончанием
то есть *eses*, например *ceses* (*до* ♭♭), *deses* (*ре* ♭♭) и т. д.

Исключением является звук *h* (*си*), который в простом пони
нии на полутон обозначается новой буквой – *b*.

Это объясняется тем, что звук *си* издавна обозначался буквой *b*. Однако
века вошли в употребление два вида звука *си*: *си* простое и *си* пониженное.
времена наряду со слоговыми названиями еще сохранились и буквенные, и зву
обозначался двумя способами написания буквы *b*. *Си* пониженное называ
„мягким *b*" (лат. – b mollum), и его писали круглой буквой *b* (отсюда произошел
„бемоль"). *Си* простое называлось „жестким *b*" (b durum), и в отличие от „мягко
его писали квадратной буквой – *b* quadratum или *b* carrum (отсюда произошло назва
„бекар"). Постепенно „*си* мягкое" (*си* ♭) стали применять чаще, чем „*си* жест
(*си* ♮), и название *b* перешло на *си* ♭. Звук *си* потерял свое название, и для
ввели восьмую букву латинского алфавита – *h*[7], так как предыдущие семь букв
до *g*) уже были использованы.

[7] В некоторых языках, например в английском, звук *си* называется b, а *си*
b flat (англ. flat – плоский).

Таблица слоговых и буквенных названий

	Повышенный на 1/2 т.	Повышенный на 1 тон	Пониженный на 1/2 т.	Пониженный на 1 тон
	до ♯ – *cis*	*до* ✕ – *cisis*	*до* ♭ – *ces*	*до* ♭♭ – *ceses*
	ре ♯ – *dis*	*ре* ✕ – *disis*	*ре* ♭ – *des*	*ре* ♭♭ – *deses*
	ми ♯ – *eis*	*ми* ✕ – *eisis*	*ми* ♭ – *es*	*ми* ♭♭ – *eses*
	фа ♯ – *fis*	*фа* ✕ – *fisis*	*фа* ♭ – *fes*	*фа* ♭♭ – *feses*
	соль ♯ – *gis*	*соль* ✕ – *gisis*	*соль* ♭ – *ges*	*соль* ♭♭ – *geses*
	ля ♯ – *ais*	*ля* ✕ – *aisis*	*ля* ♭ – *as*	*ля* ♭♭ – *ases*
	си ♯ – *his*	*си* ✕ – *hisis*	*си* ♭ – *b*	*си* ♭♭ – *heses* (*или bes*)

§ 8. ЭНГАРМОНИЗМ. ДИАТОНИЧЕСКИЙ И ХРОМАТИЧЕСКИЙ ПОЛУТОН И ЦЕЛЫЙ ТОН

На рисунке изображены три фортепианные клавиши. Средняя
ная) в равной мере имеет значение *до* ♯ и *ре* ♭.

Полутон вверх от *до* образуется звуками *до* – *ре* ♭ и звуками *до* – *до* ♯, а полутон вниз от *ре* – звуками *ре* – *до* ♯ и звуками *ре* – *ре* ♭. Отсюда следует, что полутоны могут быть двух видов:

а) полутоны, образуемые смежными звуками различных названий, называемые диатоническими (например, *до* – *ре* ♭, *до*♯–*ре*), и

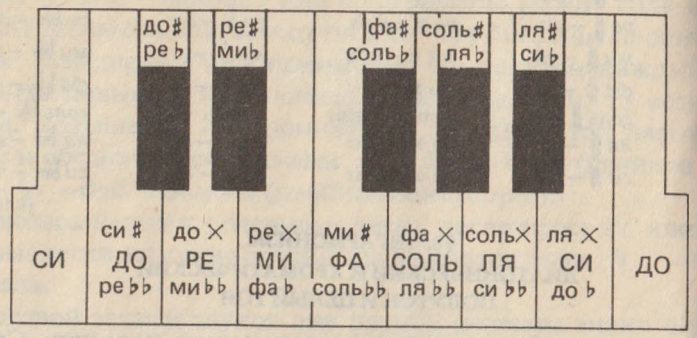
б) полутоны, образуемые смежными звуками одного названия с повышением или понижением, называемые хроматическими (например, *до* – *до* ♯, *ре* ♭ – *ре*).

Из рисунка, приведенного ниже, следует, что звуки *до* ♯ и *ре* ♭, *ре* ♯ и *ми* ♭, *фа* ♯ и *соль* ♭, *соль* ♯ и *ля* ♭, *ля* ♯ и *си* ♭ яв
тся равными по высоте (при условии темперированного строя)
меют лишь различные названия.

Высотное равенство звуков с различными названиями именует
энгармонизмом, а звуки равной высоты, но с различными
аниями – энгармонически равными.

Как было указано выше, каждый звук может быть повышен
понижен не только однократно, но и дважды. Двойные повы
ния и понижения приводят к образованию более развернутой
емы энгармонизма и к появлению хроматически целых тонов.

С наибольшей наглядностью это можно проследить на рис
октавного отрезка фортепианной клавиатуры, где на ка
клавише выписаны как основные названия, так и альтери
ные (на полутон и на целый тон), соответствующие данному зв



Мы видим здесь, что энгармонически равны не только з
до ♯ = *ре* ♭ и *ре* ♯ = *ми* ♭, но и *до* = *ре* ♭♭, *ре* = *до* ×, *ми* = р
ре = *ми* ♭♭ и т. д.

Таким образом, мы убеждаемся, что тон вверх от *до* образу
как звуками *до* – *ре*, так и звуками *до* – *до* ×, а тон вниз
образуется как звуками *ре* – *до*, так и звуками *ре* – *ре* ♭♭

Отсюда следует, что каждый тон, как и полутон, может
ляться в двух видах:

а) первый вид – тон, образуемый смежными звуками
личных названий, то есть диатонический (например, *до* –
до ♯ – *ре* ♯, *ре* ♭ – *ми* ♭ и т. д.);

б) второй вид – тон, образуемый смежными звуками одн
названия с двойными повышениями или понижениями, то
хроматический (например, *до* – *до* ×, *ре* – *ре* ♭♭, *ми* ♭ – м
соль – *соль* × и т. д.).

Диатонический и хроматический полутон или тон, взяты
одного звука вверх или вниз, энгармонически равны, напри
диатонический полутон *до* – *ре* ♭ энгармонически равен хром
ческому полутону *до* – *до* ♯; диатонический тон *до* – *ре* энга
нически равен хроматическим тонам *до* – *до* × или *ре* ♭♭ – *ре*;
тонический полутон *ми* – *фа* энгармонически равен хромат
скому полутону *ми* – *ми* ♯; диатонический тон *соль* ♭ – *ля* ♭ р
хроматическому тону *соль* ♭ – *соль* ♯.

Упражнения

Анализ

1. Найдите в нотном тексте и сыграйте полутоны в примерах 20
71, 152, 171, 230. Определите, какие из них диатонические, ка
хроматические.

ортепиано

Покажите на клавиатуре октавы: первую, третью, малую, четвер
ую, контроктаву.

Сыграйте, называя звуки, диатонические полутоны вверх от *c*, *d*,
e, *f*, *g*, *a*, *h*. Переименуйте эти полутоны в хроматические полуто
ны.

Сыграйте полутон вниз *ре* – *до* ♯; измените названия звуков,
чтобы получился хроматический полутон. Дайте полутонам
буквенные обозначения.

Сыграйте тон вверх *ре* – *ми*; измените названия звуков, чтобы
получился хроматический тон. Дайте обоим видам тона буквен
ные обозначения.

ьменно

Напишите диатонические полутоны вверх от *ми*, *си*, *до*, *соль*;
диатонические полутоны вниз от *до*, *фа*, *соль*, *ре*; хроматические
полутоны вниз от *си*, *ми*, *ля*, *до* и др.

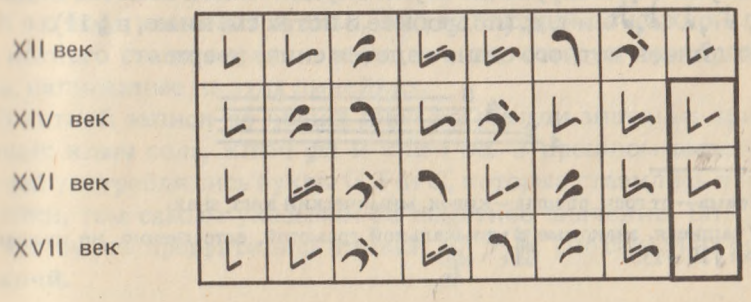
Глава третья

НОТНОЕ ПИСЬМО

§ 9. КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О ПРОИСХОЖДЕНИИ НОТНОГО ПИСЬМА

Первые попытки записи музыкальных звуков относятся к
ень отдаленным временам. Сохранилось несколько памятников
ыкальных произведений, относящихся к античности (Греция).
тих древнейших записях высота звуков обозначена буквами.
квы указывают точную высоту звука, но не указывают длитель
сти.

В Древней Руси (включая период Московской Руси) для записи
лодий применялись специальные знаки – крюки (или знаме
), имевшие определенное мелодическое значение, указывавшие
правление и взаимоотношение звуков мелодии:



В средние века в Западной Европе для записи звуков прим
лись особые значки – невмы[1], которые не указывали ни то
высоты, ни длительности звука, а лишь давали представлен
направлении мелодической линии. Такой способ записи не
димо было усовершенствовать. Чтобы уточнить высоту зв
записанного невмой, начали использовать линии, напоминаю
своим рисунком натянутые на инструменте струны. Вначале ч
линий было неопределенно (от 1 до 18) и каждая из них не и
точного высотного значения; они лишь указывали, какой
выше, какой – ниже. В XI веке итальянский теоретик Гвид
Ареццо (Guido d'Arezzo, ок. 992–1050) предложил использова
линии, которые и стали основой современного нотного пис
Возле каждой из них писались буквы, фиксирующие то
высоту линии. Эти буквы, изменившие на протяжении веков
внешний вид, превратились в знакомые нам ключи, сохран
названиях связь со своим происхождением: „ключ *C*", „ключ
„ключ *G*".

Нотные знаки с течением времени изменили свой вид, к ч
рем линейкам прибавилась пятая, но основы нотного пис
введенного в XI веке, сохранились до наших дней. Таким обра
для записи музыкальных произведений выработалась стро
система нотации, вполне отвечающая своей задаче, точно и
глядно фиксирующая высоту звуков.

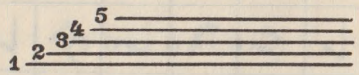
Основные элементы нотного письма – нотный стан (нотоно
ноты и ключи.

§ 10. ЗАПИСЬ ВЫСОТЫ ЗВУКА[2]

1. Нотный стан

Нотный стан, или нотоносец, представляет собой 5 гори
тальных параллельных линеек. На линейках и между линейк
нотного стана, а также над и под ними пишутся специаль
знаки – ноты, имеющие различный вид в зависимости от длит
ности звука и фиксирующие звуки определенной высоты. Виды
– 𝅝 , 𝅗𝅥 , ♩ , ♪ , 𝅘𝅥𝅯 и т. д. (подробнее о нотах см. ниже, в § 11).

Счет линеек нотного стана ведется снизу вверх:

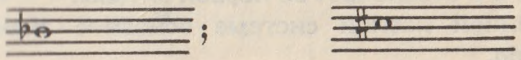


[1] Невма – от греч. pneuma – кивок, мимический жест, знак.

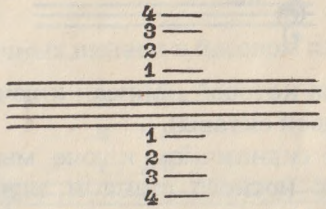
[2] Учащиеся, знакомые с музыкальной грамотой, естественно, не нужда
изучении § 10 – 13.

ноты, написанные на линейках нотного стана и в промежутках
ду ними, соответствуют основным ступеням звукоряда.

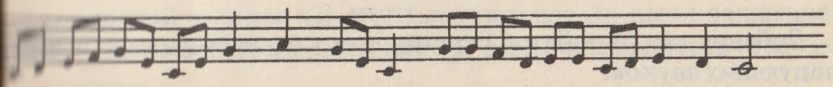
Для записи повышенных или пониженных звуков применяются
ки ♯ (*диез*) или ♭ (*бемоль*), которые пишутся перед нотой на
ответствующей линейке или в промежутке, например:



Так как на нотном стане можно написать лишь ограниченное
ло нот различной высоты, то для записи более высоких и более
ких звуков применяются короткие добавочные линейки над
ным станом (верхние добавочные линейки) или под нотным
ном (нижние добавочные линейки). Добавочными линейками
зуются так же, как и основными, то есть ноты пишутся как на
нейках, так и между ними. Счет добавочных линеек ведется в
правлении от основных:



Ноты, записанные на нотном стане, наглядно указывают, в
ом направлении движутся звуки и на какое расстояние друг от
га они удаляются, но не указывают все же точной высоты
ков!



Для определения точной высоты применяются специальные
ки, называемые ключами.

2. Ключи

Ключом называется знак, закрепляющий за каждой линей-
нотного стана определенную высоту, которую приобретают и
ты, написанные на этих линейках.

В нотной записи до наших дней сохранили значение три вида
ючей: ключ *соль*, ключ *фа* и ключ *до*. В прошлом вместо этих
ючей употреблялись буквы G, F и C, которые ставились в начале
нейки, тем самым указывая ее высотное значение. Впоследст-
и эти буквы превратились в знаки 𝄞, 𝄢; 𝄡 , но смысл их остался
жний.

Знак ключа *соль* – 𝄞 – образовался из начертания букв обозначает *соль* первой октавы.

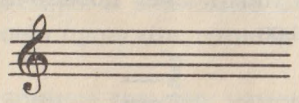
Знак ключа *фа* – 𝄢 – образовался из буквы F и обозначае малой октавы.

Знак ключа *до* – 𝄡 (иногда применяются также знаки 𝄠 𝄪 – из буквы C и обозначает *до* первой октавы.

В современной нотной системе основное значение и ключи *соль* и *фа*.

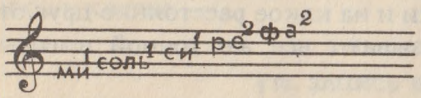
а) *Скрипичный ключ*

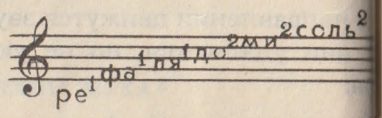
Для записи звуков среднего и высокого регистров использу ключ *соль*, при этом его округление охватывает вторую лин Он получил название скрипичного[3], потому что в этом к удобно располагаются ноты, соответствующие объему зв скрипки.



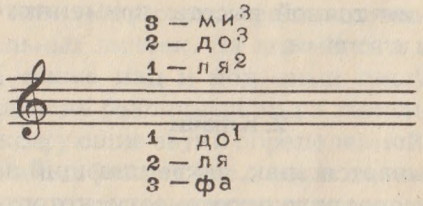
Вторая линейка, на которой написан ключ *соль*, соответст высоте *соль*[1] (*соль* первой октавы).

Таким образом, в скрипичном ключе мы имеем следу расположение линеек нотного стана и звуков, которые э линейками определяются:



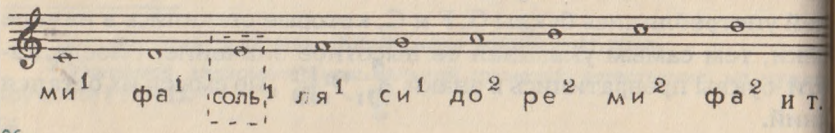


Добавочные линейки в скрипичном ключе определяют вы следующих звуков:



---

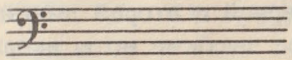
[3] Старинный вид ключа *соль* (старофранцузский ключ), который писа первой линейке, теперь вышел из употребления. В старофранцузском ключе п линейка соответствовала высоте *соль* первой октавы.



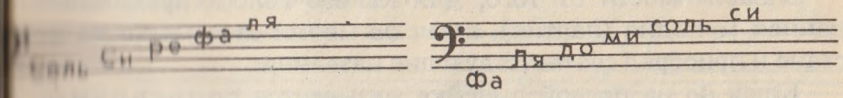
Скрипичным ключом пользуются для записи звуков среднего и ших регистров.

б) *Басовый ключ (ключ фа)*

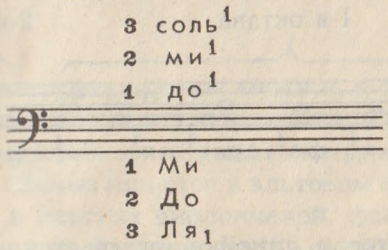
Для записи звуков низкого и частично среднего регистра приме ся ключ *фа*, который пишется на четвертой линейке и назы ся басовым ключом[4]:



Таким образом, в басовом ключе линейки нотного стана имеют дующее значение:



Значение добавочных линеек в басовом ключе:

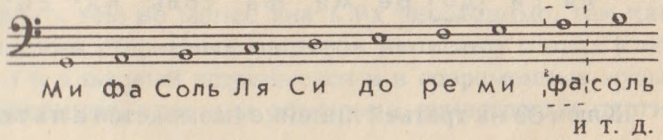


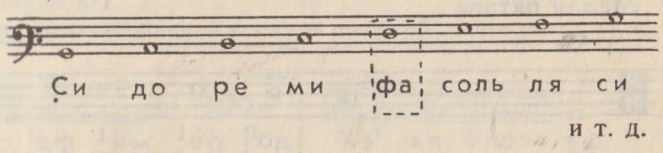
в) *Ключ до*

В вокальной музыке XII–XVIII веков ключ *до* имел решающее чение. Для удобства записи партий различных голосов ключ *до*

---

[4] Кроме басового ключа, то есть ключа *фа* на четвертой линейке, в старинной ки применялись еще два вида ключа *фа*, ныне вышедшие из употребления. Это ключ *фа* на пятой линейке – басопрофундовый и ключ *фа* на третьей линейке – тоновый:





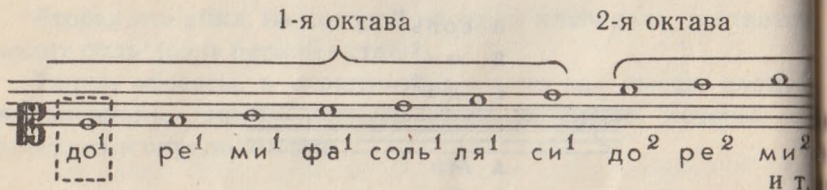
, очерченная пунктиром, – *фа* малой октавы.

писали на различных линейках, так как человеческие го разделяются на более высокие и более низкие и располож ключа *до* всегда на одной линейке вызвало бы неизбежное н ление большого числа верхних добавочных линеек для выс голосов и нижних добавочных линеек для низких.

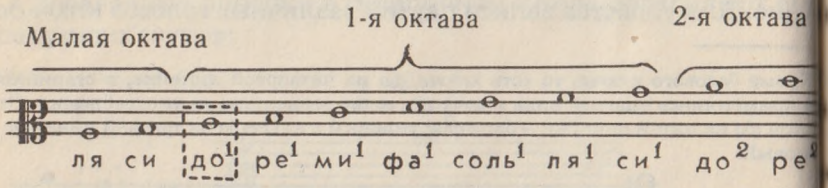
Та линейка, на которой написан ключ *до*, всегда соответст высоте *до*[1] (*до* первой октавы). Поэтому для более высоких гол писали ключ *до* на первой и второй линейках, чтобы иметь можность писать более высокие ноты вверх по нотному ста для более низких голосов – на третьей, четвертой и пятой ли ках, чтобы более низкие ноты были расположены вниз по нот стану.

В зависимости от того, для какого голоса предназнача данная мелодия (партия), ключ *до* менял свое место на но стане и приобрел соответствующие названия:

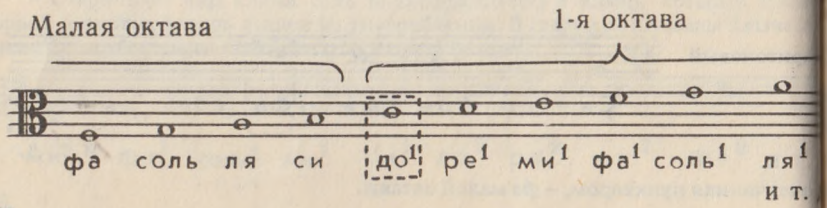
Ключ *до* на первой линейке называется сопрановым, дискантовым:



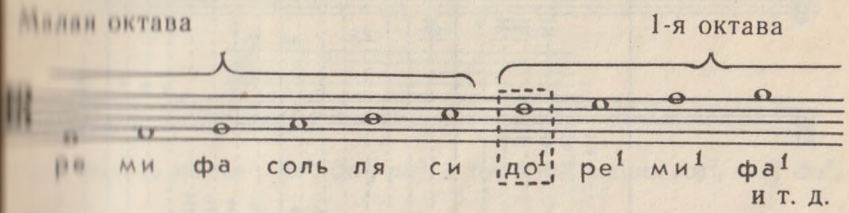
Ключ *до* на второй линейке называется меццо-сопр вым:



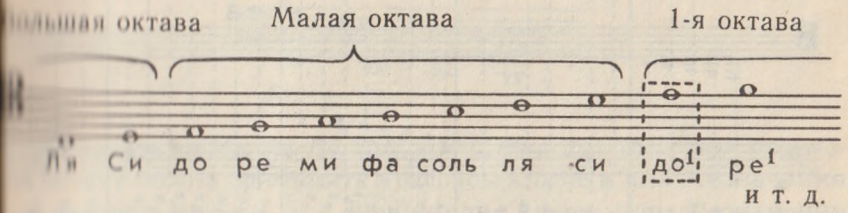
Ключ *до* на третьей линейке называется альтовым:



Ключ *до* на четвертой линейке называется теноровым:



Ключ *до* на пятой линейке называется баритоновым:



С развитием инструментальной музыки, в особенности с XVIII а, значение ключа *до* стало уменьшаться, и сейчас он применя- я лишь для некоторых оркестровых инструментов. Так, партия чкового альта обычно пишется в альтовом ключе, а теноровый ч встречается в партиях виолончелей, фаготов и тромбонов. два ключа – альтовый и теноровый – сохранили свое значение сей день, так как они соответствуют высоте звуков, свойствен- данным инструментам, и дают возможность записать их пар- с наименьшим количеством добавочных линеек.

В вокальной музыке партии всех голосов в наше время пишут- скрипичном или басовом ключах. Партия тенора пишется чно в скрипичном ключе, но звучит октавой ниже[5].

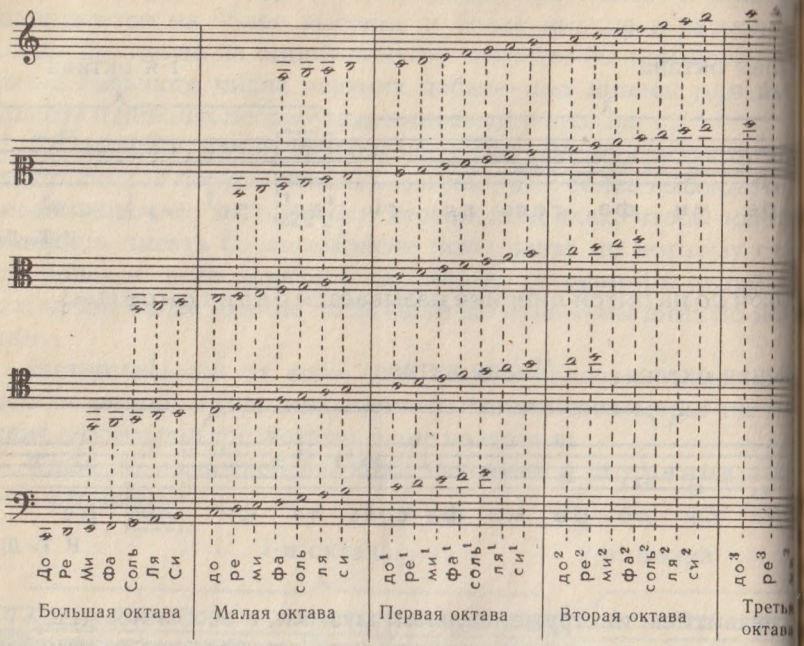
Хотя в современной нотной системе ключи *до* применяются вительно редко, тем не менее знать их необходимо, так как гие произведения старинных мастеров написаны в этих клю- , а теноровый и альтовый встречаются и в современных музы- ьных произведениях, главным образом в оркестровых парти- ах.

---

[5] В некоторых изданиях скрипичный ключ для тенора обозначается так:

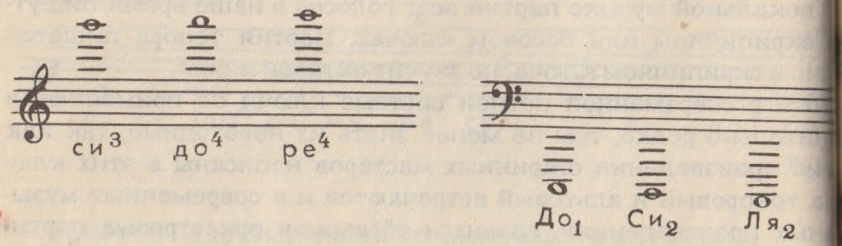
При этом ноты читаются как в обычном скрипичном ключе, но октавой ниже.

Сравнительная таблица ключей



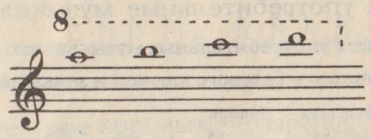
3. Знак переноса на октаву

Пользуясь басовым и скрипичным ключами, можно запи все звуки звукоряда. Но крайние звуки нижнего и верхнего ре ров требуют при записи очень большого количества добаво линеек, например:



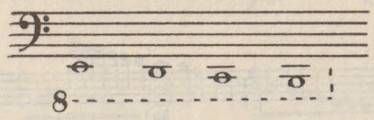
Такое большое количество добавочных линеек затруд чтение нот. Поэтому обычно ограничиваются тремя-четыр добавочными линейками, а для записи самых высоких и са низких звуков пользуются знаком переноса на октаву. Для э под нотами или над нотами ставится цифра 8 с пунктиром (в рых изданиях знак 8-va – сокращенное обозначение слова „о

Если такой знак стоит над нотами, то ноты читаются октавой ше написанного, например:



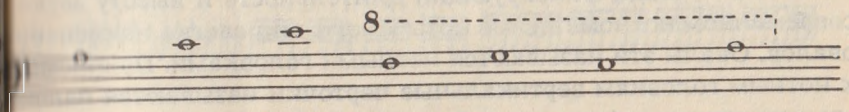
дует читать не *ля*², *си*², *до*³, *ре*³, а октавой выше: *ля*³, *си*³, *до*⁴,

Если знак 8– – – стоит под нотами, то ноты читаются октавой ше написанного, например:

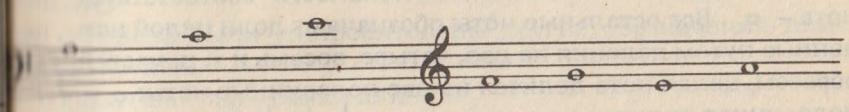


дует читать не *Ми, Ре, До, Си*$_1$, а *Ми*$_1$, *Ре*$_1$, *До*$_1$, *Си*$_2$. Знак переноса на октаву можно применять в басовом ключе и для обозначения ее высоких звуков, а в скрипичном ключе для обозначения ее низких звуков. Но в таких случаях удобнее просто сменить восходящем движении басовый ключ на скрипичный, а при ходящем – скрипичный на басовый.

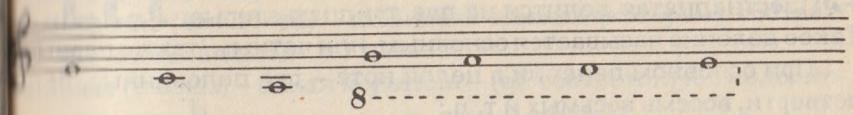
Вместо того чтобы писать так:



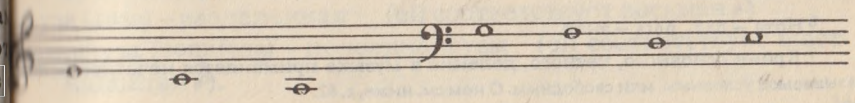
ше написать:



Вместо записи:



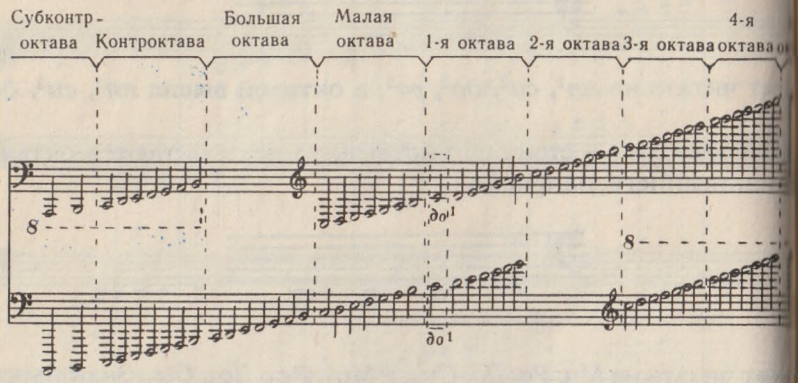
ше написать:



Таким образом, с помощью двух ключей – басового и скри
ного, применяя добавочные линейки и знак переноса на окт
можно записать все употребительные музыкальные звуки.

Запись всех употребительных музыкальных звуков

с помощью скрипичного и басового ключей и знака переноса на октаву



§ 11. ЗАПИСЬ ДЛИТЕЛЬНОСТИ ЗВУКА

В записи музыкальных произведений кроме различия вы
необходимо показать также различие длительности. Как уже б
указано, для изображения длительности служат различные в
нот.

Нота[6] – знак, фиксирующий длительность и высоту звук
современном нотном письме ноты имеют вид слегка наклонен
овалов. Овалы эти называются нотными головками. Приписан
к нотным головкам вертикальные черточки называются пало
ми, или штилями (от греч. stylos – палочка).

Условно самой большой длительности соответствует це
нота – 𝅝 . Все остальные ноты обозначают доли целой ноты, по
ченные путем деления на две, четыре, восемь и т. д. частей. Так
образом, целая нота делится на две половинные ноты: 𝅝 = 𝅗𝅥 +
половинная делится на две четверти: 𝅗𝅥 = ♩ + ♩; четверть делится
две восьмые: ♩ = ♪ + ♪; восьмая делится на две шестнадцатые: ♪ =
+ ♪; шестнадцатая делится на две тридцатьвторые: 𝅘𝅥𝅯 = 𝅘𝅥𝅰 + 𝅘𝅥𝅰 и т
Такое деление называется основным, или четным (также парны

При основном делении в целой ноте – две половинные, чет
четверти, восемь восьмых и т. д.:

𝅝 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 = ♩ ♩ ♩ ♩ = ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

[6] Нота – лат. nota – знак.

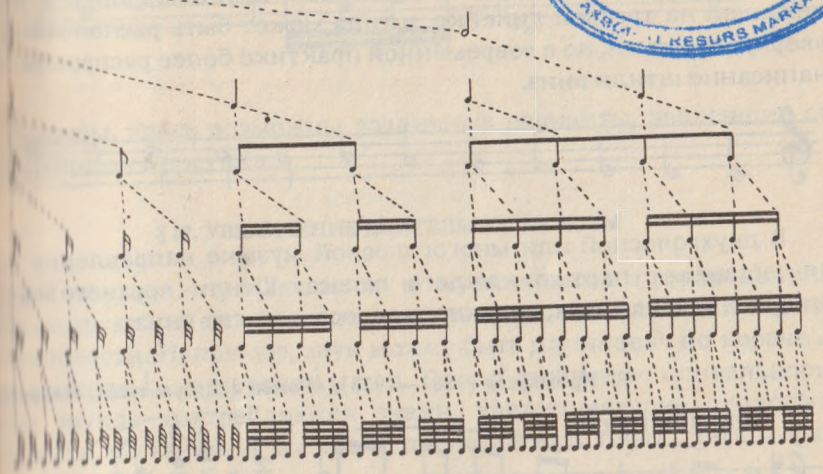
[7] Кроме основного, четного, деления в музыке применяется нечетное деле
называемое условным, или свободным. О нем см. ниже, с. 62.

в половинной ноте – две четверти, четыре восьмых, восемь
надцатых и т. д.:

𝅗𝅥 = ♩ ♩ = ♪ ♪ ♪ ♪ = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯

в четвертной ноте – две восьмых, четыре шестнадцатых и т. д.:

Таблица основного деления длительностей



Длительности мельче шестьдесятчетвертых почти никогда не
речаются.

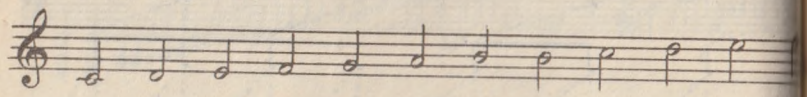
До XVI века были употребительны другие обозначения дли-
льности звуков:

максима (maxima) – самая длинная
лонга (longa) – длинная
бревис (brevis) – короткая
семибревис (semibrevis) – половина бревиса (которому соответствует целая нота 𝅝)
минима (minima) – самая короткая (ей соответствует половинная нота 𝅗𝅥)
семиминима (semiminima) – половина минимы (ей соответствует четвертная ♩)
фуза (fusa) – разделенная (ей соответствует восьмая ♪)
семифуза (semifusa) – половина фузы (ей соответствует шестнадцатая 𝅘𝅥𝅯).

Из этих старинных обозначений в современной музыке и встречается бревис[8], который соответствует длительности целых нот (например, в Прелюдии А. Скрябина ор. 11 № 5).

Длительность одной и той же ноты не обозначает раз и на да установленного отрезка времени. В зависимости от темп есть от скорости исполнения) абсолютная длительность меняется. Например, половинная нота при более быстром может быть короче четвертной, исполненной в более медл темпе. Поэтому сравнивать длительности между собой только при условии неизменного темпа.

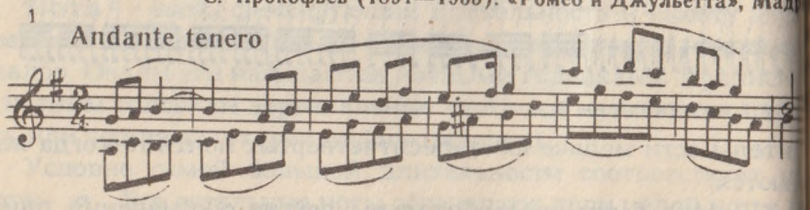
Ноты, лежащие ниже третьей линейки, принято писать лями вверх, а выше третьей линейки – штилями вниз. У лежащей на третьей линейке, штиль может быть расположе вверх, так и вниз, но в современной практике более распростр написание штиля вниз.



В двухголосной или многоголосной музыке направление ля указывает партию каждого голоса. Штили верхнего г пишутся всегда вверх, а нижнего голоса – всегда вниз:

С. Прокофьев (1891—1953). «Ромео и Джульетта», Мадр

1



Штиль вверх всегда пишется с правой стороны головки: штиль вниз – с левой стороны нотной головки: 𝅗𝅥.

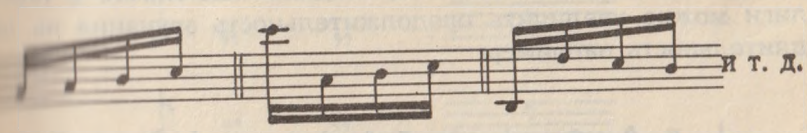
Ноты меньшей длительности, чем четверть, имеют, как видели, у штиля короткую изогнутую линию, называемую ф ком. Восьмая имеет один флажок (♪), шестнадцатая – два фл (𝅘𝅥𝅯), тридцатьвторая – три флажка (𝅘𝅥𝅰); шестьдесятчетвертая – ч ре флажка (𝅘𝅥𝅱). Флажки всегда пишутся вправо от штиля.

Ноты мелких длительностей обычно объединяются в гр при помощи линий, называемых вязками, или ребрами. Коли во линий в вязке соответствует количеству флажков да длительности, например, шестнадцатая имеет два флажка

[8] Нота бревис обозначается иногда знаком |𝅜|.

ну группа из шестнадцатых имеет двухлинейную вязку – , восьмая имеет один флажок – ♪, группа из восьмых – одно- нную вязку – ♫ и т. д.

ях случаях, когда группа нот объединена вязкой, нотные ки пишутся вверх или вниз в зависимости от того, какая из ння нот – верхняя или нижняя – отстоит дальше от третьей нейки. Если верхняя, то штили пишутся вниз, а если нижняя – ки пишутся вверх:



Впрочем, здесь возможны различные варианты, зависящие от ста нотного рисунка.

§ 12. УВЕЛИЧЕНИЕ ДЛИТЕЛЬНОСТИ НОТЫ

ные звуки, встречающиеся в музыкальных произведениях, ответствуют по своей продолжительности той или иной нотной тельности. Например, звук может быть длиннее ♪, но короче ♩, длиннее ♩, но короче 𝅗𝅥 и т. д. Для обозначения длительности ных звуков употребляются знаки, увеличивающие продолжи- льность звучания. К их числу принадлежат: точка, лига и фер- ата.

1. Точка

Точка (ставится справа от ноты) увеличивает длительность на половину.

$$\text{а} + \text{𝅗𝅥}\,(\text{o}.=\tfrac{6}{4});\ \text{𝅗𝅥}.=\text{𝅗𝅥}+\text{♩}\,(\text{𝅗𝅥}.=\tfrac{3}{4});\ \text{♩}.=\text{♩}+\text{♪}\,(\text{♩}.=\tfrac{3}{8});\ \text{♪}.=\text{♪}+\text{𝅘𝅥𝅯}\,(\text{♪}.=\tfrac{3}{16})$$

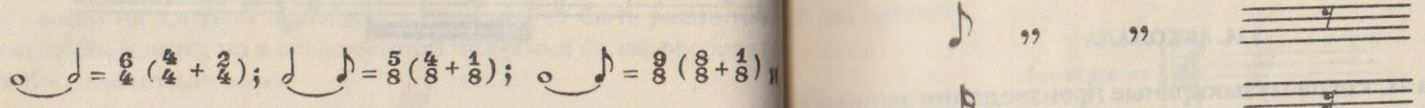
и т. д.

Кроме ноты с точкой применяются также ноты с двумя точка- . Первая точка увеличивает длительность ноты на половину, а рая – еще на одну четверть данной нотной длительности. Дру- ми словами, 2 точки увеличивают длительность ноты на 3/4 ее ичины, например:

$$\text{а} = \text{♩} + \text{♩} + \text{♪}\,(\text{𝅗𝅥}..=\tfrac{7}{8});\ \text{♩}..=\text{♩}+\text{♪}+\text{𝅘𝅥𝅯}\,(\text{♩}..=\tfrac{7}{16})\ \text{и т. д.}$$

2. Лига[9]

Удлиняющая лига – дуга, связывающая ноты один высоты[10]. Длительность ноты может быть увеличена т рядом с ней приписывают в зависимости от нужной общ тельности одну, две или большее количество нот той же вы связывают их лигами. Залигованные ноты указывают, что звук не повторяется, но длится непрерывно столько вр сколько обозначают все ноты, соединенные лигой. С по лиги можно увеличить продолжительность звучания на длительность, например:



3. Фермата

Фермата[11] – знак, который ставится над нотой или под обозначает удлинение звука на неопределенное время. П жительность ферматы зависит от характера музыкального ведения и от стиля исполнения и колеблется от половины длительности, над которой стоит фермата, до ее удвоения больше.

§ 13. ПАУЗЫ

П а у з а[12] – перерыв звучания в одном, нескольких или голосах. Паузы необходимы для разграничения музыка построений, для усиления выразительности и являются орга кой частью музыки.

Паузы записываются в нотной системе специальными зна Длительность пауз соответствует длительности нот. Любая тельность – целая, половинная, четверть, восьмая и т. д. – быть выражена и паузой:

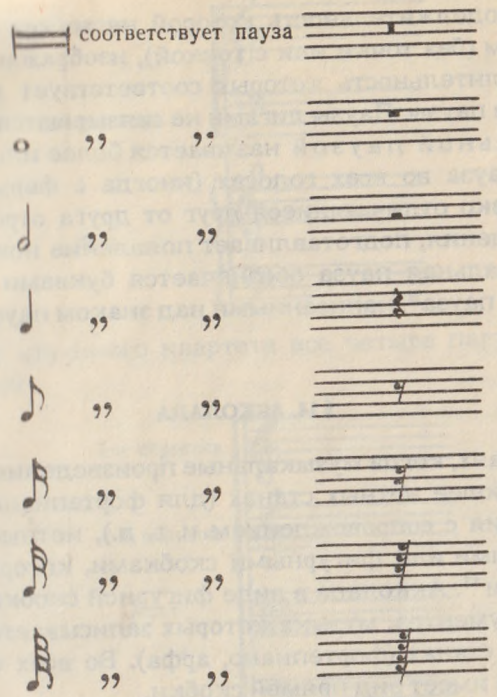
---

[9] Лига – от лат. ligare – соединять.

[10] Лиги могут иметь и другое значение. Наиболее распространенными яв лиги, написанные над или под нотами различной высоты, требующие сл связного исполнения. Лигами обозначают также границы музыкальных постр мотива, фразы и т.д.

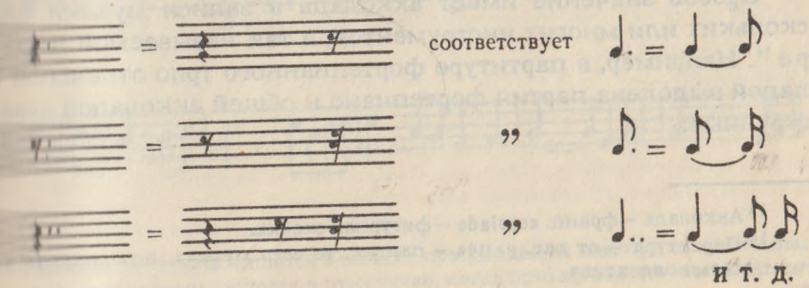
[11] Фермата – итал. fermata – остановка.

[12] Пауза – греч. pausis – прекращение, остановка.



Целая и половинная паузы изображаются одинаково – горизон- ной черточкой – и различаются по местонахождению этой чки на нотном стане: целая пишется под линейкой, половин- над линейкой (чаще всего – целая под четвертой, половин- над третьей линейкой). Целая пауза применяется также для начения целого такта молчания, независимо от тактового мера.

Длительность паузы, как и ноты, увеличивается при помощи ки или фермaты. Значение точек у паузы то же, что и у нот, то одна точка удлиняет паузу на половину ее длительности, а точки – на 3/4 длительности:

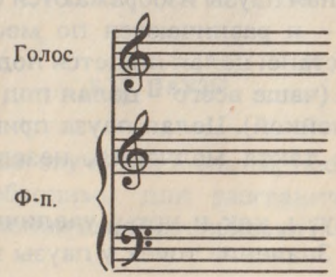


Пауза, продолжительность которой не может быть выр одним знаком (без точки или с точкой), изображается неск ми, общая длительность которых соответствует всей треб длительности паузы. Паузы лигами не связываются.

Генеральной паузой называется более или менее п жительная пауза во всех голосах (иногда с ферматой), к разделяет резко отличающиеся друг от друга отрезки муз ного произведения, подготавливает появление новой темы Иногда генеральная пауза обозначается буквами G. P. (Г „генеральная пауза", написанными над знаком паузы.

§ 14. АККОЛАДА

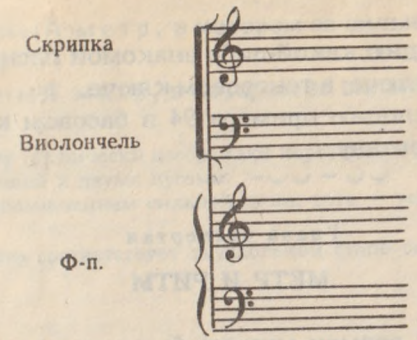
В тех случаях, когда музыкальные произведения записы на двух или более нотных станах (для фортепиано, органа, оркестра, пения с сопровождением и т. д.), нотные станы няются прямыми или фигурными скобками, которые назы акколадами[13]. Акколада в виде фигурной скобки исполь для тех инструментов, музыка которых записывается на дву более нотных станах (фортепиано, арфа). Во всех остальны чаях акколада имеет вид прямой скобки.



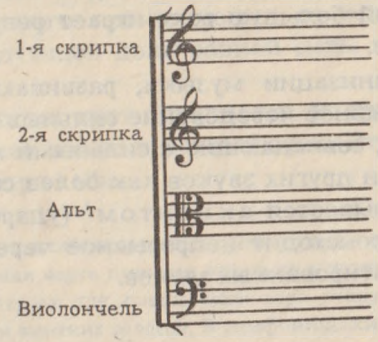
Особое значение имеет акколада в записи музыки дл скольких или многих инструментов, в так называемой партре[14]. Например, в партитуре фортепианного трио отдельной ладой выделена партия фортепиано и общей акколадой охва струнные:

[13] Акколада – франц. accolade – фигурная скобка.

[14] Партитура – от лат. partes – партия, то есть музыка, исполняемая к участником коллектива.



партитуре струнного квартета все четыре партии охвачены акколадой:

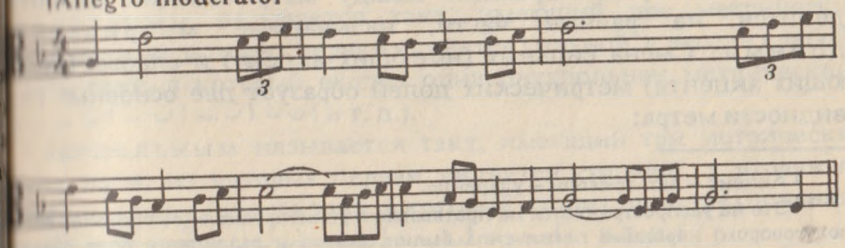


симфонической партитуре каждая группа инструментов ается своей акколадой (см. Приложение).

Упражнения

ортепиано

ыграйте данную мелодию из квартета М. Равеля:



[15] Обозначение темпа пишется в начале произведения или при смене темпа. В ратных скобках темп пишется в том случае, когда пример взят не с начала.

Письменно

1. Запишите мелодию какой-либо знакомой песни в басовом ключе; в альтовом ключе; в теноровом ключе.
2. Перепишите мелодию примера 94 в басовом ключе, соответственно изменив октаву.

Глава четвертая

МЕТР И РИТМ

С незапамятных времен музыка была тесно связана с движением. Равномерность, характеризующая движение (дыхание, ходьбу, трудовые процессы, танец...), оказала воздействие на музыку, в которой большую роль играет регулярность, организующая ее звучание.

Основой организации музыки, развивающейся во времени, является непрерывное чередование сильных и слабых временных моментов. Звуки, совпадающие с сильными моментами времени, выделяются среди других звуков как более сильные. Такое выделение звуков называется **акцентом**[1] (ударением). Таким образом, в музыке происходит непрерывное чередование акцентированных и неакцентированных звуков.

§ 15. МЕТР. ТАКТЫ. ЗАТАКТ

1. Метр

Чередование акцентов в музыке чаще всего происходит равномерно, через равные промежутки времени[2]. Эта равномерность заложена в самой природе музыки и придает последней сходство с чередованием ударений в стихотворной речи.

Равномерное чередование акцентов называется в музыке **метром**[3]. Отрезок времени между метрическими акцентами делится на равные части, называемые **метрическими долями**. Смена сильных (имеющих акцент) и слабых (не имеющих акцента) метрических долей образует две основные разновидности метра:

[1] Акцент – лат. ac-centus – ударение.

[2] Это не распространяется на протяжные и речитируемые (то есть исполняемые полуговором) народные песни типа былин, сказов и различного рода обрядовых песни, в которых музыкальные акценты зависят не от равномерного метра, а акцентуации текста. В сочинениях композиторов XX века часто встречаются немелодичные метры, где смена акцентов неравномерна.

[3] Метр – греч. metron – мера.

Двухдольный метр, в котором за сильной долей следует одна слабая доля;

Трехдольный метр, в котором за сильной долей следуют две слабые доли.

Двухдольный метр графически изображают черточкой и дугой: – ◡ – ◡ – ◡ ; трехдольный – черточкой и двумя дугами: – ◡◡ – ◡◡ (черточка здесь служит условным обозначением сильной доли, дуга – условным обозначением слабой доли).

Двухдольный метр соответствует двухдольной стопе стиха, а трехдольный – трехдольной стопе[4].

2. Такты

Отрезок музыкального произведения от одной метрически сильной доли до следующей доли равной силы называется **тактом**.

В нотной записи один такт отделяется от другого вертикальными линиями, пересекающими нотный стан. Эти линии называются **тактовыми чертами**.

Если музыка написана для инструмента (или голоса) соло с фортепианным сопровождением, то тактовая черта пишется отдельно в партии солиста и в партии аккомпаниатора. В партитурах для смешанного хора пишут отдельно тактовые черты в партиях мужских и женских голосов. В симфонических партитурах тактовыми чертами отделяются группы инструментов. Такой прием написания тактовой черты делает нотное письмо более наглядным и облегчает чтение.

Тактовые черты встречаются в нотной записи примерно с конца XVI века, когда стала развиваться светская инструментальная музыка. До того времени господствовали вокальные сочинения, где акценты зависели от текста, и поэтому их выделение каким-либо наглядным способом не было столь необходимо.

Метрически равные доли в такте называются **тактовыми долями**. Первая доля, на которую всегда падает метрический акцент, называется **сильной** долей такта. В зависимости от разновидности метра такты бывают двухдольные и трехдольные. **Двухдольным** называется такт, имеющий две метрически равные доли, из которых первая является сильной, а вторая слабой (то есть такт, в который входит одна двухдольная метрическая стопа – ◡ | – ◡ |, – ◡ | – ◡ | и т. д.).

Трехдольным называется такт, имеющий три метрически равные доли, из которых первая является сильной, а вторая и третья – слабыми (то есть такт, в который входит одна трехдольная метрическая стопа – ◡◡ | – ◡◡ | – ◡◡ | – ◡◡ | и т. д.).

[4] Стопа – повторяющееся сочетание сильных и слабых времен в стихотворном размере.

Как известно, двухдольные и трехдольные стопы отличаются в стихо расположением акцентов. Двухдольная стопа с акцентом на первом слоге н ся хореем. Например:

Бу – ря мгло – ю не – бо кро – ет

(вертикальными черточками отделены стопы).

Двухдольная стопа с акцентом на втором слоге называется ямбом. Например:

И в лет – ний сад гу – лять во – дит

Трехдольная стопа с акцентом на первом слоге – дактиль:

Вы – ры – та зас – ту – пом я – ма глу – бо – кая

Трехдольная стопа с акцентом на втором (среднем) слоге – амфибрах

Гля – жу. как без – ум – ный, на чер – ну – ю шаль

Трехдольная стопа с акцентом на третьем (последнем) слоге – анапест

Не ска – жу ни – ко – му, от – че – го я груст – на.

В музыке, как и в стихе, возможно начало как с метри сильной, так и с метрически слабой доли. Особенно нагляд можно увидеть в вокальной музыке, если мелодия точно отр метрическую структуру текста. Текст, написаный хорее дактилем (то есть стопами, начинающимися с акцента), есте но, вызывает начало мелодии с сильной доли такта (прим хорей, пример 3 – дактиль):

Г. Свиридов (род. в 1915 г.). Цикл «Песни на слова Р. Бёр

«Горский па

2 Tempo primo

Лег_че солн_це дви_нуть вспять, чем те_бя по_ко_ле_ба

М. Глинка (1804—1857). «Слышу ли голос т

3 Con moto e anima

Слы_шу ли го_лос твой звон_кий и лас_ко_вы

Ямбическая стопа находит прямое отражение в двухдол метре, начинаясь со слабой доли:

[5] Все названия стоп заимствованы из греческого стихосложения.

Г. Свиридов. Цикл «Песни на слова Р. Бёрнса»,

«Возвращение солдата»

У_молк тя_же_лый гром войны и мир вер_нул_ся сно_ва,

Амфибрахий наиболее четко выражен трехдольным метром, начинающимся затактом в виде одной слабой доли:

А. Верстовский (1799—1862). «Черная шаль»

Allegro con brio

Не взви_дел я све_та, бу_ лат за_гре_мел

Анапест, в котором ударение падает на третий слог, вызывает явление двух слабых долей перед акцентом в мелодии:

А. Варламов (1801—1848). «На заре ты ее не буди»

Allegro moderato

На за_ре ты е_е не бу_ди, на за_ре о_на сладко так спит

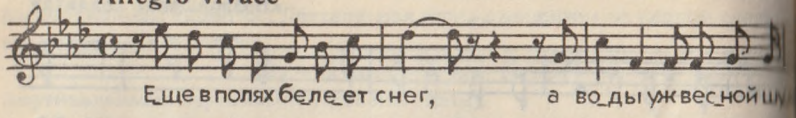
Однако такое абсолютное совпадение метра текста и мелодии речается сравнительно редко. Композитор может, например, по ему усмотрению удлинить акцентированные слоги (см. нотный пример 2 – удлинение ударного слога в слове „тебя”).

В тексте не все ударные слоги имеют одинаковое смысловое значение. Ударения в словах, имеющих важнейшее смысловое значение, называются логическими акцентами. Нередко композитор выделяет логический акцент, помещая весь предыдущий текст перед сильной долей такта. Например, строка Ф. Тютчева „Еще в полях белеет снег” представляет собой ямб из четырех стоп (четырехстопный ямб)[6], но композитор стремится подчеркнуть слово „снег”, поэтому весь предыдущий текст вынесен в затакт.

[6] Как двухдольные, так и трехдольные стопы в музыковедении условно делятся на хореические (начинающиеся с сильной доли) и ямбические (начинающиеся со слабой доли).

С. Рахманинов (1873—1943). «Весенние в

7 Allegro vivace



3. Затакт

Если музыкальное произведение начинается со слабой м ческой доли, то все звуки, предшествующие акценту, выписы ся перед первым тактом и образуют неполный такт, назыв затактом.

Затакт может быть различной величины, начиная от мелкой длительности (1/8, 1/16) и кончая большой частью (половина такта и более).

§ 16. ПРОСТЫЕ И СЛОЖНЫЕ ТАКТЫ. ТАКТОВЫЙ РАЗМЕР

1. Простые такты

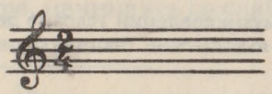
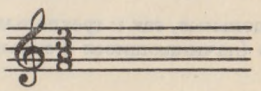
Двухдольные и трехдольные такты, имеющие одну сил долю, называются простыми тактами. Поскольку в них вх одна метрическая стопа, они называются также одностопн тактами.

Доли такта могут быть выражены различными длительн ми – половинными, четвертями, восьмыми, иногда целыми, н надцатыми и тридцатьвторыми.

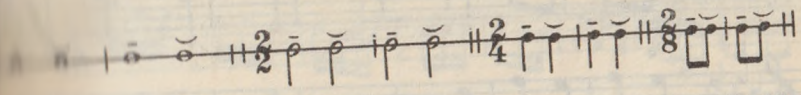
Количество долей в такте и их длительность опреде размер такта. Другими словами, размер такта – это обозн ние метра и относительной длительности тактовых долей м кального произведения.

В нотной записи размер такта обозначается условной дро числитель которой указывает метр, а знаменатель – относит ную длительность тактовой доли. Таким образом, в обозначе размера 3/4 числитель 3 указывает, что в такте 3 доли, а знам тель 4 указывает, что относительная длительность каждой д равна одной четверти.

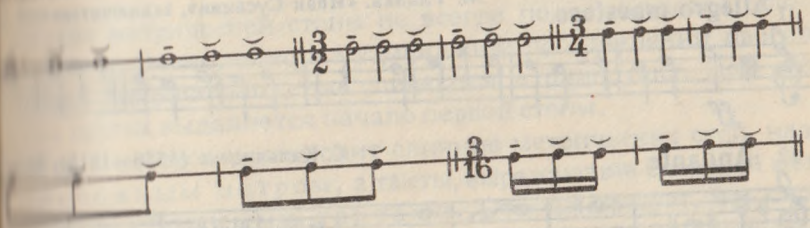
Дробь, обозначающая размер такта, выписывается на нот стане в начале музыкального произведения, у ключа, при э чертой между числителем и знаменателем является третья нейка, например:


или

и т. д.

ложение акцентов в двухдольном такте всегда одинако- зависимости от длительности тактовой доли:

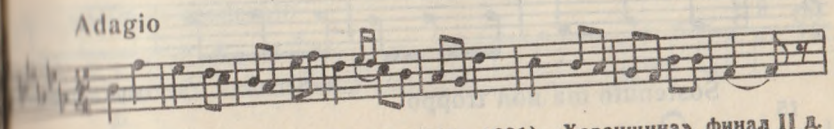


ложение акцентов в трехдольном такте также всегда ково и не зависит от длительности тактовой доли:

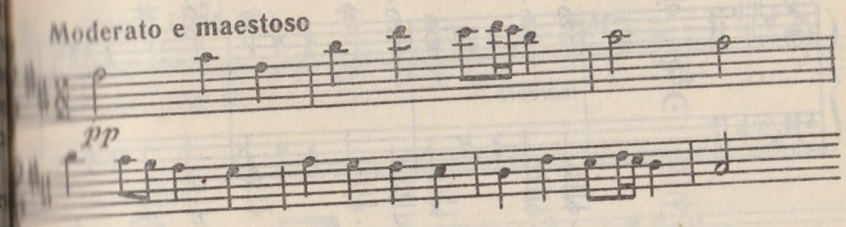


музыке последних столетий доли такта чаще всего обозна- четвертями, реже восьмыми или половинными нотами[7]. образом, наиболее типичные простые такты – это 2/4, 3/4, 3/8, же встречаются 2/2 и 2/8. Сравнительно редко встречается надцатая, например 3/16. В старинной музыке встречается ная доля такта в виде целой ноты – 2/1, 3/1.

Н. Римский-Корсаков (1844—1908). «Царская невеста», ария Марфы



М. Мусоргский (1839—1881). «Хованщина», финал II д.



[7] Часто встречается также сохранившееся с давних времен обозначение размера ¢. Этот размер называется алла брэвэ, что означает по-итальянски – ращенно".

М. Равель (1875—1937). Соната для скрипки и виолончел

10 Très vif

ff

11 Allegro maestoso

М. Глинка. «Иван Сусанин», заключительн

ff

12 Andante

С. Кальвисиус (1556—1615).

13 Allegro

Л. Бетховен (1770—1827). Соната ор. 7,

pp

П. Чайковский (1840—1893). «Детский альб

14 Presto

«Игра в лошад

15 Sostenuto ma non troppo

Л. Бетховен. Увертюра «Эгмо

ff *marcato* *p*

16 Moderato assai

Т. Виттория (ок. 1540—1611). Хо

mf

Р. Шуман (1810—1856). «Симфонические этюды»

Presto possibile

2. Сложные такты

Начало метрической стопы не всегда подчеркивается одина-
сильно. Очень часто в музыкальном произведении две или
колько метрических стоп сливаются в один такт. При этом
ина других выделяется начало первой стопы.

Метр, в котором происходит слияние метрических стоп, назы-
ется **сложным метром**, а такты, выражающие сложный метр,
зываются **сложными тактами**. Отсюда следует, что слож-
ми называются такие такты, в которых слиты две или несколько
стых метрических стоп, как бы суммируются два или несколько
стых тактов.

Сложные такты имеют различные виды.

1) Сложные такты, происшедшие от слияния двух простых
вухдольных тактов, называются **четырехдольными**[8], или
ложными двухдольными:

4/2 (2/2 + 2/2); 4/4 (2/4 + 2/4); 4/8 (2/8 + 2/8)

А. Бородин (1833—1887). «Князь Игорь», хор бояр

Allegro moderato

p

П. Чайковский. Пятая симфония, ч. I

Andante (♩ = 80)

Н. Римский-Корсаков. «Садко», Колыбельная Волховы

Andante

[8] Размер 4/4 часто обозначается знаком

21 Allegro moderato

А. Глазунов (1865—1936). Шестая симфония

2) Сложные такты, происшедшие от слияния двух или не-ких простых трехдольных, называются шестидольными, девятидольными, двенадцатидольными тактами, сложными трехдольными:

6/4 (3/4 + 3/4); 6/8 (3/8 + 3/8); 6/16 (3/16 + 3/16);

9/4 (3/4 + 3/4 + 3/4); 9/8 (3/8 + 3/8 + 3/8);

9/16 (3/16 + 3/16 + 3/16); 12/8 (3/8 + 3/8 + 3/8 + 3/8);

12/16 (3/16 + 3/16 + 3/16 + 3/16).

22 Vivace assai

М. Глинка. «Руслан и Людмила»

П. Чайковский. Первый концерт для ф-п. с орк.,

23 Andantino semplice

p

24 Vivace

И. С. Бах (1685—1750). Фантазия и фуга D-du

f

25 Moderato

И. С. Бах. Сарабанд

26 Moderato

Я. Витолс (1863—1948). «Словно сон ночной»

И. С. Бах. Канон

Allegro

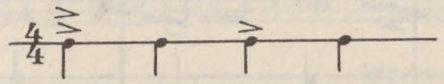
f

П. Чайковский. «Спящая красавица», Адажио

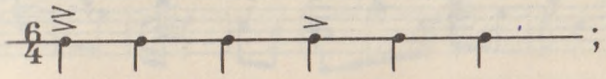
Adagio maestoso

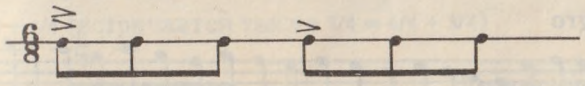
f

В сложных тактах, как уже указано, сильнее других выделяет-акцент первой метрической стопы, первого простого такта. Он и ...ует сильную долю такта. Начало каждой последующей стопы ...ляется относительными акцентами, образующими относи-...но сильные доли такта. Поэтому в каждом сложном такте ...лько акцентов, сколько в нем метрических стоп, то есть простых ...тов. Таким образом, четырехдольные такты имеют два акцента ...ент в нотной записи обозначают знаком > или ∧):



Шестидольные такты имеют тоже два акцента:

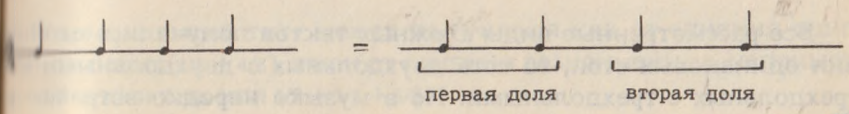




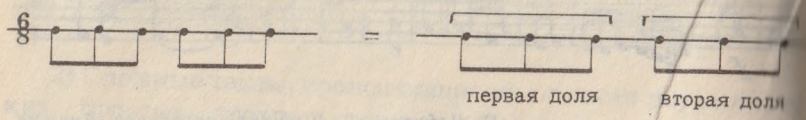
Девятидольные такты имеют три акцента; двенадцатидольные ...ты – четыре.

В двенадцатидольном такте из трех относительно сильных ...ентов сильнее других выделяется тот акцент, который падает ...седьмую долю и как бы делит такт пополам.

В сущности, каждая разновидность сложного такта представляет собой как бы ...стоятельный вид метра высшего порядка, где каждая метрическая доля выра-...ся простой двухдольной или трехдольной стопой. Так, четырехдольный такт ...но рассматривать как двухдольный такт высшего порядка, где каждая ...я такта представляет собой простую двухдольную стопу:



Шестидольный – это как бы двухдольный такт высшего порядка, где ка доля представляет собой простую трехдольную стопу:

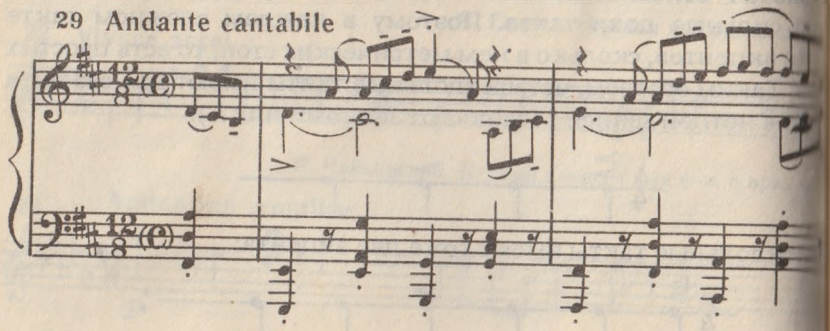


Девятидольный – трехдольный такт высшего порядка, где каждая такта – простая трехдольная стопа и т. д.

Таким образом, все виды сложных тактов имеют в своей о двухдольность или трехдольность. Это положение подтвержд тем, что нередко композиторы записывают одновременно р обозначения тактовых размеров при общем, по существу, м например: 4/4 и 12/8, 6/8 и 2/4, 3/4 и 9/8, 3/4 и 18/16.

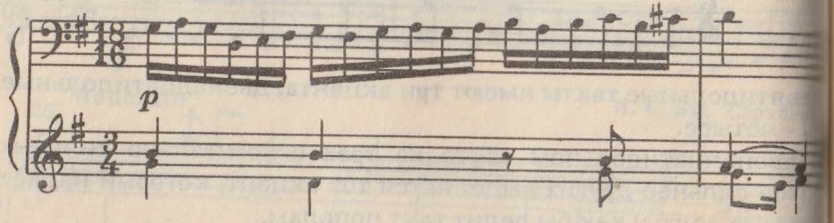
П. Чайковский. Пятая симфония, ч

29 Andante cantabile



И. С. Бах. Ария с вариаци

30 Allegro



В этих примерах метрическая основа мелодии и сопров ния совпадает, хотя обозначение тактовых размеров различно.

3. Смешанные такты

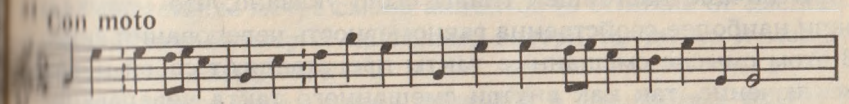
Все рассмотренные виды сложных тактов получались от сл ния одинаковых стоп, то есть двухдольных с двухдольными трехдольных с трехдольными. Но в музыке нередко встречаю

виды сложных тактов, в которых сливаются различные – двухдольные с трехдольными. Такие такты называются шанными. Особенно часто они встречаются в музыкальном оре славянских народов, в латышских и эстонских песнях, а в музыке славянских композиторов.

числу смешанных тактов относятся пятидольные, семидоль- одиннадцатидольные и т. д. Например: 5/4 = 2/4 + 3/4.

М. Глинка. «Иван Сусанин», хор девушек

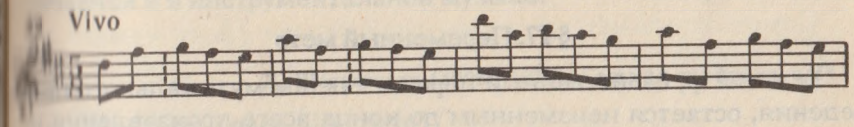
Con moto



5/8 = 2/8 + 3/8 или 5/8 = 3/8 + 2/8

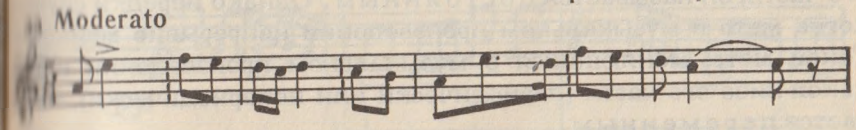
А. Бородин. Третья симфония, ч. II

Vivo



Украинская народная песня

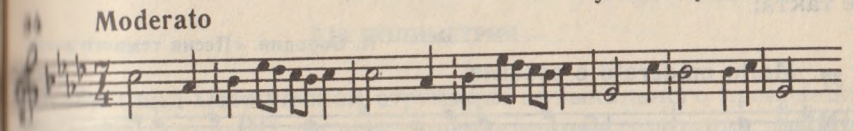
Moderato



7/4 = 3/4 + 4/4 (встречается также 7/4 = 4/4 + 3/4)

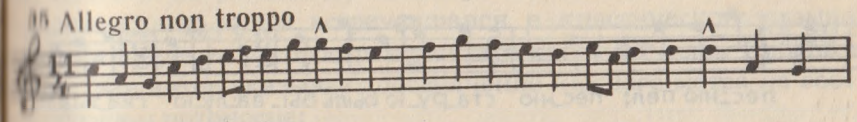
Русская народная песня

Moderato



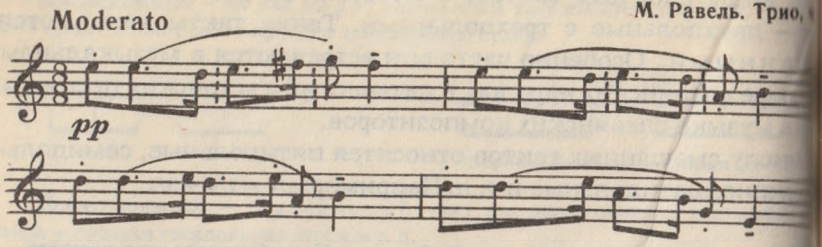
Н. Римский-Корсаков. «Садко», хор

Allegro non troppo



Восьмидольный такт может получиться как от слияния одно- ных стоп (4/8 + 4/8), так и от слияния разноименных, например: + 2/8 + 3/8 и т. д. или 2/8 + 3/8 + 3/8

М. Равель. Трио,



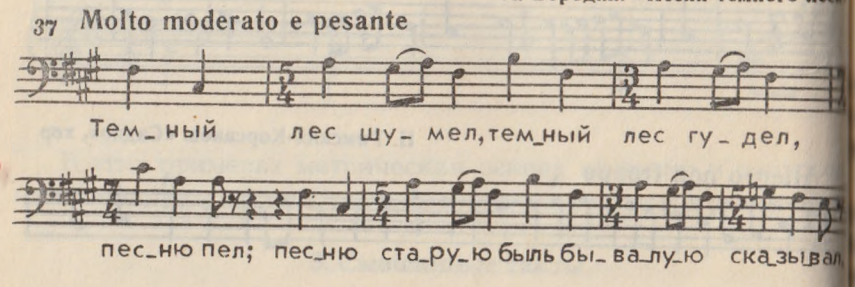
В начале настоящей главы было указано, что музыкал
речи наиболее свойственна равномерность чередования акце
В этом смысле смешанные такты представляют собой некот
исключение, так как внутри смешанного такта чередование
центов неравномерно, то есть промежуток времени между ак
тами неодинаков. Например, при размере 5/4 = 2/4 + 3/4 первая ст
короче второй, а в такте 5/4 = 3/4 + 2/4 вторая стопа короче первой
смена акцентов на сильных долях смешанных тактов остается
же равномерной.

§ 17. Переменный метр

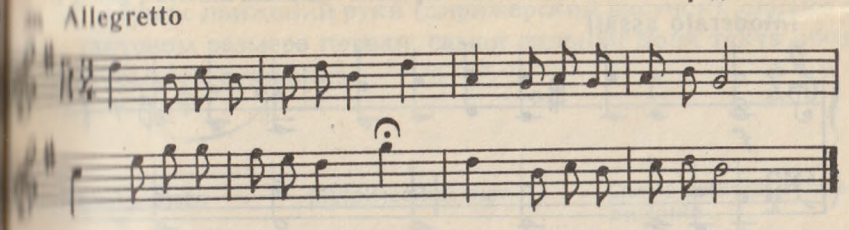
Если метр, свойственный первым тактам музыкального пр
ведения, остается неизменным до конца всего произведения
его части, он называется постоянным. Однако нередки слу
когда метр в музыкальном произведении непрерывно меняет
Такой метр, меняющийся в музыкальном произведении или
какой-либо его части (периодически или непериодически), на
вается переменным.

Переменный метр выражается в нотной записи чередовани
тактов различных размеров. При непериодической смене метра
смена каждый раз указывается новым тактовым размером в на
ле такта:

А. Бородин. «Песня темного леса»



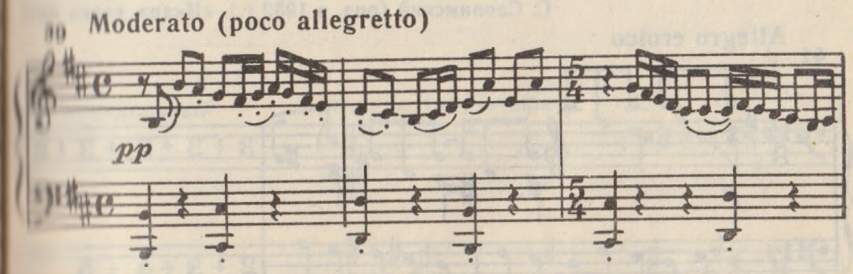
При периодической, равномерной смене метра эта период
ность может быть заранее указана тактовым размером в нача
произведения:



При переменном метре смена акцентов (в отличие от смешан
тактов) неравномерна не только внутри такта, но и между
тами, на сильных долях.

Неравномерное чередование акцентов в смешанных тактах и
менном метре свойственно главным образом народным пес
, где эта неравномерность вытекает из особенностей акцентуа
и текста и своеобразия построения мелодии. В произведениях
позиторов XIX и особенно XX века эти виды метра нередко
речаются и в инструментальной музыке:

Д. Шостакович (1906—1975). Седьмая симфония, ч. II



§ 18. ПОЛИМЕТРИЯ

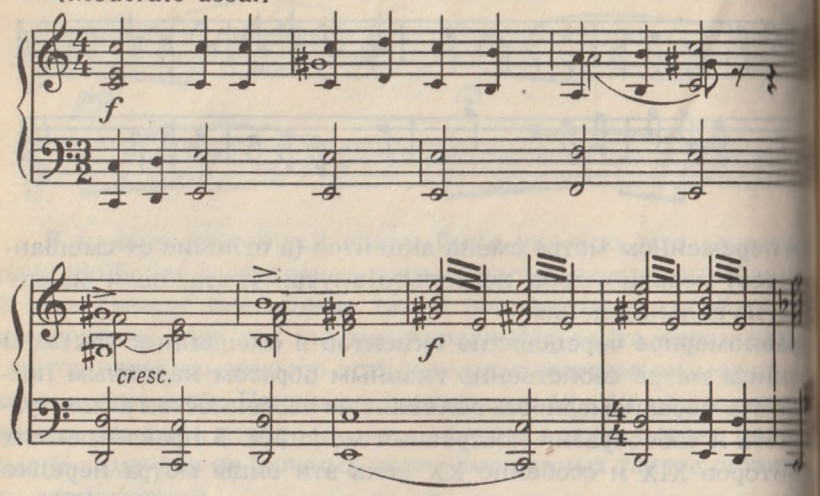
Особый вид метрической структуры музыкального произведе
– полиметрия[9], то есть одновременное сочетание различ
метров. Полиметрия выделяется среди других видов метра
, что в ней метрические акценты разных голосов не совпадают.

Полиметрия, редко встречавшаяся в классической музыке,
учила широкое распространение в музыке XX века. Иногда в
лиметрии автор указывает обозначение каждого метра на соот
ствующем нотоносце:

[9] Поли – греч. polys – многочисленный, метр – греч. metron – мера.

40 Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста», финал

[Moderato assai]

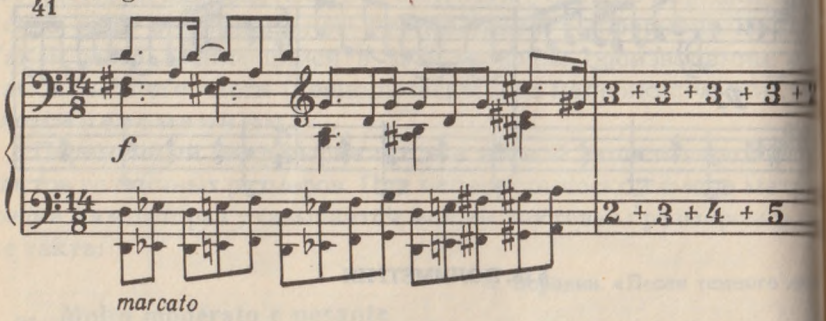


Нередко полиметрия образуется в разных слоях музыки и разных голосах при едином обозначении тактового размера:

С. Слонимский (род. в 1932 г.). «Икар», ковка м

Allegro eroico

41



§ 19. МЕТРИЧЕСКИЙ СЧЕТ И ДИРИЖИРОВАНИЕ[10]

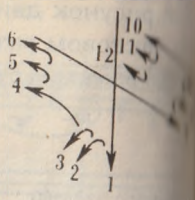
Для словесного обозначения метра принят так называе метрический счет, при котором словами „раз", „два", „т „четыре" и т. д. отсчитывают доли такта. Широко применяе также прием обозначения долей такта движениями руки, соот ствующими тактовым долям. Этот прием называют дирижир нием или тактированием. Каждый тактовый размер имеет опр

[10] Дирижировать — от франц. diriger — руководить.

ний рисунок движений руки (дирижерский рисунок), однако в ных тактовом размере первая, самая сильная доля такта обоз- чается взмахом руки вниз.

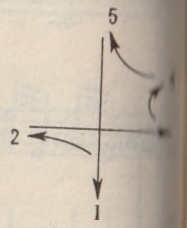
Тактовый размер	Метрический счет	Схема дирижерского рисунка
Двухдольный	раз, два	
Трехдольный	раз, два, три	
Четырехдольный	раз, два, три, четыре	
6/8 в медленном темпе	раз, два, три, четыре, пять, шесть	
6/8 в быстром темпе	раз, два (отмечаются не доли такта, а метрические стопы)	
9/8 в медленном темпе	от 1 до 9	
9/8 в быстром темпе	раз, два, три (отмечаются метрические стопы)	

$^{12}/_{8}$ в быстром темпе на 4, в медленном темпе — на 12

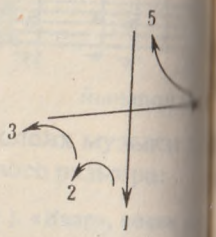


$^{5}/_{4}$ ($^{5}/_{8}$) имеет разные схемы

$^{5}/_{4} = {}^{2}/_{4} + {}^{3}/_{4}$



$^{5}/_{4} = {}^{3}/_{4} + {}^{2}/_{4}$



7/4 (7/8) имеет разные схемы

7/4 = 4/4 + 3/4 выделяют первую и пятую доли такта

7/4 = 3/4 + 4/4 выделяют первую и четвертую доли такта

Во всех схемах направление движения „направо", „нал дано для правой руки. При дирижировании левой рукой все д жения идут в зеркальном отражении.

§ 20. РИТМ[11]

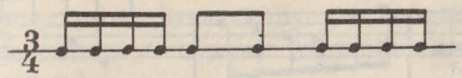
Помимо чередования сильных и слабых долей, в музыке про ходит непрерывное чередование звуков различной длительно называемое **ритмом**[12].

---

[11] Ритм — от греч. ritmos — течение.

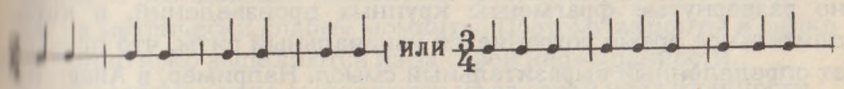
[12] Это определение, принятое в элементарной теории, дает понятие о рит узком смысле слова. Точнее было бы называть смену длительностей ритмичес рисунком, ибо ритм в широком смысле слова обозначает любые смены, протекаю во времени (ритм смен времен года, ритм трудового процесса и т.д.), в музыке — р смен гармонии, фактуры, тональностей и т.п.

При постоянном метре ритм внутри каждого нового такта ...меняться. Как указано выше, размер такта определяется ...ством тактовых долей и их длительностью. Каждая доля ...ка может быть выражена одним или несколькими звуками, а ...да несколько долей сливаются в один звук. В тактовую долю ...ет входить любое количество звуков, но сумма их длительнос- ...всегда равна длительности тактовой доли. Следовательно, и в ...ет может входить любое количество звуков, но сумма их дли- ...ностей всегда равна длительности всего такта, его размеру:



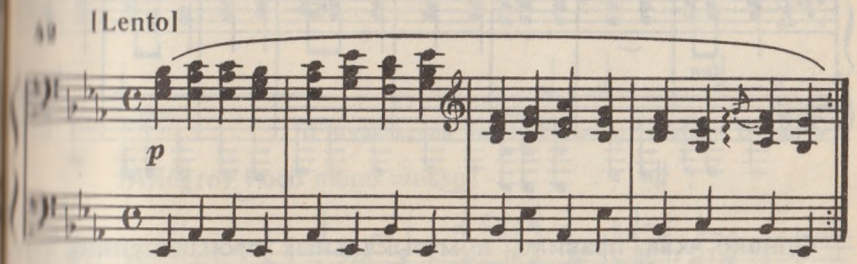
В данном примере метр трехдольный, но первая доля выражена ...тырьмя звуками, вторая доля – двумя, а третья доля – вновь ...тырьмя звуками.

Простейший ритмический рисунок получается при совпадении ...чества звуков в такте с количеством тактовых долей, то есть ...совпадении метра и ритма, например:



Такие ритмы, однако, встречаются в музыке очень редко, что ...няется однообразием подобного ритмического рисунка.

Ф. Шопен (1810—1849). Ноктюрн ор. 37 № 1 (середина)

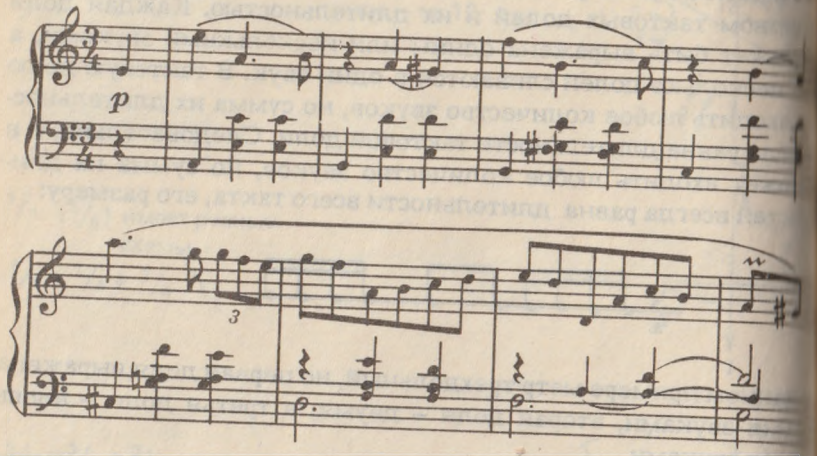


Однако во многих произведениях метр акцентируется в сопро- ...ждении, в то время как в мелодии сменяются самые различные ...тельности. Так часто бывает в маршах, танцах и во многих ...ругих сочинениях. Вслушаемся, например, в музыку отрывка из ...льса Шопена ля минор:

43

[Lento]

Ф. Шопен. Вальс

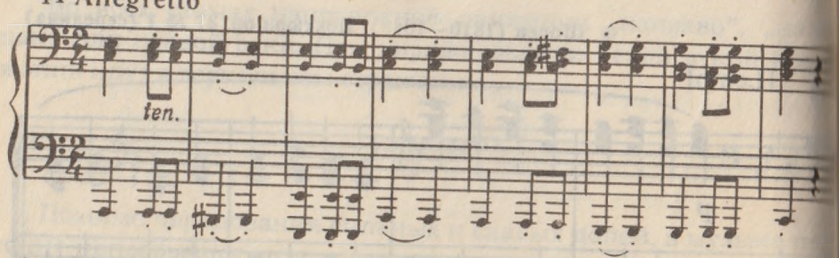


В сопровождении подчеркивается трехдольный метр. В то время в мелодии ритмический рисунок непрерывно изменяется.

Иногда встречаются небольшие произведения или сравнительно развернутые фрагменты крупных произведений, в которых длительное время сохраняется изначальный ритм, что приобретает определенный выразительный смысл. Например, в Allegretto Седьмой симфонии Бетховена долгое время не меняется ритм, возникший в первом двутакте: 2/4 ♩ ♫ | ♩ ♩ |.

Л. Бетховен. Седьмая симфония, ч. II

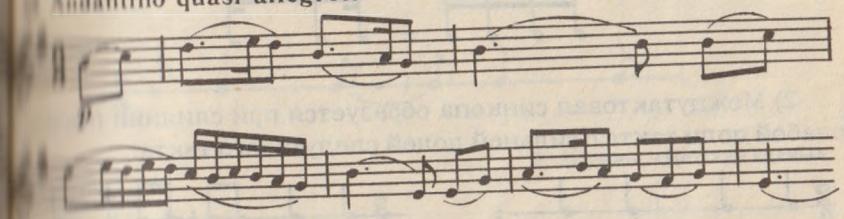
44 Allegretto



Однако, как правило, в музыкальных произведениях ритм непрерывно изменяется, являясь одним из важных средств развития. В то же время в пределах одной темы ритм развивается на какой-либо определенной основе, цементирующей все звучания. Так, в примере, приводимом ниже, ритмический рисунок изменяется в каждом такте, однако основу ритма составляют две фигуры ♫ и ♩.♫ и их варианты:

Н. Римский-Корсаков, «Шехеразада», ч. III

Andantino quasi allegretto



Часто именно ритм способствует созданию определенного характера музыкального образа (спокойный, взволнованный, танцевальный и т. п.).

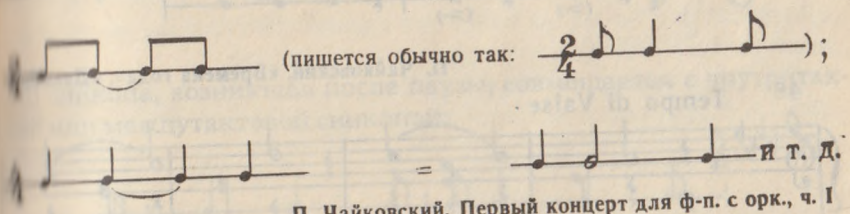
§ 21. СИНКОПА

Перемещение акцента с сильной или относительно сильной доли такта на предыдущую слабую называется **синкопой**[13]. Эффект синкопы основан на противоречии между фактически звучащим и ожидаемым акцентом: реальный акцент синкопы падает на метрически слабые моменты. Поэтому акценты в синкопах особенно ярко выделяются из-за своей неожиданности.

Акценты в синкопах особенно ярко выделяются из-за своей неожиданности.

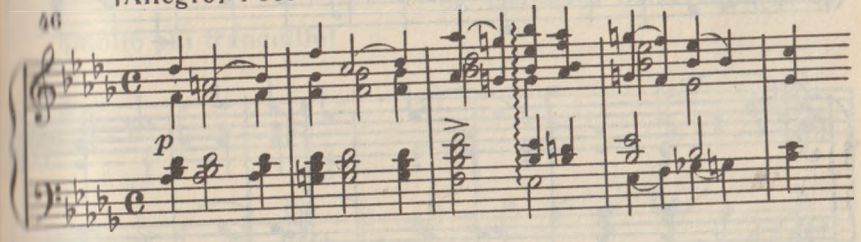
Синкопа возможна как внутри такта, так и между тактами.

1) Внутритактовая синкопа образуется при слиянии более слабой доли такта с последующей более сильной в том же такте:



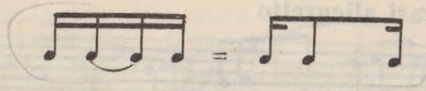
П. Чайковский. Первый концерт для ф-п. с орк., ч. I

[Allegro] Poco meno mosso



[13] Синкопа — греч. synkope — букв. обрубание, сокращение.

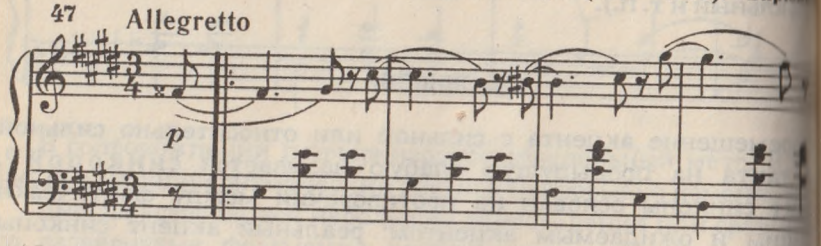
Синкопа возможна и внутри доли такта:



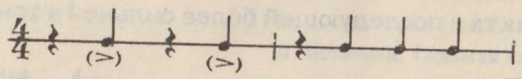
2) Междутактовая синкопа образуется при слиянии пос слабой доли такта с сильной долей следующего такта:

А. К. Лядов (1855—1914). «Бирюл

47 Allegretto

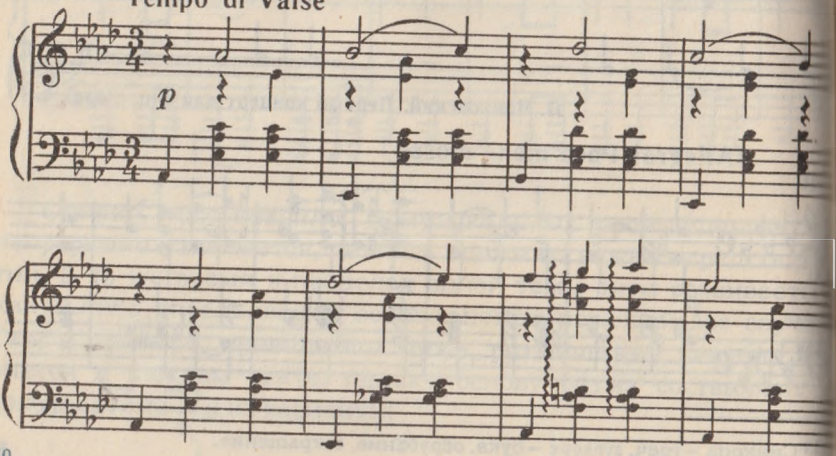


3) Встречаются и такие синкопы, где вместо ожидаемого а та на сильной или относительно сильной доле возникает п после которой звук или созвучие на слабой доле такта воспр мается как акцент:

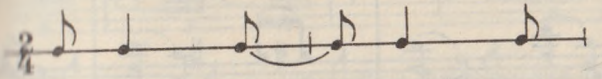


П. Чайковский. «Времена года», «Декабр

48 Tempo di Valse

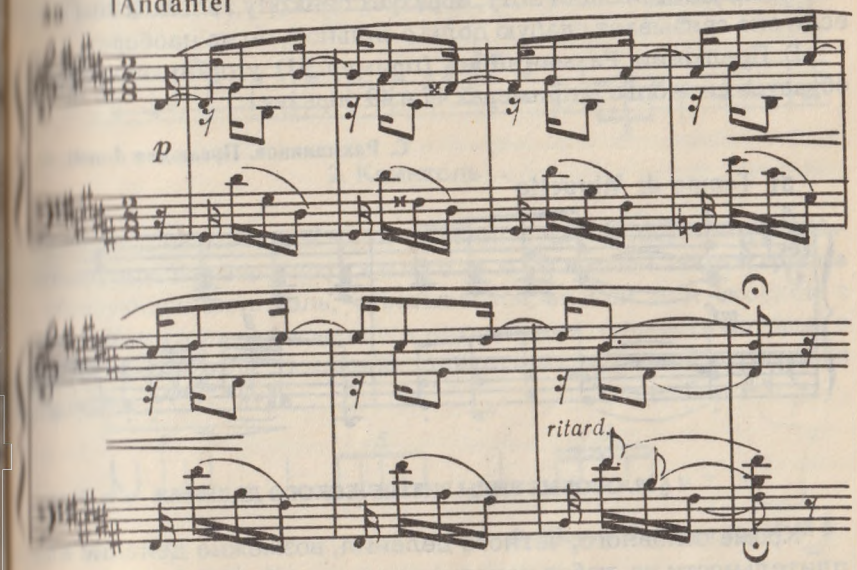


Иногда приемы синкопирования совмещаются:
а) внутритактовая синкопа чередуется с междутактовой:

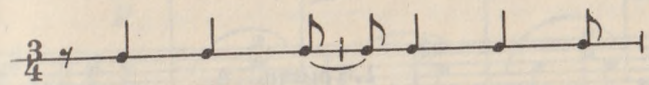


Р. Шуман. «Детские сцены»

49 [Andante]



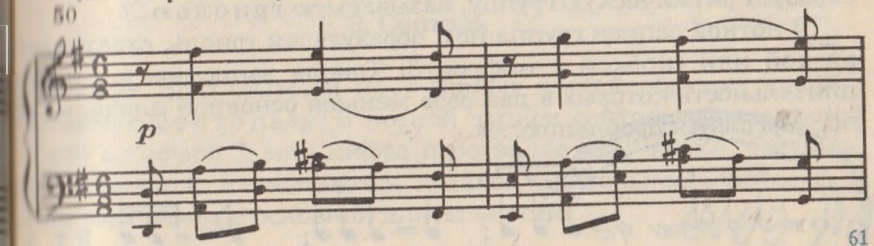
б) синкопа, возникшая после паузы, совмещается с внутритак- ой или междутактовой синкопой:

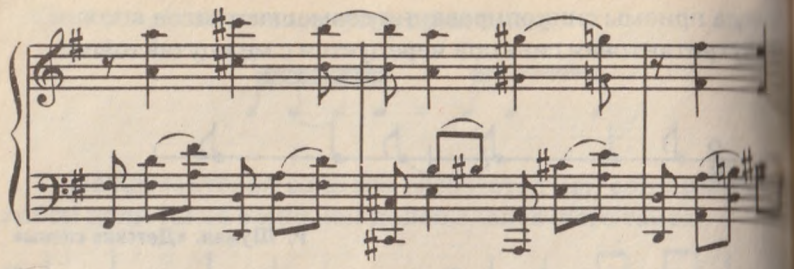


П. Чайковский. Пятая симфония, ч. I

[Molto più tranquillo]

50



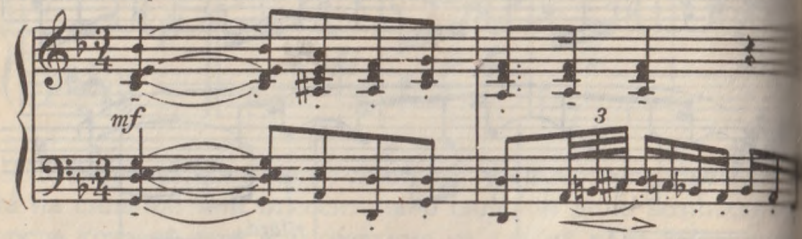


Лига, удлиняющая ноту, образует синкопу только в том с
если она связывает слабую долю с сильной, но не наоборот.

В Прелюдии Рахманинова (пример 51) удлиняющая ли
образует синкопы. В примерах 47 и 49 образует.

С. Рахманинов. Прелюдия d-moll, о

51 Tempo di Minuetto



§ 22. ОСОБЫЕ ВИДЫ РИТМИЧЕСКОГО ДЕЛЕНИЯ

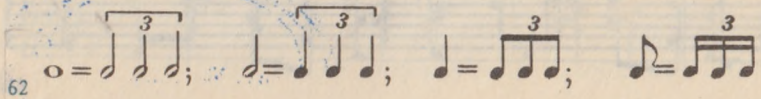
Кроме основного, четного деления, возможно деление ка
длительности на любое нечетное количество равных частей. Т
деление называется свободным или условным.

Условное деление может быть самым разнообразным, но
других встречается деление длительностей на 3, 5, 6 и 7 ра
частей.

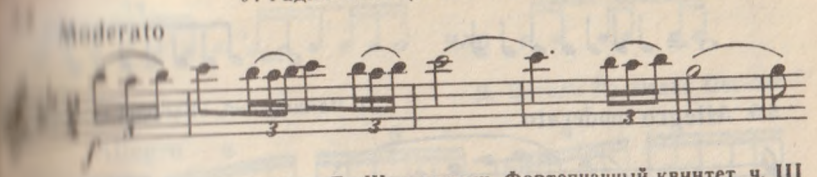
1. Триоль

Деление основной нотной длительности на три равные ч
образует ритмическую группу, называемую триолью.

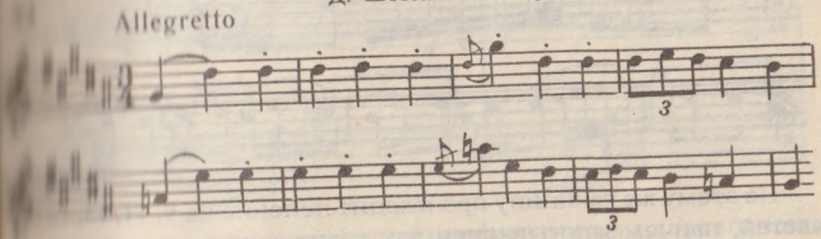
В нотной записи группа нот, образующая триоль, охватыва
вязкой или скобкой с цифрой 3. Триоль записывается нот
длительность которых в два раза меньше основной длительно
подвергшейся дроблению.



У. Гаджибеков (1885—1948). «Кёр-оглы», вступление

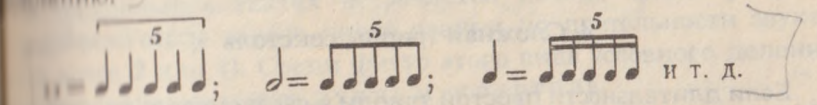


Д. Шостакович. Фортепианный квинтет, ч. III

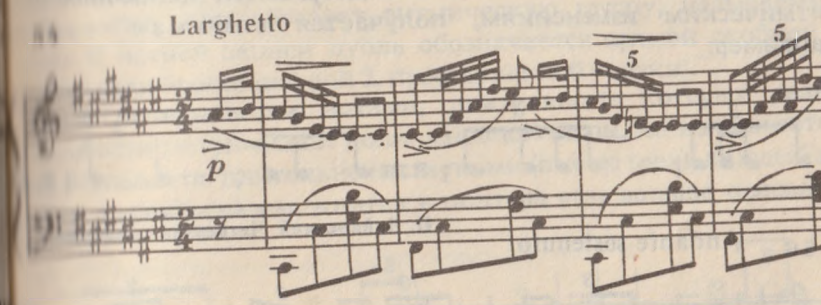


2. Квинтоль

Деление длительности на пять равных частей образует ритми-
ую группу, называемую квинтолью. В нотной записи группа
образующая квинтоль, охватывается вязкой или скобкой с
цифрой 5. Квинтоль записывается нотами, длительность которых в
пяти раза меньше основной длительности, подвергающейся
делению.

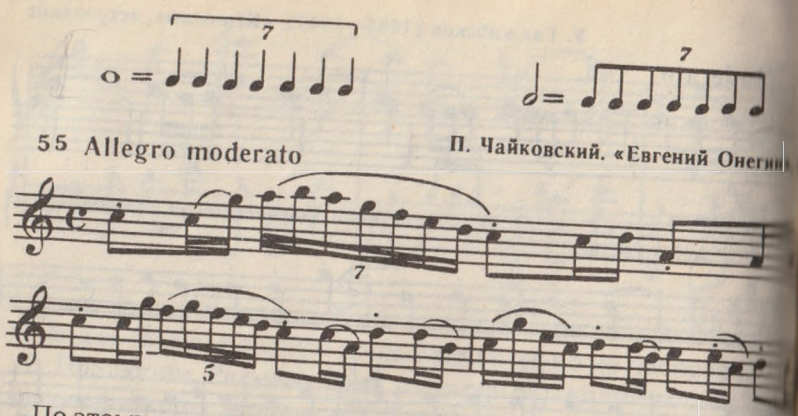


Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 15 № 2

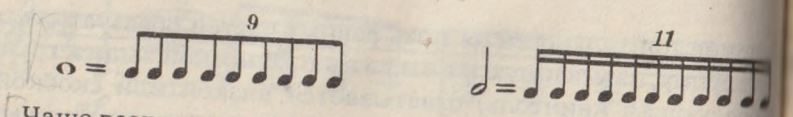


3. Септоль

Деление длительности на 7 равных частей образует группу,
называемую септолью. В нотной записи септоль обозначается
скобкой с цифрой 7, или цифра проставляется у вязки. Септоль,
как и квинтоль, записывается нотами, длительность которых в
пяти раза меньше основной длительности:



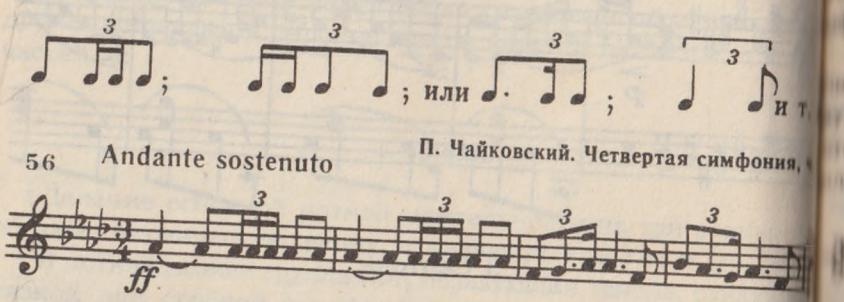
По этому же принципу происходит деление на 9, 11, 13, 14 частей, причем записываются эти группы длительностями, рые в восемь раз меньше основной:



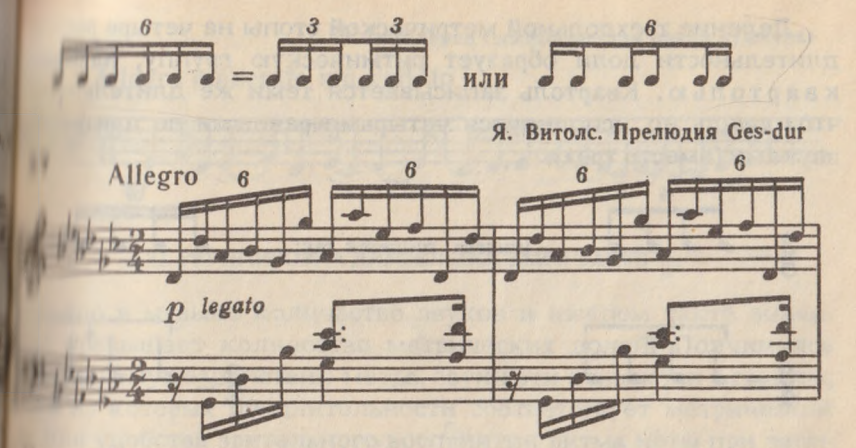
Чаще всех других групп условного деления встречается тр Триоль, состоящая из трех звуков равной длительности, назы ся простой триолью.

4. Сложная триоль, секстоль

Если длительности простой триоли в свою очередь разбива на более мелкие, сливаются или подвергаются каким-либо м ритмическим изменениям, получается сложная трио например:



Нередко встречается ритмическая фигура, состоящая из ше звуков. Она называется секстолью и представляет собой военную триоль или простую триоль, в которой каждая длит ность разбита на две:



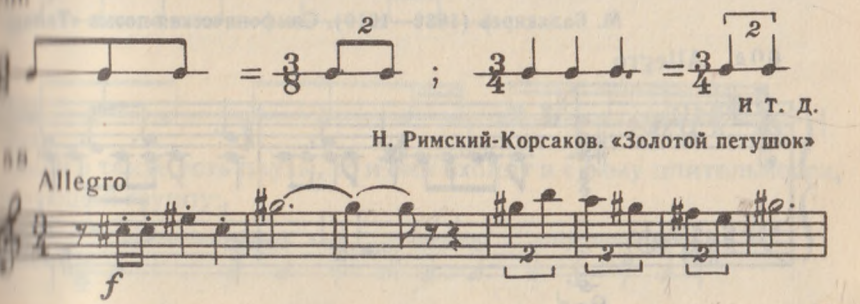
При свободном (нечетном) делении фактическая длительность всегда меньше длительности тех нот, которыми они запи- Длительность звуков свободного деления выражена нотны- длительностями условно, почему это деление и называется ным делением.

5. Дуоль и квартоль

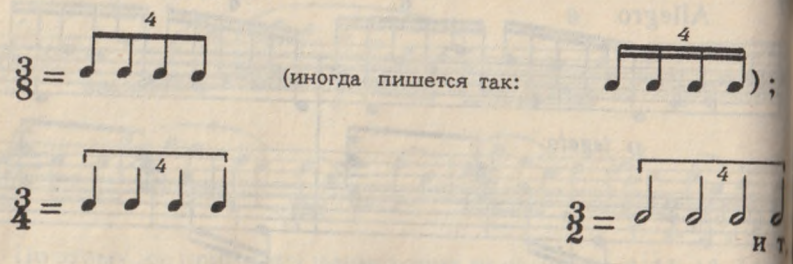
В трехдольных тактах встречается иногда противоречащее трической стопе четное число равных по длительности звуков всего 2 или 4). Среди фигур этого вида условного деления ное значение имеют дуоль и квартоль.

Деление трехдольной метрической стопы на две равные по тельности доли образует ритмическую группу, называемую лью. В нотной записи дуоль обозначается прямой скобкой с фрой 2 (или просто цифрой 2, проставленной у вязки).

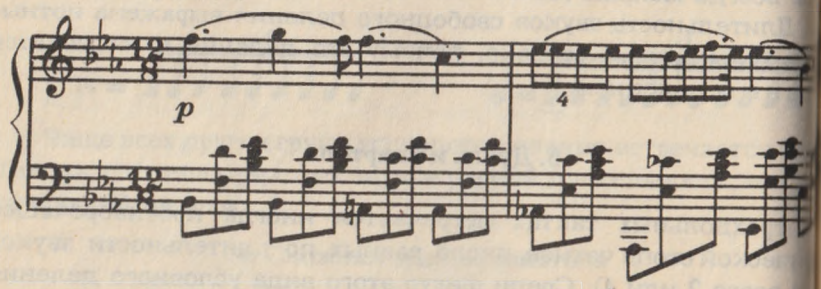
Дуоль записывается нотами, длительность которых равна тельности метрической доли основной стопы, но исполняется ся равными по длительности звуками (вместо трех), каждый из рых, таким образом, длится в полтора раза дольше основной ли:



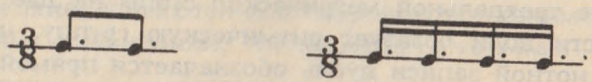
Деление трехдольной метрической стопы на четыре равны длительности доли образует ритмическую группу, называ **квартолью**. Квартоль записывается теми же длительност что и дуоль, но исполняется четырьмя равными по длитель звуками (вместо трех):



59 **Andante** **Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 9 №**



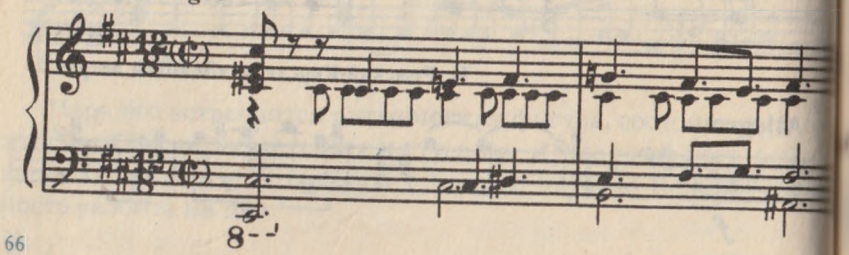
Иногда дуоли и квартоли обозначаются так:



Этим способом записи обозначается математически то длительность звуков данных ритмических групп, вследствие отпадает надобность в условных обозначениях цифрами 2 и 4.

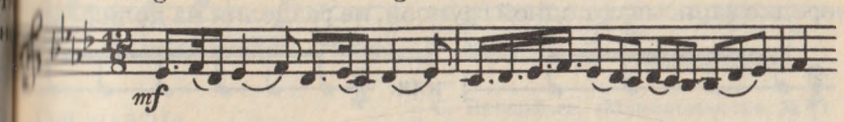
М. Балакирев (1836—1910). Симфоническая поэма «Тамар

60а **Allegro**



М. Балакирев. Симфоническая поэма «Тамара»

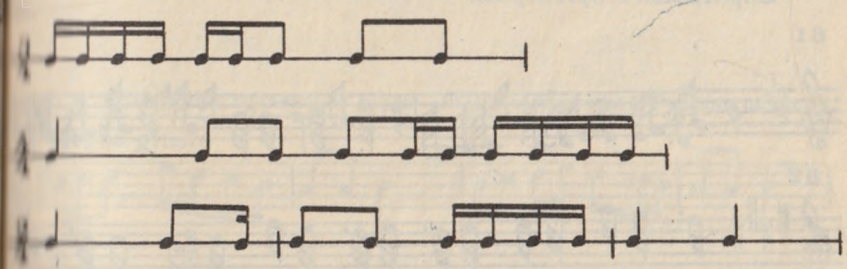
60б **Allegro moderato ma agitato**



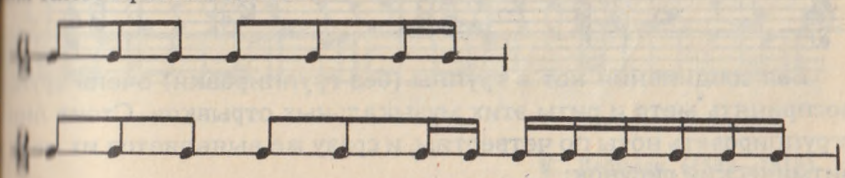
§ 23. ГРУППИРОВКА ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ В ТАКТЕ

Обычно в музыке количество звуков в каждом такте значи-но превышает количество метрических долей. Подчиняясь анизующему воздействию метра, звуки эти сливаются в группы, ждая из которых по длительности соответствует метрической е. Для удобства зрительного восприятия ритма ноты при запи-также обычно группируются в соответствии с тактовыми доля-Правильная группировка значительно облегчает чтение нот и возможность легко определить ритмическую структуру соот-ствующего музыкального отрывка.

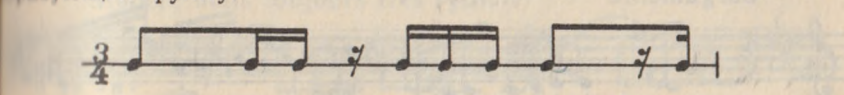
В простых (двух- и трехдольных), а также в четырехдольных тах ритм записывают так, чтобы в такте было столько групп, лько в нем содержится тактовых долей:



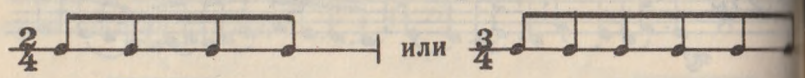
В сложных тактах ритмический рисунок преимущественно писывают так, чтобы получалось столько групп, сколько в дан-м такте простых тактов:



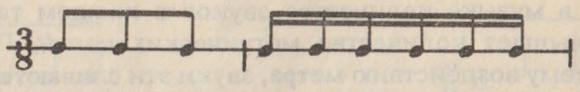
Если в такте есть паузы, то и они входят в сумму длительности, разующей группу:



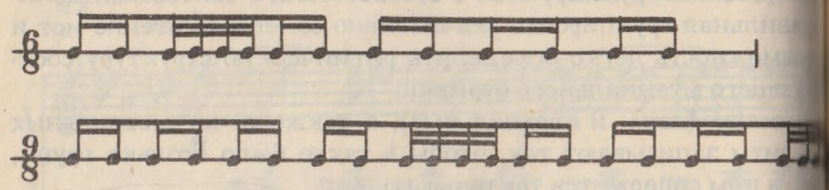
Приведенные виды группировки являются наиболее типи-
ми, но при малом количестве нот в такте ритм простого
нередко записывают одной группой, не разделяя на доли:



Такт 3/8 чаще всего записывают одной группой:

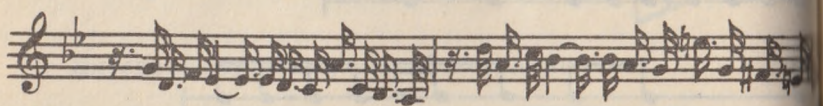


При большом количестве нот в сложных тактах ноты груп-
ют по количеству простых тактов, а каждую группу разбива
подгруппы, выделяя в них каждую тактовую долю:

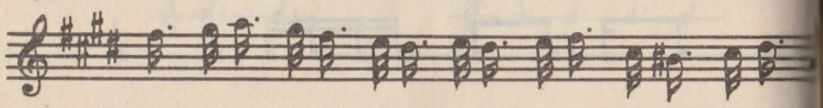


Обратимся к примерам.

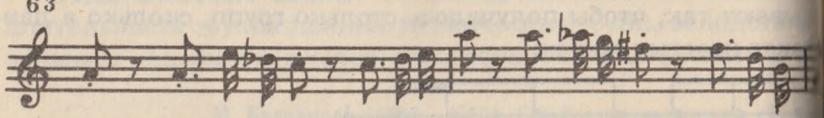
61



62



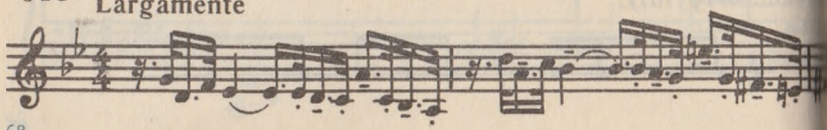
63



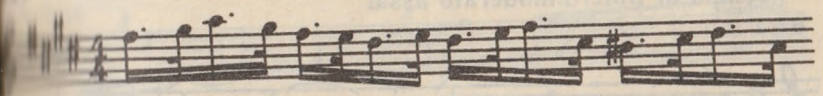
Без соединения нот в группы (без группировки) очень тру
воспринять метр и ритм этих музыкальных отрывков. Стоит л
сгруппировать ноты по четвертям, и сразу же выявляется их м
ритмический рисунок:

И. С. Бах. ХТК, т. II, Прелюдия g-m

61а Largamente

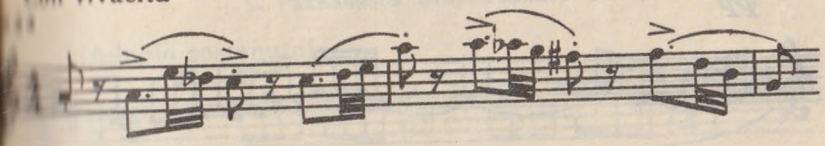


Р. Шуман. «Симфонические этюды»



С. Прокофьев. «Мимолетности», № 11

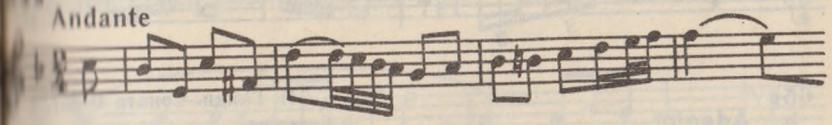
Con vivacita



Примеры группировки в различных тактах

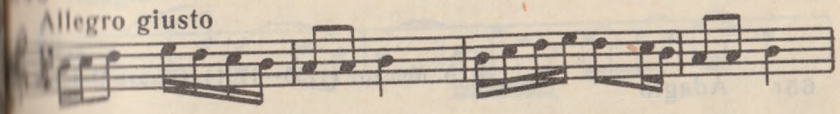
И. Гайдн (1732—1809). Девятнадцатая симфония, ч. II

Andante



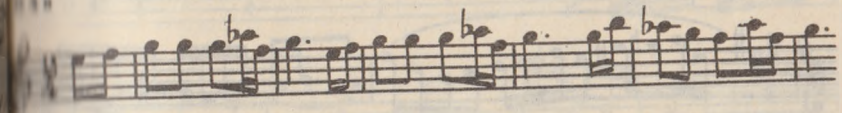
И. Стравинский (1882—1971). «Петрушка», Русская пляска

Allegro giusto



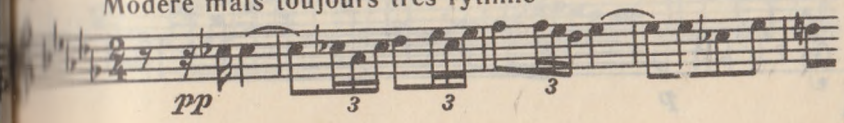
М. Ипполитов-Иванов (1859—1935).
Симфоническая сюита «Тюркские фрагменты»

Tempo marciale



К. Дебюсси (1862—1918).
Симфонический триптих «Ноктюрны», ч. II «Празднества»

Modéré mais toujours trés rythmé



М. Равель. «Бо

Tempo di Bolero moderato assai

65а

pp

Ф. Шопен. Большой полонез,

65б

Meno mosso

Й. Гайдн. Соната D-dur,

65в

Adagio

В. А. Моцарт (1756—1791). Соната D-dur,

65г

Adagio

М. Равель. Сонатина для ф-п.,

66а

Mouvt de menuet

p

К. Дебюсси. Симфонический триптих «Море»

Anime

С. Рахманинов. Второй концерт для ф-п. с орк., ч. II

Adagio sostenuto

Ф. Шопен. Вариации ор. 12

Allegro maestoso

В. А. Моцарт. Adagio h-moll

Adagio

Ф. Шопен. Ноктюрн c-moll, ор. 48 № 1

Lento

Н. Метнер (1879—1951). «Сказка»

Allegretto

68а Moderato — Д. Шостакович. Пятая симфо

69 Andante — В. А. Моцарт. Рондо

70 [Larghetto] — Ф. Шопен. Ноктюрн ор.

71 Trés modéré — К. Дебюсси. «Послеполуденный отдых ф

72а [Andante] — Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 9

726 Andante — Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 9

...гда композиторы отступают от строгих правил группировки, если это требу... создания особых выразительных эффектов.

...приведенном отрывке из Второй симфонии А. Скрябина основной размер ...6/8, но в четвертом такте происходит резкая смена метра на 3/4. Эта смена ...ся только с помощью группировки:

А. Скрябин (1871 – 1915). Вторая симфония, ч. II

Allegro

...ь первые три такта складываются из двух фигур по три восьмых (3 + 3), а ...тый – из трех фигур по две восьмых (2 + 2 + 2).

...ще более интересный прием видим в „Испанской рапсодии" М. Равеля, где с ...ью группировки выделена полиметрия: в верхних голосах сохраняется такто...ер 3/4, а в нижнем – 2/4, что показывает группировка. Повторяющаяся ...ия нижнего голоса сгруппирована по четыре восьмых, не считаясь с тактовой ...ой.

М. Равель. „Испанская рапсодия", ч. I, „Прелюдия ночи"

Modéré

...ь в четырех тактах общее число четвертей – 12, но в верхних голосах они ...ваются из четырех фигур по три четверти (3 + 3 + 3 + 3), а в нижнем – из шести ...ь по две четверти (2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2).

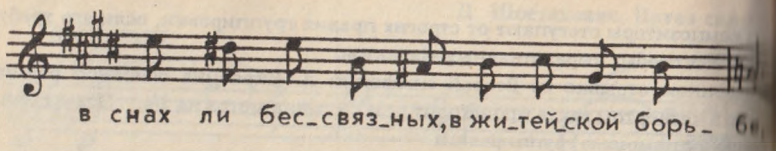
Все сказанное выше о группировке относится к нотной записи ...рументальной музыки. В вокальной музыке[14] группировка ...зависит от распределения слогов текста в мелодии. Если ...ному слогу текста соответствует один звук мелодии, то ноты ...ются отдельно, то есть не соединяются вязками в группы:

П. Чайковский. «День ли царит»

Allegro agitato

День ли ца_рит,— ти_ши_ на ли ноч_ на_ я,

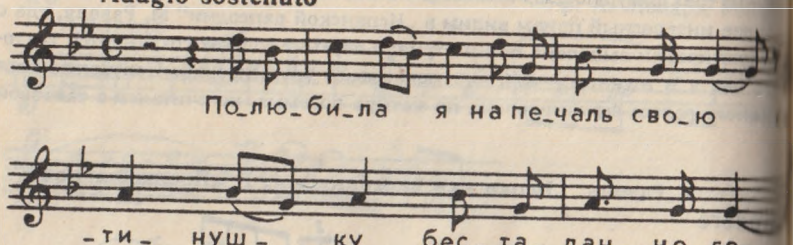
[14] Вокальной называется музыка, исполняемая человеческим голосом. От лат. (...ке) – голос.



В тех случаях, когда слогу текста соответствует не звуков мелодии, вязкой соединяют столько нот, сколько приходится на данный слог:

С. Рахманинов. «Полюбила я на печаль

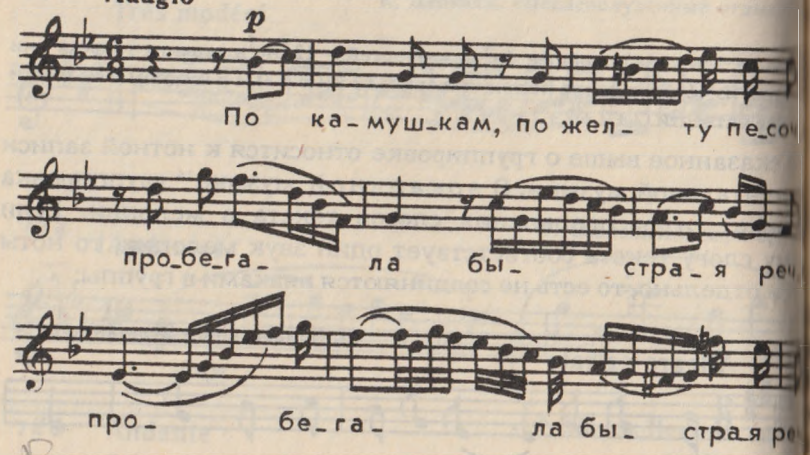
76 Adagio sostenuto



Если количество звуков мелодии, соответствующее слогу, превышает тактовую долю, то ноты группируются по вым долям и объединяются лигой:

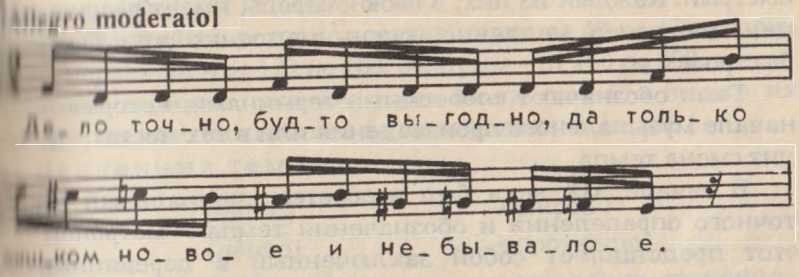
А. Даргомыжский (1813—1869). «Русалка», песня

77 Adagio



В вокальной музыке современных композиторов часто вс ются случаи использования принципов инструментальной гр ровки, не зависящей от текста.

Р. Щедрин (род. в 1932 г.). Опера «Мертвые души», Коробочка



Упражнения

1. Найдите сильные и относительно сильные доли такта в примерах 69, 70, 68б, 75, 94, 96, 77.
2. Назовите вид метра в примерах 49, 116, 131, 134, 150.
3. Найдите синкопы в примерах 64а, 65а, 66а, 70.
4. Найдите свободное деление длительностей в примерах 64г, 68б.
5. Найдите смешанные переменные метры в каком-либо музыкальном произведении.

Письменно

1. Запишите мелодию примеров 75, 76, 77, 225 по правилам инструментальной группировки.

Глава пятая

ТЕМП, АГОГИКА, ДИНАМИКА

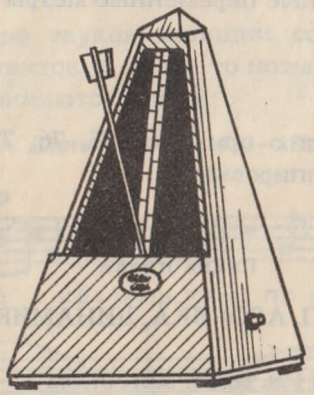
§ 24. ТЕМП. МЕТРОНОМ

Темпом в музыке называется скорость, степень быстроты исполнения. Характер музыкального произведения в большой степени определяется его темпом. Если исполнить какое-либо музыкальное произведение, преднамеренно ускорив или замедлив его темп, произведение совершенно потеряет свой смысл. Например, замена быстрого темпа нарочито замедленным приводит к тому, что светлый жизнерадостный характер музыки утрачивается и она звучит печально. Точно так же искажается характер любого другого музыкального произведения, исполненного в неправильном темпе.

Различают три основных вида темпа: медленный, умере
быстрый. Каждый из них, в свою очередь, имеет различные
ции, например медленно, очень медленно или быстро,
быстро и т. д.

Темп обозначают словесными терминами, которые пиш
начале музыкального произведения или в тех местах, где пр
дит смена темпа.

В начале XIX века был изобретен специальный прибо
точного определения и обозначения темпа – метроном[1]. П
этот представляет собой заключенный в деревянный ф
маятник в виде металлического стержня с укрепленным на
концом. На стержень нанесена шкала, вдоль которой переме
ся груз. При каждом качании маятник, приводимый в дви
заводным механизмом, вызывает характерный удар (ще
Груз, шкала маятника и заводной механизм рассчитаны т
образом, что цифры, против которых можно установить груз
ветствуют количеству раскачиваний (ударов) в минуту. Напр
при установке груза на цифре 60 маятник сделает 60 уда
минуту; при установке груза на цифре 200 маятник сделае
ударов в минуту и т. д. На современном метрономе можно
чить от 40 до 200 ударов в минуту.



Обычно удару метронома соответствует основная доля та
чаще всего четверть. Записывается это так: ♩ = 100, или ♩ =
или ♩. = 120 и т. д. Это значит, что в первом примере при испо
нии четверти на каждый удар будет исполнено 100 четверте
одну минуту, во втором – 80, в третьем (♩. = 120) на каждый у

[1] Метроном от греч. metron – мера и nomos – закон.

В 1816 г. метроном усовершенствовал венский механик Мельцель, поэтом
называют метрономом Мельцеля, а темп в записи часто обозначают буквами М.
есть „Метроном Мельцеля", например, М.М. ♩ = 80.

исполнить ♩. или группу ♫, ♫♫ и т. д., а всего за одну
этих групп будет исполнено 120.

Медленным темпам условно соответствуют от 40 до 120 ударов
, умеренным – от 120 до 160, быстрым – от 160 до 200.

Словесные термины, указывающие темп, принято писать на
янском языке[2]. Важнейшие из них приведены ниже.

Очень медленные темпы:

largo	(ла́рго)	– широко
lento	(ле́нто)	– протяжно
adagio[3]	(ада́жио)	– медленно, спокойно
grave	(гра́вэ)	– тяжеловесно, важно
pesante	(пэза́нтэ)	– тяжело, грузно

Медленные темпы:

larghetto	(ларгэ́тто)	– довольно широко
andante	(анда́нтэ)	– довольно медленно, не торопясь
sostenuto	(состэну́то)	– сдержанно

Умеренные темпы:

moderato	(модэра́то)	– умеренно
andantino	(анданти́но)	– несколько быстрее, чем Andante
allegretto	(аллегрэ́тто)	– несколько медленнее, чем Allegro

Быстрые темпы:

allegro	(алле́гро)	– быстро (скоро)
vivo	(ви́во)	– живо
vivace	(вива́че)	– живо

Очень быстрые темпы:

presto	(пре́сто)	– очень быстро
prestissimo	(прэсти́ссимо)	– в высшей степени быстро

[2] Некоторые композиторы обозначают темпы на родном языке (например, Шуман – по-немецки, К. Дебюсси – по-французски и т. д.).

[3] Правильное итальянское произношение – ададжо, но по традиции пользуются новом адажио.

К этим словам часто прибавляют уточняющие понятия:

più	(пи́у)	– более
meno	(мэ́но)	– менее
non troppo	(нон тро́ппо)	– не слишком
sempre	(сэ́мпре)	– всегда
assai	(асса́и)	– весьма, очень
poco	(по́ко)	– немного
poco a poco	(по́ко а поко)	– понемногу, ма[illegible] малу
ma	(ма)	– но
con	(кон)	– с
come	(ко́мэ)	– как, как бы, по[illegible]
non	(нон)	– не
quasi	(ква́зи)	– как бы, вроде
subito	(су́бито)	– внезапно, неож[illegible] но
e	(э)	– и

Например: Allegro ma non troppo (Алле́гро ма нон тро́п[illegible] Быстро, но не слишком; или Lento assai (Ле́нто асса́и) – [illegible] протяжно и т. д.

В одном и том же музыкальном произведении темп м[illegible] изменяться, могут происходить ускорения и замедления темп[illegible]

Постепенное ускорение обозначается словами:
accellerando (аччелера́ндо) – сокращ. accel. – ускоряя;
animando (анима́ндо) – сокращ. anim. – воодушевляясь;
stringendo (стринджéндо) – сокращ. string. – ускоряя, торопясь.

Постепенное замедление обозначается словам[illegible]
ritenuto (ритэну́то) – сокращ. rit., riten. – удерживая;
ritardando (ритарда́ндо) – сокращ. ritard. – запаздывая;
allargando (аллар́ндо) – сокращ. allarg. – расширяя;
rallentando (раллента́ндо) – сокращ. rall., rallent. – замедляя.

Возвращение к первоначальному темпу обозначае[illegible] словами: a tempo (а тэ́мпо) – в темпе, Tempo I или Tempo pr[illegible] (тэ́мпо при́мо) – первый темп, L'istesso tempo (листэ́ссо тэ́мпо) – [illegible] же темп.

§ 25. АГОГИКА

Следует отметить, что метроном служит главным образом [illegible] установления исходного, первоначального темпа. Исполне[illegible] целой пьесы „по метроному" не рекомендуется, так как музыка [illegible]

[illegible]кусство не терпит механической, метрически точной разме[illegible]ти. Чтобы музыка звучала выразительно, приближаясь к [illegible]ческой речи, исполнители интуитивно чуть-чуть удлиняют [illegible] звуки, несколько ускоряют затакты, делают так называе[illegible] „воздушные паузы" между фразами или мотивами, если даже [illegible]ном тексте нет пауз, и т. п. Все эти минимальные отклонения [illegible]ного темпа обычно выравниваются дальнейшим исполне[illegible], где нередко возникают противоположные отклонения (уско[illegible] после замедления и наоборот). Такое отклонение от жестко[illegible]ина называют агогикой[4]. Агогические отклонения допустимы [illegible]ичной степени в зависимости от стиля музыки. В классиче[illegible] музыке XVIII века возможны лишь самые минимальные [illegible]ческие отклонения, в то время как в музыке композиторов-[illegible]антиков XIX века возможно широкое применение агогики, [illegible]чески свободное исполнение, называемое рубато[5].

§ 26. ДИНАМИЧЕСКИЕ ОТТЕНКИ

Наряду с темпом одним из важнейших средств музыкальной [illegible]разительности является изменение силы звучания. Различные [illegible] силы звучания называются динамическими оттен[illegible] и обозначаются словами или специальными знаками. [illegible]более употребительные обозначения динамических оттенков [illegible]ующие:

Обозначение силы звучания

[illegible] итальянское обозначение	Сокращенное обозначение	Произношение	Значение
[illegible] piano	mp	мэ́ццо пиа́но[6]	не очень тихо
[illegible]	p	пиа́но	тихо
[illegible]ssimo	pp	пиани́ссимо	очень тихо
[illegible] pianissimo	ppp	пиа́но пиани́ссимо	предельно тихо
[illegible] forte	mf	мэ́ццо фо́ртэ	не очень громко
[illegible]	f	фо́ртэ	сильно, громко
[illegible]tissimo	ff	форти́ссимо	очень громко
[illegible] fortissimo	fff	фо́ртэ форти́ссимо	предельно громко

[4] Агогика – от греч. agogike – увод, унесение.
[5] Рубато – итал. rubato – буквально: украденный, похищенный.
[6] Меццо – итал. mezzo – средний.

Обозначение изменения силы звучания

Полное итальянское обозначение	Сокращенное обозначение	Произношение	Значе
crescendo	cresc.	крэшэ́ндо	усиливая
diminueno	dim., dimin.	диминуэ́ндо	„уменьшая ослабляя (в
decrescendo	decresc.	декрэшэ́ндо	ослабляя
smorzando	smorz.	сморца́ндо	замирая
morendo	–	морэ́ндо	замирая
calando	–	кала́ндо	угасая
sforzando	sforz., sf, sfz.	сфорца́ндо	внезапно уси
rinforzando	rinforz., rf, rfz.	ринфорца́ндо	внезапно ак тируя

Слова „крэшендо" и „диминуэндо" часто заменяются граф скими знаками: < cresc.; > dim.

Динамические оттенки часто употребляются в сочетани вспомогательными, уточняющими словами (см. выше, с. 78), пример: meno forte – менее сильно, poco a poco dimin. – понем ослабляя и т. д.

§ 27. АРТИКУЛЯЦИЯ. ТЕРМИНЫ, ОБОЗНАЧАЮЩИЕ ХАРАКТЕР ИСПОЛНЕНИЯ

Артикуляция[7] – способ звукоизвлечения, определяе слитностью или расчлененностью звуков. Слитное исполне когда звуки как бы „переливаются" один в другой, обозначае словом legato[8], а в нотной записи – лигой над или под нота .Отрывистое исполнение, когда каждый звук отлича предельной краткостью, обозначается словом staccato[9], а в нот записи – точками над или под нотами:

Нередко встречается особо подчеркнутое исполнение кажд звука, обозначаемое словом marcato[10], а в нотной записи – чер ками над или под нотами.

Различные виды артикуляции не имеют строго неизмени содержательного значения, однако какой-то степенью выразите ности они все же обладают. Так, например, лирические задуш ные мелодии исполняются обычно legato; шуточные, грациоз

[7] Артикуляция – лат. articulatio от articulo – расчленяю, произношу член дельно.

[8] Legato (лега́то) – от итал. legare – связывать.

[9] Staccato (стакка́то) – итал. отрывисто от staccare – отрывать, отделять.

[10] Marcato (марка́то) – итал. выделяя от marcare – выделять, подчеркивать.

легко себе представить в исполнении staccato; мужествен- грозные образы часто требуют исполнения marcato.

Кроме этих способов артикуляции встречается особый вид ленного staccato, называемый portamento[11], обозначаемый в для фортепиано одновременно точками и лигой (в льной музыке слово portamento имеет иное значение, обозна- скольжение голоса от одного звука к другому). У струнных ументов встречается особо острое staccato, обозначаемое spiccato[12], а в нотах – острыми черточками под или над ами .

Для более точного определения характера исполнения приме- ся многочисленные термины, из которых приводим наиболее ребительные:

Agitato	(аджита́то)	– возбужденно
Alla marcia	(алла ма́рча)	– в духе марша
Amoroso	(аморо́зо)	– любовно, нежно
Animato	(анима́то)	– воодушевленно
Appassionato	(аппассиона́то)	– страстно
Brillante	(бриллáнтэ)	– блестяще, с блеском
Burlesco	(бурле́ско)	– насмешливо, шутливо
Cantabile	(канта́биле)	– певуче
Capriccioso	(капричо́зо)	– капризно
Come sopra	(комэ со́пра)	– как выше
Con affetto	(кон аффэ́тто)	– с чувством, страстно
Con amore	(кон амо́рэ)	– с любовью
Con brio	(кон бри́о)	– с жаром, пламенно
Con dolore	(кон доло́рэ)	– с грустью, скорбно
Con espressione	(кон эспрессио́нэ)	– с чувством, выразительно
Con forza	(кон фо́рца)	– с силой
Con fuoco	(кон фуо́ко)	– с жаром, „огненно"
Con grazia	(кон гра́циа)	– грациозно
Con moto	(кон мо́то)	– оживленно
Con sentimento	(кон сэнтимэ́нто)	– с чувством
Commodo	(комм о́до)	– спокойно, удобно
Deciso	(дэчи́зо)	– решительно, смело
Dolce	(до́льче)	– „сладостно", нежно
Dolente	(доле́нтэ)	– жалобно, печально
Doloroso	(доло́ро́зо)	– грустно
Eroico	(эро́ико)	– героически
Espressivo	(эспресси́во)	– выразительно

[11] Portamento (портамэ́нто) – итал. перенося от portare – носить, переносить.

[12] Spiccato (спикка́то) – итал. ярко выраженный, заметный от spiccare – выделять- личаться.

Fantastico	(фанта́стико)	– волшебно, причудливо
Feroce	(фэро́че)	– дико, неистово
Festivamente	(фэстивамэ́нте)	– празднично, торжество
Festivo	(фести́во)	
Funebre	(фу́нэбрэ)	– мрачно, траурно
Furioso	(фурио́зо)	– свирепо, неистово
Giocoso	(джоко́зо)	– радостно, весело
Giusto	(джю́сто)	– точно
Imperioso	(империозо)	– повелительно
Impetuoso	(импетуо́зо)	– пылко, стремительно
Irato	(ира́то)	– гневно
Lagrimoso	(лагримо́зо)	– жалобно, скорбно
Lamentoso	(ламенто́зо)	– грустно, скорбно
Leggiero	(леджэ́ро)	– легко
Lugubre	(лугу́брэ)	– мрачно
Maestoso	(маэсто́зо)	– величественно
Marcato	(марка́то)	– подчеркивая
Marciale	(марча́ле)	– маршеобразно
Marziale	(марциа́ле)	– воинственно
Mesto	(мэ́сто)	– печально
Misterioso	(мистерио́зо)	– таинственно
Mosso	(мо́ссо)	– оживленно
Pastorale	(пастора́ле)	– идиллически
Parlando	(парла́ндо)	– как бы говоря, „говорко
Patetico	(патэ́тико)	– с пафосом
Pesante	(пэза́нтэ)	– тяжело
Possibile	(посси́биле)	– возможно
Pomposo	(помпо́зо)	– пышно
Precepitoso	(пречепито́зо)	– торопливо, стремительн
Risoluto	(ризолю́то)	– решительно
Rigoroso	(ригоро́зо)	– точно, строго
Rubato	(руба́то)	– не строго в такт
Scherzando	(скерца́ндо)	– шутя, игриво
Scherzoso	(скерцо́зо)	
Semplice	(сэмпли́че)	– просто
Sonore	(соно́рэ)	– звучно
Strepitoso	(стрэпито́зо)	– шумно
Sotto voce	(со́тто во́че)	– вполголоса
Tempestoso	(тэмпэсто́зо)	– бурно
Tenero	(тэ́нэро)	– нежно
Tenuto	(тэну́то)	– выдержанно
Tranquillo	(транквилло)	– спокойно
Veloce	(вело́че)	– бегло
Volando	(вола́ндо)	– быстро, мимолётно, пол

правильно найденные автором и понятые исполнителем значения играют очень большую роль и помогают наиболее раскрыть идейно-эмоциональное содержание произведе-

Упражнения

1. Переведите обозначения темпа в примерах 9, 15, 17, 22, 24, 29, 33.
2. Сделайте то же самое в своем репертуаре по специальности.
3. Переведите обозначения динамики и характера исполнения произведениях своего репертуара.
4. Покажите схему дирижерских рисунков в примерах 37, 39, 43, 50, 54, 59 и т. д. в соответствующем темпе.

Глава шестая

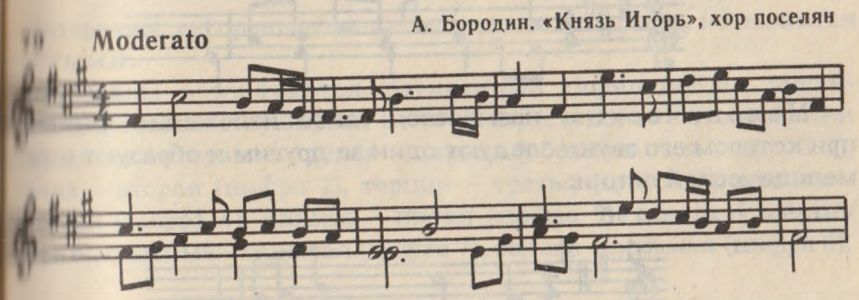
ОБЩЕЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ОБ ИНТЕРВАЛАХ

§ 28. ИНТЕРВАЛЫ И ИХ НАЗВАНИЯ

Как мелодическая линия, так и созвучия образуются из сочетания звуков различной высоты. В созвучии это одновременное звучание звуков, а в мелодической линии – последовательное, как в мелодии[1] звуки различной высоты следуют один за другим.

Присмотримся к приведенному ниже примеру.

А. Бородин. «Князь Игорь», хор поселян



[1] Одноголосная мелодия, сохраняющая свое значение в народной музыке европейских народов, является типичной как для народной, так и для профессиональной музыки многих восточных народов.

В приведенном примере первые четыре такта изложены голосно. В мелодии чередуются звуки различной высоты, одновременного сочетания звуков. В пятом такте к верхней дии присоединяется еще одна мелодия (второй голос), при первого же момента образуются одновременные сочетания з

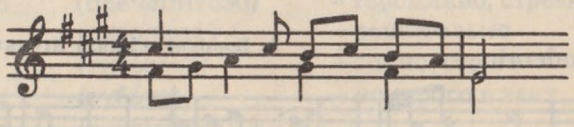
Состношение двух звуков по высоте называется в интервалом[2]. Слово „интервал" буквально означает р ние, но в музыкальной теории и практике оно употребляет обозначения не только расстояния между двумя звуками самого сочетания этих звуков. Нижний звук интервала назы основанием интервала, а верхний – вершиной.

Приступая к ознакомлению с интервалами, учащийся д отчетливо понимать, что изучение интервалов – не самоц лишь средство для постижения основ музыки. Как студент-м занимаясь анатомией, изучает каждую деталь человеч организма, чтобы понять его в целом, так и человек, изуча музыку, должен узнать детали музыкального языка, чтобы п целое. Интервал как таковой – лишь деталь в музыкальном низме, но он неразрывно связан со всем процессом музыкал развития. Изучение интервалов и их свойств – необходима пень к овладению всем дальнейшим комплексом музыкальн ретических дисциплин[3].

В музыке возможны два вида изложения интервала: гар ческое и мелодическое.

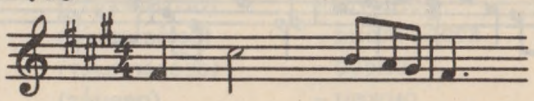
Гармоническим называется такое изложение интер при котором оба его звука, основание и вершина звучат одн менно и образуют созвучие (двузвучие):

79а



Мелодическим называется такое изложение интер при котором его звуки следуют один за другим и образуют отр мелодической линии:

79б



[2] Интервал – итал. intervallo – промежуток.

[3] В данной главе дается представление об интервалах в объеме музы грамоты, то есть освещены лишь те интервалы, которые необходимы для пон структуры мажорного и минорного трезвучия и лада.

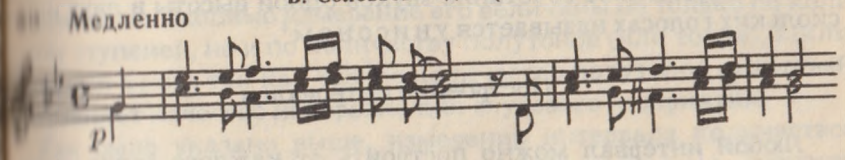
При мелодическом изложении интервал может иметь восхо- направление (движение) – от основания к вершине (вос- ий интервал) или нисходящее – от вершины к основанию ющий интервал).

приведенный на предыдущей странице пример: в первом такте восходящее *фа♯ – до♯*, во втором – *фа♯ – си*, в третьем *фа♯ – ми* и т. д.; нисходя- – в первом такте – *до♯ – си – ля – соль♯*, во втором такте *до♯ – си*, в такте – *ля – фа♯*, *ми – до♯* и т. д.

в одноголосных произведениях возможно только мелодичес- изложение интервала. В многоголосных произведениях всегда аются оба вида изложения: мелодическое – в каждом голосе льности – и гармоническое – в одновременном сочетании в различных голосов.

В. Соловьев-Седой (1907—1979). «Вечер на рейде»

Медленно



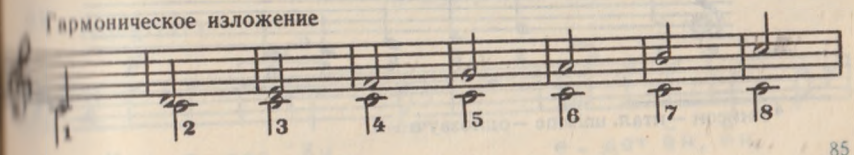
Расстояние между основанием и вершиной интервала может самым различным. В зависимости от величины этого расстоя- каждый интервал звучит по-особому и имеет свое название, ляемое количеством ступеней от основания до вершины пример, секунда, кварта и т. д.). Измерение интервала по ступе- называется количественным или ступеневым измерени-

§ 29. ПРОСТЫЕ ИНТЕРВАЛЫ

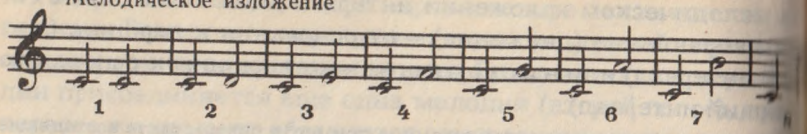
Интервалы, не превышающие по величине октаву, называются ыми.

Интервалы обозначаются латинскими порядковыми числи- ными, соответствующими количеству ступеней от основания вершины интервала: прима – первая (обозначается цифрой 1), нда – вторая (цифра 2), терция – третья (цифра 3), кварта – вертая (цифра 4), квинта – пятая (цифра 5), секста – шестая фра 6), септима – седьмая (цифра 7), октава – восьмая (цифра 8).

Гармоническое изложение



Мелодическое изложение

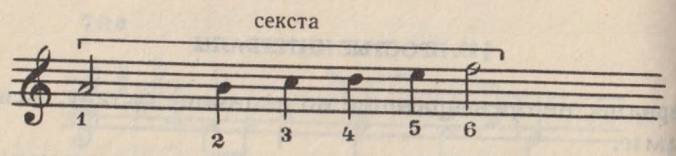


Среди остальных интервалов прима представляет о случай, так как основание и вершина в ней совпадают по вы сливаются в один звук. Тем не менее она является двузвуч котором звуки одинаковой высоты могут быть взяты одновре в двух голосах (гармонически) или последовательно в одном се (мелодически). (См. пример на с. 83; в шестом такте оба г слились на звуке *ми*. Это прима в гармоническом изложени втором такте один голос дважды повторяет звук *фа* ♯ . Это пр мелодическом изложении.)

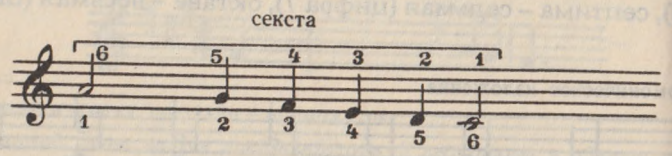
Одновременное сочетание звуков одной высоты в двух и скольких голосах называется у н и с о н о м[4].

1. Построение интервалов

Любой интервал можно построить от каждого звука вве вниз. Чтобы найти нужный интервал, следует лишь помнить торой по счету ступенью является в данном интервале вершин отношению к основанию. Следовательно, чтобы построить ин вал вверх, надо отсчитать соответствующее число ступеней о нования до вершины, приняв основание за единицу. Напри секста от *ля* вверх будет *фа*, так как *фа* является в восходя движении шестой ступенью по отношению к *ля*.



Чтобы построить интервал вниз, надо отсчитать соответст щее число ступеней в обратном направлении от вершины до о вания, приняв вершину за единицу. Например, секста от *ля* будет *до*, так как *до* является в нисходящем движении шес ступенью по отношению к *ля*:



[4] Унисон – итал. unisono – однозвучный.

2. Количественное и качественное измерение интервалов

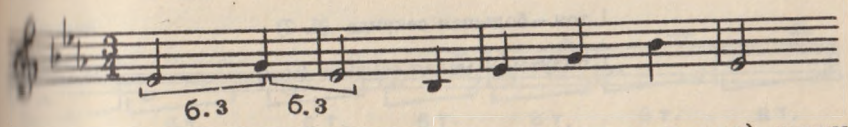
Интервалы, имеющие одинаковые названия, но построенные разных звуках, оказываются не всегда одинаковыми по количе полутонов, заключающихся между их основанием и вершин Например, секунды *до – ре* и *ми – фа* отличаются друг от друга что в секунде *ми – фа* один полутон, в то время как в секунде *ре* два полутона (или целый тон). Также терции *до – ми* и *ре –* отличаются друг от друга, ибо в первой (*до – ми*) – четыре полу на (или два тона), а во второй (*ре – фа*) – три полутона (или пол тона).

Таким образом, определение интервала по количеству ступе является недостаточно точным. Для точного определения тервала необходимо измерение его величины не только по коли ству ступеней, но и по количеству полутонов (или тонов), заклю щихся в нем, так как разное количество полутонов существен изменяет качество интервала для слухового восприятия.

Как было указано выше, измерение интервала количеством ступеней определяет название интервала, например секунда, терта, секста и т. д. Измерение интервалов по количеству полуто определяет различные в и д ы интервалов одного названия, на пример б о л ь ш а я секунда, м а л а я секунда, б о л ь ш а я секста, малая секста и т. д. Такое измерение интервала называется тоно или к а ч е с т в е н н ы м, так как от объема интервала зависят выразительные качества.

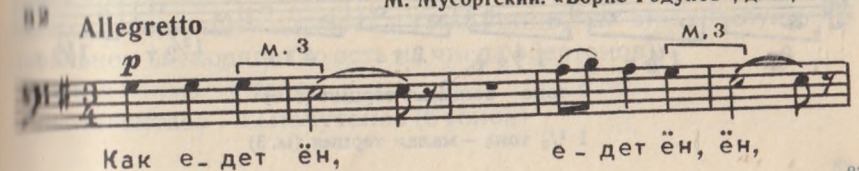
Наглядным примером той огромной роли, которую играют каче венные различия интервалов одного и того же названия, могут жить два разных вида терции. Терция, состоящая из двух тонов большая терция), обычно звучит светло, радостно:

Л. Бетховен. Третья симфония, ч. I



Терция, состоящая из полутора тонов (малая терция), звучит мягче, печальнее:

М. Мусоргский. «Борис Годунов», д. II, к. 2



Различие звучания большой и малой терций ясно мож лышать, сравнивая примеры 81 и 82.

Так же меняется качество (или, что то же самое, характе бого другого интервала в зависимости от количества входя него полутонов.

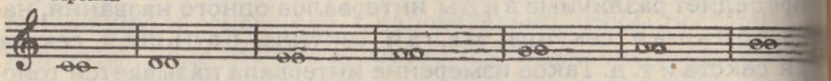
Интервалы, образуемые основными ступенями звукоря зываются основными, или диатоническими. К ним сятся все чистые, большие и малые, увеличенная кварта и у шенная квинта (тритоны).

Сокращенно различные виды интервалов обозначаются ющим образом:

чистые – ч.; чистая кварта – ч. 4;
большие – б.; большая терция – б. 3;
малые – м.; малая терция – м. 3;
увеличенные – ув.; увеличенная кварта – ув. 4;
уменьшенные – ум.; уменьшенная квинта – ум. 5.

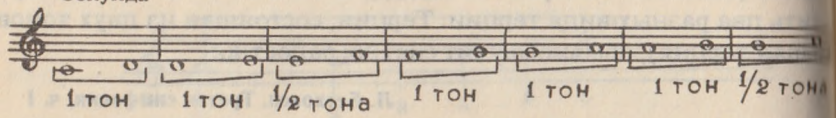
Таблица основных интервалов в пределах октавы

Прима



0 тонов – чистая прима (ч. 1)

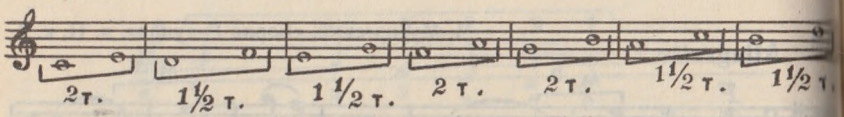
Секунда



1 тон – большая секунда (б. 2)

1 полутон – малая секунда (м. 2)

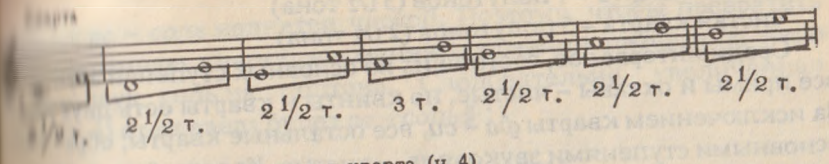
Терция



2 тона – большая терция (б. 3)

1 ½ тона – малая терция (м. 3)

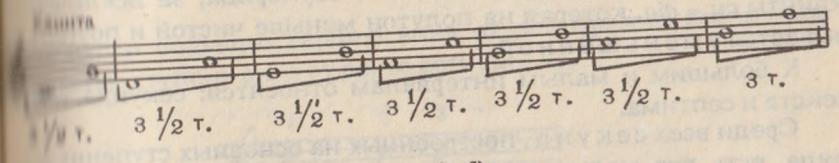
Кварта



2 ½ тона – чистая кварта (ч. 4)

3 тона – увеличенная кварта (ув. 4 – тритон)

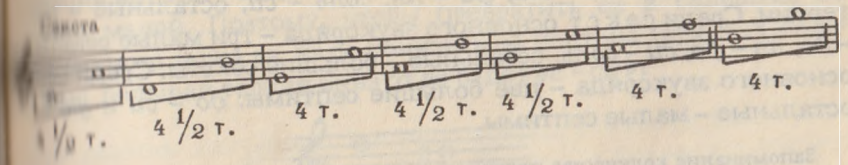
Квинта



3 ½ тона – чистая квинта (ч. 5)

3 тона – уменьшенная квинта (ум. 5 – тритон)

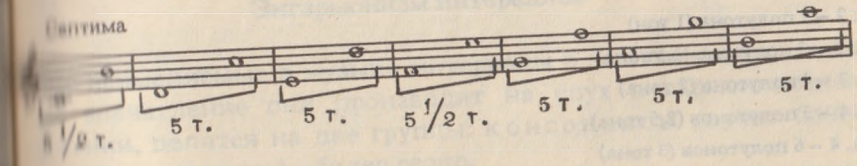
Секста



4 ½ тона – большая секста (б. 6)

4 тона – малая секста (м. 6)

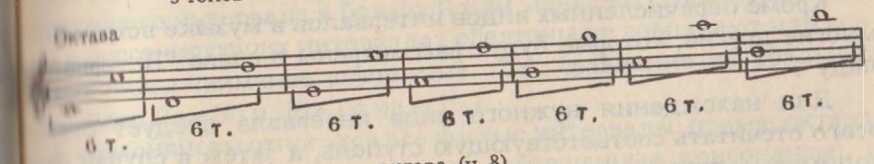
Септима



5 ½ тонов – большая септима (б. 7)

5 тонов – малая септима (м. 7)

Октава



6 тонов – чистая октава (ч. 8)

Как показано в таблице, к чистым интервалам относятся има, октава, квинта и кварта в таком виде, как они образуются в атуральном звукоряде (то есть из числа обертонов).

Чистая прима – 0 тонов
Чистая октава – 12 полутонов (6 тонов)

Чистая квинта – 7 полутонов (3 1/2 тона)

Чистая кварта – 5 полутонов (2 1/2 тона)

Среди интервалов, состоящих из основных ступеней звукор все примы и октавы – чистые, но квинты и кварты есть двух ви За исключением кварты *фа – си*, все остальные кварты, образуе основными ступенями звукоряда, – чистые. Кварта *фа – си* на п тон больше чистой и поэтому называется увеличенной. Чи ми являются все квинты основного звукоряда, за исключе квинты *си – фа*, которая на полутон меньше чистой и поэтому зывается уменьшенной.

К большим и малым интервалам относятся: секунда, тер секста и септима.

Среди всех секунд, построенных на основных ступенях зв ряда, есть две малые секунды: *ми – фа* и *си – до*, остальн большие секунды. Среди терций основного звукоряда есть большие терции: *до – ми, фа – ля, соль – си*, остальные – ма терции. Среди секст основного звукоряда – три малые сексты – *до, ля – фа, си – соль*, остальные – большие сексты. Среди сеп основного звукоряда – две большие септимы: *до – си* и *фа* – остальные – малые септимы.

Запоминание количества полутонов в каждом интервале не обязательно. дует только запомнить количество полутонов в основных видах секунд, терц кварт.

м. 2 – 1 полутон

б. 2 – 2 полутона (1 тон)

м. 3 – 3 полутона (1,5 тона)

б. 3 – 4 полутона (2 тона)

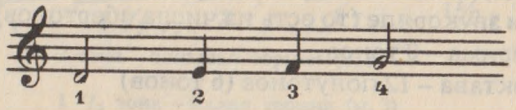
ч. 4 – 5 полутонов (2,5 тона)

ув. 4 – 6 полутонов (3 тона)

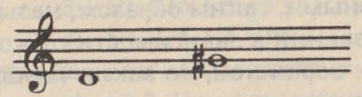
Объем всех остальных интервалов легко определить исходя из правила обр ния интервалов (см. ниже, с. 92).

Кроме перечисленных видов интервалов в музыке встречаю многие другие, которые будут рассмотрены в главе "Интерва ладу".

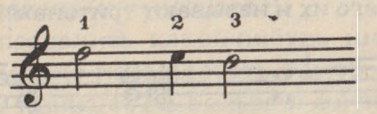
Для нахождения нужного вида интервала следует пре всего отсчитать соответствующую ступень, а затем в случае не ходимости применить знаки альтерации. Требуется, напри найти увеличенную кварту вверх от *ре*. Для этого отыщем чет тую ступень вверх от *ре*, то есть звук *соль*:



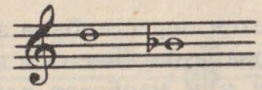
кварта *ре – соль* является чистой. Поэтому, чтобы превратить увеличенную кварту, не меняя основания интервала, надо нить звук *соль* на полтона. Следовательно, увеличенная рта (ув. 4) от *ре* вверх будет *ре – соль*♯ :



Как найти большую терцию вниз от *ре*? Прежде всего надо ти третью ступень вниз от *ре*, то есть *си*:



Терция вниз *ре – си* (или, что то же самое, терция вверх *си – ре*) ается малой. Поэтому, чтобы превратить ее в большую, не ния данного звука *ре*, надо понизить на полтона звук *си*. Следо- льно, большая терция вниз от *ре* будет *ре – си*♭:



3. Консонансы и диссонансы. Энгармонизм интервалов

Все применяемые в музыке интервалы в зависимости от того, кое впечатление они производят на слух в гармоническом ложении, делятся на две группы: консонансы звучат более гко, диссонансы[5] – более резко.

Консонирование и диссонирование интервалов имеет акусти- ское обоснование: обертоны основания и вершины каждого кон- нирующего интервала в большей или меньшей степени совпада- , а в диссонирующих интервалах обертоны не совпадают или сов- дают лишь наименее слышимые. (См. сравнение натуральных укорядов *До – до* и *До – Ре* на с. 16.)

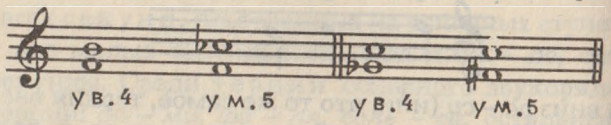
К консонансам относятся все чистые интервалы: прима, октава, нта и кварта (так называемые совершенные консонансы), а же большие и малые терции и сексты (так называемые несовер- нные консонансы). Среди диатонических интервалов к диссо- нсам относятся большие и малые секунды и септимы, а также еличенная кварта и уменьшенная квинта.

[5] Консонанс – итал. consonanza – благозвучие; диссонанс – итал. dissonanza – звучность, несогласие.

Энгармонизм звуков при равномерно-темперированном вызывает также энгармонизм интервалов.

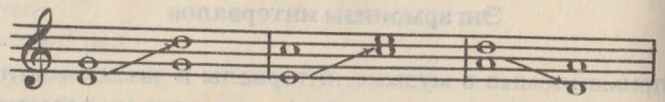
Под энгармонизмом интервалов подразуме равенство интервалов по их величине при различных назв Энгармонически равными, таким образом, называются интер имеющие разные названия в зависимости от количества сту между основанием и вершиной, но заключающие в себе оди вое количество полутонов.

Среди основных интервалов имеется одна пара энгармон ки равных – ув. 4 и ум. 5, включающих в себя по шесть полу или по три тона, отчего их и называют тритонами. Например:

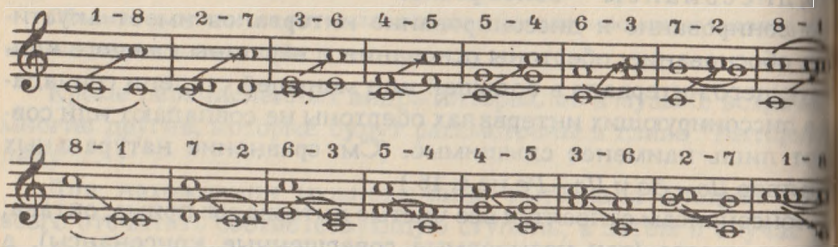


4. Обращение интервалов

Обращением называется перестановка звуков интервала, которой основание интервала переносится на октаву вверх и вращается в его вершину, или, наоборот, вершина переносит октаву вниз и превращается в основание интервала:



При этом получается новый интервал, всегда образующи сумме с исходным чистую октаву:



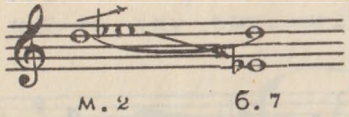
Как видно из приведенной таблицы, прима обращается в о ву, секунда – в септиму, терция – в сексту, кварта – в квинту, к та – в кварту, секста – в терцию, септима – в секунду и октава о щается в приму. Нетрудно заметить, что каждая пара интерва является взаимообратимой, то есть прима обращается в окта октава – в приму; секунда обращается в септиму, а септима – в кунду и т. д.

При цифровом обозначении простых интервалов сумма цифр данных интервалов всегда дает цифру 9:

1 + 8 = 9 (8 + 1 = 9)
2 + 7 = 9 (7 + 2 = 9)
3 + 6 = 9 (6 + 3 = 9)
4 + 5 = 9 (5 + 4 = 9)

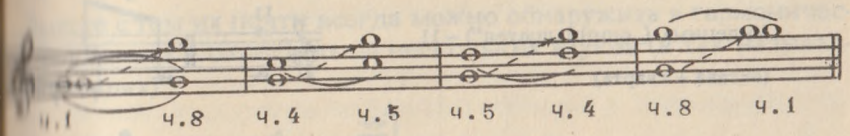
Обращение интервалов всегда происходит в пределах октавы, ая обозначается цифрой 8. Несоответствие цифры 9 с обозна- октавы объясняется тем, что одну ступень приходится два раза, так как она является основанием одного и вер- другого интервала (или наоборот).

Если трудно определить какой-нибудь интервал или нужно найти его, можно использовать его обращение. Например, построить б. 7 вниз от *ре*. Большая септима является обра- малой секунды, которую найти легче. Находим малую ду в обратном направлении, в данном случае вверх: *ре – ми* . Зная обращение найденной малой секунды, получим нужный интервал – большую септиму вниз (*ре – ми* ♭):

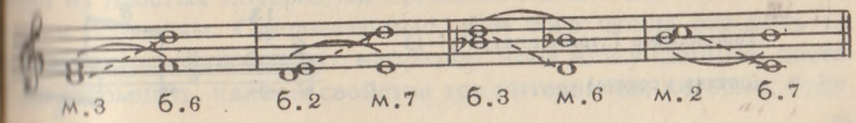


В музыке обращение интервалов имеет большое значение, о будет сказано в главе об аккордах.

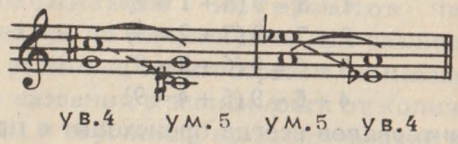
При обращении интервалов всегда сохраняются известные за- мерности, а именно: консонансы обращаются в консонансы; нансы – в диссонансы. При обращении определенных видов интервалов закономерности следующие – чистые интервалы обра- ся в чистые:



В остальных случаях образуются интервалы противоположных ов. Малые интервалы обращаются в большие и, наоборот, льшие – в малые:



Уменьшенные обращаются в увеличенные и, наоборот, ченные – в уменьшенные:

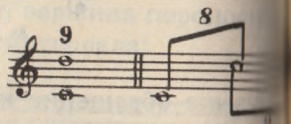


§ 30. СОСТАВНЫЕ ИНТЕРВАЛЫ

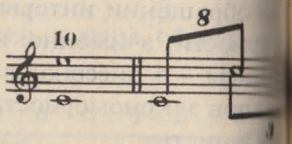
Интервалы, выходящие за пределы октавы, называют ставными, или сложными, так как они состоят из октавы стого интервала. Составные интервалы в пределах двух окт сят название: нона, децима, ундецима, дуодецима, терц квартдецима и квинтдецима, равная двум октавам. Инте большего объема специальных названий не имеют.

Таблица составных интервалов

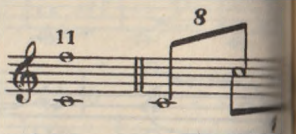
Нона („девятая") – 9
(октава + секунда)



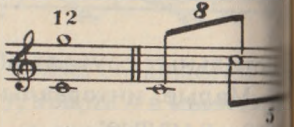
Децима („десятая") – 10
(октава + терция)



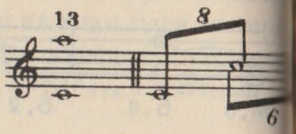
Ундецима („одиннадцатая") – 11
(октава + кварта)



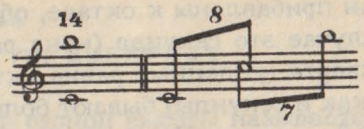
Дуодецима („двенадцатая") – 12
(октава + квинта)



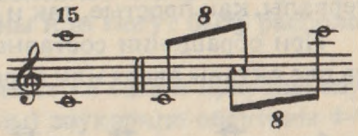
Терцдецима („тринадцатая") – 13
(октава + секста)



Квартдецима („четырнадцатая") – 14
(октава + септима)

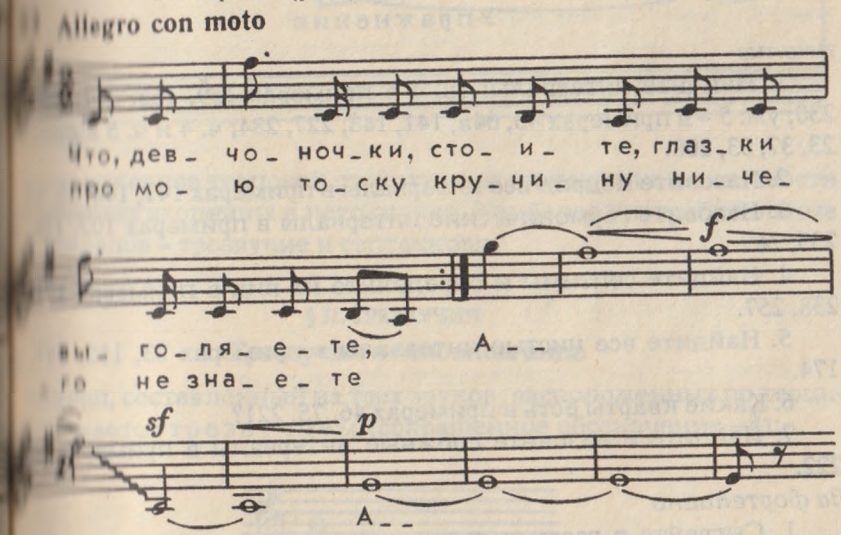


Квинтдецима („пятнадцатая") – 15
(октава + октава)

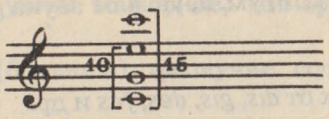


Составные интервалы как отрезки мелодической линии встре- сравнительно редко:

В. Гаврилин (род. в 1939 г.). «Русская тетрадь», «Страдальная»



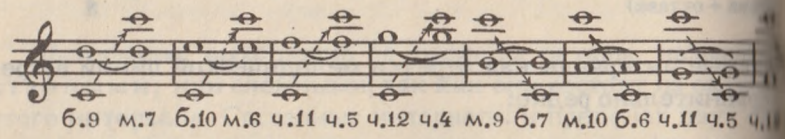
Вместе с тем их почти всегда можно обнаружить в гармоничес- изложении в созвучиях из нескольких звуков (в так называе- аккордах):



Составные интервалы в зависимости от их величины, от того, кой из простых интервалов прибавлен к октаве, подчиняются же правилам. Следовательно, для того чтобы ответить на рос, каких видов бывают, например, нона или ундецима, доста- но вспомнить, каковы свойства тех интервалов, которые, буду-

чи прибавлены к октаве, образуют нону или ундециму. В случае это секунда (нона равна октаве + секунда). Во кварта (ундецима равна октаве + кварта). Следовательно (как и секунды) бывают большие и малые, ундецимы (как ты) – чистые. Увеличенными и уменьшенными могут быть тервалы, как простые, так и составные.

При обращении составных интервалов основание пере на две октавы вверх или вершина на две октавы вниз:



Упражнения

Анализ

1. Найдите интервалы: ув. 4 в примерах 159, 166, 211, 2 230; ум. 5 – в примерах 43, 64а, 141, 148, 227, 284; ч. 4 и ч. 5 в пр 23, 37, 53, 208.

2. Назовите подряд все интервалы в примерах 141, 144, 35,

3. Назовите гармонические интервалы в примерах 102, 1 255, 245.

4. Найдите септимы и определите их вид в примерах 17 238, 257.

5. Найдите все чистые интервалы в примерах 23, 112, 19 174.

6. Какие кварты есть в примерах 46, 75, 221?

7. Найдите и назовите сложные интервалы в примерах 222.

За фортепиано

1. Сыграйте в гармоническом изложении ч. 5, м. 6, м. 3, ув. 4, ум. 5, м. 2 от звуков *cis, fis, ais, des, ges,* называя каждый з

2. Сыграйте в мелодическом изложении вверх м. 3, ч. 4, ув. 4, ум. 5, б. 6 от звуков *cis, dis, ais;* сыграйте в мелодиче изложении вниз м. 2, м. 6, ум. 5, ув. 4 от звука *ges,* называя зв т. д.

Письменно

1. Напишите б. 3 вверх от *dis, gis, des, fes* и др.
2. Напишите м. 3 вниз от *c, fis, es, dis, f* и др.
3. Напишите ув. 4 вверх от *des, fes, ges, h, b.*

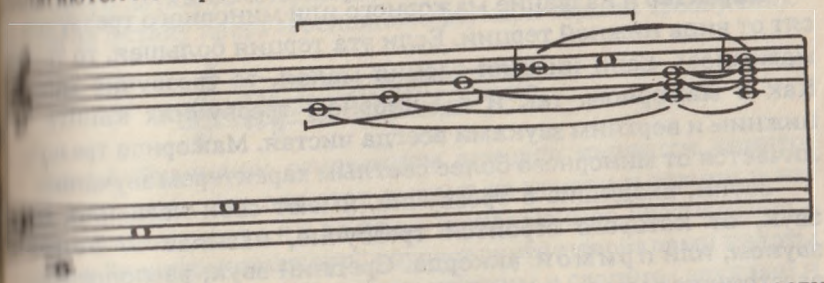
Необходимо научиться быстро находить любой интерва любого звука вверх и вниз как за фортепиано, так и в письме упражнениях, а также устно.

Глава седьмая

ОБЩЕЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ОБ АККОРДАХ

учие из трех или более звуков разной высоты называется ом[1]. В классической музыке основное значение приобре- рды, звуки которых расположены или могут быть располо- по терциям.

рцовая структура аккордов вытекает из самой природы зву- как в натуральном (обертоновом) звукоряде обертоны 4–7 лагаются по терциям и образуют аккорд:

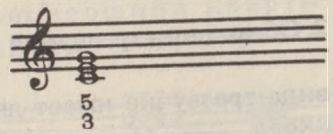


ды аккордов терцовой структуры различаются в зависимости личества входящих в него звуков. Наиболее употребительные аккордов – трезвучие и септаккорд.

§ 31. ТРЕЗВУЧИЯ

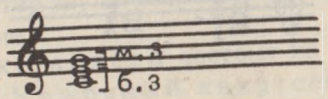
1. Трезвучия в основном виде

Аккорд, составленный из трех звуков, расположенных по терци- называется **трезвучием** (сокращенное обозначение – $\frac{5}{3}$):



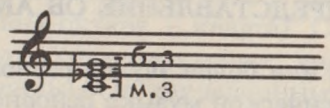
В зависимости от вида терций, входящих в аккорд, различают- следующие трезвучия: мажорное, минорное, увеличенное и шенное.

а) **Мажорное** (большое) трезвучие состоит из большой и ой терций:



[1] Аккорд – от итал. accordo – согласие, гармония.

б) Минорное (малое) трезвучие состоит из малой и бо терций:



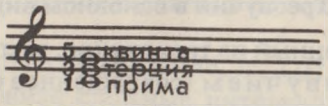
в) Уменьшенное трезвучие состоит из двух малых терций.

г) Увеличенное трезвучие состоит из двух больших терций.

В данной главе рассматриваются только мажорные и мин трезвучия. Увеличенные и уменьшенные трезвучия отне главу "Аккорды в ладу".

Характер и название мажорного или минорного трезвучия сят от вида нижней терции. Если эта терция большая, то тре мажорное[2]. Если нижняя терция малая, то трезвучие мино Как в мажорном, так и в минорном трезвучиях квинта м нижним и верхним звуками всегда чистая. Мажорное трезвуч личается от минорного более светлым характером звучания.

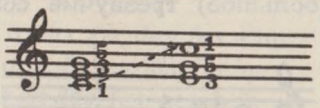
Звуки, входящие в трезвучие, имеют свои названия. Н звук, от которого строится трезвучие, называется основ звуком, или примой аккорда. Средний звук, расположенн расстоянии терции от основного, называется терцовым зв или терцией аккорда. Верхний звук, расположенный на ра нии квинты от основного, называется квинтовым звуко квинтой аккорда. Эти звуки условно обозначают соответ щими цифрами 1, 3 и 5.



2. Обращения трезвучий

Кроме основного вида трезвучие имеет два обращения: аккорд и квартсекстаккорд.

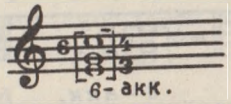
а) Первое обращение получается при перенесении на о вверх основного звука трезвучия:



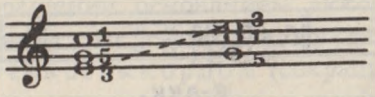
[2] Мажорное – итал. maggiore – больший.

[3] Минорное – итал. minore – меньший.

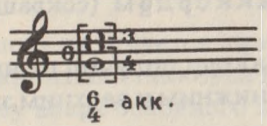
первом обращении основанием аккорда является уже не ос , а терцовый звук трезвучия. Аккорд этот состоит из терции ты и называется секстаккордом (сокращенное обозначе). Название "секстаккорд" обусловлено интервалом сексты, щейся между нижним и верхним звуками аккорда.



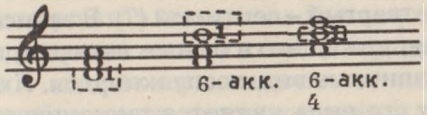
Второе обращение получается при перенесении на октаву нижнего звука секстаккорда (или, что то же самое, при пе нии на октаву вверх и основного звука, и терции трезвучия):



втором обращении основанием аккорда является квинто звук трезвучия. Аккорд этот состоит из кварты и терции и на тся квартсекстаккордом (сокращенное обозначение – вание "квартсекстаккорд" обусловлено интервалами кварты сты, которые образуются между нижним и средним звуками и нижним и верхним звуками аккорда.



В обоих обращениях трезвучия имеется кварта, возникшая в льтате обращения квинты основного вида трезвучия. В секст орде кварта расположена наверху, в квартсекстаккорде – ку. В обоих случаях вершина кварты является основ м звуком трезвучия, например:



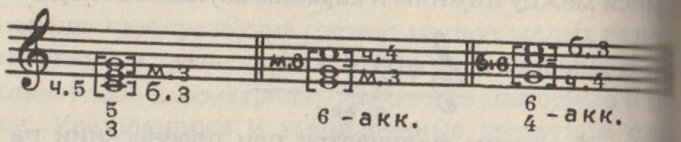
3. Виды обращений

Обращения, как и основные трезвучия, бывают четырех видов. структура и характер звучания зависят от вида терций и кварт, щих в обращение.

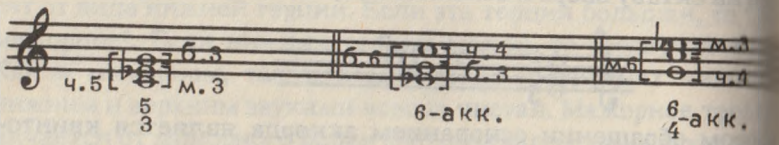
Мажорный секстаккорд состоит из м. 3 и ч. 4 (крайние ки образуют м. 6). Мажорный квартсекстаккорд состоит ч. 4 и б. 3 (крайние звуки образуют б. 6). Минорный секст орд состоит из б. 3 и ч. 4 (крайние звуки образуют б. 6). Ми-

норный квартсекстаккорд состоит из ч. 4 и м. 3 (
звуки образуют м. 6).

Мажорное трезвучие и его обращения



Минорное трезвучие и его обращения

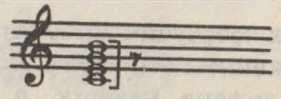


§ 32. СЕПТАККОРДЫ

1. Септаккорды в основном виде

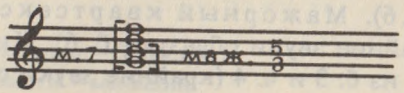
Аккорд, состоящий из четырех звуков, расположенных
циям, называется септаккордом (сокращенное обозначе
7).

Название свое этот аккорд получил от интервала septim
торая образуется между нижним и верхним звуками.



Звуки септаккорда, как и звуки трезвучия, имеют свои
ния. Нижний звук называется основным (или примой, 1), вт
терцовым звуком (или терцией, 3), третий – квинтовым з
(или квинтой, 5), четвертый – септимой (7). В зависимости от
видности трезвучия, лежащего в основе аккорда, и от вида
мы встречаются различные виды септаккордов. Любой septa
вне зависимости от его вида является диссонирующим звуко
танием.

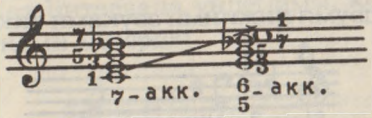
Наиболее распространенным является малый мажо
септаккорд. В основе этого аккорда лежит мажорное трез
септима между крайними звуками – малая. Формула м
мажорного септаккорда: мажорное трезвучие + м. 3 .



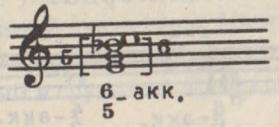
2. Обращения септаккордов

Септаккорд, как и трезвучие, имеет обращения. В отличие от
трезвучия септаккорд имеет не два, а три обращения: квинтсекст-
аккорд, терцквартаккорд и секундаккорд.

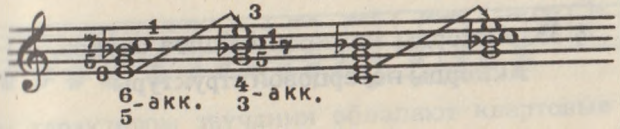
а) Первое обращение получается при перенесении основного
септаккорда на октаву вверх:



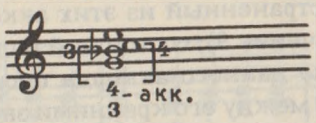
В первом обращении основанием аккорда является терция
аккорда. Аккорд этот состоит из двух терций и секунды и на-
зывается квинтсекстаккордом (сокращенное обозначение $\frac{6}{5}$).
Название свое этот аккорд получил от интервалов квинты и секс-
ты, которые образуются между нижним и третьим снизу звуками
аккорда и между нижним и верхним:



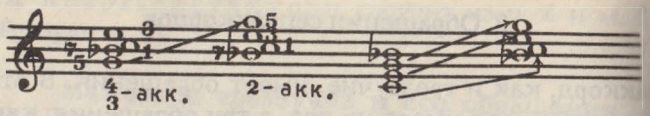
б) Второе обращение получается при перенесении на октаву
нижнего звука квинтсекстаккорда (или, что то же самое, при
перенесении на октаву вверх основного звука и терции септаккор-



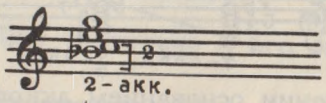
Во втором обращении основанием аккорда является квинта
аккорда. Аккорд этот состоит из терции, секунды и терции и
называется терцквартаккордом (сокращенное обозначение
Название свое этот аккорд получил от интервалов терции и
кварты, которые образуются между нижним и вторым снизу звука-
ми и нижним и третьим снизу звуками аккорда:



в) Третье обращение получается при перенесении на октаву
вверх нижнего звука терцквартаккорда (или, что то же самое, при
перенесении на октаву вверх основного звука, терции и квинты
аккорда):

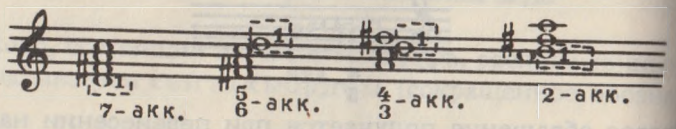


В третьем обращении основанием аккорда является се
септаккорда. Аккорд этот состоит из секунды и двух терций
зывается секундаккордом (сокращенное обозначение
Название свое этот аккорд получил от интервала секунды, ко
образуется между двумя нижними звуками аккорда:



Во всех обращениях септаккорда имеется секунда, котора
никла в результате обращения септимы септаккорда. В к
секстаккорде секунда находится наверху, в терцквартаккорд
середине, в секундаккорде – внизу.

При этом во всех случаях вершина секунды явля
основным звуком септаккорда:

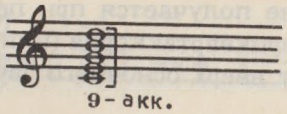


Для разрешения обращений септаккордов полезно помн
что септима аккорда во всех обращениях – основание секунды.

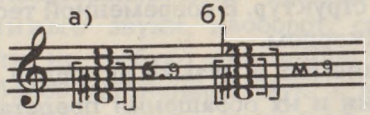
§ 33. Аккорды из пяти и более звуков. Аккорды нетерцовой структуры

Кроме трезвучий и септаккордов в музыке XIX и XX века
применяются аккорды, состоящие из большего количества зв
Принцип структуры остается тот же, то есть звуки основного
аккорда располагаются по терциям. Эти аккорды получают н
ние в зависимости от интервала, который образуется между
крайними звуками.

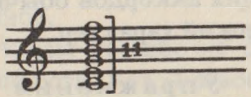
Наиболее распространенный из этих аккордов – нонакк
(сокращенное обозначение 9), состоящий из пяти звуков (из
рех терций). Название данного аккорда происходит от интер
ноны, образующегося между его крайними звуками.



зависимости от вида ноны – большой или малой – нонаккорд
быть большим (а) или малым (б):

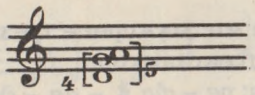


корд, состоящий из 6 звуков (из пяти терций), называется
нимаккордом (сокращенное обозначение – 11). Название
ия происходит от интервала ундецимы, которая образуется
крайними звуками аккорда:

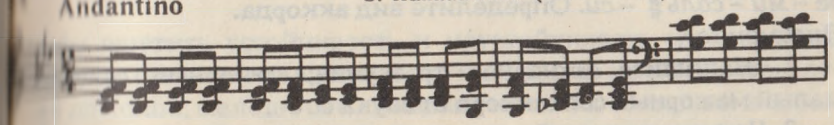


Подробное изучение этих аккордов является задачей курса гар-
ии. Здесь даны лишь самые общие понятия об их структуре.

В традиционной теории принято считать аккордами только со-
ия терцовой структуры: трезвучия, септаккорды, нонаккорды
обращения. Однако уже в классической музыке встречались
ся и редко) аккорды иной структуры. Например, в музыке клас-
ия грузинской музыки нередко встречается кварткинтаккорд,
ко распространенный в грузинской народной музыке.

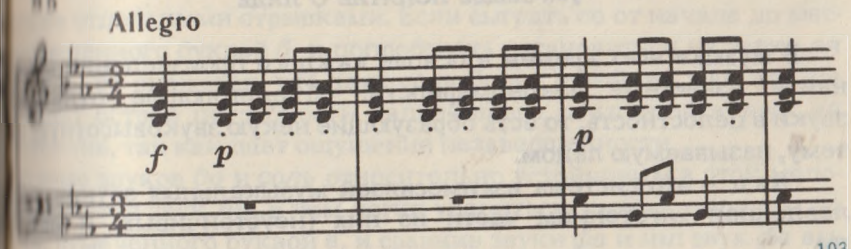


З. Палиашвили (1871—1933). «Даиси», д. II



Особым характером звучания обладают квартовые аккорды,
чающиеся в зависимости от вида входящих в них кварт
ых, увеличенных, уменьшенных). Яркий пример квартового
орда (состоящего из чистых кварт) встречается уже в Первой
фонии А. Бородина.

А. Бородин. Первая симфония, ч. I



В музыке XX века значительно расширился круг ра диссонирующих созвучий, в том числе созвучий самых раз ных интервальных структур. В современной теории любое принято считать аккордом.

Из всех применяемых в музыке аккордов только мажо минорные трезвучия и их обращения представляют собой нансы, остальные же относятся к категории диссонансов.

В музыке повествовательного, эпического характера преобладают консонансы. Консонантность аккордов часто ствует созданию образа покоя. Наличие большого количе пряженно диссонирующих аккордов обычно придает музык выраженный драматический характер.

Упражнения

Анализ

1. Найдите знакомые вам аккорды и назовите их в правой руки в примерах 178, 190, 231, в партии левой руки в рах 232, 220.

2. Определите аккорды в примере 287 (в левой руке).

За фортепиано

1. Сыграйте малый мажорный септаккорд от *до, ми, ля, ми* ♭ и др.

2. Сыграйте от звука *ми*: мажорное трезвучие, мажорный аккорд, мажорный квартсекстаккорд.

3. Сыграйте аккорды: *ре – фа* ♯ *– ля – до; ре – фа – ля* ♭ *ре – ми – соль* ♯ *– си*. Определите вид аккорда.

Письменно

1. Напишите минорное трезвучие; минорный секста малый мажорный септаккорд от звука *си* ♭ .

2. Напишите малый мажорный септаккорд от *до, ми, ля* ♭ *фа* ♯ , *ре* ♭ .

Глава восьмая

МАЖОРНЫЙ И МИНОРНЫЙ ЛАДЫ

§ 34. ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ О ЛАДЕ

В музыке всех времен в основе каждого произведения мо найти известные закономерности, объединяющие отдель звуки в целостность, то есть образующие некую звуковысотную тему, называемую ладом.

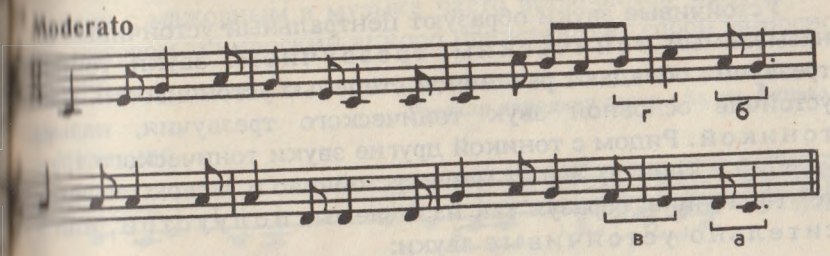
Лад – это система взаимосвязей музыкальных звуков, о ловленная тяготением части из них (неустойчивых) к дру

(устойчивым). К неустойчивым относятся звуки, созда- ощущение незавершенности, требующие дальнейшего ния. Устойчивые звуки, наоборот, создают ощущение завершенности, не требуют дальнейшего движения. Каж- имеет наиболее устойчивый звук, к которому тяготеют льные. Этот звук называется тоникой.

смотрение всех ладов не входит в задачи курса элементар- ории музыки. В этой главе мы ограничимся рассмотрением ладовых систем, ставших основными в развитии европейской последних столетий (от XVII до XX). Названия их широко ны: это мажор и минор.

дельно взятый звук сам по себе не обладает свойством ус- вости или неустойчивости. Устойчивость или неустойчивость выявляется только в мелодическом потоке, рядом с други- ками, в музыкальных произведениях. Для уяснения вопроса чии значения звуков разберем пример:

Латышская народная песня



Чтобы ощутить устойчивость и неустойчивость звуков, надо де всего спеть или сыграть данную мелодию целиком. Прослу- ная до конца, мелодия не вызывает никаких сомнений в своей ршенности. Но если остановиться на предпоследнем звуке *ре*, то ощущение завершенности теряется, и наш слух требует вода *ре* в *до*. Совершенно очевидно, что в этой мелодии звук является завершающим, устойчивым (в примере этот звук чен буквой *а*).

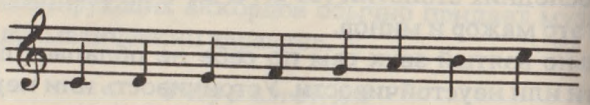
Для того чтобы установить, каковы остальные звуки этой ме- ии, какие из них устойчивы, а какие неустойчивы, следует сы- ть ее отдельными отрывками. Если сыграть ее от начала до мес- отмеченного буквой *б*, и попробовать остановиться на звуке *ля* *соль*, то окажется, что звук *соль* более устойчив, так как не вает острой потребности дальнейшего движения, а звук *ля* стойчив, так как дает ощущение незавершенности.

Кроме звуков *до* и *соль* относительно устойчивым в этой мело- является звук *ми*, в чем легко убедиться, сыграв мелодию до та, отмеченного буквой *в*, и сравнив звуки *фа* и *ми*: звук *фа* вы-

зывает ощущение неустойчивости, а звук *ми* – ощущение о тельной устойчивости. Еще более остро к звуку *до* тяготее *си*; это можно услышать, если сыграть переход от третьего к четвертому (отмечен буквой *г*).

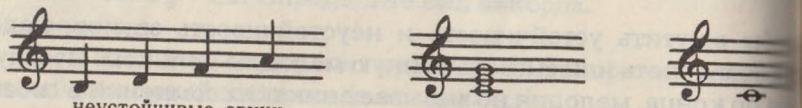
Таким образом выясняется, что в данной мелодии звуки и *соль* являются устойчивыми, а звуки *ля, ре, фа* и *си* – неус выми.

Если расположить все звуки, входящие в данную мело поступенном порядке вверх от устойчивого звука *до*, то обра следующий звукоряд:



Наиболее устойчивым в данном звукоряде является зв относительно устойчивыми – *ми* и *соль*. Все остальные неустойчивы и требуют перехода в устойчивые, иными слов тяготеют к устойчивым.

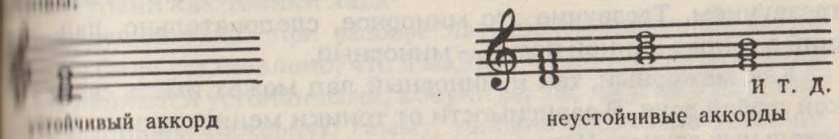
Устойчивые звуки образуют центральный устойчивый ак называемый тоническим трезвучием. Звуки тониче трезвучия обладают различной степенью устойчивости. Наи устойчив основной звук тонического трезвучия, называ тоникой. Рядом с тоникой другие звуки тонического трез (терция и квинта) звучат менее устойчиво и, в свою очередь, теют к тонике, образуя так называемые полуустои, или о сительно устойчивые звуки:



неустойчивые звуки — тоническое трезвучие — тоника

В развитии музыкального произведения не всегда проис непосредственный переход неустойчивых звуков в устойчи Часто неустойчивые звуки переходят в другие неустойчивые создавая этим накоплением неустойчивости сильное напряже в конце концов разрешающееся в относительную или абсолю устойчивость. Это явление можно наблюдать и в приведенной не. Здесь в третьем такте звук *си* не сразу переходит в *до*, а сна "обыгрывается" близлежащим неустойчивым звуком *ля* и потом переходит в *до*. В пятом и шестом тактах неустойчи звуки *ля* и *ре* создают накопление неустойчивости и тем са усиливают и обостряют тяготение этих звуков к устойчи которые появляются в седьмом и восьмом тактах, где *ля* уст ляется к *соль*, а *ре* – к *до*.

Не только отдельные звуки в ладу, но и созвучия, аккорды об ают свойством устойчивости или неустойчивости. Единствен абсолютно устойчивым аккордом в ладу является его тониче трезвучие. Все остальные аккорды в той или иной мере неус чивы:



устойчивый аккорд — неустойчивые аккорды

§ 35. РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ МАЖОРОМ И МИНОРОМ

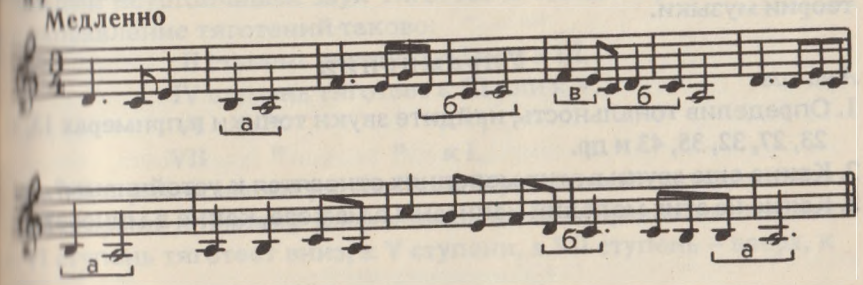
Как показано в предыдущем параграфе, лад – это система тесвязанных звуков, объединенных тоникой.

В приведенном на с. 105 примере тонический аккорд лада пред ляет собой мажорное трезвучие (*до – ми – соль*). Лад, имеющий качестве устойчивого тонического аккорда мажорное трезвучие, вается мажорным ладом.

Наряду с мажорным в музыке часто встречается минорный , в котором тонический аккорд представляет собой минорное звучие:

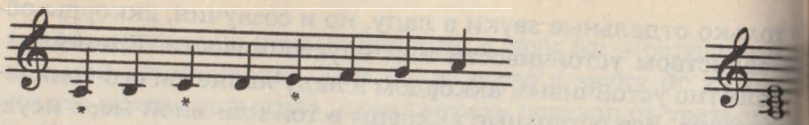
Русская народная песня «Ах ты, Ванька»

№7



В основе этой песни лежат те же основные семь ступеней зву ряда, что и в предыдущей. Но их взаимоотношения по устойчи сти и неустойчивости – иные. Можно проанализировать эту ню так же, как была проанализирована предыдущая, проиграть от начала до конца, затем сыграть до места, обозначенного бук й *б*, сравнить остановки на *ре* и на *до* и таким образом устано ть, какие звуки устойчивы. Оказывается, что устойчивы в дан й песне звуки *ля, до* и *ми*, но при этом звуки *до* и *ми* лишь отно льно устойчивы, а звук *ля* абсолютно устойчив. Таким обра м, тоникой в данном случае является звук *ля* (буква *а*).

Если расположить в плавном восходящем порядке от тоники все звуки данной песни, получим следующий звукоряд:



Здесь *ля* является тоникой, а аккорд *ля – до – ми* – тонич трезвучием. Трезвучие это минорное, следовательно, лад, щий в основе данной песни, – минорный.

Как мажорный, так и минорный лад может иметь своей кой любой звук. В зависимости от тоники меняется значение остальных звуков. Например, если тоникой мажора является *фа*, тогда тоническое трезвучие будет *фа – ля – до* (все остал звуки неустойчивы); если звук *соль*, то тоническое трезвучие б *соль – си – ре* (остальные звуки неустойчивы) и т. д.

Кроме мажорного и минорного в музыке применяется це ряд других ладов, но они встречаются значительно реже, поэт прежде всего рассмотрим подробнее мажор и минор как лады новные для русской, советской и западноевропейской класси кой музыки. Об остальных ладах будет сказано в отдельной гла

Лад является одним из самых сильных средств музыкаль выразительности. Смена мажорного лада минорным или наоб сразу придает иной характер музыкальному образу. Поэтому из ние ладов является одной из важнейших составных частей ку теории музыки.

Упражнения

Анализ

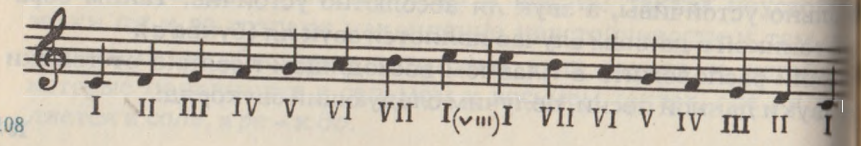
1. Определив тональность, найдите звуки тоники в примерах 13, 23, 27, 32, 35, 43 и др.
2. Какие еще звуки в этих мелодиях относятся к устойчивым?
3. Какие из этих мелодий написаны в мажоре, какие в миноре?

Глава девятая

МАЖОР

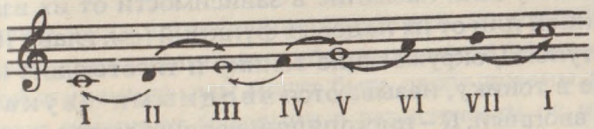
§ 36. МАЖОРНАЯ ГАММА

Звуки мажорного лада, расположенные в поступенном поряд от тоники в пределах октавы, образуют восходящую или нисхо щую мажорную гамму:



гаммы называются ее ступенями и обозначаются римски- фрами I, II, III, IV, V, VI, VII, I. Восьмая ступень гаммы являет- авным повторением тоники, необходимым для завершения , и обычно обозначается цифрой I, что подчеркивает значе- ой ступени как тоники лада[1].

предыдущей главе при разборе латышской народной песни р 86) было установлено, что в мажоре с тоникой *до* звуки *до*, оль являются устойчивыми, а звуки *ре, фа, ля* и *си* – неустой- ыми. Выпишем мажорную гамму, условно обозначив устойчи- звуки целыми нотами, а неустойчивые – черными кружками. способом мы установим, какие ступени являются в ней чивыми и какие неустойчивыми. Стрелками указаны направ- тяготений неустойчивых звуков:



стойчивыми, следовательно, являются I, III и V ступени, то е ступени, из которых складывается тоническое трезвучие, а - тойчивыми – остальные ступени, то есть II, IV, VI и VII.

каждый неустойчивый звук тяготеет к соседнему устойчиво- направление тяготений таково:

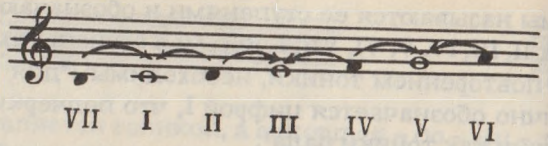
II ступень тяготеет к I или к III,
IV ступень тяготеет к III или к V,
VI " " к V,
VII " " к I.

VI и VII ступени имеют рядом с собой устойчивые звуки только ой стороны и поэтому имеют лишь одно направление тяготе- VI ступень тяготеет вниз, к V ступени, а VII ступень – вверх, к ике.

II и IV ступени имеют устойчивые звуки по обе стороны от себя, тому им свойственны двусторонние тяготения – вверх и вниз. сила тяготения все же различна. II ступень имеет более ярко аженное тяготение вниз, к I, так как I ступень – тоника лада – адает наибольшей силой притяжения. IV ступень имеет более выраженное тяготение вниз, к III, так как расстояние от IV пени до III (полутон) меньше, чем расстояние от IV до V (целый). Чем меньше расстояние, отделяющее неустойчивый звук от йчивого, тем сильнее тяготение.

Тяготение ступеней мажорной гаммы наиболее наглядно но выразить следующей схемой:

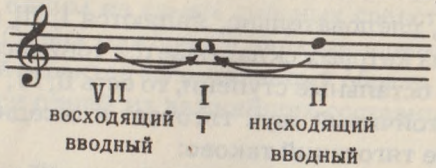
[1] Иногда ее обозначают цифрой VIII.



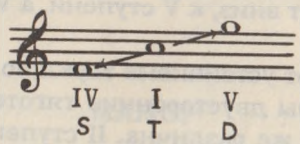
Из этой схемы явствует, что каждый устойчивый звук ной гаммы окружен двумя тяготеющими к нему неустойчи Из всех ступеней гаммы наиболее острой неустойчивостью об ет VII ступень, лежащая на ближайшем полутоновом расст от наиболее устойчивого звука – тоники.

Кроме цифровых обозначений ступени гаммы имеют так звания. I ступень, как уже было сказано, называется тони сокращенно обозначается большой латинской буквой T. О ные ступени получили название в зависимости от их взаим шений с тоникой или от их ладовых функций (см. главу 16).

II и VII ступени, окружающие тонику и тяготеющие к ней бы вводящие в тонику, называются **вводными звуками** восходящий вводный, II – нисходящий вводный звук:



V и IV ступени, как доминирующие, то есть имеющие, ка увидим дальше, наибольшее значение в классической гарм называются **доминантой**[3] (V ст.) и **субдоминантой** (IV На квинту вверх от тоники лежит верхняя доминанта, обозн щаяся буквой D, на квинту вниз от тоники – нижняя домина субдоминанта[4], которая обозначается буквой S:



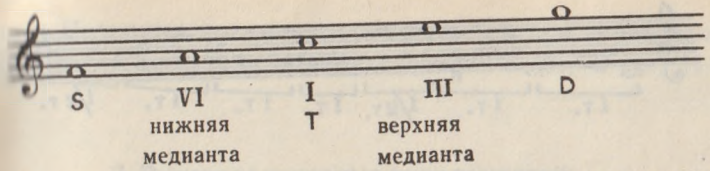
III ступень, лежащая между T и D, и VI ступень, расположе между T и S (считая от T вниз), называются **медиантами** ступень, лежащая над T, называется верхней медиантой. VI пень, лежащая под T, называется нижней медиантой:

[2] Тоника – от лат. tonus – звук. В данном случае речь идет о звуке, с ко начинается гамма.

[3] Доминанта – от лат. dominare – господствовать.

[4] Приставка „суб" – от лат. sub – внизу, под.

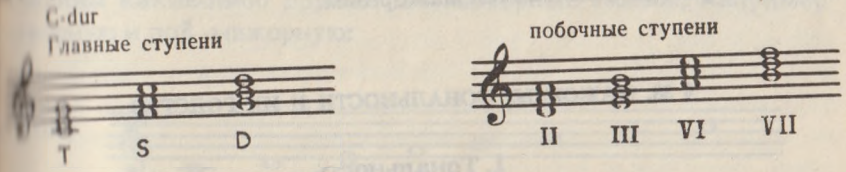
[5] Медианта – от итал. medio – средний.



Приведем названия ступеней гаммы в восходящем порядке:

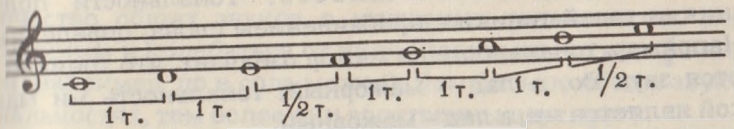
I ст. – тоника (T),
II ст. – нисходящий вводный звук,
III ст. – верхняя медианта,
IV ст. – субдоминанта (S),
V ст. – доминанта (D),
VI ст. – нижняя медианта,
VII ст. – восходящий вводный звук.

Наиболее часто встречающиеся тоника, доминанта и субдоми- нта называются главными ступенями, а остальные – побочными. а каждой ступени гаммы могут быть расположены любые аккор- , которые получают названия в зависимости от их расположе- . Трезвучия на T, S и D называются **главными** трезвучиями, а остальных ступенях – **побочными**. Трезвучие на I ступени ны называется тоническим, на IV ступени – субдоминантовым, а V – доминантовым.

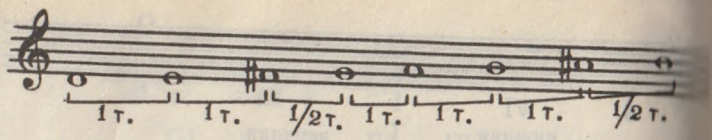


§ 37. СТРОЕНИЕ МАЖОРНОЙ ГАММЫ

В основе любой мажорной гаммы лежит определенное соотно- ние тонов и полутонов, образующихся между ее ступенями. Это отношение выражается формулой – 1 тон, 1 тон, 1/2 тона, 1 тон, 1 он, 1 тон, 1/2 тона:

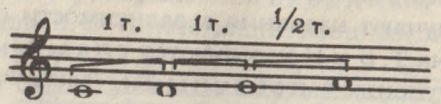


Указанная последовательность тонов и полутонов сохраняется любой мажорной гамме, независимо от того, какой звук является тоникой. Например, при тонике *ре* мажорное тоническое трезвучие дет *ре – фа♯ – ля*, а гамма ре мажор образует следующий звуко- ряд:



Такая мажорная гамма называется натуральной; как мы видели, она может быть построена из основных ступеней звукоряда.

Натуральную мажорную гамму можно разделить на две равные части по четыре звука в каждой, от I до IV ступени и от V ступени. Каждая из этих частей называется тетрахорд[6]. Тетрахорды отделены друг от друга расстоянием в 1 тон. Оба тетрахорда, из которых складывается мажорная гамма, одинаковы: имеют структуру – тон, тон, полутон:



Такой тетрахорд называется мажорным.

§ 38. МАЖОРНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ И ИХ РОДСТВО

1. Тональность

Сравнивая между собой гаммы мажорного лада от *до* и *ре*, легко убедиться в том, что они построены совершенно одинаково, звучат сходно, но отличаются высотными положениями и имеют разный звуковой состав, отличающийся знаками альтерации.

Лад с определенной тоникой, имеющий свои постоянные знаки альтерации, образует тональность. Тональности получают названия от своей тоники с прибавлением слова, определяющего лад. Например, тональность до мажор означает, что тоникой здесь является звук *до*, а лад – мажорный; тональность ми мажор – тоникой является *ми*, а лад – мажорный.

При буквенных названиях слово "мажор" заменяется словом dur[7], например до мажор = C-dur, фа мажор = F-dur, ми ♭ мажор

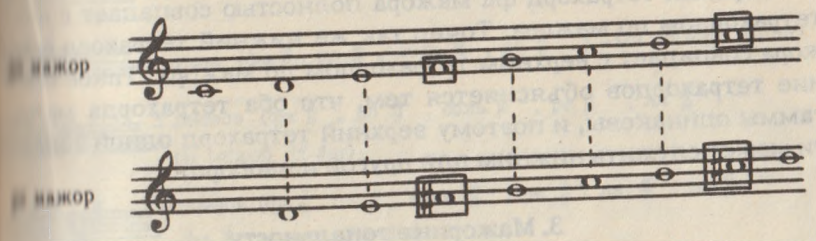
[6] Тетрахорд – греч. tetra – четыре, chorde – струна.

[7] Dur – лат. durus – твердый.

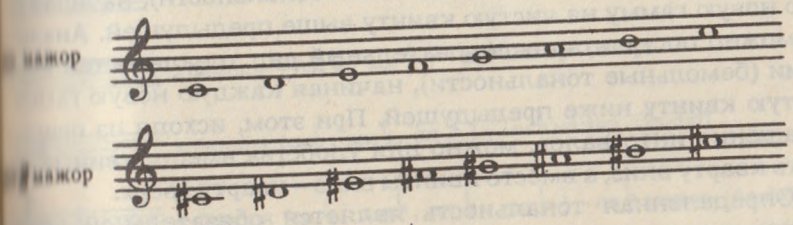
и т.д. Названия мажорных тональностей при буквенном обозначении всегда пишутся с большой буквы: E-dur, D-dur, H-dur и

2. Родство мажорных тональностей

Сравнивая приведенные выше гаммы до мажор и ре мажор, можно убедиться в том, что в их звуковом составе содержатся два различных звука (в до мажоре – *фа* и *до*, а в ре мажоре – *фа*♯ и *до*♯) и шесть общих (*ре, ми, соль, ля* и *си*):



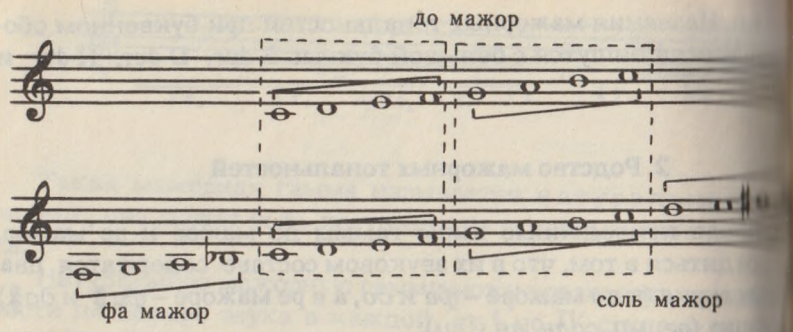
Сравним какие-либо другие две мажорные гаммы, например фа мажорную и до♯ -мажорную:



Из сопоставления до мажора и до ♯ мажора следует, что эти две гаммы не имеют ни одного общего звука.

Количество общих звуков в мажорных тональностях может быть различным и колебаться от нуля (например, до и до ♯ мажор) до шести (например, до и соль мажор). Чем больше общих звуков в двух тональностях, тем более они родственны друг другу.

Самым близким родством обладают мажорные тональности, в которых имеется по шесть общих звуков и которые отличаются друг от друга лишь одним звуком. Такими тесно родственными являются все те тональности, тоники которых отстоят одна от другой на интервал чистой квинты вверх или вниз. Легко убедиться, что такие тональности обязательно имеют один общий тетрахорд:



Верхний тетрахорд фа мажора полностью совпадает с н тетрахордом до мажора. Точно так же нижний тетрахорд с жора совпадает с верхним тетрахордом до мажора. Такое с ние тетрахордов объясняется тем, что оба тетрахорда ма гаммы одинаковы, и поэтому верхний тетрахорд одной тона ти может служить нижним для другой и наоборот.

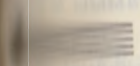
3. Мажорные тональности. Ключевые и случайные знаки

Исходя из родства тональностей, можно построить посл тельный ряд тональностей с постепенно возрастающим кол вом диезов (так называемые диезные тональности), начина дую новую гамму на чистую квинту выше предыдущей. Ана но можно построить последовательный ряд тональностей с лями (бемольные тональности), начиная каждую новую гам чистую квинту ниже предыдущей. При этом, исходя из при обращения интервалов, можно для удобства вместо квинты брать кварту вниз, а вместо квинты вниз – кварту вверх.

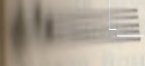
Определенная тональность является обязательной осн любого классического музыкального произведения. Пра большинстве из них встречаются переходы из одной тональн другую, называемые **модуляциями**, но в основном на про нии более или менее длительного времени решающую роль и определенная тональность с присущими ей постоянными зна альтерации. Для того чтобы не выписывать эти знаки в кажд дельном случае, их принято проставлять в начале каждой стр у ключа, почему они и называются **ключевыми знаками**.

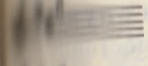
Ключевые знаки сохраняют свое значение для соответс щих звуков любой октавы. Они выписываются в том же поряд каком они возникают в последовательном ряду диезных и бем ных тональностей.

Таблица ключевых знаков


0 знаков – до мажор (C-dur)


1 диез (фа ♯) – соль мажор (G-dur)


2 диеза (фа ♯, до ♯) – ре мажор (D-dur)

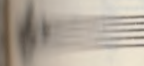

3 диеза (фа ♯, до ♯, соль ♯) – ля мажор (A-dur)


4 диеза (фа ♯, до ♯, соль ♯, ре ♯) – ми мажор (E-dur)

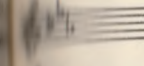

5 диезов (фа ♯, до ♯, соль ♯, ре ♯, ля ♯) – си мажор (H-dur)


6 диезов (фа ♯, до ♯, соль ♯, ре ♯, ля ♯, ми ♯) – фа ♯ мажор (Fis-dur)

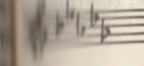

7 диезов (фа ♯, до ♯, соль ♯, ре ♯, ля ♯, ми ♯, си ♯) – до ♯ мажор (Cis-dur)

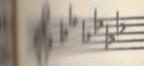

1 бемоль (си ♭) – фа мажор (F-dur)


2 бемоля – (си ♭, ми ♭) – си ♭ мажор (B-dur)


3 бемоля (си ♭, ми ♭, ля ♭) – ми ♭ мажор (Es-dur)


4 бемоля (си ♭, ми ♭, ля ♭, ре ♭) – ля ♭ мажор (As-dur)


5 бемолей (си ♭, ми ♭, ля ♭, ре ♭, соль ♭) – ре ♭ мажор (Des-dur)


6 бемолей (си ♭, ми ♭, ля ♭, ре ♭, соль ♭, до ♭) – соль ♭ мажор (Ges-dur)

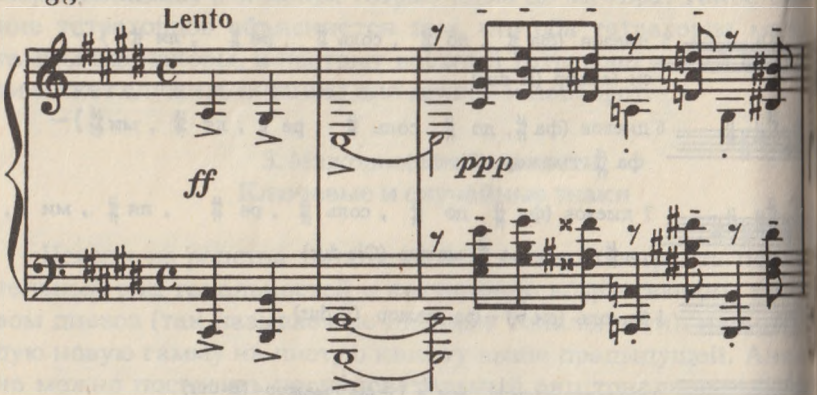

7 бемолей (си ♭, ми ♭, ля ♭, ре ♭, соль ♭, до ♭, фа ♭) – до ♭ мажор (Ces-dur)

Следует твердо запомнить количество ключевых знаков в каж- тональности для ее определения в музыкальных произведе- ниях.

Ключевые знаки являются признаком тональности, так каждая тональность имеет свои знаки альтерации. Поэтому ключевым знакам можно определить тональность гаммы и музыкального произведения.

В нотном тексте музыкальных произведений кроме знаков альтерации, определяющих тональность (то есть кроме ключевых знаков), часто встречается эпизодическое повышение или понижение отдельных звуков. В таких случаях знаки альтерации выставляются только перед соответствующими нотами, и действие их продолжается лишь в пределах данного такта для одной октавы одного голоса. Такие знаки альтерации называются случайными знаками в отличие от ключевых, являющихся постоянными.

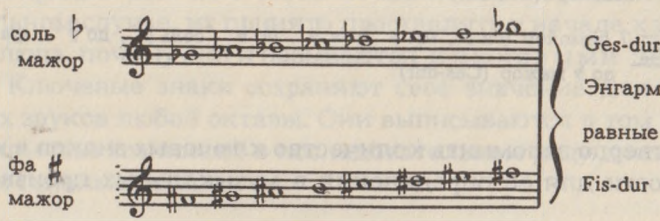
88 С. Рахманинов. Прелюдия cis-moll op

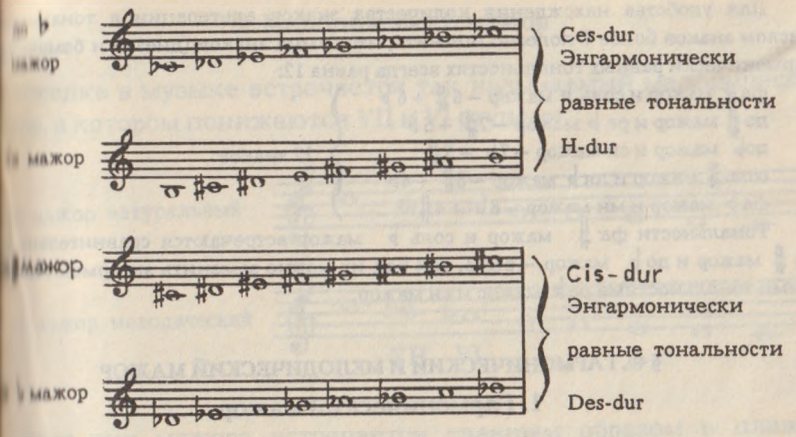


§ 39. ЭНГАРМОНИЗМ ТОНАЛЬНОСТЕЙ. КВИНТОВЫЙ КРУГ МАЖОРНЫХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Подобно энгармонически равным звукам и интервалам встречаются также энгармонически равные тональности. Так, например:

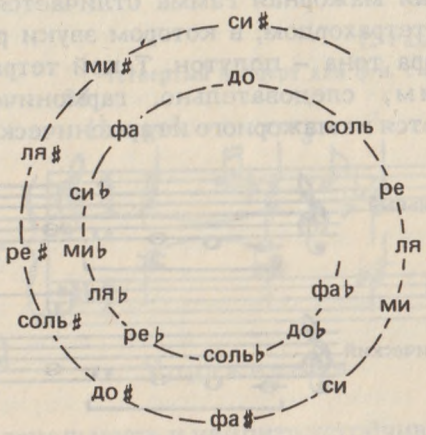
соль ♭ мажор энгармонически равен фа ♯ мажору,
до ♭ мажор " " си мажору,
до ♯ мажор " " ре ♭ мажору.





Энгармонически равные тональности имеют одинаковое звукоряное положение, хотя и по-разному нотируются.

Энгармонизм тональностей и последовательный ряд диезных и бемольных тональностей нагляднее всего изображается так называемым квинтовым кругом:



В сущности, название "квинтовый круг" является условным, схема тональностей не замыкается подобно кругу, а представляет собой спираль, которая теоретически может быть продолжена. Но энгармонизм тональностей замыкает круг, и практически употребление тональности с количеством ключевых знаков более 7 оказывается ненужным, так как ее всегда можно заменить энгармонически равной тональностью с меньшим количеством знаков.

Для удобства нахождения количества знаков альтерации в тональ числом знаков более 7 полезно помнить, что сумма знаков (диезов и бемо гармонически равных тональностях всегда равна 12:

фа ♯ мажор и соль ♭ мажор – 6♯ + 6♭
до ♯ мажор и ре ♭ мажор – 7♯ + 5♭
до♭ мажор и си мажор – 7♭ + 5♯
соль ♯ мажор и ля ♭ мажор – 8♯ + 4♭
фа ♭ мажор и ми мажор – 8♭ + 4♯

} 12 знаков

Тональности фа ♯ мажор и соль ♭ мажор встречаются сравнительн до ♯ мажор и до ♭ мажор – реже, так как их можно заменить энгармонич ными тональностями ре ♭ мажор и си мажор.

§ 40. ГАРМОНИЧЕСКИЙ И МЕЛОДИЧЕСКИЙ МАЖОР

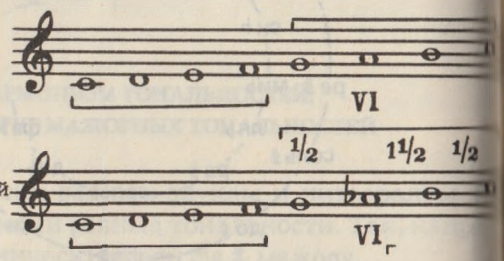
1. Гармонический мажор

Кроме натурального существуют другие виды мажорного Один из них, называемый гармоническим мажором, встреча музыке довольно часто. Он отличается от натурального по ной VI ступенью. В результате понижения VI ступени в гармо ком мажоре между VI и VII ступенями образуется расстоя полтора тона (ув. 2).

Гармоническая мажорная гамма отличается от натура только верхним тетрахордом, в котором звуки расположен полутон – полтора тона – полутон. Такой тетрахорд назы гармоническим, следовательно, гармоническая маж гамма складывается из мажорного и гармонического тетрахо

до мажор натуральный

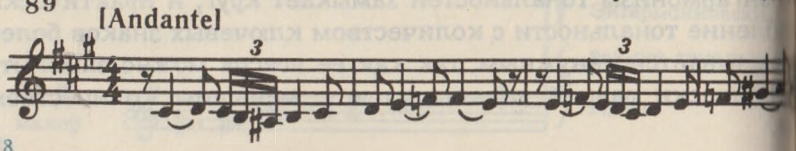
до мажор гармонический



В приведенном ниже отрывке из балета "Раймонда" непр но сохраняется ля мажор гармонический (*фа* ♮ – пониж VI ступень).

А. Глазунов. «Раймонда»

89 [Andante]

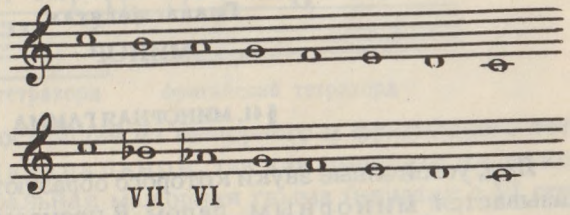


2. Мелодический мажор

Нередка в музыке встречается так называемый мелодический мажор, в котором понижаются VII и VI ступени:

до мажор натуральный

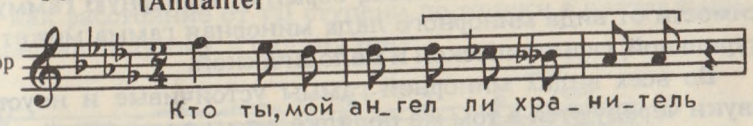
до мажор мелодический



Этот вид мажора встречается главным образом в плавных ходящих мелодиях.

П. Чайковский. «Евгений Онегин», к. 2

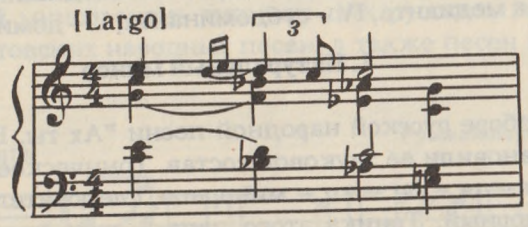
90 [Andante]



С. Рахманинов.

Четвертый концерт для ф-п. с орк., ч. II

91 [Largo]



Упражнения

Анализ

1. Определите тональность и найдите устойчивые и неустойчивые звуки в примерах 55, 75, 197, 201, 214.
2. Какого из вводных звуков нет в примерах 35, 137?
3. Найдите нижний или верхний тетрахорд в примерах 194, 198, 213, 214, 223, заранее определив тональность.
4. Назовите ключевые знаки ре, ля ♭, фа ♯, ре ♭, ми ♭, си мажора.

На *фортепиано*

1. Сыграйте звук доминанты в ре, ми, фа ♯, ля ♭ мажоре.
2. Покажите на клавиатуре верхнюю и нижнюю медианту ля мажора.

3. Сыграйте любую пару мажорных гамм с общим тетрахордом
4. Сыграйте восходящий верхний тетрахорд в фа мажоре, соль мажоре, ми ♭ мажоре.
5. Сыграйте нисходящий верхний тетрахорд в си, до, ля мажоре

Глава десятая

МИНОР

§ 41. МИНОРНАЯ ГАММА

Лад, устойчивые звуки которого образуют минорное трезвучие, называется **минорным** ладом. В процессе исторического развития музыкального языка в разные эпохи и у разных народов вырабатались три вида минора: натуральный, гармонический и мелодический.

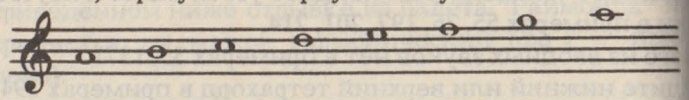
Звуки минорного лада, расположенные в поступенном порядке от тоники в пределах октавы, образуют минорную гамму. В зависимости от вида минорного лада минорная гамма может быть натуральной, гармонической и мелодической.

Во всех видах минорной гаммы устойчивые и неустойчивые звуки чередуются в том же порядке, что и в мажорной гамме, I и V ступени – устойчивые, а II, IV, VI и VII – неустойчивые. Ступени минорной гаммы носят те же названия, что и ступени мажорной гаммы, то есть I ступень – тоника, II – нисходящий вводный тон, III – верхняя медианта, IV – субдоминанта, V – доминанта и т. д.

1. Натуральный минор

При разборе русской народной песни "Ах ты, Ванька" (при 87) мы установили ее звуковой состав. Тоническое трезвучие этой песни – *ля – до – ми* – минорное, следовательно, и лад песни минорный. Тоника этого лада – звук *ля*, таким образом тональность данной песни – ля минор.

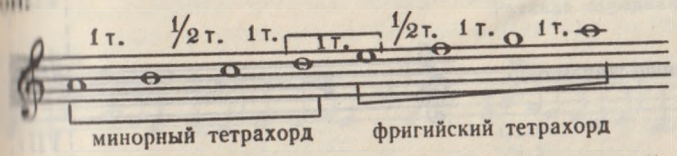
Все звуки этой песни, выписанные в поступенном порядке вверх от тоники, образуют минорную гамму:



В основе этой гаммы лежит определенное соотношение тонов и полутонов, образуемых ее ступенями. Формула этой гаммы: 1 тон, 1/2 тона, 1 тон, 1 тон, 1/2 тона, 1 тон, 1 тон.

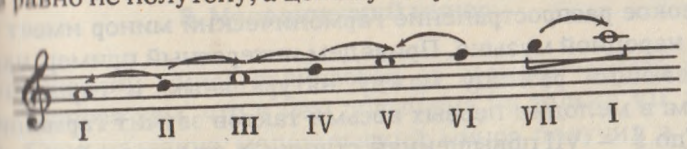
Минорная гамма, как и мажорная, состоит из двух тетрахордов, но, в отличие от мажорной гаммы, тетрахорды минорной гаммы не одинаковы, их строение различно.

Нижний тетрахорд натурального минора – тон, полутон, тон – называется минорным, а верхний – полутон, тон, тон – называется фригийским. Тетрахорды отделены друг от друга расстоянием в один тон:



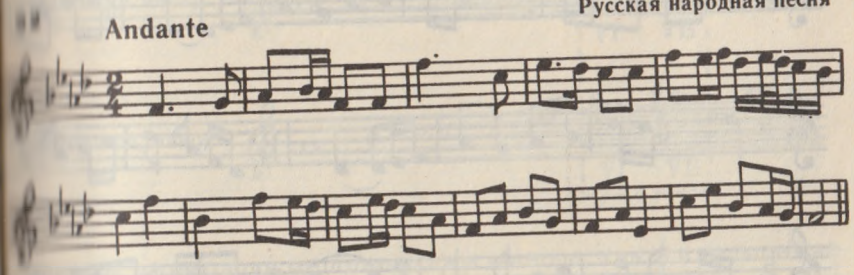
Минорная гамма, состоящая из минорного и фригийского тетрахордов, называется **натуральной**, так как имеет тот же звукоряд, что и натуральная мажорная гамма (начатая с VI ступени). Как и натуральная мажорная гамма, она может быть построена на основных ступеней звукоряда.

Схема тяготений в натуральном миноре такая же, как и в мажоре, но сила тяготения наиболее яркого в мажоре неустойчивого вводного звука (VII ст.) – в миноре выражена менее ярко, так как расстояние от VII ступени до тоники в натуральном миноре равно не полутону, а целому тону:



Натуральный минор очень типичен для русских, латышских, белорусских, литовских народных песен, а также песен некоторых других народов.

Русская народная песня

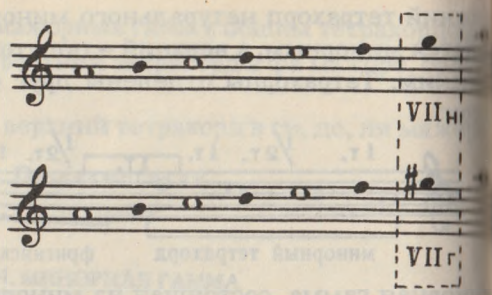


2. Гармонический минор

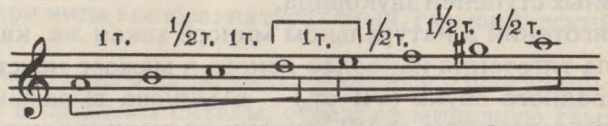
В отличие от русской народной песни музыка многих других народов имеет в своей основе минорный лад с повышенной VII ступенью, который называется **гармоническим** минором.

натуральный минор

гармонический минор



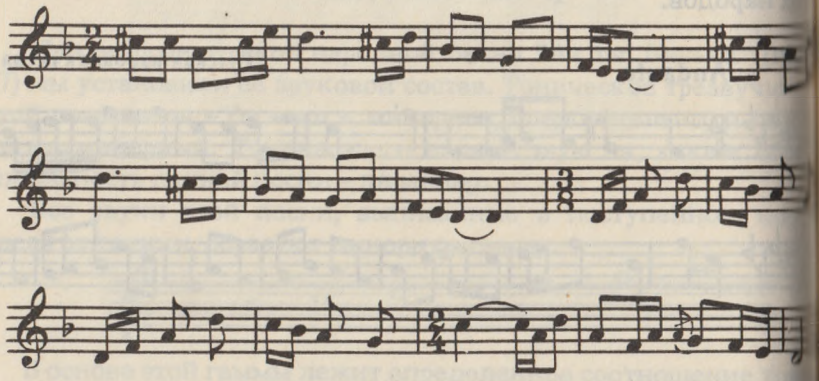
Гармоническая минорная гамма отличается от натура
только верхним тетрахордом, нижний тетрахорд остается неи
ным. Следовательно, она складывается из минорного и гар
ческого тетрахордов:



минорный тетрахорд гармонический тетрахорд

Широкое распространение гармонический минор имеет в
инской народной музыке. Приведем интересный пример, нагл
показывающий разницу между натуральным и гармоничес
минором: в мелодии первых восьми тактов звучит гармоничес
минор (до ♯ – VII повышенная ступень в ре миноре), в после
щих семи тактах – натуральный (везде *до* без повышения).

93 **Andante mesto** Украинская народная п

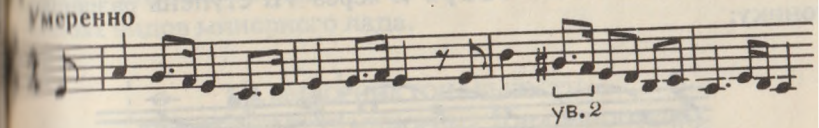


Гармонический минор имеет решающее значение в произ
ниях западноевропейских композиторов, но получил шир
распространение и в русской музыке (он встречается изредка
русской народной песне). Широко применяется этот вид мино
современной музыке.

результате повышения VII ступени в гармоническом миноре
ется расстояние в полтора тона между VI и VII ступенями
и полутоновое соотношение между VII ступенью и тоникой.

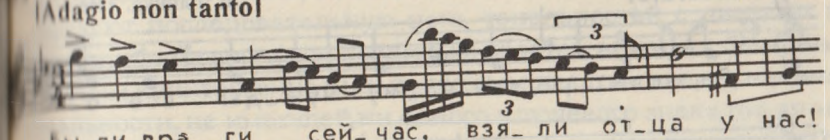
Русская народная песня

Умеренно



М. Глинка. «Иван Сусанин», романс Антониды

Adagio non tanto

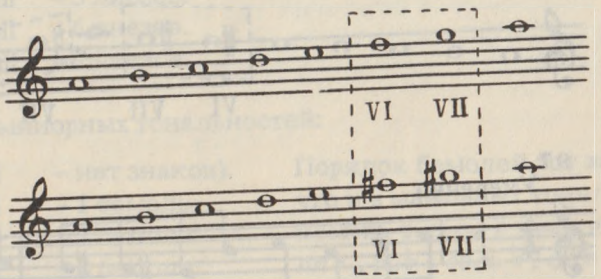


3. Мелодический минор

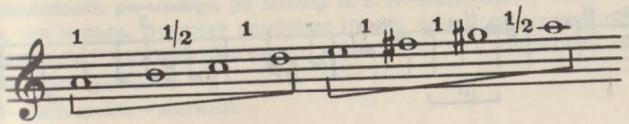
Мелодический минор отличается от гармонического и нату-
ного минора тем, что в нем повышена не только VII, но и VI
ень. Свое название мелодический минор получил в связи с
что он применяется главным образом в мелодических оборо-

натуральный минор

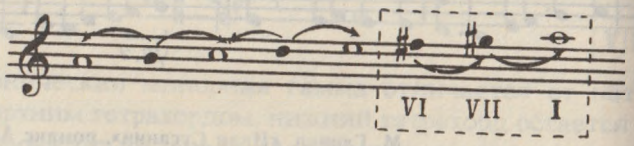
мелодический минор



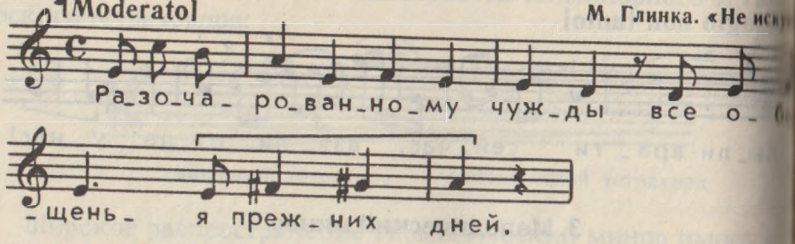
Нижний тетрахорд в мелодическом миноре, как и в гармониче-
ы и натуральном, остается неизменным. Верхние же четыре
ка мелодического минора представляют собой мажорный
трахорд:



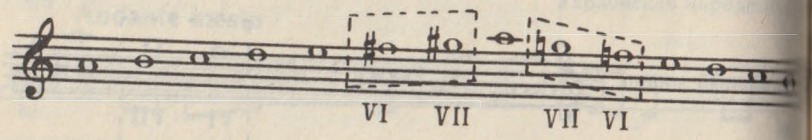
Тяготения мелодического минора несколько отличаются
готений натурального и гармонического минора. VI ступень в
ральном и гармоническом миноре имеет тяготение вниз
ступени, а в мелодическом в связи с повышением на по
приобретает тяготение вверх и через VII ступень разреша
тонику:



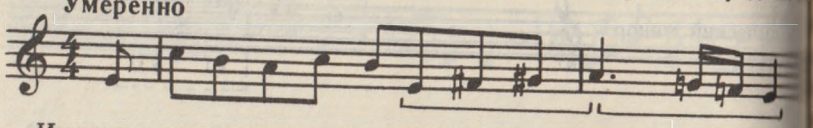
96
[Moderato]
М. Глинка. «Не иск



При мелодическом движении вниз от тоники – повыше
VII и VI ступени вступают в противоречие с направлением ме
ческой линии, которая ведет вниз, в то время как повышенн
и VII ступени тяготеют вверх. Поэтому обычно в нисходя
движении мелодический минор сменяется натуральным:



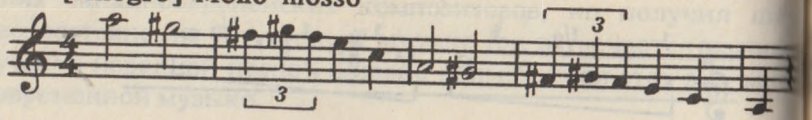
97
Умеренно
Русская народная



Иногда встречаются нисходящие мелодические ходы по с
ням мелодического минора с повышенными VI и VII ступенями

Я. Иванов (1906—1983). Музыка к кинофи
«Весенние замор

98
[Allegro] Meno mosso



Хроматические знаки, служащие для повышения соответству
ия ступеней в гармоническом и мелодическом миноре, являют
случайными и у ключа не выписываются.

По многих музыкальных произведениях, как народных, так и
профессиональных, можно увидеть органическое переплетение
личных видов минорного лада.

§ 42. МИНОРНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ. КВИНТОВЫЙ КРУГ МИНОРНЫХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Минорные тональности, как и мажорные[8], могут иметь различ
высотное положение, то есть начинаться с любого звука, и так
образуют последовательную цепь тональностей с диезами по
чистым квинтам вверх (или по чистым квартам вниз), а с бемолями
по чистым квинтам вниз (или по чистым квартам вверх), начиная
тональности, не имеющей ни одного ключевого знака (от ля ми
ра). Так получается ряд диезных минорных тональностей. (При
ленных обозначениях минор обозначается словом moll[9], а сами
альности маленькими, строчными буквами, например, a-moll.)

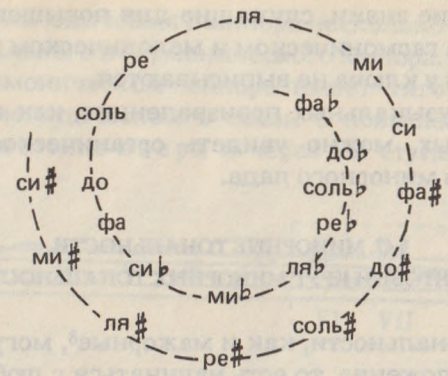
минор	a-moll	– нет знаков).	Порядок диезов тот же,
минор	e-moll	– 1 диез.	что и в мажорных тональ-
минор	h-moll	– 2 диеза.	ностях, т. е. *фа* ♯ , *до* ♯ ,
♯ минор	fis-moll	– 3 диеза.	*соль* ♯ , *ре* ♯ , *ля* ♯ , *ми* ♯ и
♯ минор	cis-moll	– 4 диеза.	*си* ♯ .
♯ минор	gis-moll	– 5 диезов.	
♯ минор	dis-moll	– 6 диезов.	
♯ минор	ais-moll	– 7 диезов.	

Ряд бемольных минорных тональностей:

минор	a-moll	– нет знаков).	Порядок бемолей тот же,
минор	d-moll	– 1 бемоль.	что и в мажорных тональ-
минор	g-moll	– 2 бемоля.	ностях, т. е. *си* ♭ , *ми* ♭ ,
минор	c-moll	– 3 бемоля.	*ля* ♭ , *ре* ♭ , *соль* ♭ , *до* ♭ и
минор	f-moll	– 4 бемоля.	*фа* ♭ .
♭ минор	b-moll	– 5 бемолей.	
♭ минор	es-moll	– 6 бемолей.	
♭ минор	as-moll	– 7 бемолей.	

[8] Определения до мажор, ре минор и т. п. включают в себя понятие как то
альности, так и лада, поэтому наиболее полно сущность этого определения выра
ается термином ладотональность. Однако для краткости обычно говорят
то о тональности.

[9] Moll – лат. mollis – мягкий.



Как среди мажорных тональностей, так и среди минорных три пары употребительных энгармонически равных тональност
ре ♯ минор (dis-moll) энгармонически равен ми ♭ минору (es-mol
ля ♯ минор (ais-moll) " " си ♭ минору (b-moll)
ля ♭ минор (as-moll) " " соль ♯ минору (gis-m

Минорные тональности, как и мажорные, обладают боль или меньшей степенью родства, которое определяется наличи них общих звуков. Чем больше общих звуков, тем ближе сте родства тональностей.

Тональности первой степени родства отличаются одна от гой одним ключевым знаком (имеют по 6 общих звуков). Так например, ля и ми минор (в ля миноре *фа*, в ми миноре – *фа* ♯ и соль минор (в до миноре три бемоля, в соль миноре – два, то отличается один звук), соль ♯ минор и ре ♯ минор (5 диезов и 6 зов) и т. д.

Упражнения

Анализ

1. Определите тональность примеров 195, 213, 223, 177, 231.

2. Найдите отличительные признаки мелодического мино примерах 223, 253, 259.

3. Найдите отличительные признаки натурального мино примерах 79, 197.

4. Найдите отличительные признаки гармонического мино примерах 43, 51, 207.

За фортепиано

1. Сыграйте трезвучия главных ступеней в натуральном миноре; в гармоническом ля миноре и др. тональностях.

2. Сыграйте натуральные и гармонические трезвучия доми ты в фа миноре, си миноре, до миноре и других тональностях.

3. Сыграйте VII и VIII ступени в натуральном и гармоническом миноре, фа ♯ миноре и других тональностях.

Домашнее

1. Напишите натуральный, гармонический и мелодический до ор, си минор, ре минор и др.

2. Запишите трезвучие доминанты в натуральном до миноре; ническом фа миноре; натуральном соль ♯ миноре и т. д.

3. Запишите трезвучия главных ступеней в гармоническом ре оре, фа ♯ миноре и т. д.

Глава одиннадцатая

ВЗАИМООТНОШЕНИЯ МАЖОРНЫХ И МИНОРНЫХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

§ 43. ПАРАЛЛЕЛИЗМ ТОНАЛЬНОСТЕЙ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

При сравнении натуральной минорной гаммы от тоники *ля* (ля нор) с мажорной гаммой от тоники *до* (до мажор) обнаруживает полное совпадение звуков этих двух гамм. До-мажорная гамма VI ступени до следующей VI образует натуральный ля минор. но так же натуральная гамма ля минор от III до III ступени об ет гамму до мажор.

До мажор и ля минор отличаются друг от друга тем, что, во-пер , они имеют различные тоники (*до* и *ля*) и, во-вторых, принадле т к различным ладам, в одном случае – к мажору, в другом – к нору. Однако наличие общего звукового состава этих двух то льностей обусловливает их максимально близкую степень родст , которая находит отражение также в том, что их тонические тре ния имеют два общих звука:

Мажор и минор, имеющие общий звуковой состав и два общих ка в тонических трезвучиях, называются **параллельными**. ждая мажорная тональность имеет свою параллельную минор , а каждая минорная – параллельную мажорную тональность.

Соотношение всех параллельных тональностей между собой со ветствует соотношению до мажора и ля минора, каждый парал льный минор начинается с VI ступени данного мажора, а каж й параллельный мажор – с III ступени данного минора.

Например, параллельным минором соль мажору буде минор, так как в гамме соль мажор звук *ми* является VI ступ фа мажору параллельным будет ре минор, си мажору – соль нор, ля мажору – фа ♯ минор и т. д.

Ввиду одинакового звукового состава мажорных и парал ных им минорных тональностей их постоянные (ключевые) одинаковы, например:

соль мажор

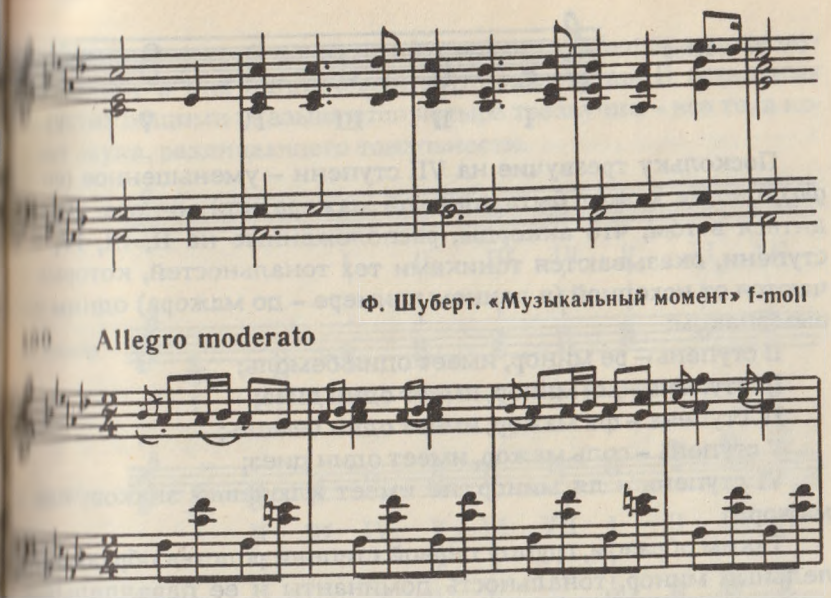
ми минор

Тональность музыкального произведения определяется де всего по его тоническому трезвучию, а в нотной записи ключевым знакам. Однако каждому количеству ключевых зн соответствует не только мажор, но и его параллельный мино этому, чтобы правильно определить тональность музыкаль произведения, надо обратить внимание на его заключитель раздел, заканчивающийся обычно в главной тональности. Пр ложим, например, что у ключа стоят четыре бемоля, кот являются признаком как ля ♭ мажора, так и фа минора. произведение заканчивается тоникой *ля* ♭ , то тональность е мажор. Если же оно заканчивается тоникой *фа*, то тональность – фа минор.

Минорные произведения (гармонический минор) имеют ха терный признак – знак альтерации в нотном тексте, указываю на повышение VII ступени, что является вспомогательным сре вом при определении тональности. Например, при тех же четы бемолях у ключа знак ♮ у ноты *ми* часто служит доказательс того, что тональность здесь не ля ♭ мажор, а фа минор.

99 Allegretto

Ф. Шуберт (1797—1828). Экспромт А



Ф. Шуберт. «Музыкальный момент» f-moll

100 Allegro moderato

в XVII-XVIII веках было принято заканчивать минорные музыкальные произве- мажорной тоникой. Это, конечно, не меняет основной тональности. (См., р, Прелюдии и фуги И. С. Баха № 2, 10 и др. из "Хорошо темперированного ", т. 1.)

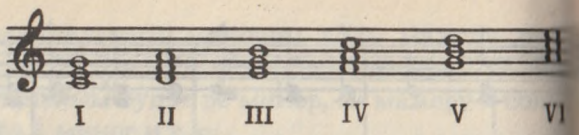
§ 44. РОДСТВО МАЖОРНЫХ И МИНОРНЫХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

В предыдущих главах было показано, что как мажорные, так и рные тональности обладают той или иной степенью родства. ко родственными могут быть и тональности, принадлежащие чным ладам.

Родство тональностей определяется наличием в них общих зву- поэтому самыми близкими оказываются параллельные мажор инор, в которых совпадают все звуки. Как уже говорилось, ой степенью родства обладают также тональности, отличаю- ся одним ключевым знаком, где совпадают шесть звуков. То- ности эти могут принадлежать как к одному ладу (например, мажор и ре мажор, отличающиеся одним диезом), так и к раз- ладам (например, соль мажор и си минор, также отличающие- ним диезом).

Группу первой степени родства по отношению к исходной рной тональности образуют те тональности, тонические тре- ния которых расположены на всех ступенях исходной, напри-

до мажор



Поскольку трезвучие на VII ступени – уменьшенное (*си фа*), оно не может быть тоникой мажора или минора. Леги диться в том, что аккорды, расположенные на II, III, IV, V ступени, оказываются тониками тех тональностей, которые чаются от исходной (в данном примере – до мажора) одним вым знаком:

II ступень – ре минор, имеет один бемоль;

III ступень – ми минор, имеет один диез;

IV ступень – фа мажор, имеет один бемоль;

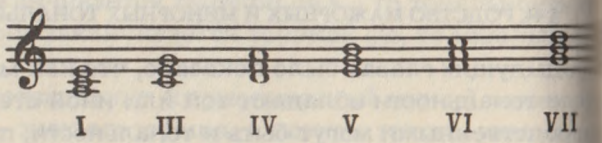
V ступень – соль мажор, имеет один диез;

VI ступень – ля минор, не имеет ключевых знаков, как мажор.

Таким образом, группу первой степени родства образуют лельный минор, тональность доминанты и ее параллельный нор, а также тональность субдоминанты и ее параллельный м

Группу первой степени родства по отношению к той или минорной тональности образуют те тональности, тоник трезвучия которых расположены на всех ступенях исходного рального минора (кроме II ступени, на которой расположено у шенное трезвучие):

ля минор



III ступень – до мажор, где все звуки совпадают с ля минор

IV ступень – ре минор, имеет один бемоль;

V ступень – ми минор, имеет один диез;

VI ступень – фа мажор, имеет один бемоль;

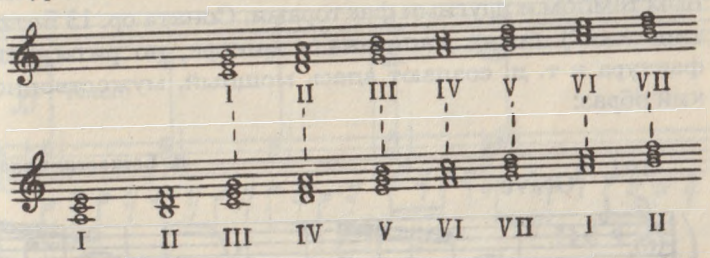
VII ступень – соль мажор, имеет один диез.

И здесь закономерность та же, то есть группу первой ст родства образуют: параллельный мажор, тональность натура доминанты и ее параллельный мажор, а также тональность ральной субдоминанты и ее параллельный мажор.

Таким образом, любая тональность натурального мажора турального минора имеет по 5 тональностей первой степени р ва. К числу признаков первой степени родства тональностей ситься и то, что в них совпадают, оказываются общими не толь дельные звуки, но и трезвучия.

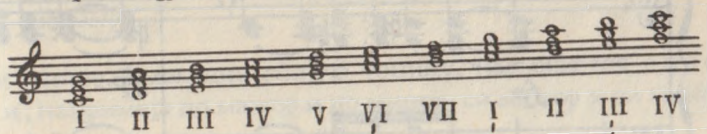
параллельных тональностях общими оказываются все трезву- поскольку в них одинаковый звуковой состав. В остальных ностях общими оказываются четыре трезвучия – все те, в ко- нет звука, различающего тональности.

мажор

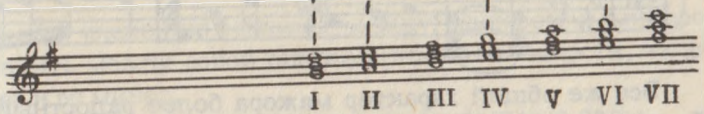


минор

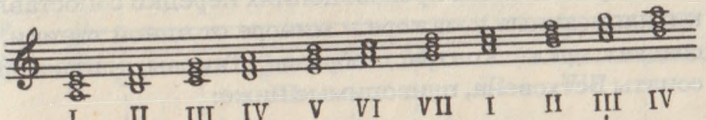
мажор



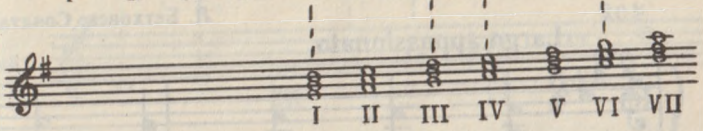
мажор



минор



минор



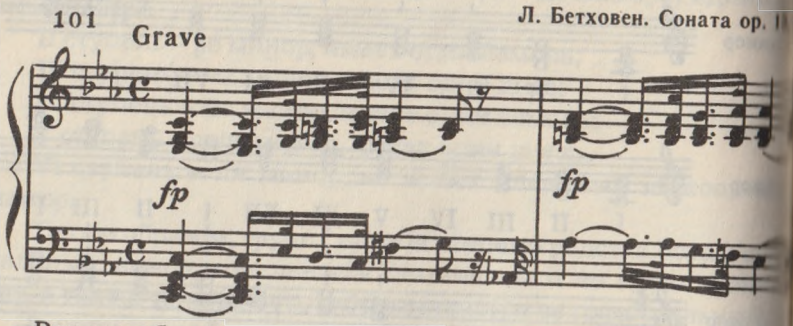
Совершенно очевидно, что общие аккорды расположены на раз- ных ступенях родственных тональностей, тем не менее нали- этих аккордов подчеркивает близость тональностей и, как мы им, играет большую роль при модулировании (см. главу 18).

§ 45. ОДНОИМЕННЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

Окраска мажорного и минорного ладов является одним из ос- ных средств для создания определенного музыкального образа. дует, однако, помнить, что характер музыкального произведе- определяется не только ладом, но совокупностью всех элемен- музыкального языка. Минорная ладовая основа не всегда свя- с печальными музыкальными образами, так как последние

определяются и характером мелодии, и темпом, и ритмом, и
микой, и т. д. Например, приведенное на с. 244 Рондо М
носит жизнерадостный характер, несмотря на минорны
Характер этот достигается особым строением мелодии, ож
ным темпом и другими факторами. Соната ор. 13 Бетховена (
тическая") также написана в миноре, но ритм, темп, ме
фактура и т. д. создают здесь мощный, мужественно-драм
кий образ:

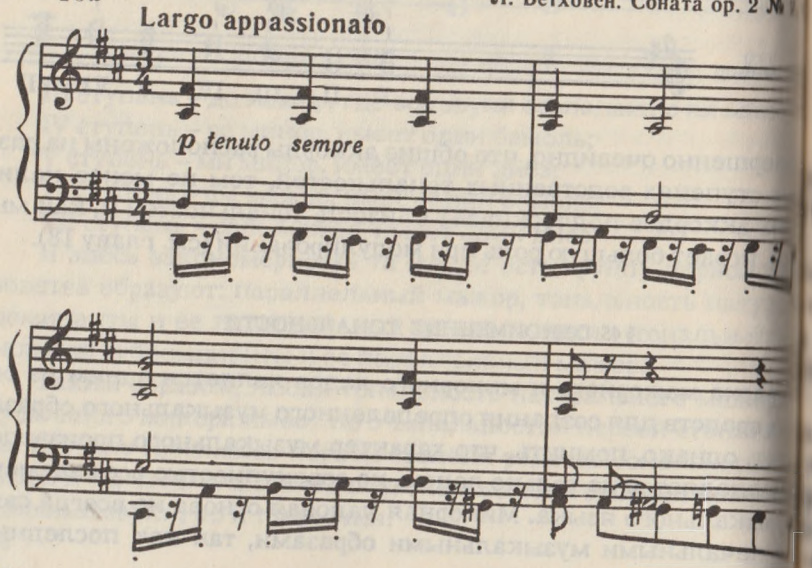
101 Л. Бетховен. Соната ор. 1



Все же общий характер мажора более радостный, а ми
более печальный.

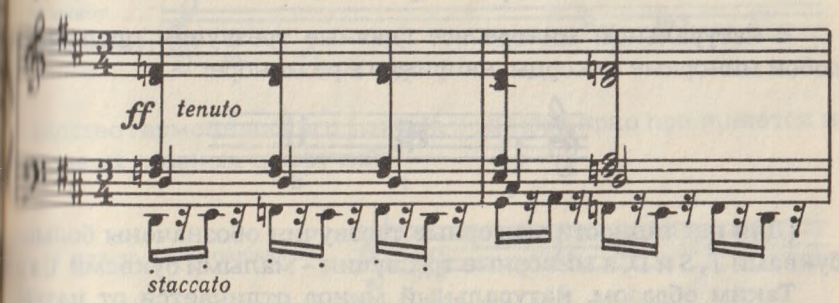
В музыкальных произведениях нередко сопоставляются
ки, написанные в мажоре и миноре от одной тоники. Смена
создает яркий контраст образов. Таковы, например, отры
сонаты Бетховена, приводимые ниже:

102 Л. Бетховен. Соната ор. 2 № 1



Отрывок из той же части, написанный в ре миноре:

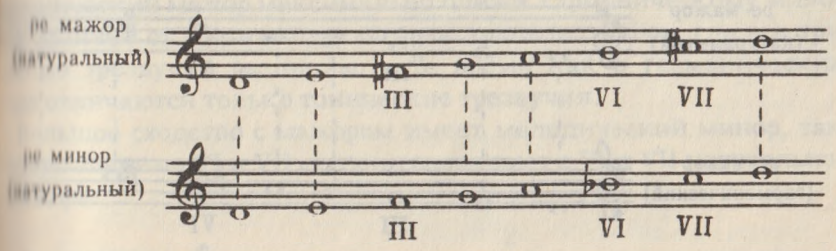
102 а



Мажор и минор, имеющие общую тонику, называются одно-
енными, например: до мажор и до минор, си мажор и си минор
д.

Для полного уяснения разницы между мажором и минором
ует сравнить между собой одноименные тональности, напри-
, ре мажор и ре минор.

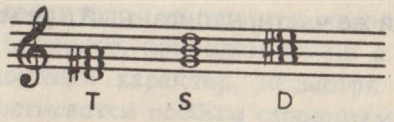
Наиболее отличаются один от другого натуральные лады:



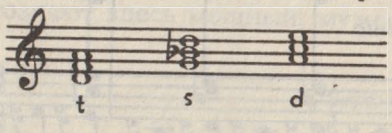
Сравнение показывает, что в натуральных одноименных гам-
совпадают I, IV, V и II ступени гаммы, отличаются же III, VI и
ступени.

Главное отличие минора от мажора связано с III ступенью, ко-
ая образует нижнюю терцию тонического трезвучия. Как изве-
, нижняя терция тонического трезвучия в мажоре – большая, а
иноре – малая, поэтому III ступень минора всегда на полтона
же III ступени одноименного мажора.

Большое значение имеет также различие аккордовой структу-
мажора и минора. В этом смысле важно сравнить между собой
ные трезвучия (трезвучия T, D и S) обоих ладов, так как эти
звучия полностью выявляют сущность каждого лада. В мажоре
главные трезвучия представляют собой мажорные аккорды,
пример в ре мажоре:



В натуральном миноре все главные трезвучия представ собой минорные аккорды, например в ре миноре:

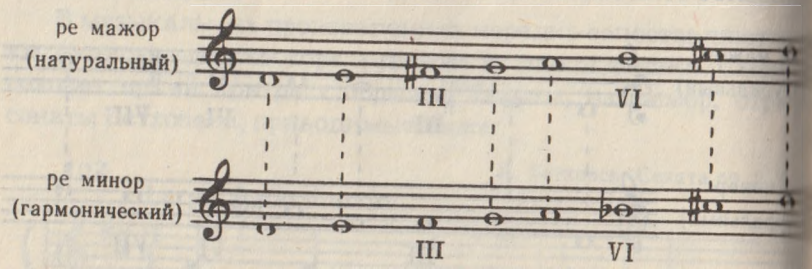


(Для наглядности мажорные трезвучия обозначены больш буквами T, S и D, а минорные трезвучия – малыми буквами t, s

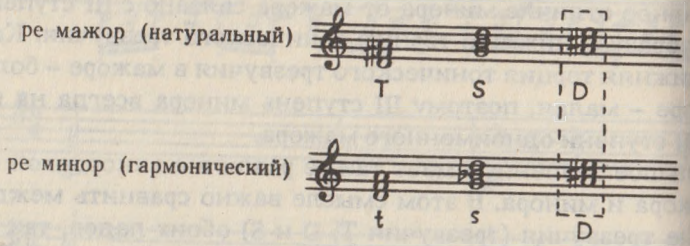
Таким образом, натуральный минор отличается от натур ного мажора всеми своими главными трезвучиями. (Или, что т самое, терциями на I, IV и V ст. В мажоре все эти терции больш миноре – малые.)

Гармонический минор по своей структуре несколько бли мажору, так как VII ступень гармонического минора совпада VII одноименного мажора.

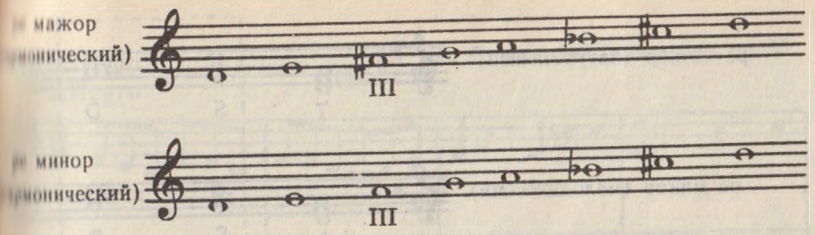
Разница сохраняется между звуками III и VI ступеней:



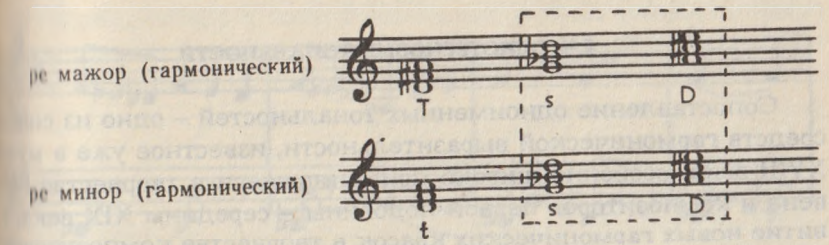
Благодаря повышению VII ступени в гармоническом миноре (по сравнен натуральным) меняется доминантовое трезвучие, которое становится мажор Таким образом, трезвучия D в мажоре и гармоническом миноре совпадают, раз сохраняется между трезвучиями T и S:



Наиболее близкими оказываются гармонические лады – гармонический мажор и гармонический минор, отличающиеся от другого лишь III ступенью:

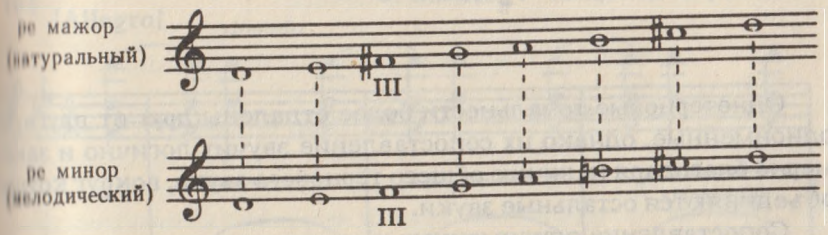


Сходство гармонического мажора и минора ярко проявляется и родстве их главных трезвучий:

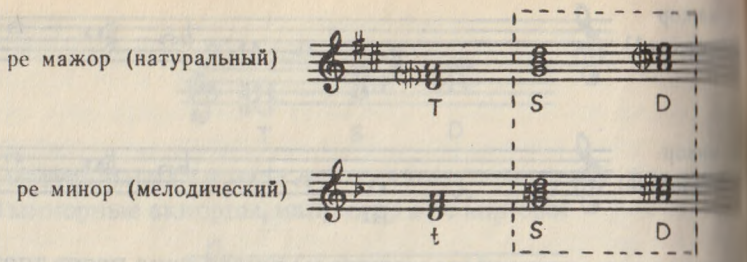


Таким образом, в гармоническом мажоре и гармоническом миноре трезвучия на IV и V ступени совпадают, различаются лишь тонические трезвучия, определяющие лад. Отсюда следует, что гармонический мажор максимально близок гармоническому миноре, в отличие от соответствующих натуральных ладов, где все три главные трезвучия различны, в то время как в гармонических ладах отличаются только тонические трезвучия.

Большое сходство с мажором имеет мелодический минор, так как повышенные VI и VII ступени совпадают с VI и VII натурального мажора:

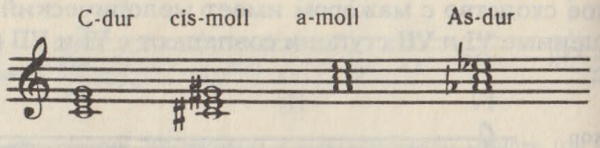


В мелодическом миноре шесть из семи ступеней совпадают со ступенями одноименного мажора. Исключение составляет III ступень, которая остается на полтона ниже III ступени одноименного мажора. Главные трезвучия мелодического минора равны соответствующим аккордам одноименного мажора. Трезвучия на D и S здесь одинаковы, и разница остается только между трезвучиями тоники, определяющей лад.



§ 46. ОДНОТЕРЦОВЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

Сопоставление одноименных тональностей – одно из сил средств гармонической выразительности, известное уже в му XVIII века, особенно широко применявшееся в творчестве Б вена и композиторов первой половины – середины XIX века витие новых гармонических красок в творчестве композитор мантиков привело к появлению сходного, но в то же время приема, когда сопоставляются не одноименные тональности нческом трезвучии которых совпадают прима и квинта, но личны терции аккорда), а тональности, в тонических трезву которых совпадает именно терция, почему эти тональности и чили название однотерцовых[1].

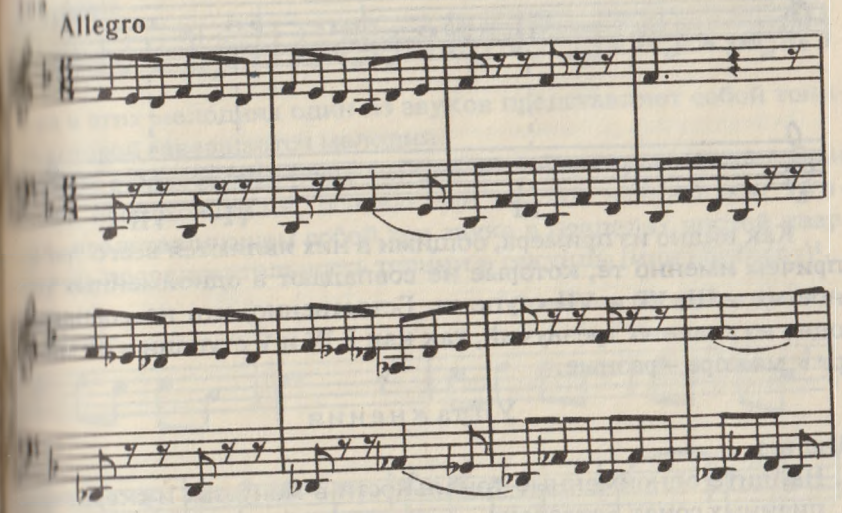


Однотерцовые тональности более отдалены друг от друга, одноименные, однако их сопоставление звучит логично и зак мерно благодаря наличию общего терцового звука, вокруг кото объединяются остальные звуки.

Сопоставление одноименных и однотерцовых трезвучий вает сходный по характеру эффект смены света и тени:

[1] Первым к изучению этого вопроса обратился Л. А. Мазель (см. статью „О ширении понятия одноименной тональности" в журнале „Советская музыка", № 2; см. также с. 371–385 в его книге „Проблемы классической гармонии". М., Некоторые примеры, приведенные в данном параграфе, заимствованы из его кн

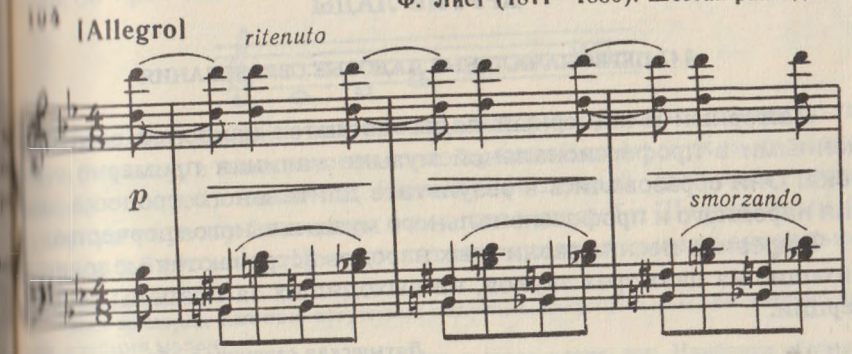
С. Прокофьев. Тарантелла, ор. 65



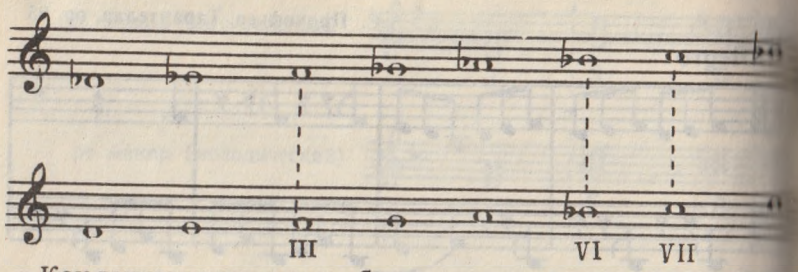
Здесь с основной тональностью ре минор (1-4 такты) сопоставле- однотерцовая тональность ре ♭ мажор (5-8 такты). Создается эффект просветления, подобный сопоставлению одноимен- минора и мажора.

Сходный эффект создается в приведенном ниже отрывке из рапсодии Листа, где в мелодии повторяется звук *ре*, в то как в гармонии многократно сопоставляются трезвучия мажор и си минор (однотерцовые аккорды).

Ф. Лист (1811—1886). Шестая рапсодия



В предыдущем параграфе было дано сравнение одноименных тональностей (ре мажор, ре минор). Иное соотношение образуется в однотерцовых тональностях ре ♭ мажор и ре минор.



Как видно из примера, общими в них являются три з причем именно те, которые не совпадают в одноименных то ностях – III, VI и VII ступени. Естественно, что не совпада одно из главных трезвучий, так как I, IV и V ступени в ре мин ре ♭ мажоре – разные.

Упражнения

Анализ

1. Найдите одноименные тональности в менуэтах и скерцо фо пианных сонат Бетховена.
2. Определите тональности всех пьес из репертуара по специа сти.
3. Найдите однотерцовые тональности в теме финала Вос симфонии Шостаковича.

За фортепиано

Найдите тональности первой степени родства к соль ма си ♭ мажору, ре минору, си минору. Сыграйте их общие акко

Глава двенадцатая
ДРУГИЕ ЛАДЫ

§ 47. ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ ЛАДОВЫЕ ОБРАЗОВАНИЯ

Мажорный и минорный лады являются наиболее распро раненными в профессиональной музыке начиная примерно с века. Они образовались в результате длительного процесса ра тия народного и профессионального музыкального творчества.

В древних песнях различных народов встречаются мелодии стоящие из двух-трех звуков, не выходящих за пределы секу терции.

105 Латышская старинная обрядовая пе

Allegretto

Русская старинная обрядовая песня

Andante

Уже в этих мелодиях один из звуков представляет собой тони на которой завершается мелодия.

Наряду с подобными песнями сохранились народные мелодии нного происхождения, основанные на так называемом трихо ле, представляющем собой три звука в пределах чистой квар то есть последовательность терции и секунды (или наоборот)[1].

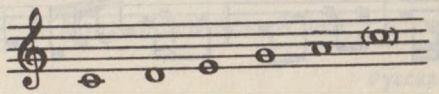
Старинная белорусская песня

Andante

Трихордные мелодии могут завершаться каждым из трех звуков, поэтому можно ать, что уже в трихорде заложены основы ладовой переменности (см. § 51).

§ 48. ПЕНТАТОНИКА[2]

Пентатоника – звукоряд, в котором не встречается полутоно соотношений, так как все звуки расположены на расстоянии т. м. 3 друг от друга. Например, в пентатонике от звука *до* отсут ствуют звуки *фа* и *си*, таким образом получается следующий зву ряд: *до – ре – ми – соль – ля – (до)*.

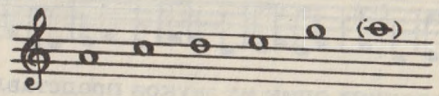


Пентатоника может иметь как мажорную, так и минорную ла довую окраску, в зависимости от того, какой из ее звуков является ладовой опорой, тоникой. Вышеприведенный звукоряд имеет ажорную окраску благодаря тому, что между I и III ступенями об разуется б. 3 (*до – ми*). Но если тот же звукоряд имеет центральной

[1] Для трихорда типично отсутствие полутона, секунда в нем обязательно боль шая, а терция малая.

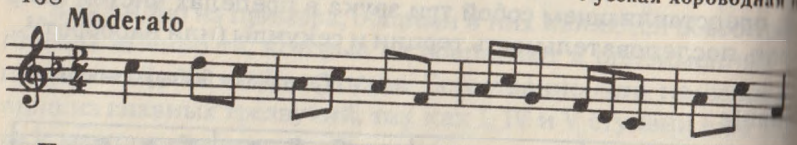
[2] Пентатоника – от греч. pente – пять и tonos – звук, тон. Наиболее наглядное представление о пентатонике дает последовательность звуков на черных клавишах фортепиано. Возможны различные варианты пентатоники. Здесь дается лишь общее представление о ней.

опорой звук *ля*, то пентатоника приобретает минорную ок
благодаря интервалу м. 3, которая образуется здесь между
ступенями (*ля – до*):



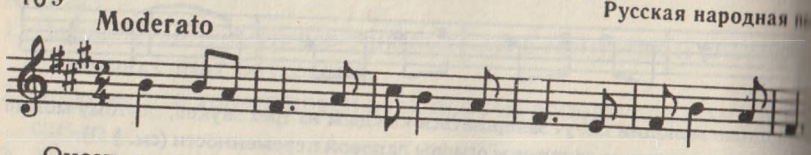
Пентатоника встречается во многих русских народных пе
Пример мелодии, основанной на пентатонике мажорной окра

108 Русская хороводная п



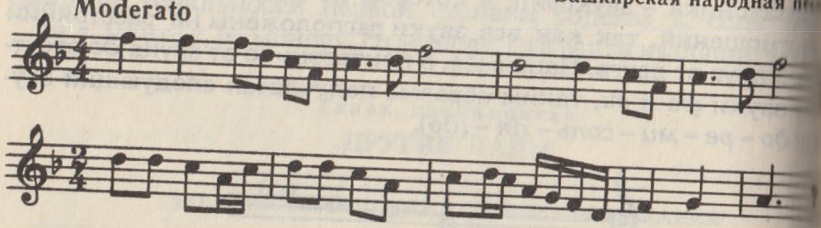
Пентатоника минорной окраски:

109 Русская народная пе

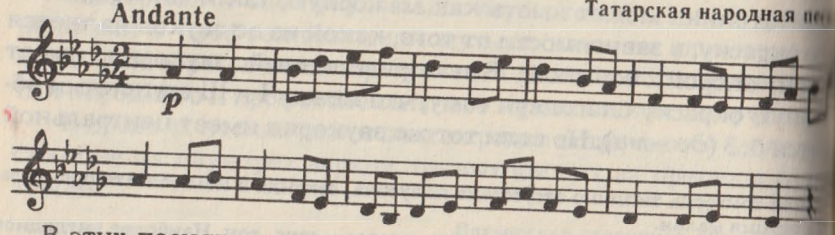


Очень распространена пентатоника в музыке некоторых н
дов СССР, например татар, башкир, чувашей, а также в китай
и корейской народной музыке.

110 Башкирская народная пес

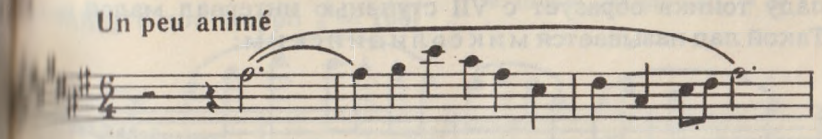


111 Татарская народная пес



В этих песнях средствами пентатоники передается самое
личное содержание. Пентатоника встречается также в профес
нальной музыке:

К. Дебюсси. Симф. цикл «Ноктюрны», «Облака»



ром типичной бесполутоновой пентатоники в музыке отдельных восточных
а также некоторых народов Поволжья (например, марийцев) встречается
ника с полутоном, например звукоряд *до – ми – фа – соль – ля*.

§ 49. НАТУРАЛЬНЫЕ ЛАДЫ

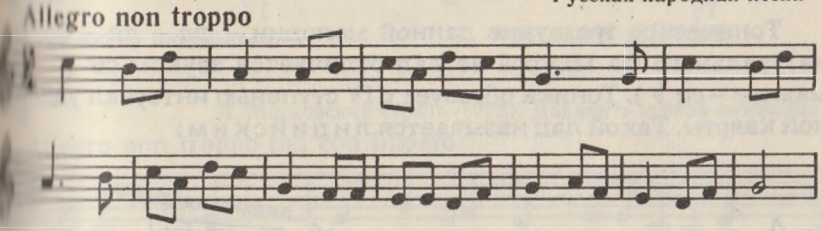
Многие мелодии народных песен имеют в своей основе лады,
ные с мажором и минором, но отличающиеся от последних от-
ными звуками.

Эти лады принято условно называть старинными (так как
применялись в музыке значительно раньше, чем получили
пространение мажор и минор), натуральными (их можно
ить из основных ступеней звукоряда) или церковными
ни (так как они лежали в основе церковных песнопений).
ная со средних веков за ними закрепились названия, заимст-
ные из древнегреческой музыкальной терминологии. Назва-
ния, применяемые и в наше время, следующие:

анийский лад (совпадает с натуральным мажором);
иксолидийский лад (натуральный мажор с м. 7 от Т);
идийский лад (натуральный мажор с ув. 4 от Т);
олийский лад (совпадает с натуральным минором);
орийский лад (натуральный минор с б. 6 от Т);
ригийский лад (натуральный минор с м. 2 от Т).

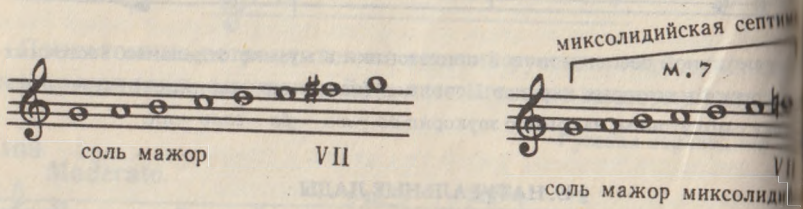
1. Миксолидийский лад

Русская народная песня

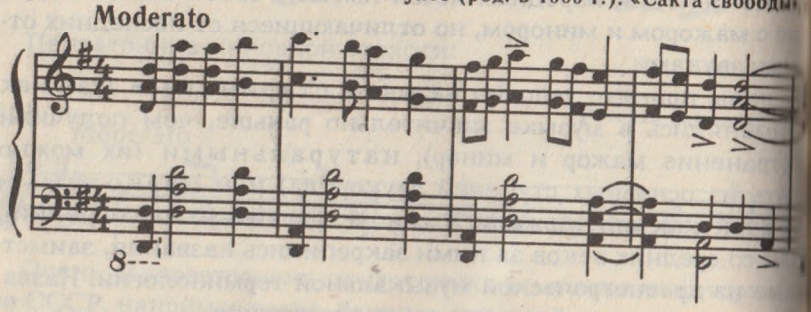


Тоникой в данной мелодии является звук *соль*. Звуковой сос-
мелодии почти полностью совпадает с соль мажором, отлича-
от последнего только звуком *фа* ♮ – VII ступенью, лежащей не

на полтона, а на тон ниже тоники (в соль мажоре – *фа* ♯). В ладу тоника образует с VII ступенью интервал малой сеп
Такой лад называется **микс о л и д и й с к и м**:

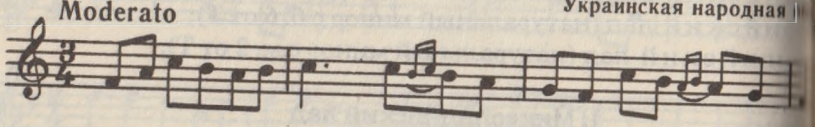


114 А. Скулте (род. в 1909 г.). «Сакта свободы»

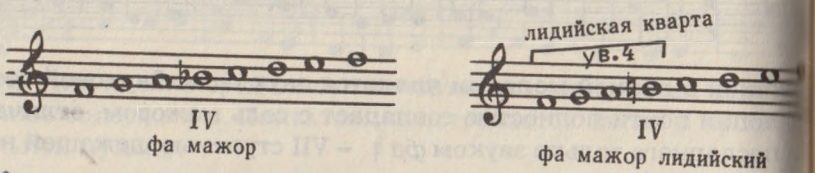


2. Лидийский лад

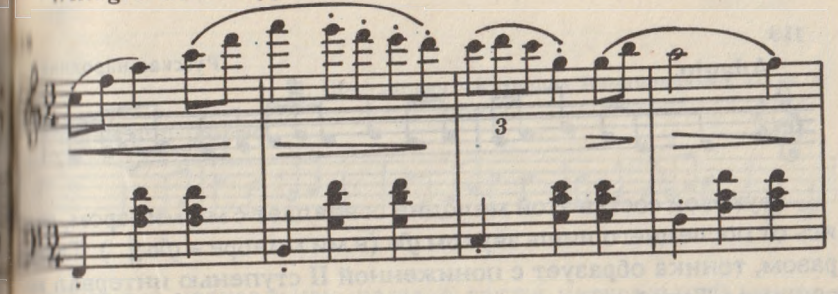
115 Украинская народная



Тоническое трезвучие данной мелодии – *фа – ля – до*, натурального фа мажора ее лад отличается звуком *си* ♮ мажоре – *си* ♭). Тоника образует с IV ступенью интервал увели ной кварты. Такой лад называется **л и д и й с к и м**:

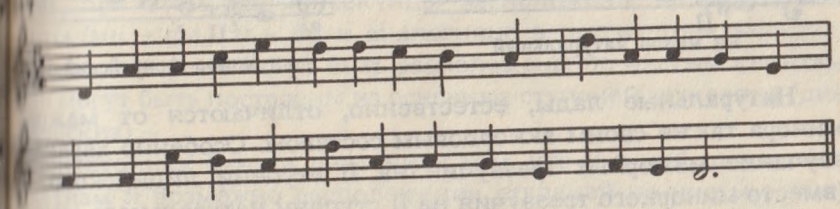


Ф. Шопен. Мазурка ор. 24 № 2

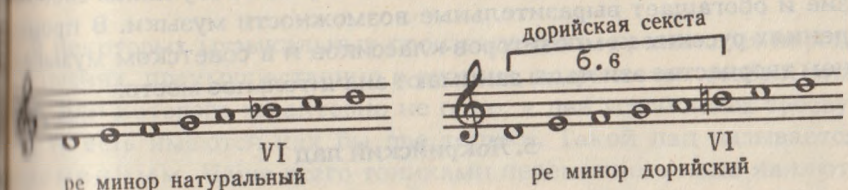


3. Дорийский лад

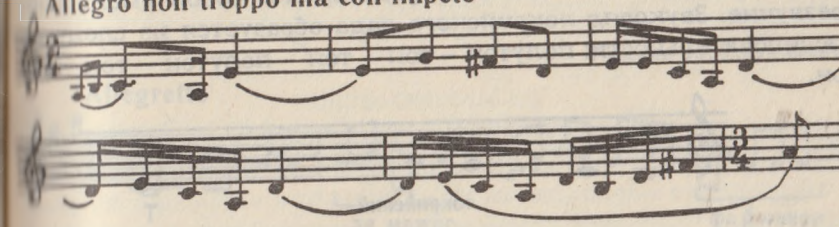
Латышская народная песня



Звуковой состав мелодии совпадает с натуральным ре мино-, отличаясь от него лишь звуком *си* – повышенной VI ступенью ре миноре – *си* ♭). Тоника образует с VI ступенью интервал боль- сексты. Такой лад называется **д о р и й с к и м**:



118 Н. Мясковский (1881—1950). Двадцать первая симфония



4. Фригийский лад

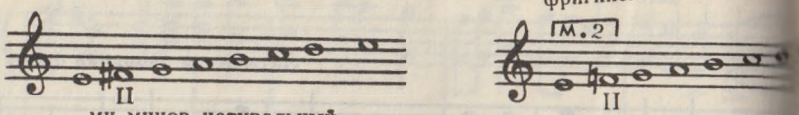
119

Adagio

Русская народная

Звуковой состав этой мелодии совпадает с ми минором, отличаясь от последнего лишь звуком *фа* (в ми миноре – *фа*♯). Таким образом, тоника образует с пониженной II ступенью интервал малой секунды. Такой лад называется **фригийским**:

фригийская секунда



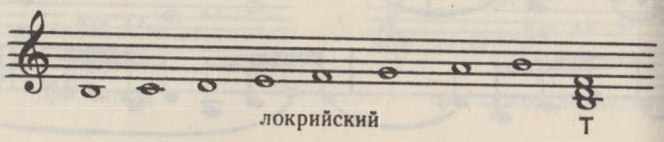
ми минор натуральный — ми минор фригийский

Натуральные лады, естественно, отличаются от мажора и минора также своим аккордовым составом. Особенно характерно звучание мажорных трезвучий на II ступени лидийского лада (вместо минорного трезвучия на II ступени натурального мажора), на IV ступени дорийского лада (вместо минорного трезвучия в натуральном миноре), на VII ступени миксолидийского лада и на I ступени фригийского лада (вместо уменьшенного трезвучия на VII ступени натурального мажора и II ступени натурального минора).

Использование натуральных ладов придает звучанию своеобразие и обогащает выразительные возможности музыки. В произведениях русских композиторов-классиков и в советском музыкальном творчестве эти лады занимают значительное место.

5. Локрийский лад

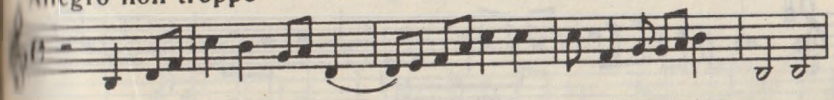
Сравнительно редко встречается так называемый **локрийский лад**. Главное отличие локрийского лада от всех остальных состоит в том, что его тоника представляет собой уменьшенное трезвучие. Звукоряд локрийского лада образуется из следующей последовательности: полутон – тон – тон – полутон – тон – тон – тон.



Представление о звучании локрийского лада дает следующий пример:

Д. Шостакович. «Катерина Измайлова», д. III, к. 8

Allegro non troppo



Старинные натуральные лады, а также натуральный мажор и минор принадлежат к **диатоническим** семиступенным ладам. Они объединяют общие признаки: 1) каждая ступень встречается в ладе лишь в одном виде, не допуская хроматического изменения; 2) соседние ступени в их гаммах образуют пять больших секунд и две малых, при этом малые секунды расположены на расстоянии кварты (*ми – фа, си – до* и аналогично в других тональностях); 3) семь их ступеней могут быть расположены по чистым квинтам; 4) они могут быть построены из основных ступеней звукоряда (диатонических).

Пентатоника близка диатонике тем, что и в ней отсутствует хроматизм и возможно расположение ступеней по чистым квинтам, но в ее звукоряде нет малой секунды. Наглядное представление о системе диатоники дает таблица на с. 146 (по И. В. Способину).

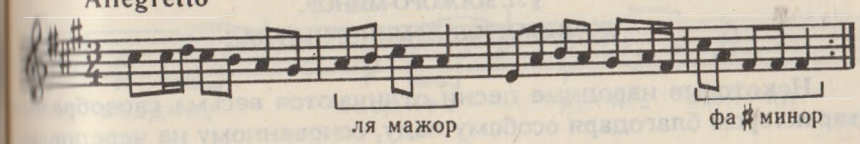
§ 50. ПЕРЕМЕННЫЙ ЛАД

В некоторых музыкальных произведениях и во многих народных песнях, преимущественно в русских, встречается особый вид лада, для которого характерно не одно, а два устойчивых трезвучия, то есть имеются как бы две тоники. Такой лад называется **переменным**. Чаще всего тониками переменного лада являются трезвучия мажора и параллельного ему минора (или, что то же самое, минора и параллельного ему мажора). Такой лад называется **параллельно-переменным**.

Русская народная песня

121

Allegretto



122

Н. Римский-Корсаков. «Садко», песня С

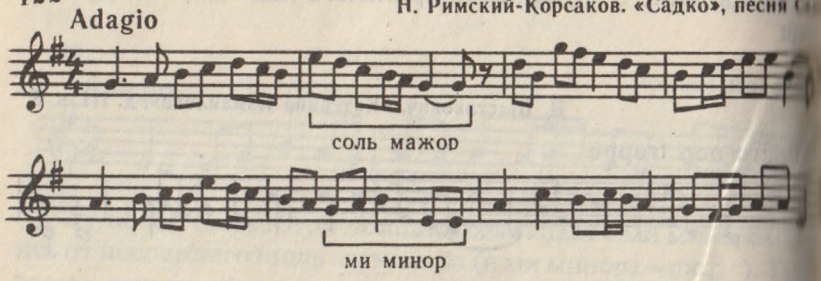
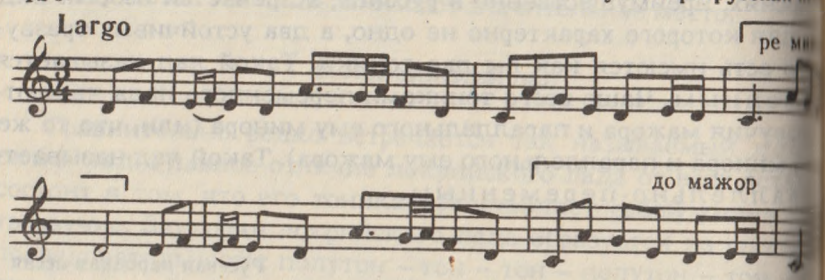


Схема натуральных ладов

Кроме параллельно-переменного встречаются и другие переменных ладов, в частности лады с колебаниями тоники на кунду, например до мажор – ре минор (ре минор – до мажор).

123

Русская рекрутская пе

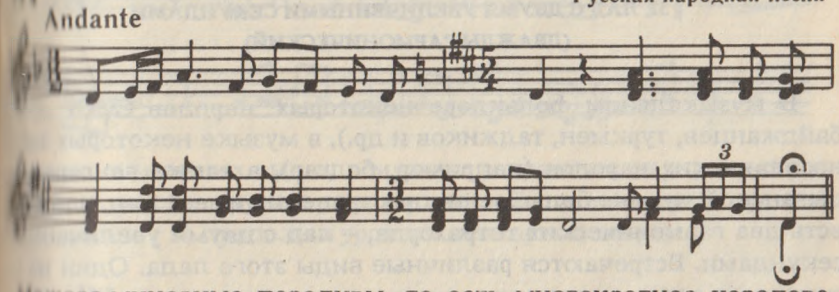


§ 51. МАЖОРО-МИНОР. ДОМИНАНТОВЫЙ МИНОРНЫЙ ЛАД

Некоторые народные песни отличаются весьма своеобраз характером благодаря особому ладу, основанному на чередов

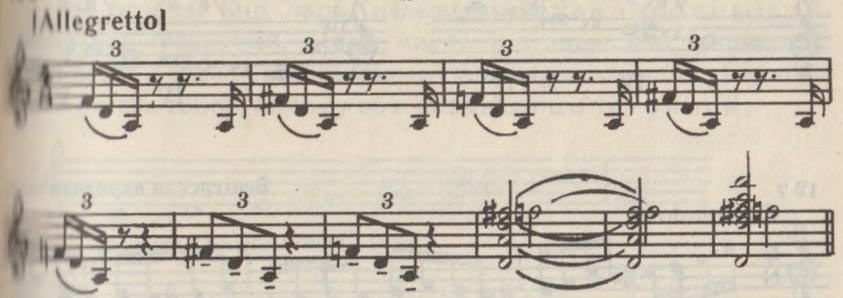
менных мажора и минора, как бы на переходе мажора в одноименный минор или обратно:

Русская народная песня



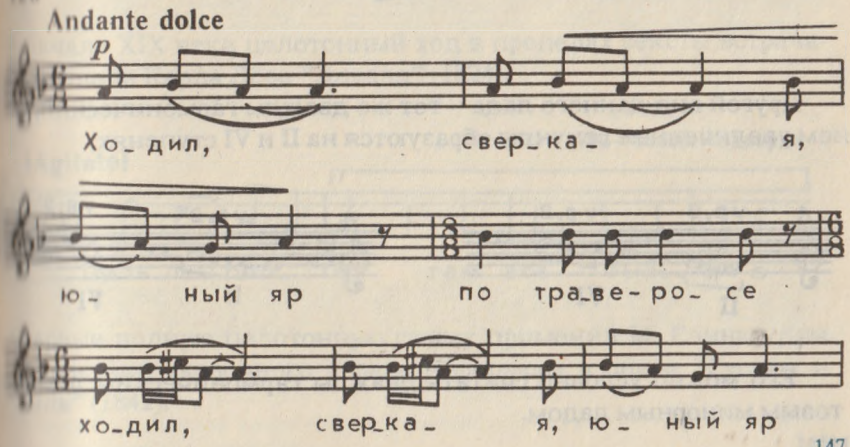
Мажоро-минорные переливы, то есть многократное чередова мажорной и минорной терций, а также их одновременное звуч, встречаются и в профессиональной музыке:

Б. Чайковский (род. в 1925 г.). Вторая симфония, ч. III



Встречается также минорный лад, в котором доминанта приобр ет значение тоники. Его условно называют доминантовым инорным ладом:

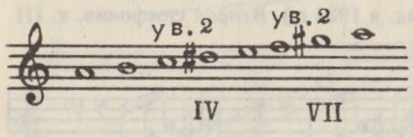
Армянская народная песня. Обработка Комитаса (1869—1935)

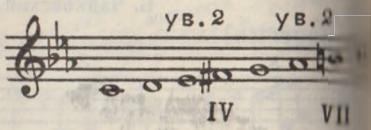


Тональность данной песни как бы ре минор, но тоникой является звук *ля*, к которому тяготеют остальные звуки.

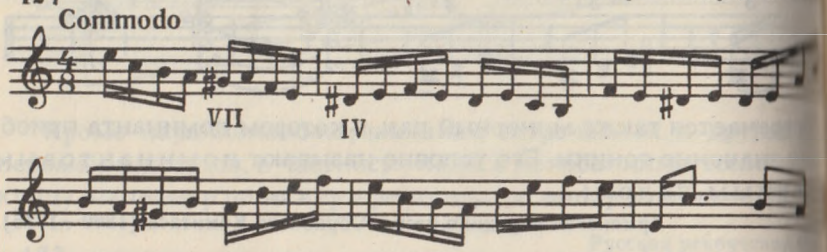
§ 52. ЛАД С ДВУМЯ УВЕЛИЧЕННЫМИ СЕКУНДАМИ (ДВАЖДЫ ГАРМОНИЧЕСКИЙ)

В музыкальном фольклоре некоторых народов СССР (а байджанцев, туркмен, таджиков и др.), в музыке некоторых на нославянских народов (например, болгар), а также венгерск цыганской музыке большое распространение имеет лад, в кот есть два гармонических тетрахорда, – лад с двумя увеличенн секундами. Встречаются различные виды этого лада. Один из совпадает с гармоническим минором, в котором кроме VII ступ повышена также IV ступень; такой лад называют два гармоническим:

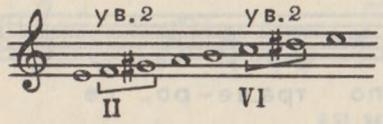


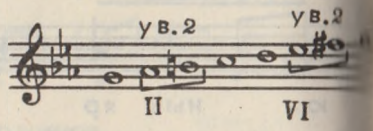


127 Венгерская народная м



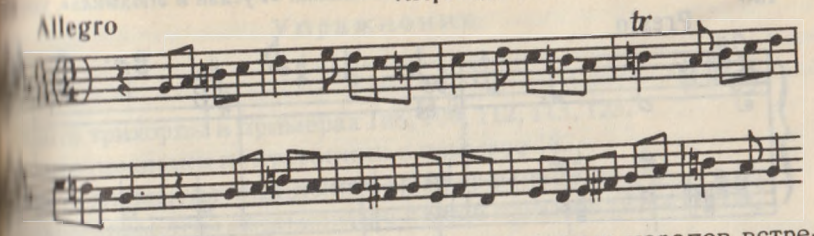
Другой вид данного лада – тот же дважды гармонический, н нем увеличенные секунды образуются на II и VI ступенях:





Его можно условно считать дважды гармоническим доми товым минорным ладом.

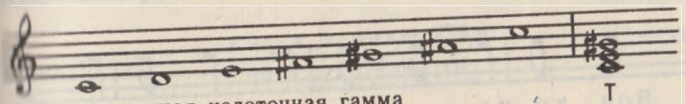
Азербайджанская народная мелодия



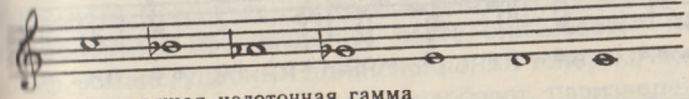
нимо описанных выше, в музыке различных народов встре- еще много других разновидностей ладов, рассмотрение их выходит за пределы курса элементарной теории.

§ 53. УВЕЛИЧЕННЫЙ И УМЕНЬШЕННЫЙ ЛАДЫ

чная с XIX века в некоторых музыкальных произведениях ается особый вид лада, называемый **увеличенным**. В ладу все трезвучия, в том числе и тоническое, являются ченными. Гамма увеличенного лада строится на последова- сти целых тонов, почему ее и называют **целотонной**.



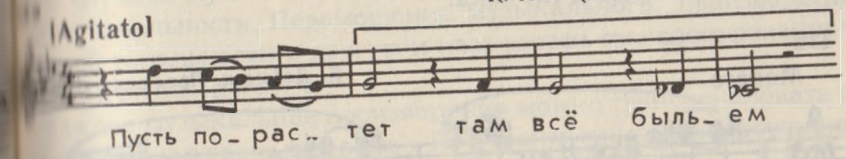
восходящая целотонная гамма



нисходящая целотонная гамма

В начале XIX века целотонный ход в пределах сексты встреча- в балладе Карла Лёве "Эдвард" (1824).

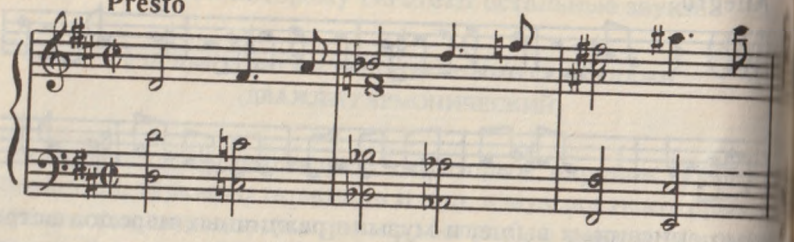
К. Лёве (1796—1869). «Эдвард»



Впервые полную целотонную гамму применил М. Глинка для рактеристики сказочного образа Черномора в опере "Руслан и юдмила" (1842).

130 М. Глинка. «Руслан и Людмила», ув

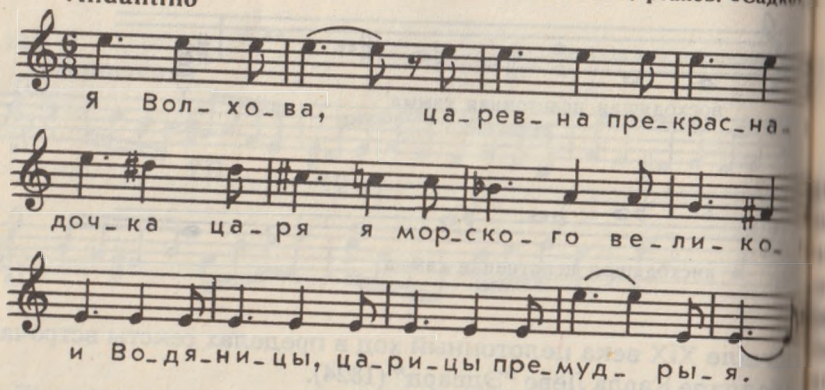
Presto



Впоследствии эту гамму использовали многие компози чаще всего с целью создания сказочного, фантастического об

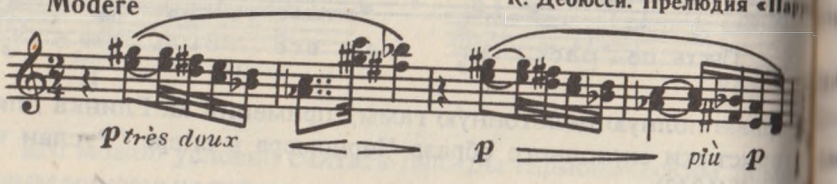
К числу ладов, применяемых для создания особой, необы фантастической окраски, принадлежит также уменьшен лад, в котором уменьшенный септаккорд является своеобра тоническим созвучием, а гамма образуется из последовате чередования тонов и полутонов. Такой вид лада встречае Римского-Корсакова в произведениях сказочно-фантастиче содержания.

131 Andantino Н. Римский-Корсаков. «Садко»



Увеличенный и уменьшенный лады получили более шир применение в музыке XX века.

132 Modéré К. Дебюсси. Прелюдия «Пар



Упражнения

йте трихорды в примерах 108, 109, 112, 113, 123.
йте признаки пентатоники в примере 18.
йте элементы лидийского мажора в примере 66б.
йте элементы переменного лада в примерах 31, 45, 179.

ортепиано

грайте от звука *d* миксолидийский мажор вверх; лидийский ор вверх; от звука *a* миксолидийский и лидийский мажор

грайте от звука *e* дорийский и фригийский минор вверх; от ка *g* дорийский и фригийский минор вниз.

грайте от звука *c, g* дважды гармонический минор вверх и

менно

пишите дорийский минор от звука *a* вверх; от звука *c* вниз.
пишите трезвучие IV ступени в дорийском ми миноре.

Глава тринадцатая

ТРАНСПОЗИЦИЯ

При исполнении одного и того же музыкального произведения ичными по тесситуре[1] голосами или различными инструмен- тональность произведения часто оказывается неудобной. пример, романс, удобный для исполнения тенором, оказывается ком высоким для баритона, и наоборот, произведение, удоб- для баритона, слишком низко для тенора. Часто при переложе- какого-либо произведения для другого инструмента избран- композитором тональность оказывается слишком высокой, слишком низкой, или неудобной по ключевым знакам. В их случаях музыкальное произведение как бы "переносят" в ую тональность. Перемещение музыкального произведения одной тональности в другую и называется транспонированием, транспозицией[2].

Каждое музыкальное произведение можно транспонировать на бой интервал вверх или вниз[3]. При транспонировании соотноше-

[1] Тесситура – итал. tessitura – здесь – часть диапазона, свойственная данному или использованная в данном музыкальном произведении.

[2] Транспозиция – позднелат. transpositio – перестановка.

[3] Перенос на октаву вверх или вниз не является транспозицией, так как то- ность при этом не меняется.

ние звуков внутри музыкального произведения должно оста
неизменным, поэтому естественно, что транспонировать мож
мажора только в мажор, из минора в минор.

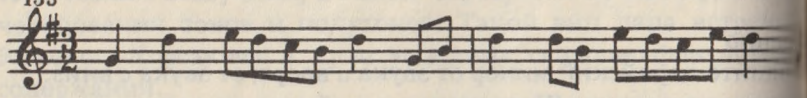
§ 54. РАЗЛИЧНЫЕ СПОСОБЫ ТРАНСПОЗИЦИИ

а) Первый способ

Прежде всего определяется тональность пьесы. Затем уст
ливается новая тональность в зависимости от интервала, на
рый нужно транспонировать. У ключа выставляются знаки,
ветствующие новой тональности, и все ноты данной пьесы пер
сываются на соответствующий интервал выше или ниже. Н
мер, нужно транспонировать на большую секунду вверх рус
народную песню "Заиграй, моя волынка".

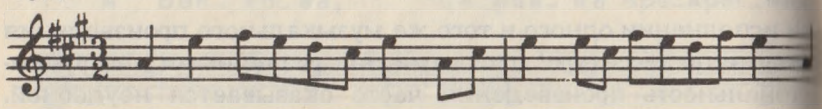
Русская народная

133



Тональность данной песни – соль мажор. Чтобы транспо
вать эту песню, например на большую секунду вверх, надо пер
ти ее в тональность, лежащую большой секундой выше соль м
ра, – в ля мажор. У ключа надо поставить знаки ля мажора
диеза, затем переписать все ноты на секунду выше:

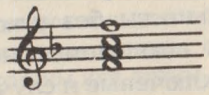
133а



б) Второй способ

Учитывая ладовое значение каждого звука в исходной тон
ности, сохранить те же ладовые значения в новой тональности
пример, в приведенной выше песне мелодия начинается с то
(в соль мажоре – звук *соль*), значит и в новой тональности пер
звуком должна быть тоника (в ля мажоре – звук *ля*); второй
мелодии – доминанта (в соль мажоре – звук *ре*), значит, и в но
тональности второй звук должен быть доминантой (в ля мажо
звук *ми*) и т. д. При соблюдении этого правила всегда сохран
интервалы между звуками мелодии. Например, в первом та
между первым и вторым звуком получается интервал квин
между вторым и третьим звуком – секунда и т. д. Эти же инте
лы должны сохраняться и в транспонированной мелодии. Та
способ сильно облегчает транспонирование музыкальных прои
дений аккордового склада. Например, аккорд

транспонировать на малую терцию вверх. В данной тонально
ре мажоре (на которую указывают два диеза в ключе) – этот
д представляет собой тоническое трезвучие. Чтобы транспо
вать его на малую терцию вверх, надо перенести его в тональ
фа мажор. Вместо того чтобы переписывать в нем каждую
на терцию вверх, можно сразу записать его как тоническое
учие тональности фа мажор:

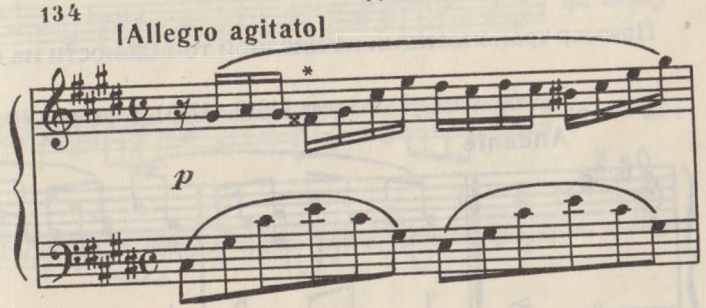


Если в музыкальном произведении встречаются случайные
альтерации, то при транспонировании эти знаки необходимо
вать и в местах их появления ставить соответствующие
. При этом знак альтерации должен оказывать то же дейст
какое он оказывал в исходном нотном тексте, хотя это дейст
может быть выражено и другим знаком. Например, в до-мажор
произведении встретился знак *до* ♯. Это значит, что тоника
шена на полтона. При транспонировании в си ♭ мажор ноту
следует заменить не *си* ♯, а *си* ♮, так как в данном случае
ается знаком повышения. Предположим, что нижеследую
отрывок надо транспонировать на малую секунду вверх – из
минора в ре минор.

Ф. Шопен. Фантазия-экспромт

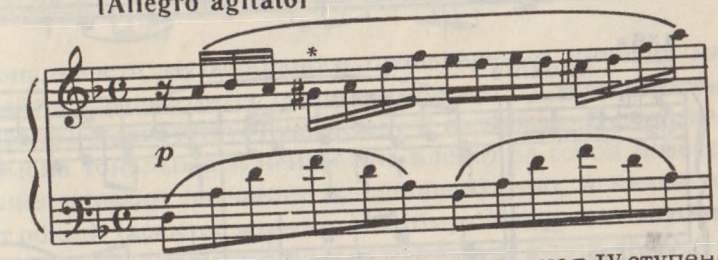
134

[Allegro agitato]



134а

[Allegro agitato]



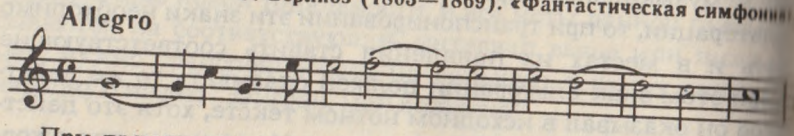
Вместо *фа* × (четвертая нота мелодии – повышенная IV ступень
одной тональности до ♯ минор) следует писать в ре миноре не

соль ×, а *соль* ♯, так как именно этот звук представляет повышенную IV ступень новой тональности.

в) Третий способ

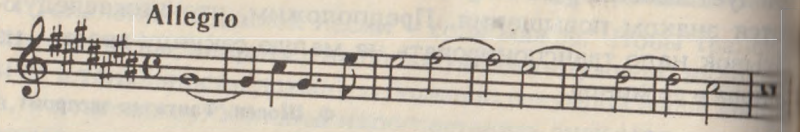
При транспонировании музыкального произведения из ной тональности на полутон вниз или из бемольной тональ также из тональности без ключевых знаков) на полутон можно оставить всю запись неприкосновенной, изменив соответственно ключевые и случайные знаки.

135 **Г. Берлиоз (1803—1869). «Фантастическая симфония»**



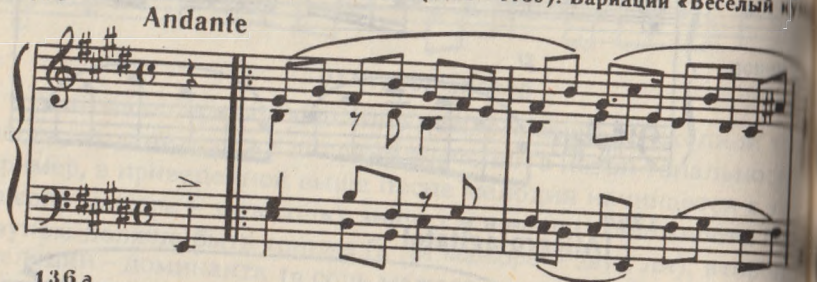
При транспонировании этой мелодии на полутон вверх, нальность до ♯ мажор, достаточно переменить только оставив те же ноты.

135а

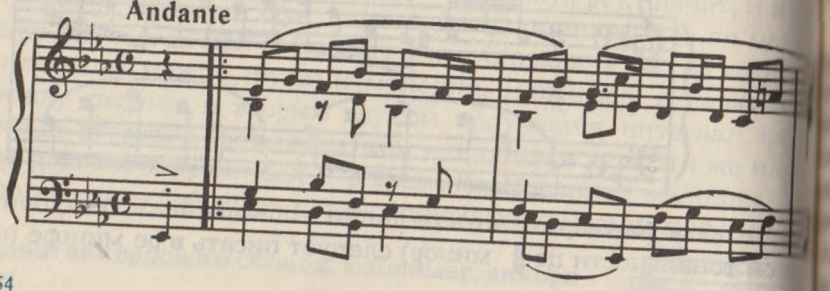


Пример транспозиции из диезной тональности на полутон

136 **Г. Ф. Гендель (1685—1759). Вариации «Веселый к**



136а



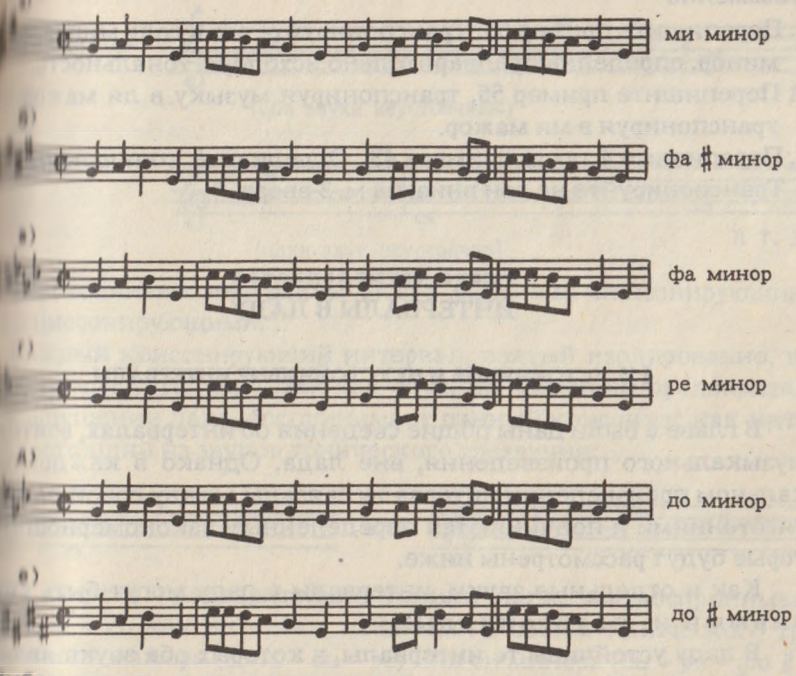
исходной тональности до мажор или ля минор можно ваться данным способом при транспонировании на полутон верх, так и вниз, ставя в ключе соответственно 7 диезов или 7 ей.

г) Четвертый способ

ме указанных способов при транспонировании можно пользоваться также ключей. Оставив нотный текст неприкосновенным, достаточно заменить ный ключ альтовым, басовым, теноровым или любым другим, чтобы полу- ую тональность.

ючевые знаки при перемене ключей должны быть заменены соответственны- ами новой тональности:

Русская народная песня



ыбор тональности музыкального произведения никогда не ет случайным, композитор обычно выбирает ту тональность, рая наиболее соответствует характеру и содержанию произве- ия. Перемена тональности неизбежно влечет за собой извест- изменение окраски звучания и, следовательно, в какой-то меняет общий характер музыки. Поэтому следует не злоупот- ять возможностью транспозиции и прибегать к ней только в ае крайней необходимости, исполняя каждое музыкальное изведение по возможности в той тональности, в какой оно на- ано автором.

Упражнения

За фортепиано

1. Транспонируйте трезвучия главных ступеней до мажо большую секунду вверх и вниз, называя тональности.
2. Транспонируйте восходящий верхний тетрахорд гармонич ля минора на большую секунду вверх и вниз. Назовите пр тональности.
3. Сыграйте мелодии примеров 11, 22, 32. Транспонируйте большую секунду вниз; на малую терцию вверх. Назови этом тональности.
4. Сыграйте мелодию примера 19. Транспонируйте ее в ре ми соль минор.

Письменно

1. Перепишите пример 53. Транспонируйте его в соль минор, ф минор, определив предварительно исходную тональность.
2. Перепишите пример 55, транспонируя музыку в ля мажор транспонируя в ми мажор.
3. Перепишите 4 такта примера 43. Определите тональность. Транспонируйте на тон вниз; на м. 3 вверх.

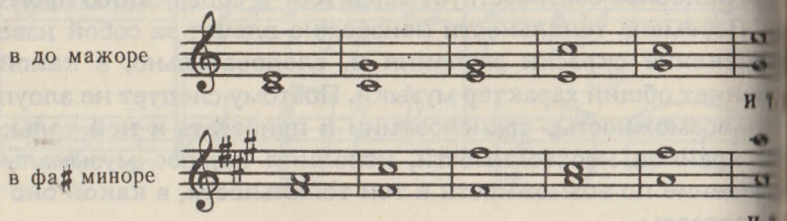
Глава четырнадцатая
ИНТЕРВАЛЫ В ЛАДУ

§ 55. УСТОЙЧИВЫЕ И НЕУСТОЙЧИВЫЕ ИНТЕРВАЛЫ

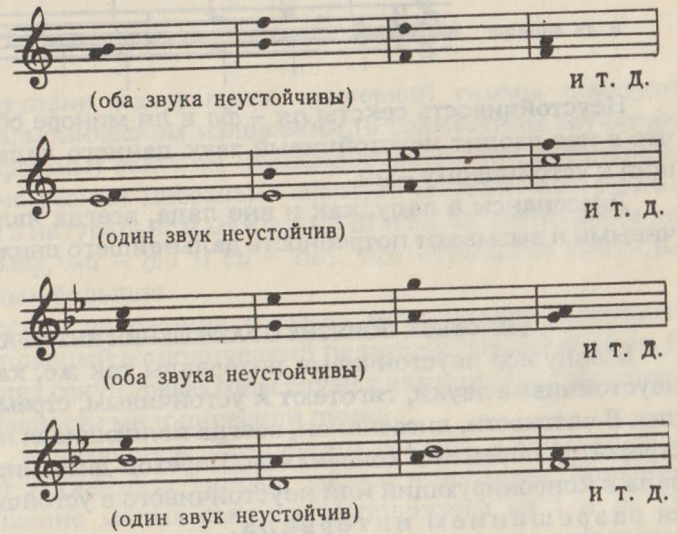
В главе 6 были даны общие сведения об интервалах, взяты музыкального произведения, вне лада. Однако в каждом кальном произведении интервалы связаны между собой ладо тяготениями и подчиняются определенным закономерности торые будут рассмотрены ниже.

Как и отдельные звуки, интервалы в ладу могут быть у чивыми и неустойчивыми.

В ладу устойчивы те интервалы, в которых оба звука явл устойчивыми, входят в тоническое трезвучие, например:

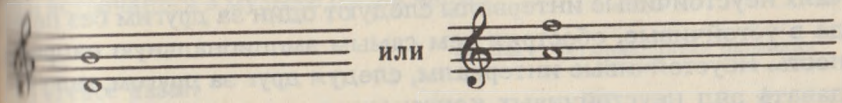


все устойчивые интервалы представляют собой консонансы. Неустойчивы в ладу те интервалы, в которых оба звука или из звуков интервала неустойчив, то есть не входит в тоничес трезвучие, например:

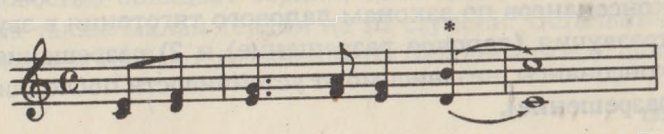


Неустойчивые интервалы могут быть как консонирующими, и диссонирующими.

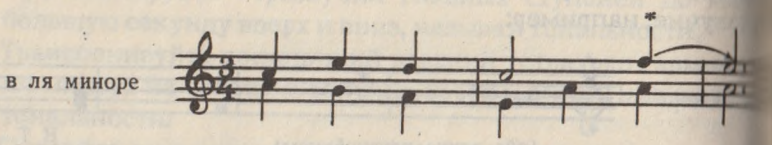
Каждый консонирующий интервал, взятый изолированно, вне ла, звучит устойчиво, так как слух, не имеющий предварительн ощущения лада, воспринимает данный консонанс как интер л, состоящий из звуков тонического трезвучия:



Не ощутив предварительно тоники лада, мы воспринимаем сту *ре – си* как интервал, входящий в состав тонического тре учия соль мажора (*соль – си – ре*) или си минора (*си – ре – фа* ♯). сту *ля – фа* мы воспринимаем как интервал, входящий в состав нического трезвучия фа мажора (*фа – ля – до*) или ре минора (*ре фа – ля*). Но в ладу устойчиво звучат только те консонансы, ко рые складываются из устойчивых звуков. Та же секста *ре – си*, тая в до мажоре, или секста *ля – фа*, взятая в ля миноре, звучат устойчиво:



Неустойчивость сексты *ре – си* в до мажоре объясняется что она складывается из двух неустойчивых звуков, тяготеющ устойчивым.



Неустойчивость сексты *ля – фа* в ля миноре объясняется что в нее входит неустойчивый звук данного лада – *фа*, тяг щий к устойчивому – *ми*.

Диссонансы в ладу, как и вне лада, всегда являются неу чивыми и вызывают потребность дальнейшего движения.

§ 56. ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ О РАЗРЕШЕНИИ ИНТЕРВАЛОВ

В ладу все неустойчивые интервалы так же, как и отдел неустойчивые звуки, тяготеют к устойчивым, стремятся пере них. В частности, диссонансы, всегда являющиеся неустойчив стремятся перейти в консонансы. Переход диссонирующего и вала в консонирующий или неустойчивого в устойчивый назы ся разрешением интервала.

По ходу развития музыкальной мысли не всегда происходи посредственный переход неустойчивых интервалов в устойчи Часто встречающееся явление перехода неустойчивых интерв в неустойчивые же ведет к своеобразному накоплению неусто вости. Этим достигается нарастание, усиление напряженности, прерывность развития в музыкальных произведениях. В таких чаях неустойчивые интервалы следуют один за другим без пер да в устойчивые, обостряя тем самым эмоциональную напря ность. Неустойчивые интервалы, следуя друг за другом, могут давать ряд неустойчивых консонансов, непрерывный ряд ди нансов или разрешение диссонансов в неустойчи консонансы. Там же, где музыкальная мысль требует завер ния, необходимо разрешение неустойчивости в устойчивост таких случаях неустойчивые консонансы и диссонансы ра шаются в устойчивые консонансы, подчиняясь зако ладового тяготения.

Отсюда, естественно, следует, что интервалы могут разреш ся двумя способами: 1) разрешение диссонансов и неустойчи консонансов по законам ладового тяготения в звуки тоничес трезвучия (ладовое разрешение) и 2) разрешение диссонанс консонансы, независимо от устойчивости последних (акустичес разрешение).

§ 57. РАСПОЛОЖЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ НА СТУПЕНЯХ ГАММЫ

Прежде чем перейти к разрешению интервалов, необходимо ить, какие интервалы входят в натуральные и гармонические орные и минорные лады.

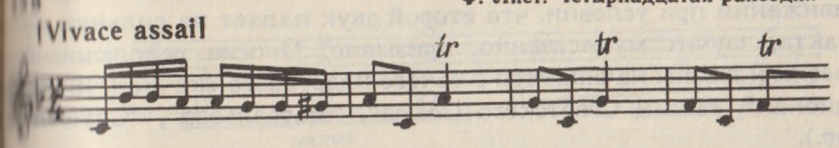
1. Интервалы натурального мажора

Соседние ступени натуральной мажорной гаммы образуют кунды. В гармоническом изложении (в совместном звучании вания и вершины) секунды представляют собой диссонансы, ем особенно резкий диссонанс образует малая секунда, положенная в натуральном мажоре на III и на VII ступенях (в до оре, например, *ми – фа* и *си – до*). Все остальные секунды орной гаммы – большие.

В мелодическом изложении секунда теряет свою диссонант ть, образуя плавный мелодический переход в соседний звук. В чих мелодиях секундовые ходы служат важнейшим средством жения плавности мелодической линии.

Септимы, являющиеся обращением секунд, в натуральном оре бывают также двух видов – малые и большие. Большие имы (обращение малых секунд) расположены на I и на IV пенях (например, в до мажоре *до – си* и *фа – ми*), все остальные лые. Особенно резкое диссонирующее звучание имеет боль я септима в гармоническом изложении. В мелодическом изло нии большая септима часто служит как бы подходом к октаве, черкивая вводнотоновое тяготение. Малая септима звучит здо мягче как в мелодическом, так и в гармоническом изложе и и встречается в музыке очень часто.

Ф. Лист. Четырнадцатая рапсодия



В натуральном мажоре имеются три большие терции – на I, IV V ступенях – на T, S и D. Остальные терции – малые. Терции гда консонантны, однако их выразительные свойства различны зависимости от того, на какой ступени они расположены. Наи льшей устойчивостью обладает терция, лежащая на I ступени ны, устойчива также малая терция на III ступени. Остальные ции неустойчивы и требуют дальнейшего мелодического дви ния.

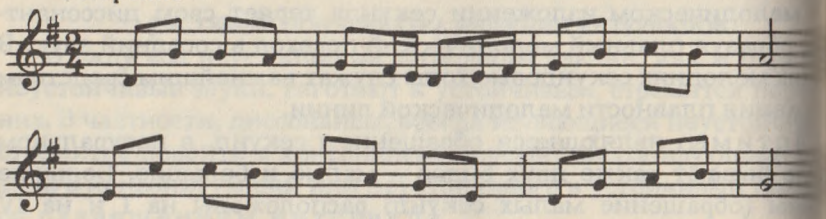
Терция – один из важнейших интервалов в гармонии, так она является основой любого аккорда.

Секста – обращение терции, также входит в гармоничес виде в различные виды обращений аккордов.

Секста в мелодическом изложении – один из самых распр раненных мелодических оборотов. В мелодиях различных авт различных стилей и различных национальных школ часто в чаются секстовые ходы, придающие мелодии широту. После н кого хода на интервал сексты особенно убедительно пла поступенное движение, заполняющее скачок. Наибольшее зн ние для широкой распевной мелодики приобрела восходя секста от V ступени гаммы к III, то есть устойчивая секста звуках тонического трезвучия.

139 Умеренно

А. Варламов. «Красный сараф



В натуральном мажоре имеются три малые сексты, являю ся обращением больших терций. Они расположены на III, VI и ступенях, остальные сексты – большие.

Кварты натурального мажора все чистые, кроме располож ной на IV ступени – увеличенной, например в до мажоре – *фа* – В мелодическом изложении чистая кварта меняет свой характ зависимости от того, на какой она ступени и в каком метрори ческом рисунке. Устойчивая кварта (V – I ступени) в восходя движении при условии, что второй звук падает на сильную д такта, звучит мужественно, призывно. Многие революцион песни и гимны начинаются с такого квартового скачка ("Инте ционал", "Гимн Советского Союза", "Марсельеза", "Слушай" др.).

Увеличенная кварта в гармоническом изложении – о из самых резких диссонансов. В мелодическом изложении ди нантность увеличенной кварты смягчается, но для исполнени лосом это один из самых трудно интонируемых интервалов[1]. Д чистоты интонирования увеличенной кварты полезно разви

[1] Из-за трудности чистого интонирования ув. 4 была одним из запреще средневековой теорией интервалов и получила в то время прозвище „дьяво музыке".

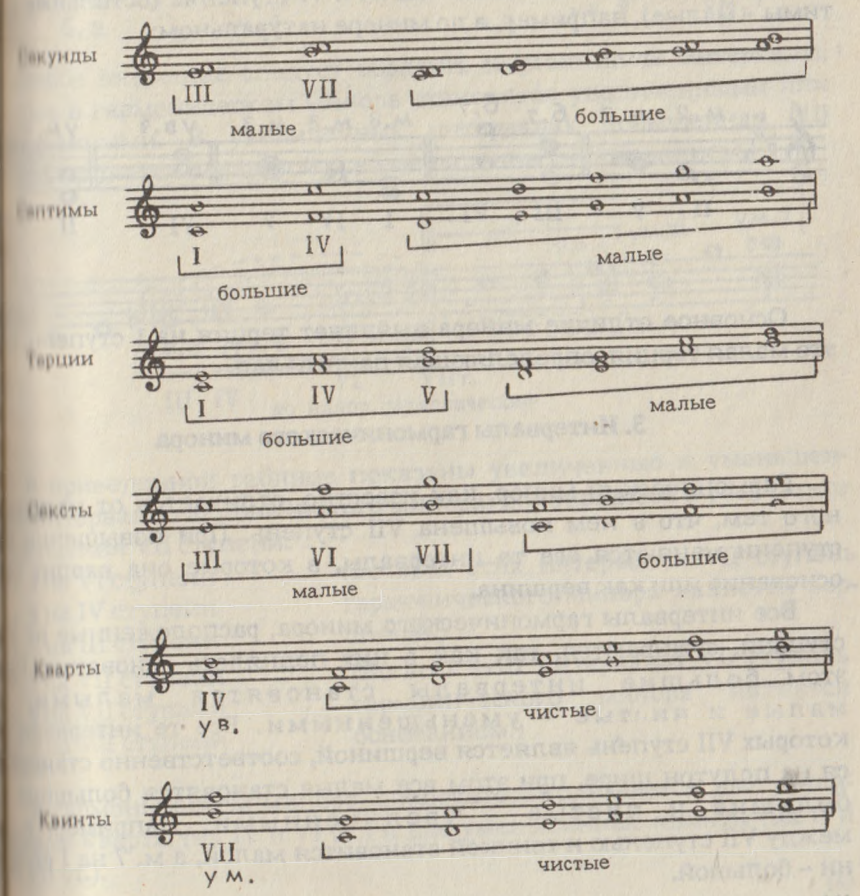
ое ощущение ладовых тяготений входящих в нее звуков: ша увеличенной кварты – вводный звук (VII ступень) – тяго к тонике, основание (IV ступень) – к III ступени.

Квинты натурального мажора, как и кварты, все чистые, за ючением уменьшенной квинты на VII ступени. Например, в до ре – *си* – *фа*.

Чистая квинта – интервал, очень часто встречающийся в мело ском изложении в русских народных песнях. Гармоническая та – важнейший интервал в аккорде наряду с терцией.

Уменьшенная квинта, как и увеличенная кварта, – один трых диссонансов, трудно интонируемый голосом и поэтому нительно редко встречающийся в мелодии.

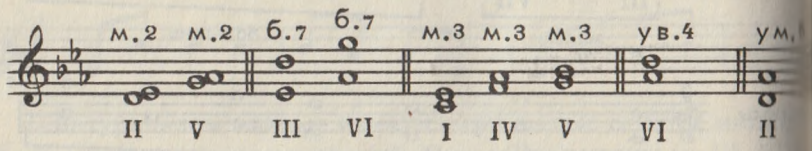
Интервалы натурального до мажора



2. Интервалы натурального минора

В натуральном миноре встречаются те же интервалы, что натуральном мажоре: малые и большие секунды и септимы, м и большие терции и сексты, чистые квинты и кварты, одна у ченная кварта и одна уменьшенная квинта. Совершенно е венно, что расположение всех интервалов в миноре иное, так нем иной по сравнению с мажором порядок расположения то полутонов.

Так, две малые секунды, встречающиеся в натуральном м ре, расположены на II и V ступенях (остальные секунды – шие), малые терции – на I, II, IV и V ступенях (остальные тер большие), увеличенная кварта – на VI ступени (остальные кв чистые), уменьшенная квинта – на II ступени (остальные квин чистые), малые сексты на I, II и V ступенях (остальные сек большие), большие септимы – на III и VI ступенях (остальны тимы – малые), например, в до миноре натуральном:

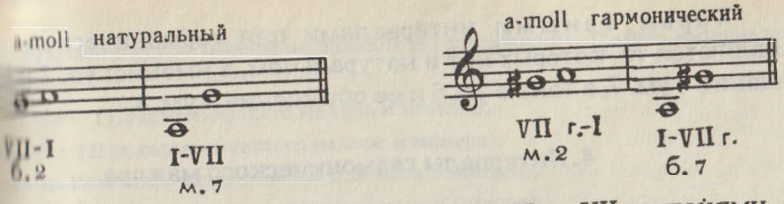


Основное отличие минора выявляет терция на I ступени это малая терция, определяющая данный лад.

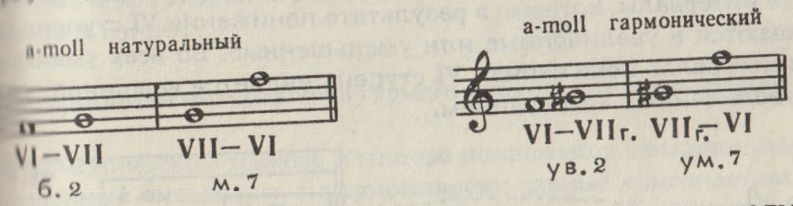
3. Интервалы гармонического минора

Гармонический минор, как известно, отличается от нату ного тем, что в нем повышена VII ступень. При повышени ступени меняются все те интервалы, в которые она входит основание или как вершина.

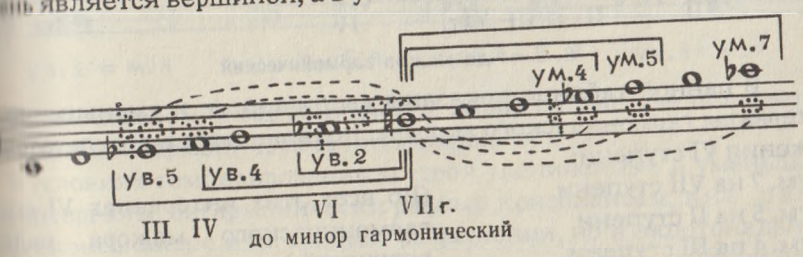
Все интервалы гармонического минора, расположенные н ступени, суживаются, так как в них поднялось основание. этом большие интервалы становятся малыми, малые и чистые – уменьшенными. Все те интерва которых VII ступень является вершиной, соответственно стан ся на полутон шире, при этом все малые становятся больш большие и чистые – увеличенными. Например, между VII ступенью и тоникой становится малой, а м. 7 на I ст ни – большой.



натуральном миноре интервал между VI и VII ступенями – а в гармоническом она становится увеличенной секундой (ув. как как вершина поднялась в ней на полутон. Соответственно между VII и VI ступенями минора становится в гармоническом ре ум. 7, так как основание поднялось на полутон.



Особое внимание следует обратить именно на те интервалы, рые в гармоническом миноре становятся увеличенными или ьшенными. В увеличенных интервалах повышенная VII нь является вершиной, а в уменьшенных – основанием.



В приведенной таблице показаны увеличенные и уменьшен- интервалы гармонического минора, появившиеся в результате ышения VII ступени:

2 на VI ступени	(Во всех этих интервалах VII ступень
4 на IV ступени	гармонического минора является вер-
5 на III ступени	шиной.)
7 на VII ступени	(Во всех этих интервалах VII ступень
5 на VII ступени	гармонического минора является
4 на VII ступени	основанием.)

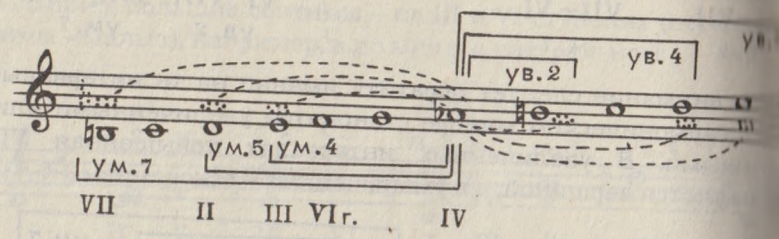
В гармоническом миноре, следовательно, имеются две увели- ные кварты (на IV и VI ст.) и две уменьшенные квинты (на II и VII ст.).

Характерными интервалами для гармонического являются те, которых нет в натуральном, а именно: ув. 2 и щение – ум. 7, а также ув. 5 и ее обращение – ум. 4.

4. Интервалы гармонического мажора

Подобно тому как в гармоническом миноре многие ин меняются в связи с повышением VII ступени, в гармон мажоре изменение интервалов является результатом пон VI ступени.

Как и в гармоническом миноре, особое значение здес те интервалы, которые в результате понижения VI ступени щаются в увеличенные или уменьшенные. Во всех уменьш интервалах пониженная VI ступень является вершиной, а увеличенных – основанием.



до мажор гармонический

В данной таблице показаны увеличенные и уменьшенн тервалы гармонического мажора, появившиеся в результате жения VI ступени:

ум. 7 на VII ступени ум. 5 на II ступени ум. 4 на III ступени	(Во всех этих интервалах VI ст гармонического мажора явл вершиной.)
ув. 2 на VI ступени ув. 4 на VI ступени ув. 5 на VI ступени	(Во всех этих интервалах VI ст гармонического мажора явл основанием.)

В гармоническом мажоре сохраняются также ув. 4 на IV ни и ум. 5 на VII ступени. Таким образом, кроме других призн гармонический мажор отличается от натурального мажора тем в нем имеются не одна, а две увеличенные кварты (на IV и ступенях) и две уменьшенные квинты (на VII и на II ступенях).

Характерными интервалами для гармонического ма являются те, которых нет в натуральном, а именно: ув. 2 и ее щение – ум. 7, а также ув. 5 и ее обращение – ум. 4.

Сравнивая между собой приведенные таблицы, нетрудно убедиться в том некоторые увеличенные и уменьшенные интервалы расположены в гармонич

гармоническом миноре на одних и тех же ступенях. Такими интервалами

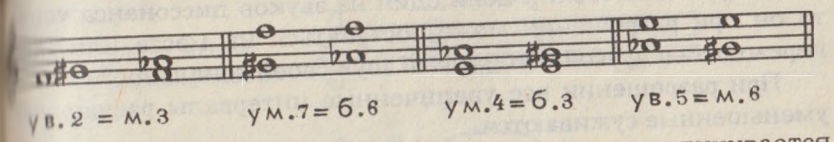
(на VI ст. гармонического мажора и минора),
(на VII ст. гармонического мажора и минора),
(на IV и VI ст. гармонического мажора и минора),
(на VII и II ст. гармонического мажора и минора).

обстоятельство следует учитывать, чтобы легче ориентироваться в определ нальности и разрешении того или иного интервала.

4 и ув. 5 расположены на различных ступенях гармонического мажора и ми- 4 встречается в гармоническом мажоре на III ступени, а в гармоническом на VII; ув. 5 встречается в гармоническом мажоре на VI, а в гармоническом на III ступени.

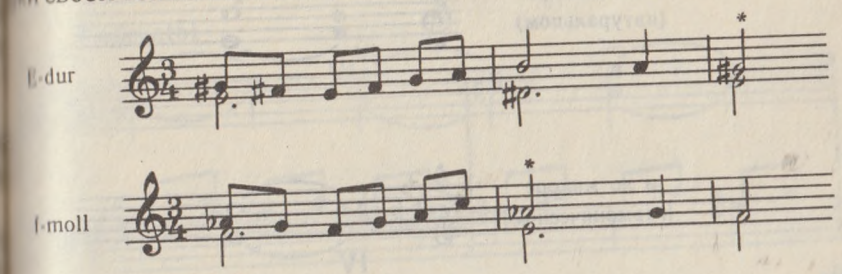
нгармонизм интервалов в гармоническом мажоре и миноре

гармоническом мажоре и миноре появляются увеличенные и шенные интервалы, энгармонически равные консонансам. К носятся ув. 2, равная м. 3, и ее обращение ум. 7, равная б. 6, а ум. 4, равная б. 3, и ее обращение – ув. 5, равная м. 6.



Таким образом, в гармонических ладах сильно увеличивается чество энгармонических интервалов.

условиях темперированного строя увеличенные и уменьшен- интервалы, энгармонически равные консонансам, вне лада т консонантно и не требуют разрешения, но в ладотональном жении они теряют это свойство и звучат остро неустойчиво, ая разрешения. Например, ум. 4 *e – as* вне лада звучит как б. 3 *gis* и воспринимается слухом как тоническая терция E-dur. Но шенная кварта *e – as* расположена на VII ступени f-moll (или III ступени C-dur) и соответственно разрешается в тонические и своей тональности.



§ 58. ЛАДОВОЕ РАЗРЕШЕНИЕ ДИССОНАНСОВ

Для правильного ладового разрешения любого диссон нужно прежде всего определить, в какой тональности он нах ся, так как принцип ладового разрешения диссонансов основ переходе неустойчивых звуков в устойчивые звуки тонич трезвучия.

Найти тональность можно исходя из расположения интерв на ступенях гаммы, отсчитывая от соответствующей ступени ный интервал до тоники. Например, ум. 7 *ре* ♯ – *до* встречает ми мажоре гармоническом и в ми миноре гармоническом, так известно, что ум. 7 строится на VII ступени гармонического ма и минора, а звук *ре* ♯ является VII ступенью именно в этих тон ностях.

Каждый неустойчивый звук тяготеет к ближайшему устой вому, поэтому при ладовом разрешении диссонансов каж разрешаемый звук переходит плавно в ближайшую устойчи ступень, движется на большую или малую секунду. Если оба з диссонанса неустойчивы, то они оба разрешаются плавно, по пенно (диатонически). Если один из звуков диссонанса устой то он при разрешении может оставаться на месте или скач переходить в другой устойчивый звук своей тональности.

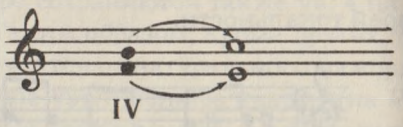
При разрешении все увеличенные интервалы расширяются уменьшенные суживаются.

1. Разрешение увеличенных и уменьшенных интервалов

Оба звука увеличенной кварты неустойчивы и поэт требуют разрешения. При этом вершина идет на секунду ввер основание на секунду вниз в устойчивые звуки соответствую тональности, в результате чего получается б. 6 или м. 6.

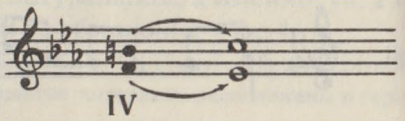
Например, ув. 4 *фа* – *си* разрешается:

в до мажоре (натуральном)



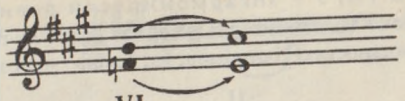
IV

в до миноре (гармоническом)



IV

в ля мажоре (гармоническом)



VI

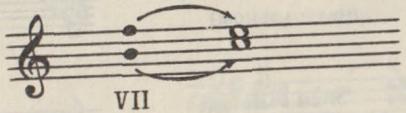
в ля миноре (натуральном)

VI

При разрешении уменьшенной квинты основание ее идет секунду вверх, а вершина на секунду вниз в устойчивые звуки ответствующей тональности, в результате чего получается б. 3 м. 3.

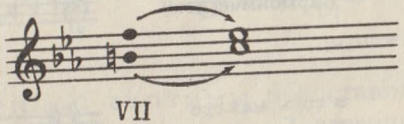
Разрешения ум. 5 являются обращением разрешений ув. 4. пример, ум. 5 *си* – *фа* разрешается:

в до мажоре (натуральном)



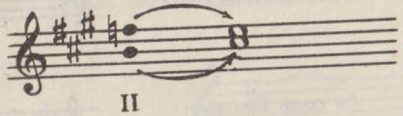
VII

в до миноре (гармоническом)



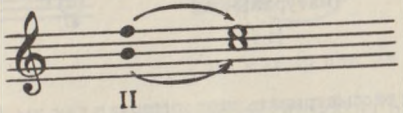
VII

в ля мажоре (гармоническом)



II

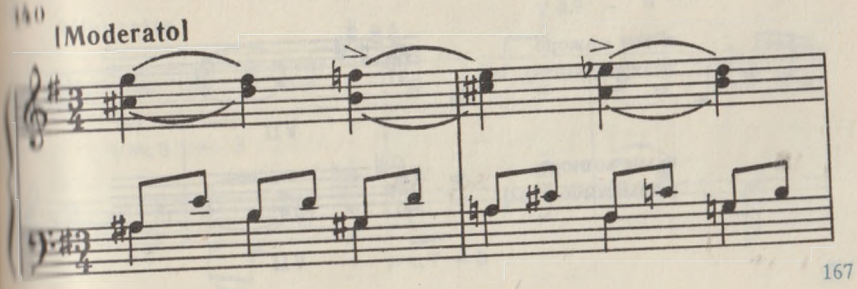
в ля миноре (натуральном)



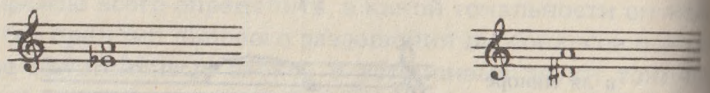
II

Пример цепи разрешений ум. 5 (в партии правой и левой руки):

П. Чайковский. «Детский альбом», № 4 «Мама»



Ув. 4 и ум. 5 — энгармонически равные интервалы, но разреш различны, так как эти интервалы лежат на различных ступенях и встречаются личных тональностях. Например, ув. 4 *ми* ♭ — *ля* энгармонически равна ум. 5 *ля*:



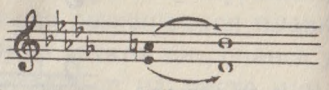
Но ув. 4 *ми* ♭ — *ля* может быть расположена на IV или VI ступенях, а *ре* ♯ — *ля* только на VII и II ступенях (тональности этих интервалов можно исходя из известных нам ступеней).

Если данный интервал рассматривать как ув. 4 *ми* ♭ — *ля*, то звук *ми* ♭ принять за IV или VI ступени. В первом случае тональность этой ув. 4 бу мажор или си ♭ минор (гармонический), во втором случае — соль мажор (гармо кий) или соль минор. Помня принципы ладового разрешения в устойчивые легко разрешить эту ув. 4 во всех четырех тональностях:

в си ♭ мажоре (натуральном)

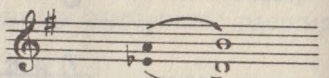
IV

в си ♭ миноре (гармоническом)



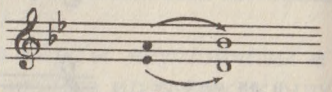
IV

в соль мажоре (гармоническом)



VI

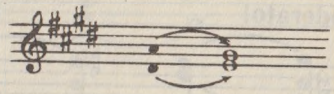
в соль миноре (натуральном)



VI

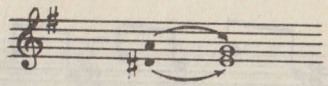
Если же рассматривать этот интервал как ум. 5 *ре* ♯ — *ля*, то звук *ре* ♯ м принять только за VII или II ступени. В первом случае тональность этой ум. 5 ми мажор или ми минор гармонический, во втором случае — до ♯ мажор гармо кий или до ♯ минор. Следовательно, ум. 5 *ре* ♯ — *ля* разрешается:

в ми мажоре (натуральном)



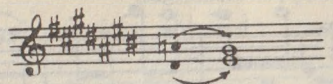
VII

в ми миноре (гармоническом)



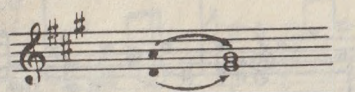
VII

в до ♯ мажоре (гармоническом)



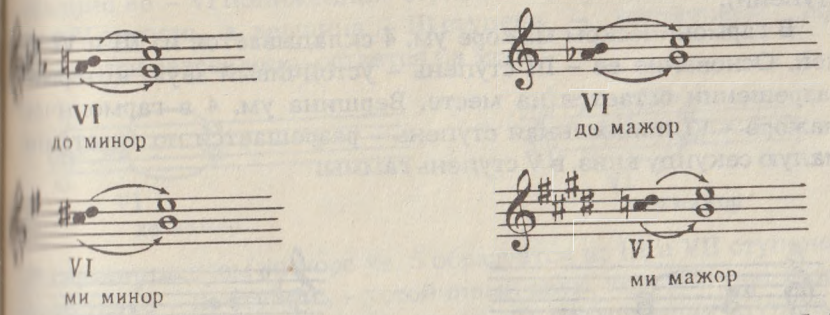
II

в до ♯ миноре (натуральном)

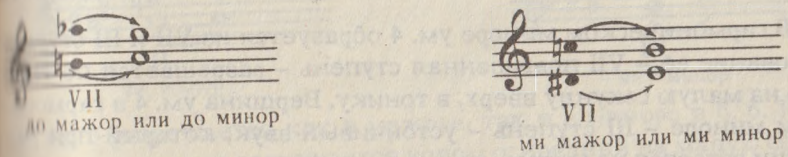


II

Увеличенная секунда встречается только в гармоничес мажоре и в гармоническом миноре на VI ступени. Оба ее звука стойчивы (VI и VII ступени) и разрешаются по тяготениям, зуя как в мажоре, так и в миноре ч. 4.

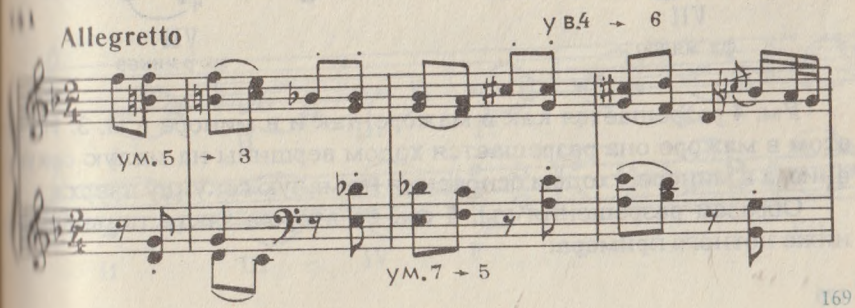


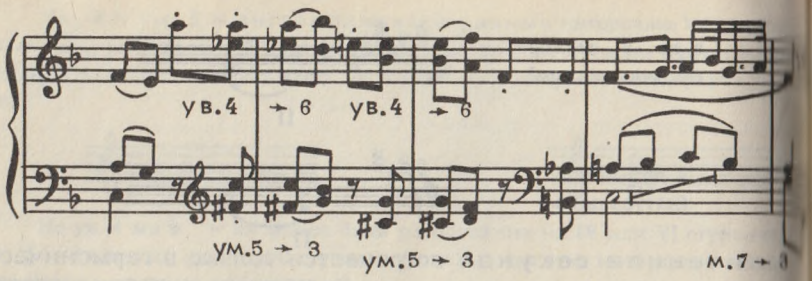
Разрешение уменьшенной септимы представляет собой щение разрешения ув. 2. Оба звука ум. 7 разрешаются по тениям, образуя ч. 5.



В нижеприведенном примере можно найти образцы различных решений:

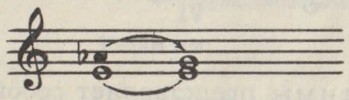
В. А. Моцарт. Вариации на тему из оп. К. В. Глюка «Мекские пилигримы». Вар. III



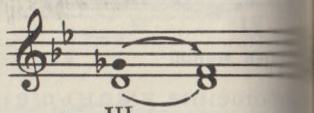


Уменьшенная кварта встречается только в гармоническом мажоре (на III ступени) и в гармоническом миноре (на ступени).

В гармоническом мажоре ум. 4 складывается из III и VI ступеней. Основание ее – III ступень – устойчивый звук, который при разрешении остается на месте. Вершина ум. 4 в гармоническом мажоре – VI пониженная ступень – разрешается по тяготению на малую секунду вниз, в V ступень гаммы:

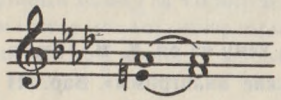


III
до мажор

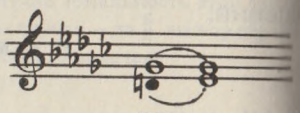


III
си ♭ мажор

В гармоническом миноре ум. 4 образуется из VII и III ступеней. Основание ее – VII повышенная ступень – разрешается по тяготению на малую секунду вверх, в тонику. Вершина ум. 4 в гармоническом миноре – III ступень – устойчивый звук, который при разрешении остается на месте:



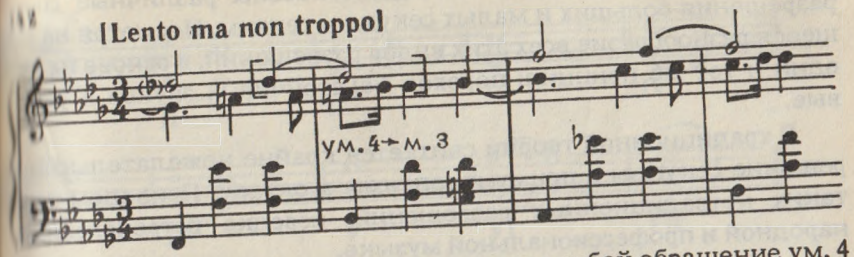
VII
фа минор



VII
ми ♭ минор

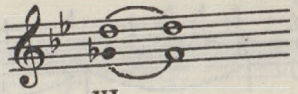
Ум. 4 разрешается как в мажоре, так и в миноре в м. 3. Но при этом в мажоре она разрешается ходом вершины на малую секунду вниз, а в миноре – ходом основания на малую секунду вверх.

Образец разрешения ум. 4 см. во втором такте помещенного ниже нотного примера:



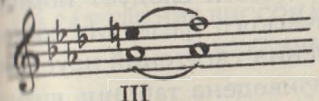
Увеличенная квинта представляет собой обращение ум. 4 и встречается в гармоническом мажоре (на VI ступени) и в гармоническом миноре (на III ступени). В гармоническом мажоре основание ее – VI пониженная ступень – разрешается по тяготению в V ступень, а вершина – III ступень – устойчивый звук, который при разрешении остается на месте.

VI
до мажор

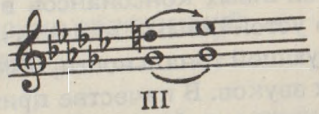


VI
си ♭ мажор

В гармоническом миноре ув. 5 образуется из III и VII ступеней. Основание ее – III ступень – устойчивый звук, который при разрешении остается на месте. Вершина – VII повышенная ступень – разрешается по тяготению в тонику.



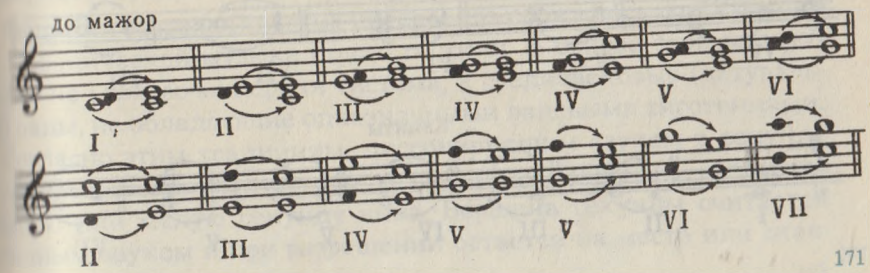
III
фа минор



III
ми ♭ минор

Ув. 5 разрешается как в мажоре, так и в миноре в б. 6. Но при этом в мажоре она разрешается ходом основания на малую секунду вниз, а в миноре – ходом вершины на малую секунду вверх.

2. Образцы ладового разрешения большой и малой секунд, большой и малой септим



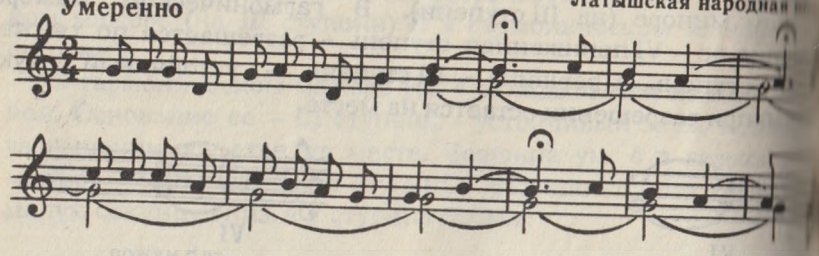
В приведенной выше таблице показаны различные с
разрешения больших и малых секунд и септим. Несмотря на
щееся разнообразие всех этих видов разрешений, в основе их
один и тот же принцип: переход неустойчивых звуков в ус
вые.

В традиционной теории считается крайне нежелательны
решение секунды в приму и септимы в октаву. Приведем пр
таких нетрадиционных разрешений, изредка встречающи
народной и профессиональной музыке.

143

Умеренно

Латышская народная

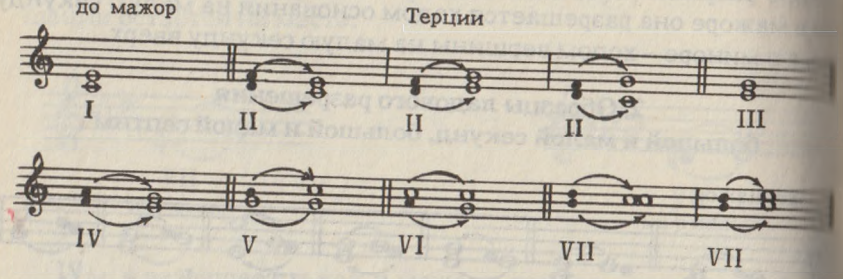


§ 59. ЛАДОВОЕ РАЗРЕШЕНИЕ КОНСОНАНСОВ

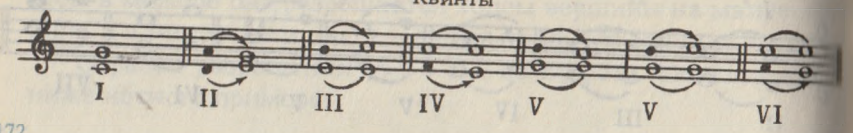
Неустойчивые консонансы, подчиняясь закону ладового
тения, стремятся к устойчивым. Практически при разрешени
устойчивых консонансов в любой тональности следует помн
что устойчивыми являются звуки тонического трезвучия соо
ствующей тональности, и знать направления тяготений неуст
вых звуков. В качестве примера ниже приведена таблица воз
ных разрешений некоторых неустойчивых консонансов.

до мажор

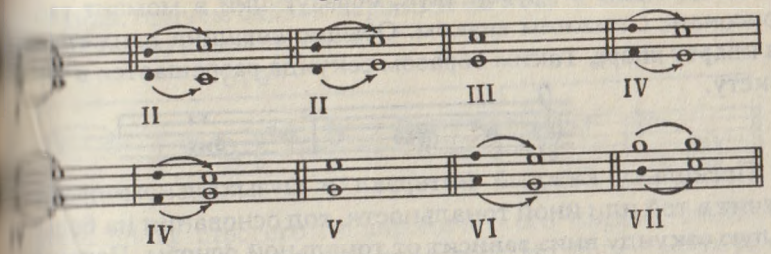
Терции



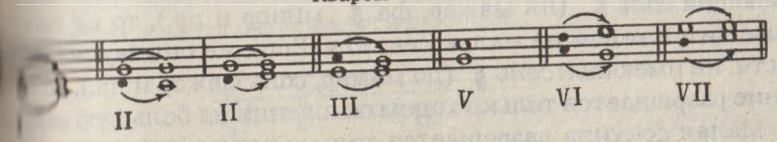
Квинты



Сексты

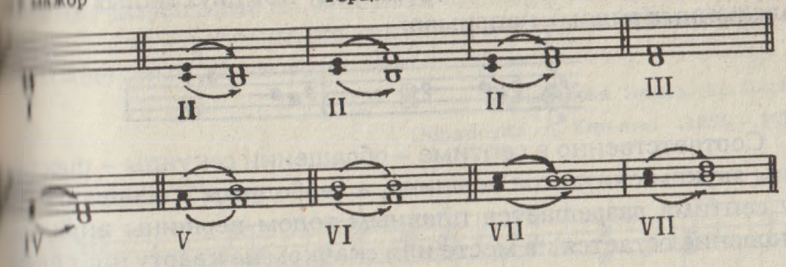


Кварты



мажор

Терции

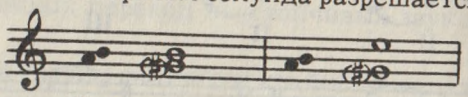


§ 60. РАЗРЕШЕНИЕ ДИССОНАНСОВ НЕЗАВИСИМО ОТ ТЯГОТЕНИЙ (АКУСТИЧЕСКОЕ РАЗРЕШЕНИЕ)

роме разрешений на основе ладовых тяготений в музыке
чается еще один вид разрешений, при котором диссонансы
одят в консонансы независимо от устойчивости или неустой-
ти последних в данном ладу. При этом разрешения увели-
ых и уменьшенных интервалов часто совпадают с ладовыми
шениями. Разрешение же больших и малых секунд и септим,
же чистой кварты только в отдельных случаях совпадает с ла-
м, ибо подчиняется иным правилам.

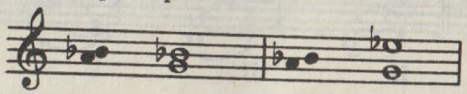
радиции разрешения этих интервалов сложились до XVII века
нфонической музыке строгого стиля. В основе этой музыки
ла не мажоро-минорная система, а средневековые (натураль-
лады, не обладающие однозначными ладовыми тяготениями.
огласно этим традициям, диссонирующим звуком в секунде
ается основание, которое разрешается плавным ходом на
шую или малую секунду вниз. Вершина секунды считается
одным звуком и при разрешении остается на месте или скач-

ком переходит в другой звук, образующий в момент разре
консонанс с нижним звуком. Обычно вершина движется с
на кварту вверх. Таким образом секунда разрешается в терц
сексту.

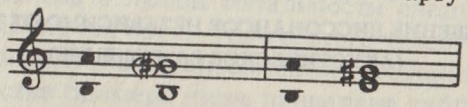


Поскольку каждый интервал в музыкальном произве
звучит в той или иной тональности, ход основания на большу
малую секунду вниз зависит от тональной основы. Например,
приведенная в примере секунда *ля – си* звучит в тональ
имеющей *соль* ♯ (ля мажор, фа ♯ минор и др.), то ее осно
разрешится ходом на малую секунду. Если же она звучит в то
ности, не имеющей *соль* ♯ (до мажор, соль мажор и др.), то ее
вание разрешается только ходом основания на большую секун

Малая секунда разрешается только ходом основания на б
шую секунду (так как ни в одном ладу нет двух малых секунд
положенных рядом), например:

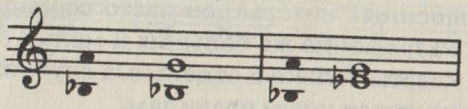


Соответственно в септиме – обращении секунды – диссон
щим звуком считается вершина, а свободным – основание. П
му септима разрешается плавным ходом вершины вниз, пр
основание остается на месте или скачком на кварту идет вверх



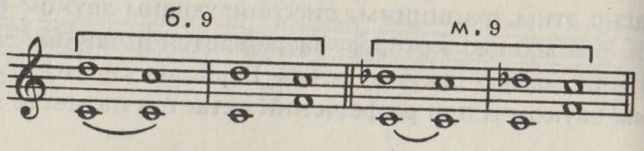
При разрешении септимы ход вершины на большую или ма
секунду зависит от тональной основы.

Большая септима, как и малая секунда, может разреша
только ходом на большую секунду:

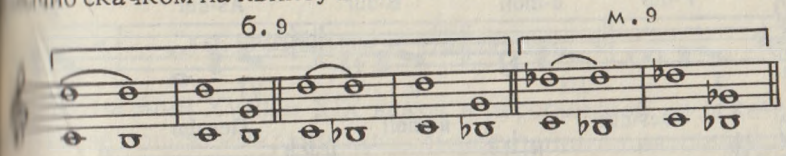


Нона может разрешаться двумя способами:

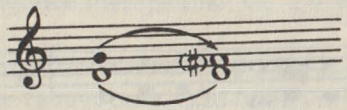
а) вершина движется на секунду вниз (в большой ноне – на
в малой ноне – на м. 2), основание же остается на месте или пер
дит скачком на чистую кварту вверх. В результате образуются
тая октава или чистая квинта:



нона рассматривается как секунда через октаву и разрешает-
к секунда, причем скачок вершины на кварту вверх заменяет-
чно скачком на квинту вниз:



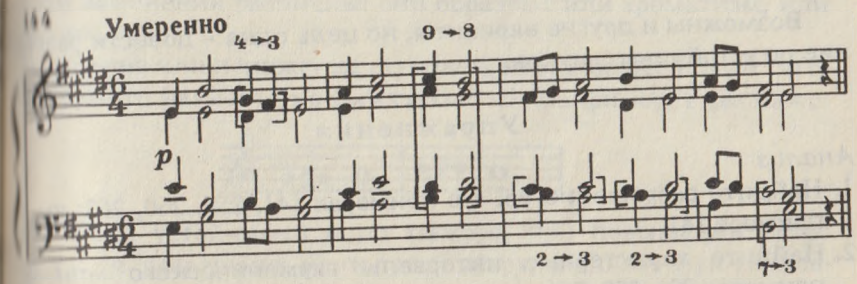
Кварта в эпоху строгого полифонического письма считалась
нансом, у которого оба звука свободны. Но чаще кварта разре-
ся ходом вершины на большую или малую секунду вниз.
м образом, кварта разрешается в терцию:



Образцы разрешений см. в нотном примере, помещенном ниже:
третьем такте – разрешение секунды, в первом – кварты, в по-
лнем – септимы, во втором – ноны.

Латышская народная песня

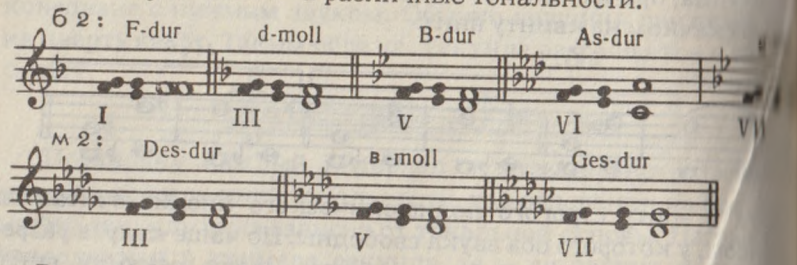
Обработка А. Юрьяна (1856 – 1922)



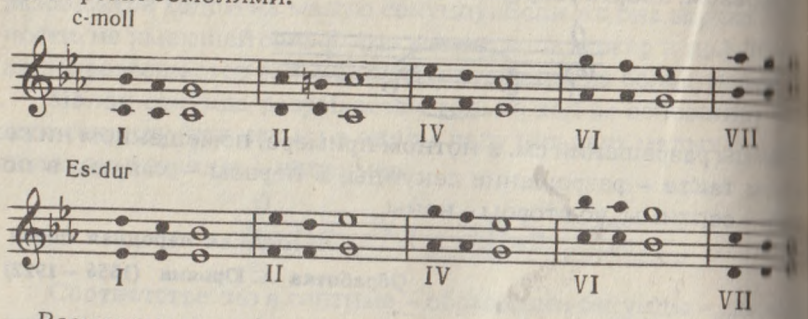
В музыкальном произведении отчетливо ощущается различие между ладовым
разрешением и разрешением, не зависящим от ладовых тяготений. При ладовом раз-
решении секунда, септима и кварта переходят в устойчивые звуки своей тональнос-
ти, поэтому создают ощущение завершенности. При разрешении, не зависящем от
ладовых тяготений, происходит накопление неустойчивости, после которого особен-
но интенсивно ощущается потребность в разрешении в устойчивость.

Для полного ощущения завершенности разрешения необходи-
мо довести его до устойчивого интервала. Получается двойное
разрешение, при котором диссонанс разрешается в неустойчи-
вый консонанс, в свою очередь разрешающийся в устойчивые
звуки. Для четкого восприятия окончательного разрешения необ-
ходимо предварительно подготовить слух к той или иной тональ-
ности (хотя бы сыграв ее тоническое трезвучие).

Поясним сказанное примерами двойного разрешения [illegible] *фа – соль* и *фа – соль* ♭ в различные тональности.



Рассмотрим также двойные разрешения б. 7 и м. 7 в тона[illegible] тях с тремя бемолями:



Возможны и другие варианты, но цель одна – довести разр[illegible] ние до устойчивых звуков.

Упражнения

Анализ

1. Найдите разрешение ув. 4 в примерах 141, 259, 260, 262; ум [illegible] примере 141.
2. Найдите характерные интервалы гармонического минор[illegible] примерах 221, 232, 251.
3. Найдите разрешения диссонирующих интервалов в прим[illegible] 227, 161.

За фортепиано

1. Сыграйте разрешения всех увеличенных и уменьшенных ин[illegible] валов в ре мажоре, соль миноре и т. д.
2. Разрешите за фортепиано ув. 4, ув. 5, ув. 2, ум. 7, ум. 4, ум. [illegible] звуков *ре, соль* и *ля*, каждый раз определяя тональную прин[illegible] лежность интервала. Разрешите ум. 4, ум. 7 и ум. 5 от звуков *d*[illegible] *fis*; ув. 4, ув. 5 и ув. 2 от *as* и *es*.

Письменно

1. Разрешите секунду *до – ре* во всех возможных тональностях.
2. Разрешите интервалы *des – g, cis – b, as – h, g – dis, fis – b* и [illegible] указывая тональности.

Глава пятнадцатая

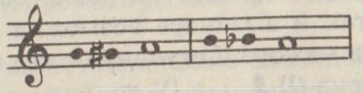
ХРОМАТИЗМ

§ 61. ХРОМАТИЗМ И АЛЬТЕРАЦИЯ

[illegible] протяжении XVIII и XIX веков в европейской музыке гос[illegible] [illegible]ющее положение занимали семиступенные диатонические [illegible] мажора и минора. Интервалы, образуемые на разных ступе[illegible] ладов, называются, как мы уже говорили, диатонически[illegible] [illegible]ним относятся все чистые, большие, малые интервалы и три[illegible] 4 и ум. 5). В гармонических ладах наряду с диатонически[illegible] [illegible]никают характерные интервалы: ув. 2 и ум. 4 с их обращени[illegible] [illegible] ум. 7 и ув. 5.

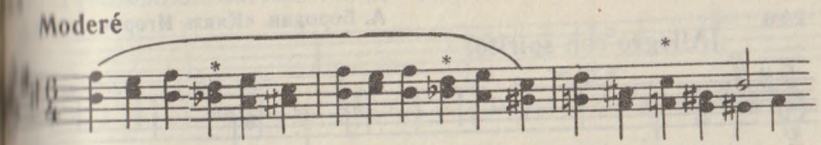
[illegible]нако уже в конце XVIII и начале XIX, а особенно со второй [illegible]ины XIX века в творчестве самых различных композиторов [illegible]ла тенденция к обогащению и расширению выразительных [illegible]ностей диатонических ладов. Все чаще в музыке появляют[illegible]матически измененные ступени (повышенные или пони[illegible] на хроматический полутон). Практически таким измене[illegible] может подвергаться любая ступень лада, но по своим функ[illegible] эти изменения различны: они образуют или хроматизм, или [illegible]цию.

[illegible]вышение или понижение ступеней, вызывающее новые тяго[illegible] принято называть хроматизмом[1]. Например, в до мажо[illegible]



[illegible]вук *соль*, устойчивый в до мажоре, при повышении остро [illegible]тает к *ля*, разрешаясь на полутон вверх; вводный звук тональ[illegible] *си*, обычно тяготеющий вверх, при понижении стремится к [illegible]шению вниз. Резко меняется ладовая функция каждого зву[illegible] при этом неустойчивый в до мажоре звук *ля* временно приобре[illegible] устойчивость.

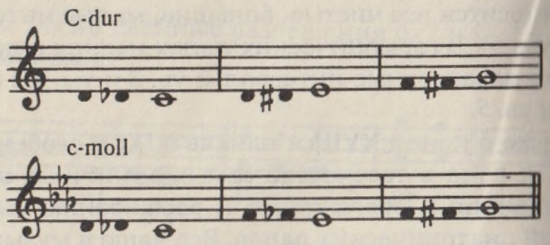
К. Дебюсси. Симф. цикл «Ноктюрны». «Облака»



[1] Здесь дано понятие хроматизма в узком смысле слова. В широком смысле к [illegible]нному относится любое повышение или понижение ступени лада.

В нижнем голосе приведенного примера появляется [illegible]ческое понижение звука тоники (*си* ♭), вызывающее [illegible] вниз, в VII натуральную (звук *ля*). Затем мелодия нижне[illegible] через VII гармоническую ступень возвращается в тон[illegible] продолжает движение вниз.

Повышение или понижение неустойчивых ступеней в [illegible]лении существующих в данной тональности тяготений, [illegible]щее обострение этих тяготений, принято называть а л ь т е р а ц и е й. Например, в до мажоре и до миноре:



При альтерации функция каждого звука остается неизм[illegible] неустойчивые звуки остаются неустойчивыми и разреш[illegible] всегда в звуки тоники своей тональности. Таким образом, а[illegible]ция, будучи частным случаем хроматизма, отличается от [illegible]него тем, что не изменяет направления тяготений и [illegible] функции звуков.

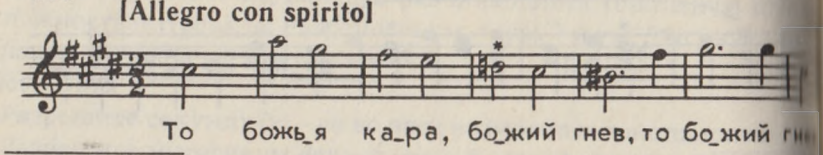
Альтерация возможна там, где расстояние от неустойч[illegible] звука до ближайшего устойчивого – большая секунда.

Как в мажоре, так и в миноре возможна альтерация II [illegible] ступеней. При этом в мажоре II ступень может быть как пони[illegible] (II ♭), так и повышена (II ♯), а IV ступень – только пов[illegible] (IV ♯), так как расстояние от нее вниз до III ступени – полуто[illegible]

В миноре – наоборот: II ступень может быть только пони[illegible] (II ♭), так как расстояние от нее до III ступени вверх – полуто[illegible] ступень может быть как понижена (IV ♭), так и повышена (IV [illegible]

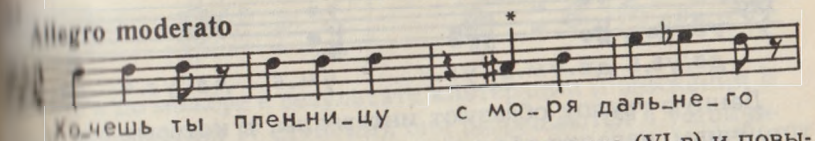
Приведем примеры альтерации II ступени: понижен[illegible] ступень в до ♯ миноре (пример 146) по тяготению разреш[illegible] вниз; повышенная II ступень в си ♭ мажоре (пример 147) разре[illegible]ся вверх. (Альтерированные звуки помечены знаком*.)

146 А. Бородин. «Князь Игорь», финал

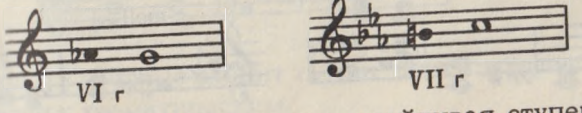


[2] В некоторых пособиях понижение ступени обозначается знаком ми[illegible] повышение – знаком плюс. Например, II-, II+ и т. д.

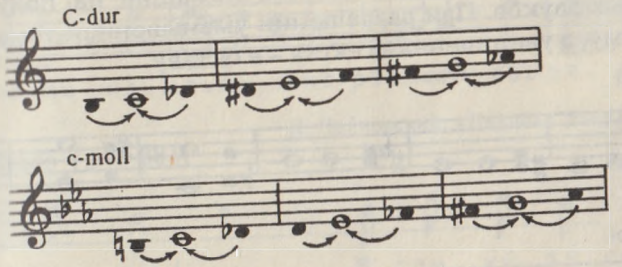
А. Бородин. «Князь Игорь», ария Кончака



[illegible]нижение VI ступени в гармоническом мажоре (VI г) и повы[illegible] VII в гармоническом миноре (VII г) также создают более [illegible] тяготения:

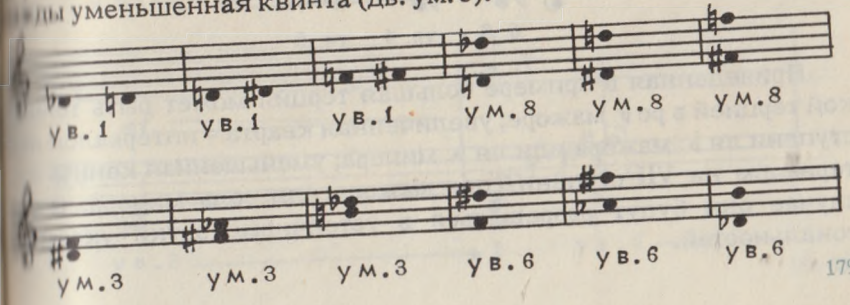


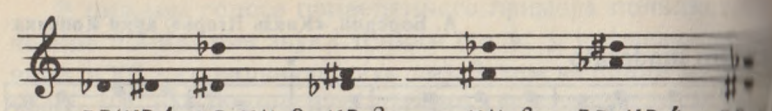
[illegible] результате альтерации каждая устойчивая ступень мажора [illegible]нора оказывается окруженной обостренными полутоновы[illegible]тяготениями альтерированных неустойчивых ступеней:



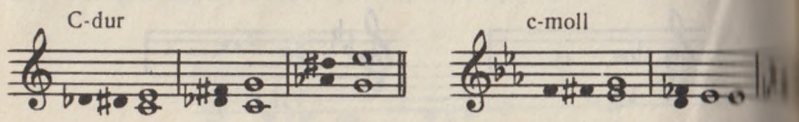
1. Хроматические интервалы

Альтерация вызывает появление в каждом ладу особых интер[illegible], не встречающихся ни в натуральном, ни в гармоническом [illegible]. Эти интервалы называют х р о м а т и ч е с к и м и (так как [illegible]терация – один из видов хроматического изменения ступени). [illegible]роматическим интервалам относятся: увеличенная и дважды [illegible]ченная прима (ув. 1 и дв. ув. 1), уменьшенная и увеличенная [illegible] (ум. 3 и ув. 3), дважды увеличенная кварта (дв. ув. 4) и их [illegible]щения: уменьшенная и дважды уменьшенная октава (ум. 8 и [illegible] ум. 8), увеличенная и уменьшенная секста (ув. 6 и ум. 6) и [illegible]ды уменьшенная квинта (дв. ум. 5):

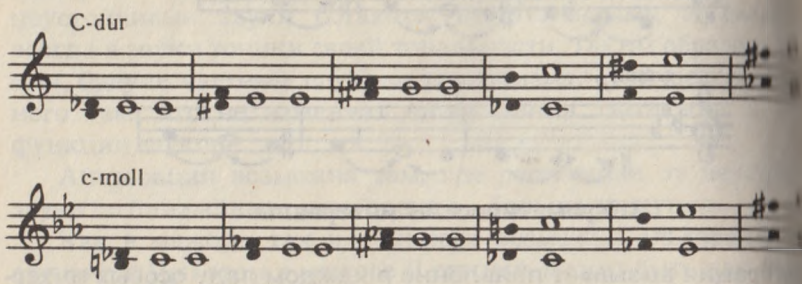




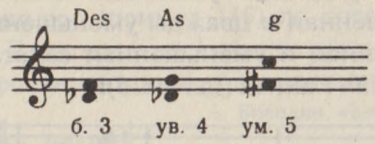
Данную группу образуют интервалы, в которых оба зв устойчивы, нередко оба альтерированы, и поэтому эти инт всегда разрешаются двусторонне в устойчивые звуки своей ности. Например:



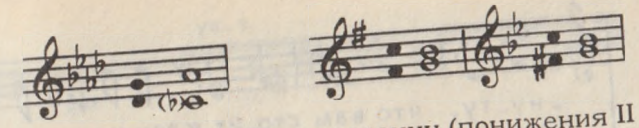
Наибольшее применение в классической музыке имеют шенные терции, окружающие устойчивые звуки тональности обращения – увеличенные сексты, лежащие на полутон устойчивых звуков. При разрешении уменьшенная терция дит в приму, а увеличенная секста – в октаву.



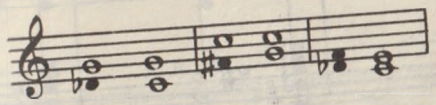
Естественно, что альтерация (как и собственно хрома вызывает изменение всех интервалов, в которые хроматичес мененная ступень входит как основание или вершина. При возникают интервалы, которые имеются в диатонических но там они образуются диатоническими ступенями. Например



Приведенная в примере большая терция может быть тони кой терцией в ре♭ мажоре; увеличенная кварта – интервалом ступени ля♭ мажора или ля♭ минора; уменьшенная квинта тервалом на VII ступени соль мажора или соль минора. В случае они будут разрешаться в устойчивые звуки указан тональностей.

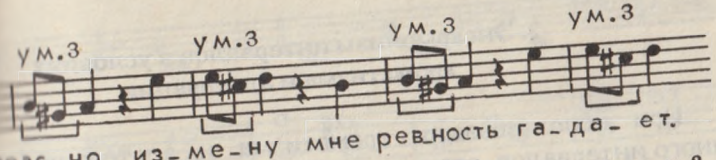


нув в до мажоре в результате альтерации (понижения II или повышения IV ступени), они разрешаются в устойчи- до мажора.

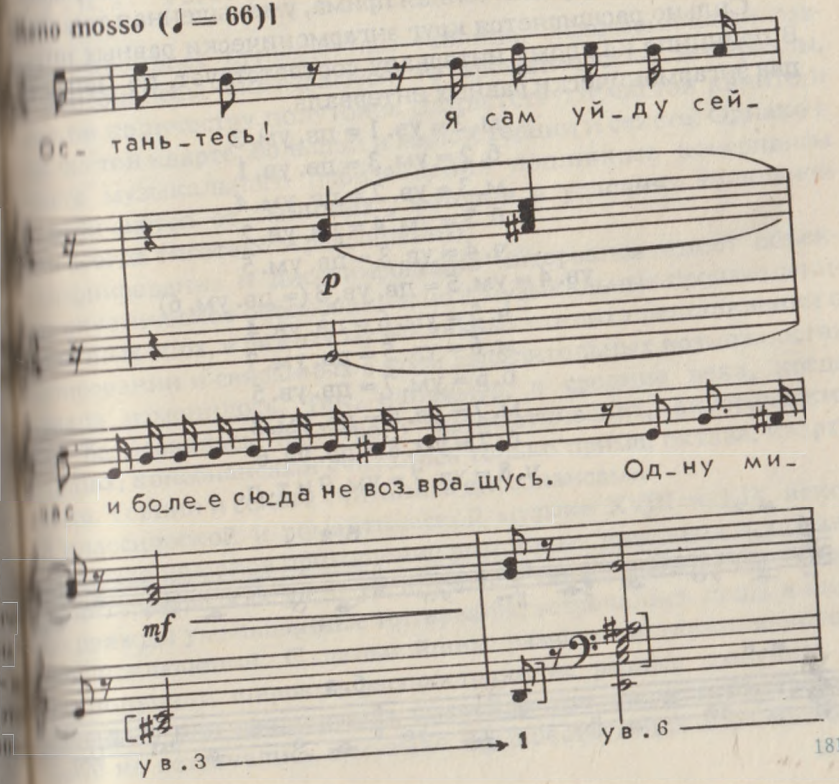


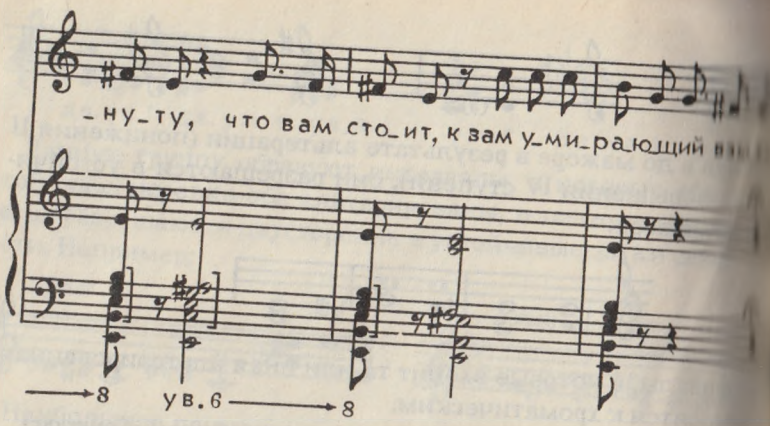
интервалы, в которые входит та или иная альтерированная относятся к хроматическим.

М. Глинка. «Сомнение»



П. Чайковский. «Пиковая дама», к. 2

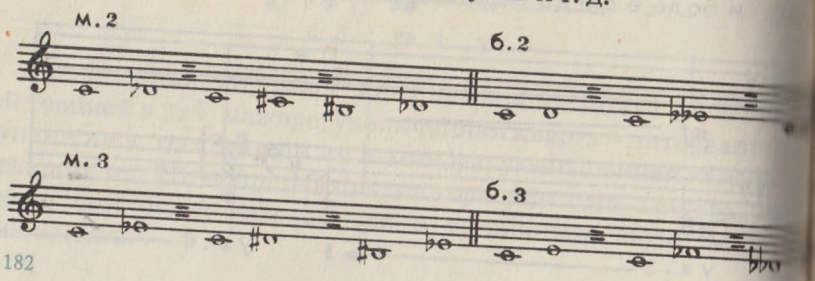


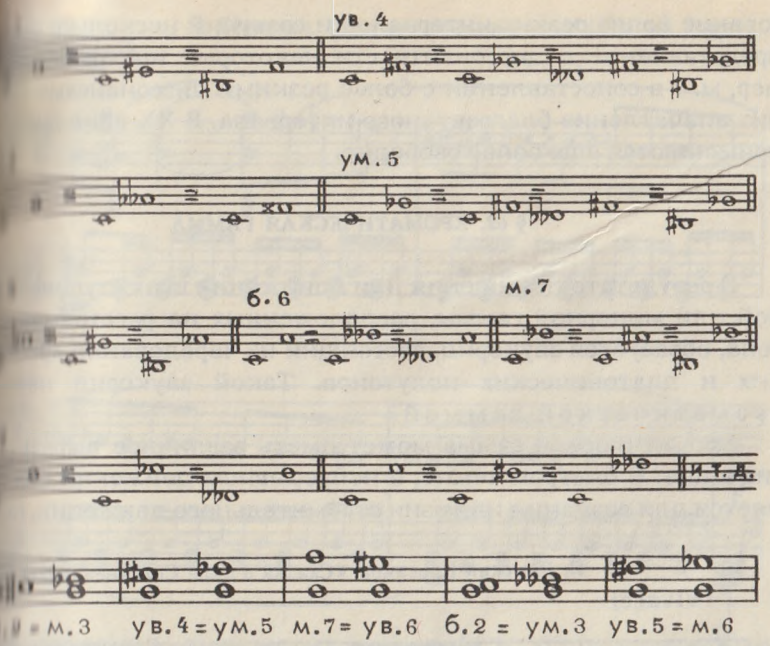


2. Энгармонизм интервалов в условиях хроматизма и альтерации

При использовании хроматизма и альтерации пов
много интервалов, отсутствующих в натуральных и гармон
ладах, например увеличенная прима, уменьшенная терция
Сильно расширяется круг энгармонически равных инте
В принципе каждому интервалу соответствует, по меньш
два энгармонически равных интервала.

м. 2 = ув. 1 = дв. ум. 3
б. 2 = ум. 3 = дв. ув. 1
м. 3 = ув. 2 = дв. ум. 4
б. 3 = ум. 4 = дв. ув. 2
ч. 4 = ув. 3 = дв. ум. 5
ув. 4 = ум. 5 = дв. ув. 3 (= дв. ум. 6)
ч. 5 = ум. 6 = дв. ув. 4
м. 6 = ув. 5 = дв. ум. 7
б. 6 = ум. 7 = дв. ув. 5
м. 7 = ув. 6 = дв. ум. 8
б. 7 = ум. 8 = дв. ув. 6
ч. 8 = ув. 7 = ум. 9 и т. д.





Как показывает приведенная таблица, энгармонически рав
ны консонансам оказываются те хроматические интервалы,
ые по количеству полутонов соответствуют чистой квинте и
, чистой кварте, большой и малой терции и сексте. Однако в
ексте музыкального произведения подлинные консонансы
отличаются от "мнимых", которые в условиях тональной
всегда тяготеют к разрешению.

Консонирование и диссонирование интервалов имеет объек-
ное акустическое обоснование, но в музыкальных произведени-
различных эпох, в разных музыкальных стилях представления о
нировании и связанных с этим выразительных возможностях
рвала изменялось. Так, например, в средние века, когда
ия базировалась на строго математических, акустических
ципах, консонансами считались только прима, октава, кварта
нта. Терция и секста считались диссонансами.

В классической и романтической музыке XVIII и XIX веков
ли самое широкое применение различные диссонансы, однако
е интервалы, как ув. 1, ув. 8, ум. 8, а также дважды увеличен-
и дважды уменьшенные интервалы, встречались лишь в виде
х исключений. С дальнейшим развитием гармонического
ка получили широкое распространение разные созвучия, не
ктерные для предыдущих стилей, в том числе и интервалы,
рые не встречались в музыке предшествующих эпох. Исполь-

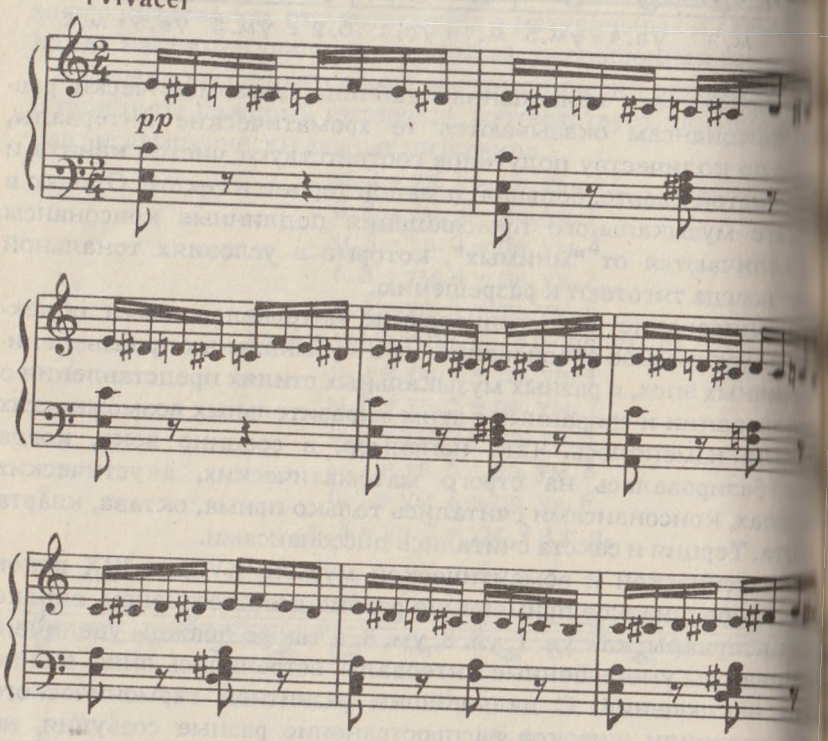
зование более резких интервалов и созвучий несколько и
представление о диссонантности некоторых интервалов
мер, м. 7 в сопоставлении с более резкими диссонансами
дит впечатление благозвучного интервала. В XX веке ди
применяются еще более свободно.

§ 62. ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА

В результате повышения или понижения всех ступеней
ной или минорной гаммы, расположенных на расстоянии
тона, образуется звукоряд, состоящий из чередования хром
ких и диатонических полутонов. Такой звукоряд наз
хроматической гаммой.

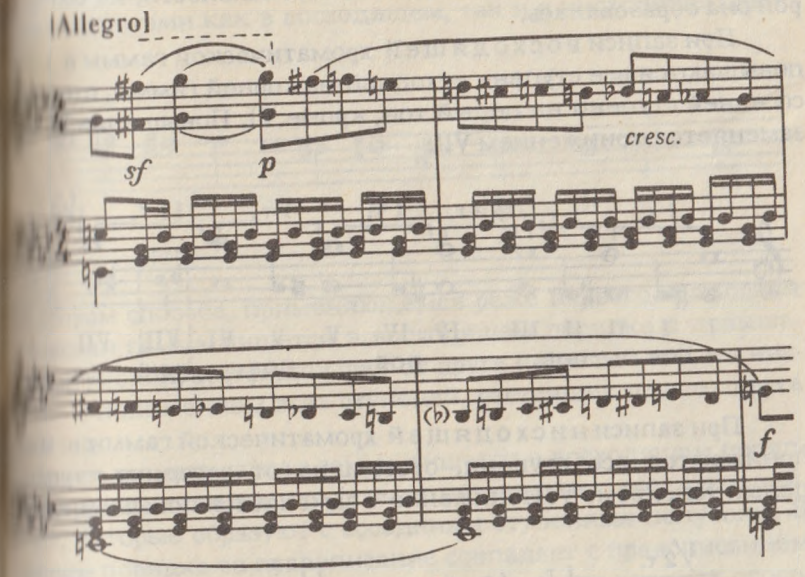
Хроматическая гамма может иметь различное выразит
значение. В быстром темпе, в непрерывном движении она
няется для создания иллюзии стремительного движения, по

150 Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане», полет



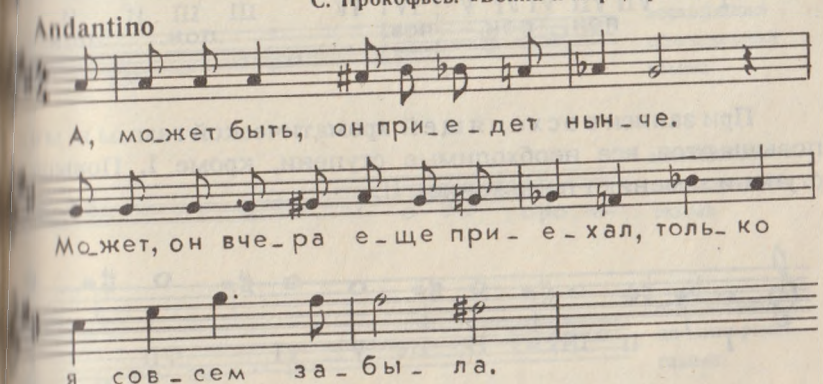
Нередко хроматическая гамма имеет иллюстративное зн
ние, передавая завывание ветра, картины бури, грозы и т. п.

Л. Бетховен. Шестая симфония, ч. IV («Гроза, Буря»)



Хроматизация лирических мелодий в медленном темпе
т музыке особую, подчеркнутую выразительность:

С. Прокофьев. «Война и мир», ариозо Наташи

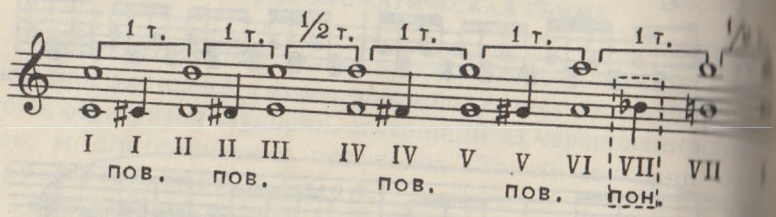


Хроматическая гамма – не самостоятельный лад, она пред
ляет собой усложненный хроматизмами мажор или минор.
орная или минорная основа хроматической гаммы обусловле
ладом того произведения (или той части произведения), где
чается хроматическая гамма.

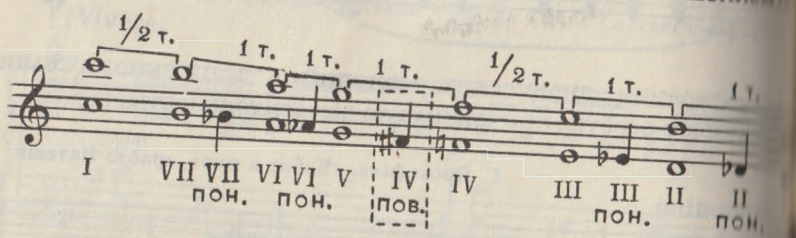
Употребительны два способа правописания хроматической
мы. При первом способе, принятом в классической музыке и
распространенном, правописание хроматической гаммы

обусловлено звуковым составом той тональности, на осн[illegible]рой она образовалась.

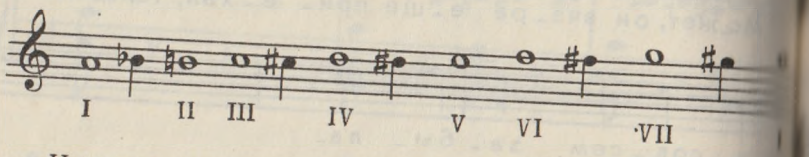
При записи восходящей хроматической гаммы в [illegible] повышаются все ступени исходной мажорной гаммы, отст[illegible] соседней ступени на целый тон, кроме VI. Повышение VI [illegible] заменяется понижением VII:



При записи нисходящей хроматической гаммы в [illegible] понижаются все ступени, отстоящие от соседних ступ[illegible] целый тон, кроме V. Понижение V заменяется повышением[illegible]



При записи восходящей хроматической гаммы в ми[illegible] повышаются все необходимые ступени, кроме I. Повыш[illegible] ступени заменяют понижением II:

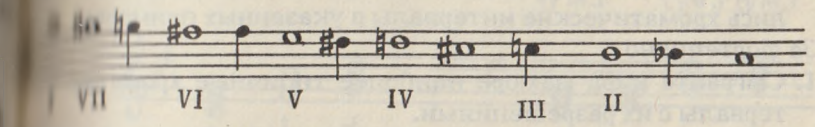


Нисходящая хроматическая гамма в миноре запи[illegible]ется теми же нотами, что и в одноименном мажоре.

---

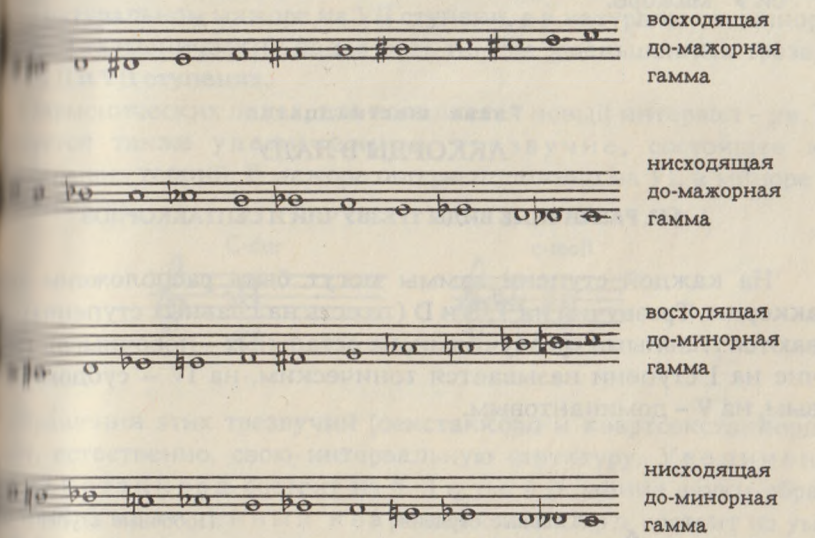
[3] Повышение VI ступени в восходящем движении и понижение V в нисх[illegible] не применяются, так как затрагивают звуки, чрезмерно отдаленные (в смысл[illegible]ва) от исходной тональности. Например, в до мажоре повышенная VI (*ля* [illegible]) входит ни в одну родственную мажору тональность, а пониженная VII (*си*♭) [illegible] в тональность, родственную до мажору. Точно так же пониженная V (*соль*[illegible]) входит в родственные тональности, а повышенная IV (*фа* ♯) входит в тонал[illegible] родственную до мажору.

[illegible] образом, хроматическая гамма в миноре записывается [illegible] нотами как в восходящем, так и в нисходящем дви-



[illegible] втором способе, применяющемся реже первого, мажорная [illegible]ческая гамма пишется в восходящем порядке с повыше-[illegible] ступеней, отстоящих друг от друга на целый тон, а в нис-[illegible] – с понижением всех ступеней, отстоящих друг от друга [illegible]й тон.

[illegible]орная хроматическая гамма пишется в восходящем поряд-[illegible] натуральная минорная гамма с повышением всех ступеней, [illegible], которые образуют с соседними ступенями полутоны. В [illegible]щем порядке ее правописание совпадает с правописанием [illegible]нной мажорной хроматической гаммы (по второму спосо-



[illegible]торой способ записи хроматической гаммы встречается глав-[illegible] образом в произведениях XX века.

Упражнения

Анализ

1. Найдите и определите хроматические интервалы в пример
2. Определите, в результате альтерации каких ступеней об лись хроматические интервалы в указанных примерах.

За фортепиано

1. Сыграйте в фа мажоре наиболее типичные хроматичес тервалы с их разрешениями.
2. Сыграйте м. 7 *фа – ми*♭, энгармонически переименуйте е делите тональность и разрешите. Сыграйте б. 2 вверх от до реименуйте в ум. 3, найдите типичную тональность и разре
3. Сыграйте в соль мажоре следующие интервалы с разрешен ув. 4 на II♭ ст.; ум. 7 на III ст.; ув. 2 на II♭ ст.; ум. 3 на VII ст на II♭ ст.; ум. 5 на V ст.
4. Сыграйте в ми миноре следующие интервалы с разрешени 2 на IV♭ ст.; ум. 7 на V ст.; ув. 4 на IV♭ ст.; ум. 5 на VII н ув. 4 на II♭ ст.

Письменно

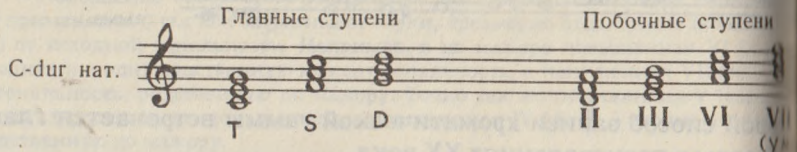
1. Напишите в си миноре все хроматические интервалы с ра нием, явившиеся результатом понижения II и IV ст.
2. Напишите наиболее типичные хроматические интервалы решением – ум. 3 на IV♯ и ув. 6 на VI♭ в ре, си, ми♭ си♭ мажоре.

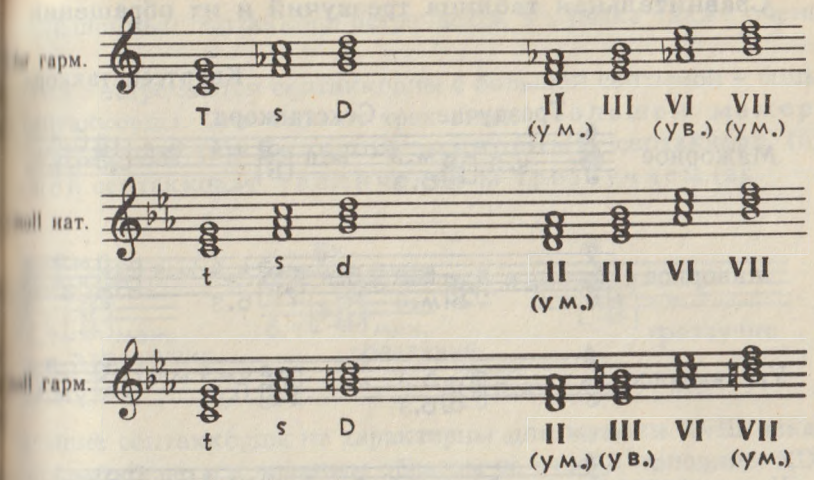
Глава шестнадцатая

АККОРДЫ В ЛАДУ

§ 63. РАЗЛИЧНЫЕ ВИДЫ ТРЕЗВУЧИЙ И СЕПТАККОРДОВ

На каждой ступени гаммы могут быть расположены л аккорды. Трезвучия на T, S и D (то есть на главных ступенях) ваются главными трезвучиями, на остальных – побочными. Т чие на I ступени называется тоническим, на IV – субдоми вым, на V – доминантовым.

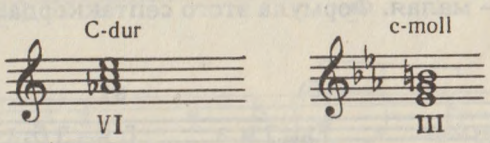




Внимательно присмотревшись к приведенной таблице, можно ить, что кроме упомянутых в главе 7 видов трезвучий – ма ного и минорного – встречаются еще два их вида: уменьшенное личенное.

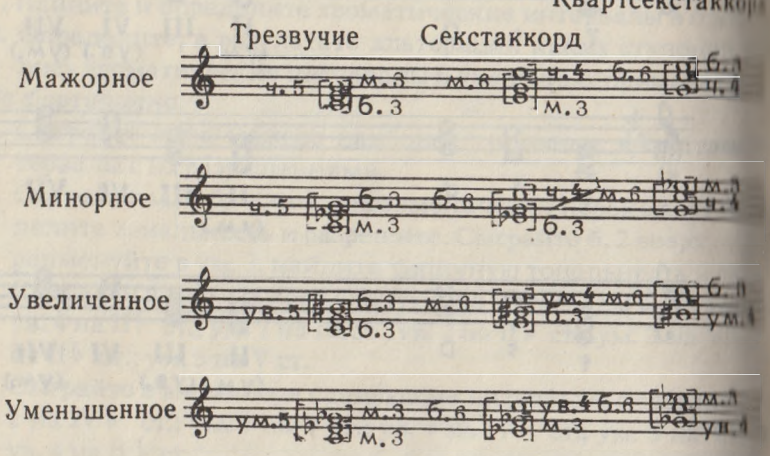
Уменьшенное трезвучие складывается из двух малых ий и ограничено рамками уменьшенной квинты. Оно встреча а натуральном мажоре на VII ступени, а в натуральном миноре II. В гармонических ладах есть по два уменьшенных трезву на II и VII ступенях.

В гармонических ладах, где появляется новый интервал – ув. 5, ается также увеличенное трезвучие, состоящее из больших терций. В мажоре оно расположено на VI, в миноре – III ступени.



Обращения этих трезвучий (секстаккорд и квартсекстаккорд) ют, естественно, свою интервальную структуру. Увеличен й секстаккорд состоит из б. 3 и ум. 4 (крайние звуки обра т м. 6). Увеличенный квартсекстаккорд состоит из ум. б. 3 (крайние звуки образуют м. 6). Уменьшенный секст корд состоит из м. 3 и ув. 4 (крайние звуки образуют б. 6). еньшенный квартсекстаккорд состоит из ув. 4 и м. 3 айние звуки образуют б. 6):

Сравнительная таблица трезвучий и их обращений



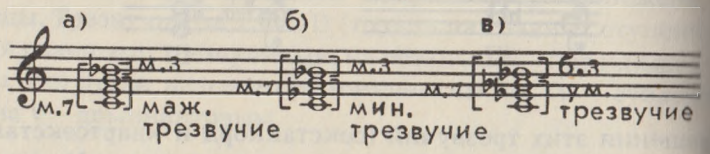
На разных ступенях натуральных и гармонических ладов в кают и различные септаккорды, вид которых зависит от septи лежащего в основе септаккорда трезвучия.

Наиболее употребительные виды септаккордов:

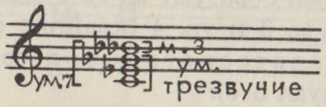
а) Малый мажорный септаккорд. В основе аккорда жорное трезвучие, септима между крайними звуками ма Формула этого септаккорда: мажорное трезвучие + м. 3 (а).

б) Малый минорный септаккорд. В основе аккорда норное трезвучие, септима между крайними звуками ми Формула этого септаккорда: минорное трезвучие + м. 3 (б).

в) Малый септаккорд с уменьшенным трезвучием основе аккорда – уменьшенное трезвучие, септима между ними звуками – малая. Формула этого септаккорда: ум. трезв + б. 3 (в).

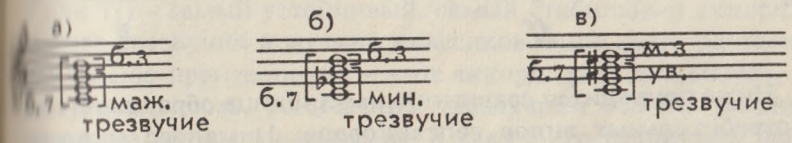


г) Уменьшенный септаккорд. В основе аккорда – ум шенное трезвучие, септима между крайними звуками уменьш ная. Формула этого септаккорда: ум. трезвучие + м. 3:



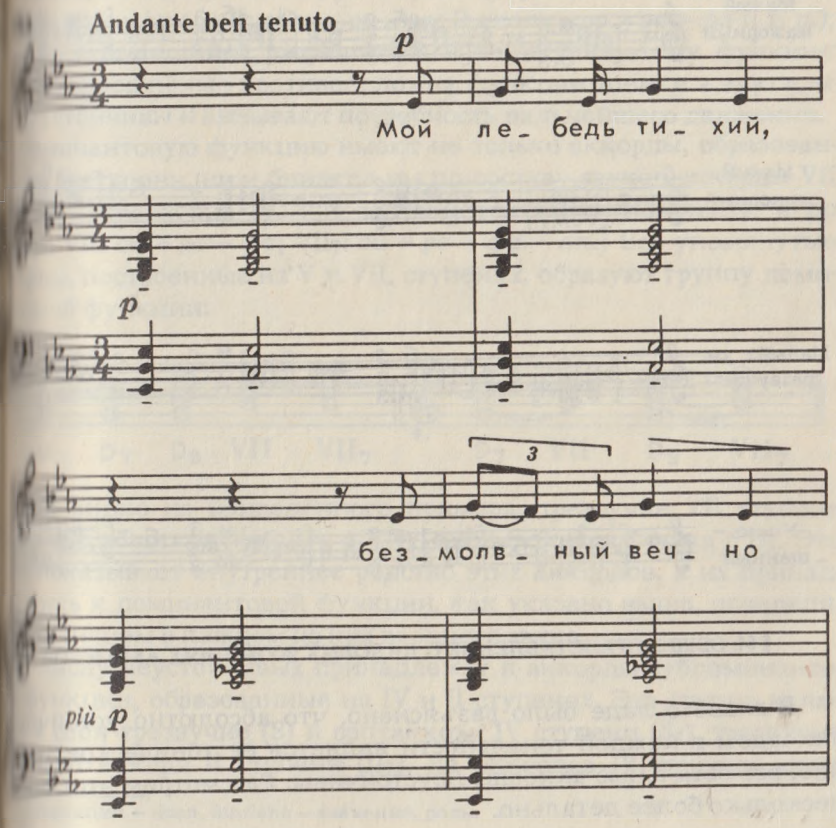
еньшенный септаккорд встречается в музыке также очень

Реже встречаются септаккорды с большой септимой – боль- ептаккорды. Они бывают трех видов: большой мажор- ептаккорд (а); большой минорный септаккорд (б); шой септаккорд с увеличенным трезвучием (в):



льшие септаккорды не характерны для музыки XVIII века, тали встречаться главным образом со второй половины XIX

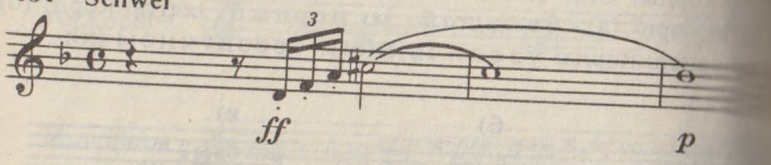
Э. Григ (1843—1907). «Лебедь»



Иногда из звуков большого септаккорда образуются мелодические обороты:

Г. Малер (1860—1911). Третья симфония

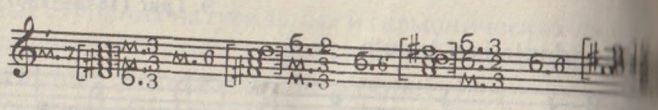
154 Schwer



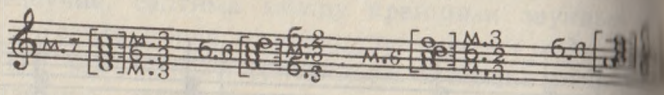
Ниже приводится сравнительная таблица обращений наиболее употребительных видов септаккордов: 1) малого мажорного; 2) малого минорного; 3) малого с уменьшенным трезвучием; 4) уменьшенного.

Сравнительная таблица септаккордов и их обращений

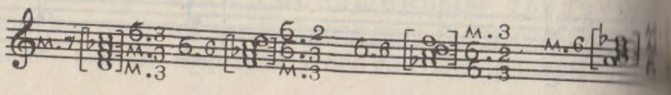
Малый мажорный



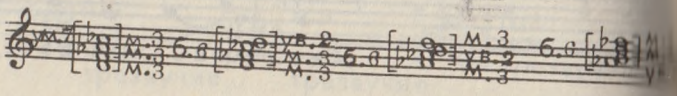
Малый минорный



Малый с ум. трезвучием



Умень – – шенный



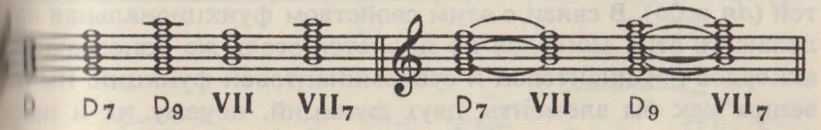
§ 64. ОБЩЕЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ЛАДОВЫХ ФУНКЦИЯХ АККОРДОВ

В главе о ладе было разъяснено, что абсолютно устойчивым аккордом в каждой тональности является ее тоническое трезвучие, все остальные аккорды неустойчивы. Рассмотрим этот вопрос несколько более детально.

условиях ладотональной системы аккорды, так же как интервалы или отдельно взятые звуки, воспринимаются в рамках тональности. На каждой ступени соответствующей тональности встречаются различные аккорды в виде трезвучия, септаккорда, их обращений и т. д. При этом аккорды различных ступеней в музыкальном произведении различную роль или, как это называют, имеют различные функции[1]. Тоническое трезвучие (T или $T_{\frac{5}{3}}$) – самый устойчивый, самый стабильный аккорд. С тонического трезвучия в музыке классиков чаще всего начинается музыкальное произведение – этот аккорд сразу фиксирует, закрепляет тональность. Тоническим трезвучием обычно заканчивается музыкальное произведение, а также его различные фрагменты, имеющие завершенный характер. Таким образом, основная функция тонического трезвучия – создание устойчивости.

Противоположное значение имеют аккорды, которые образуются на V ступени, называемой **доминантой**. В доминантовые аккорды – трезвучие (D или $D_{\frac{5}{3}}$), септаккорд (D_7), нонаккорд (D_9) – входит **вводный звук** соответствующей тональности (например, в до мажоре D: *соль – си – ре*; D_7: *соль – си – ре – фа* и т. д.), звук стремящийся разрешиться в тонику. Поэтому функция аккордов прямо противоположна функции тоники – аккорды неустойчивы и вызывают потребность дальнейшего движения.

Доминантовую функцию имеют не только аккорды, образованные на V ступени, но и близкие им по составу звуков аккорды VII ступени – трезвучие (VII) и септаккорд (VII_7). (Например, в до мажоре VII: *си – ре – фа*; VII_7: *си – ре – фа – ля*.) Все упомянутые аккорды, построенные на V и VII, ступенях, образуют группу доминантовой функции:



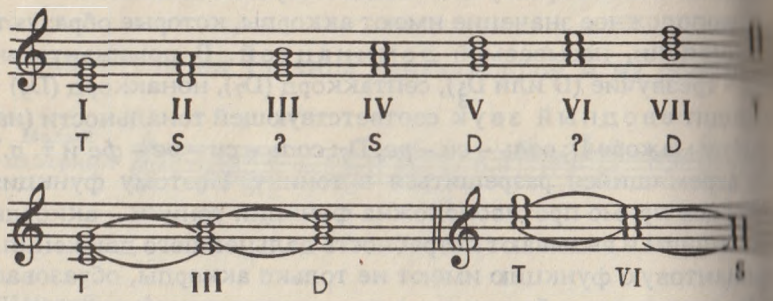
Как видно из приведенного примера, трезвучие VII ступени имеет три общих звука с D_7, а VII_7 – четыре общих звука с D_9. Это также показывает внутреннее родство этих аккордов, а их принадлежность к доминантовой функции, как указано выше, определяется наличием в каждом из них вводного звука.

К числу неустойчивых принадлежат и аккорды субдоминантовой функции, образованные на IV и II ступенях. Эта группа включает в себя трезвучие (S) и септаккорд IV ступени (S_7), трезвучие и септаккорд II ступени (II_7). Из аккордов IV ступени чаще

[1] Функция – итал. funzione – значение, роль.

встречается трезвучие с обращениями[2], аккорды II ступ представлены септаккордом и его обращениями:

Из сказанного вытекает, что на каждой ступени во аккорды с ярко выраженными однозначными функциями, ненными остались функции III и VI ступеней. Особенно аккордов является то, что они имеют общие звуки частич кой, а частично с доминантой или субдоминантой.



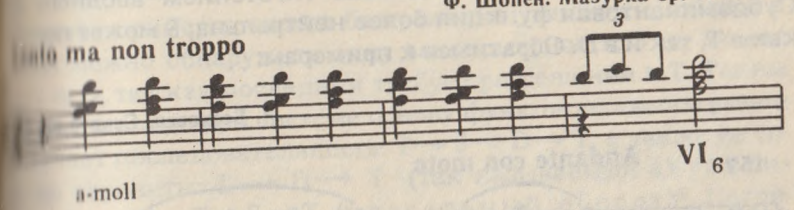
Приведенный пример показывает, что трезвучие III ступ или III$^5_3$) имеет два общих звука с тоникой (в данном случае *соль*), а два – с доминантой (*соль* и *си*); трезвучие VI ступ или VI$^5_3$) – два общих звука с тоникой (*до* и *ми*), два – с субдо той (*ля* и *до*). В связи с этим свойством функциональная п лежность этих аккордов не является столь же однозначно аккордов доминантовой и субдоминантовой функций. Им венны как бы элементы двух функций, почему их и на бифункциональными[3] аккордами. Все же III ступень бл доминантовой функции, поскольку в нее входит вводный требующий разрешения. VI ступень встречается в музыке как доминантовой, так и в тонической функции, поскольку входит определяющий тонический интервал тонического т чия – его нижняя терция (в до мажоре – *до* и *ми*). Чаще все встречается как промежуточный аккорд между двумя тони

[2] В классической музыке IV$_7$ почти никогда не встречался, он вошел кальную практику только со второй половины XIX века.

[3] Би... – лат. bi – дву... – в сложных словах указывает на наличие двух ков.

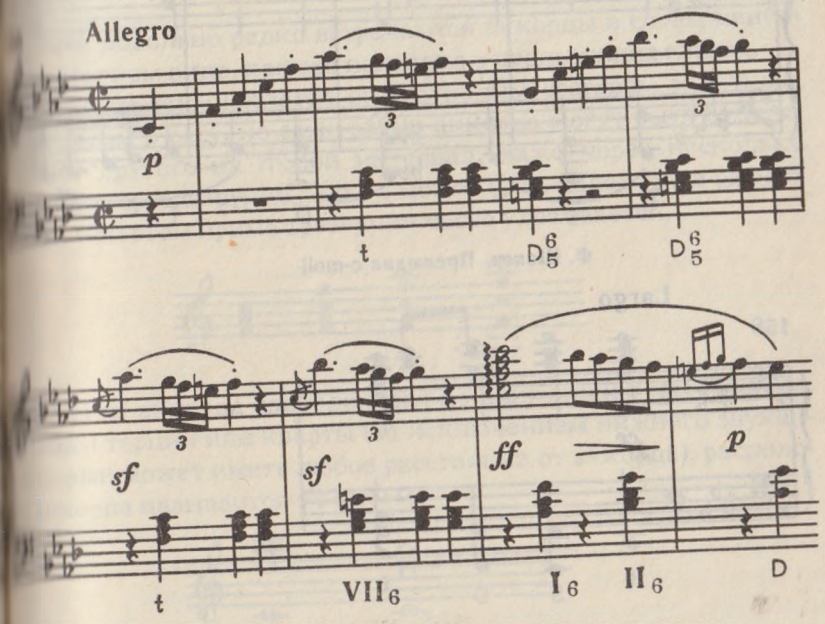
учиями (см. пример 264)[4]. В то же время VI$_6$, басовый рого – I ступень тональности, иногда заменяет заключи- тонический аккорд.

Ф. Шопен. Мазурка ор. 17 № 4



позиторы-классики опирались в своем творчестве на те ак- которые имеют ясно выраженную, однозначную функцию. В ке основное значение имеют аккорды I, IV и V ступеней, получили название главных ступеней. Из остальных (побочных ступеней) наибольшее значение имеют II и VII ступеней, имеющие однозначный функциональ- мол (II – субдоминантовая функция, VII – доминантовая). водимый ниже пример дает четкое представление о ти- гармонии классической музыки:

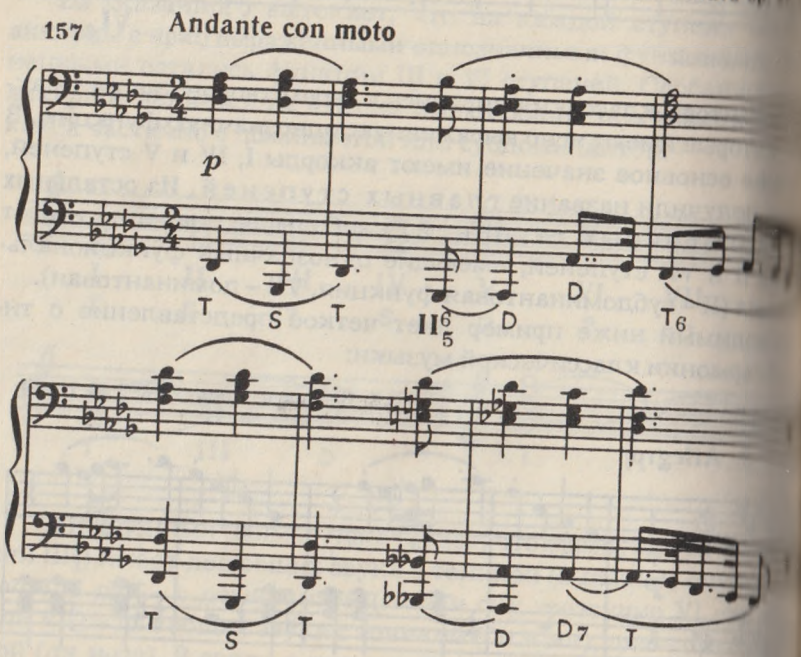
Л. Бетховен. Соната ор. 2 № 1, ч. I



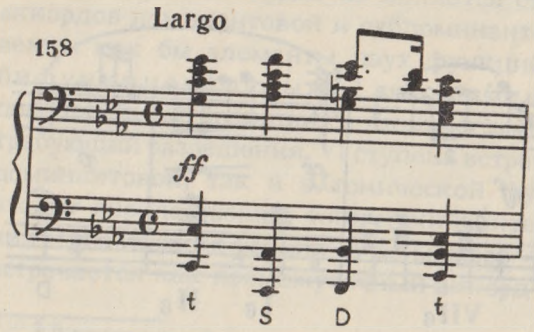
[4] Не менее типично появление VI$_5^3$ как промежуточного аккорда между T и S, а разрешение D$_7$ в VI.

Сравнивая неустойчивые функции – доминантовую и суб-
нантовую, можно заметить, что первая более интенсивна. Ак-
доминантовой функции активно стремятся к разрешению в
ку, что объясняется восходящим тяготением вводного
Субдоминантовая функция более нейтральна; S может пере-
как в T, так и в D. Обратимся к примерам:

Л. Бетховен. Соната ор. 1



Ф. Шопен. Прелюдия c-moll



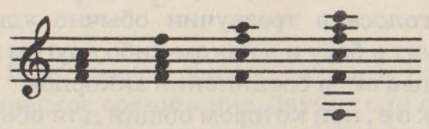
[5] Встречающееся довольно часто движение D в VI ст. объясняется наличи-
втором аккорде тонической функции.

примере из сонаты Бетховена трезвучие S появилось после
ия T и перешло снова в T. В примере из прелюдии Шопена
субдоминантовой функции (в данном случае – IV_7) пере-
которая в свою очередь разрешилась в T.

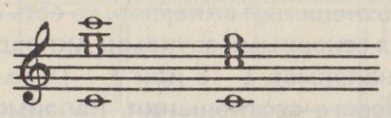
ичество примеров можно безгранично умножить, однако в
всех можно обнаружить одну закономерность: S не может
ть за D, так как последняя требует разрешения в T. Таким
, в ладотональной системе основу функционального разви-
ставляет последовательность: T→ S→ D→ T, а также ее со-
ные варианты: T→ D→ T (так называемый аутентиче-
ий оборот) и T→ S →T (плагальный оборот)[6]. Послед-
льность аккордов, где S следует за D, встречается в клас-
ой музыке, если этого требует особый эффект неожиданнос-
редчайшее исключение. После завершения какого-либо
музыкального произведения на D следующее построение
начинаться с S, которая в такой ситуации не связана с
ющей гармонией.

§ 65. РАСПОЛОЖЕНИЕ АККОРДОВ. О ГАРМОНИЧЕСКОМ И МЕЛОДИЧЕСКОМ СОЕДИНЕНИИ АККОРДОВ

музыке довольно редко встречаются аккорды в своем наибо-
ментарном виде, как это показано в предыдущих главах.
аккорда определяется его звуковым составом и звуком,
женным в басу, но сами звуки аккорда могут быть отделе-
от другого на любой интервал, даже через несколько
Например, трезвучие *f – a – c* может быть изложено в разных
ах. При этом прима трезвучия часто удваивается.



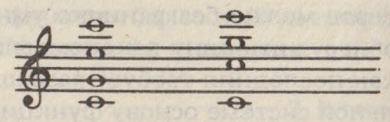
звуки аккорда расположены по ближайшим интервалам,
щим терции или кварты (за исключением нижнего звука –
который может иметь любое расстояние от аккорда), располо-
аккорда называется тесным:



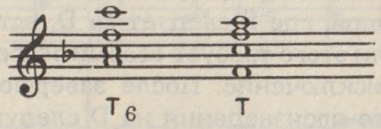
[6] Автентический – от греч. autentikos – главный, основной; плагальный – от
лат. plagalis – побочный, производный.

См. также примеры 165, 166.

Если между звуками аккорда образуются квинты, [illegible] более широкие интервалы – расположение аккорда [illegible] широким:



При перемене басового звука аккорд меняет свой вид [illegible] мер:



В обоих аккордах звуки одинаковы (*f* – *a* – *c*), но в одном [illegible] это трезвучие (в басу – прима, *f*), а в другом – секстаккорд (в [illegible] терция, *a*).

В музыкальном произведении происходит непрерывная [illegible] аккордов, при этом основным приемом является их плавное [illegible]нение, придающее музыке мелодическую насыщенность. [illegible] считается движение каждого голоса на интервалы примы, [illegible] и терции.

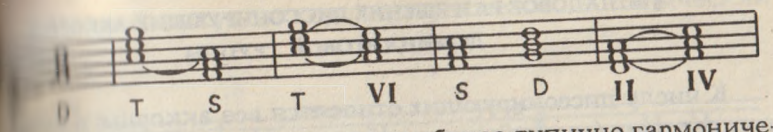
Рассмотрим этот прием на примере четырехголосного [illegible] склада, где звучат самостоятельные голоса – бас, тенор, [illegible] сопрано. Аккорды подобного склада обычно пишут на двух [illegible]носцах: партии сопрано и альта в скрипичном ключе (сопрано [illegible] штилем вверх, альт – штилем вниз), а партии баса и тенора [illegible] басовом (бас – штилем вниз, тенор – штилем вверх). Для [illegible]ния четвертого голоса в трезвучии обычно удваивается [illegible] аккорда (она звучит в басу и в каком-либо другом голосе).

Различаются два вида соединения аккордов:

1) гармоническое, при котором общий для обоих аккордов [illegible] остается на месте в том же голосе;

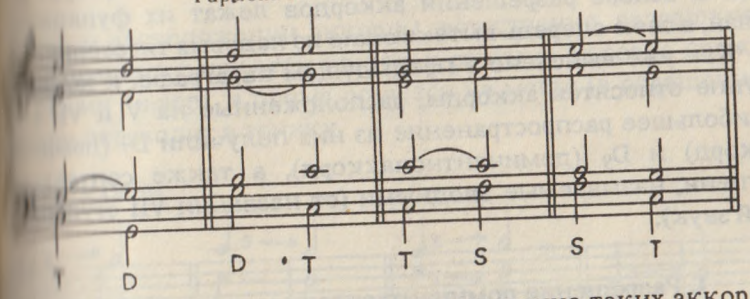
2) мелодическое, когда движутся все голоса.

Естественно, что гармоническое соединение возможно [illegible] том случае, когда аккорды имеют общие звуки. Наличие [illegible] звуков зависит от соотношения аккордов, то есть от интервала [illegible] расстояния между их основными звуками. Аккорды кварто-[illegible]вого соотношения, например T – S или T – D, имеют один [illegible] звук. Аккорды терцового соотношения, например IV и II, [illegible] ступени и т. п., имеют по два общих звука. Аккорды секунд[illegible] соотношения, например S – D, общих звуков не имеют.



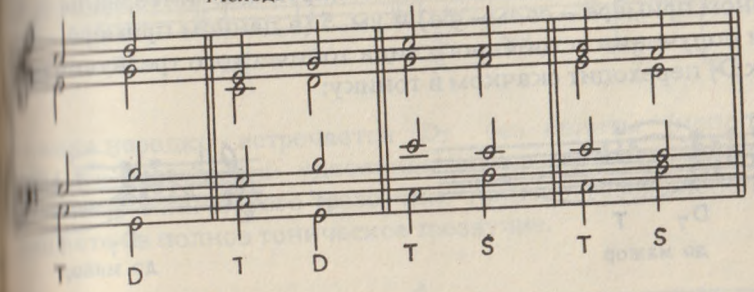
[illegible]аккордов с общими звуками наиболее типично гармониче[illegible]нение.

Гармоническое соединение

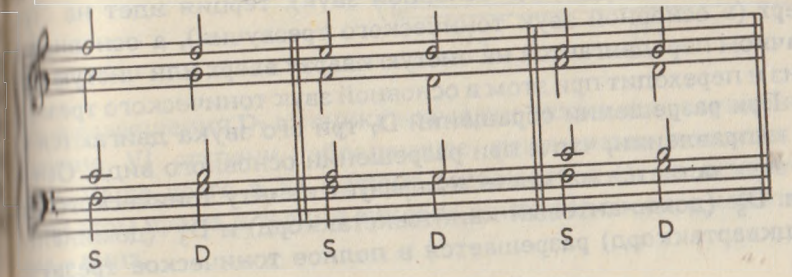


[illegible]ако возможно и мелодическое соединение таких аккордов, [illegible]тором бас движется на кварту, а остальные голоса противо[illegible] басу в ближайшие звуки нового аккорда.

Мелодическое соединение



[illegible]корды S и D не имеют общего звука, и поэтому возможно [illegible] их мелодическое соединение. Звучит оно лучше всего, если [illegible]жется на секунду вверх, а остальные голоса плавно идут



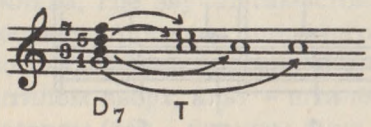
§ 66. ЛАДОВОЕ РАЗРЕШЕНИЕ ДИССОНИРУЮЩИХ АККОРДОВ ДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

К числу диссонирующих относятся все аккорды, в котор дит септима (септаккорды, нонаккорды, ундецимаккорды и и их обращения, а также увеличенные и уменьшенные тре Диссонирующие аккорды, как и все диссонансы, требуют ре ния. В основе разрешения аккордов лежат их функцион связи, в свою очередь вытекающие из ладовых тяготений.

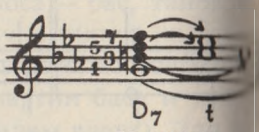
Как уже выяснено в предыдущем параграфе, к доминан группе относятся аккорды, расположенные на V и VII сту Наибольшее распространение из них получили D_7 (доминан аккорд) и D_9 (доминантнонаккорд), а также септаккорд ступени, называемые вводными (от названия VII ступени ный звук).

1. Разрешение доминантсептаккорда и его обращений

В D_7 входят три неустойчивых звука, которые разрешаю основе ладовых тяготений. При этом естественно получают шение и входящие в него диссонирующие интервалы – м данном примере – *соль – фа*) и ум. 5 (в данном примере – си Для получения устойчивого вида тонического трезвучия осн звук D_7 переходит скачком в тонику:



до мажор

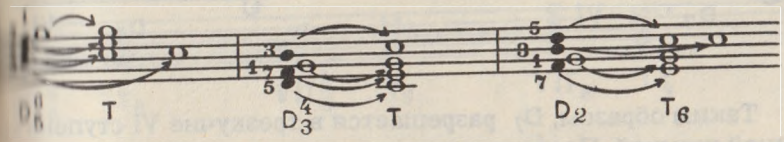


до минор

Таким образом, основной вид D_7 разрешается в неполное ческое трезвучие (трезвучие с пропущенной квинтой) с утрое основным звуком. При разрешении D_7 его септима и квинта на ступень вниз (септима разрешается в терцию тониче трезвучия, а квинта – в основной звук), терция идет на ст вверх (в основной звук тонического трезвучия), а основной скачком передвигается на чистую кварту вверх или чистую к вниз и переходит при этом в основной звук тонического трезву

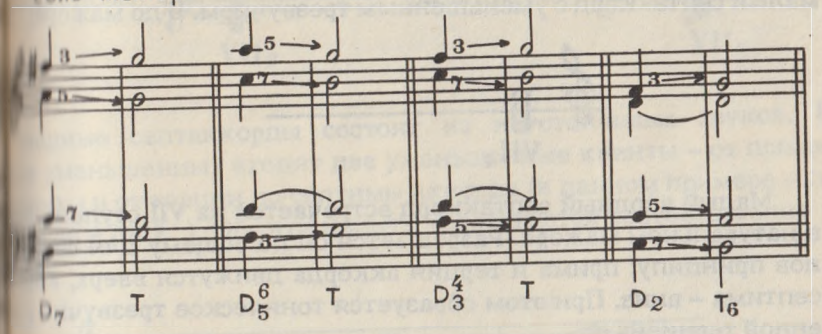
При разрешении обращений D_7 три его звука двигаются же направлении, что и при разрешении основного вида. Осн же звук остается на месте и образует квинту тонического т чия. D^6_5 (доминантовый квинтсекстаккорд) и D^4_3 (доминант терцквартаккорд) разрешается в полное тоническое трезвуч

минантовый секундаккорд) разрешается в тонический аккорд:

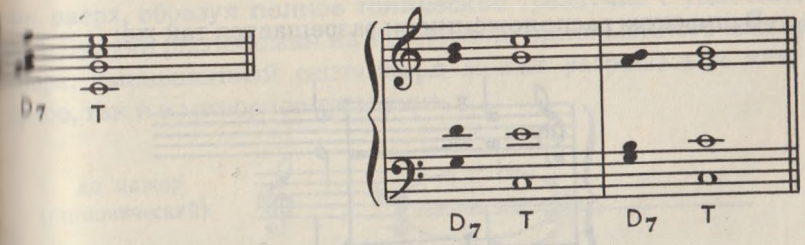


широком расположении аккорды, естественно, разрешаются ему же принципу; при этом квинта и септима аккорда движут-, терция – вверх, а прима остается на месте (в обращениях) скачком переходит в тонику.

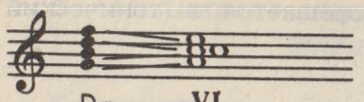
соль мажор



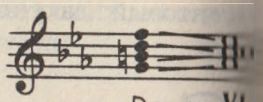
музыке нередко встречается D_7 без квинты (неполный При его разрешении удвоенная прима остается на месте, квинту тонического трезвучия. Таким образом, неполный разрешается в полное тоническое трезвучие.



Кроме разрешения D_7 в тонику возможно также его разрешение звучие VI ступени, обладающее признаками тонической ции. Чаще всего в VI ступень разрешается D_7 в основном При этом прима и терция аккорда движутся вверх, а квинта и ма – вниз.



до мажор

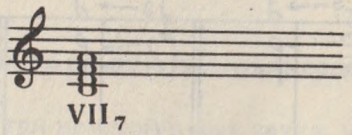


до минор

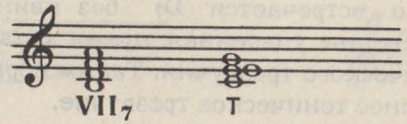
Таким образом, D_7 разрешается в трезвучие VI ступени с удвоенной терцией. Последовательность аккордов D_7 – VI образует так называемый прерванный оборот.

2. Разрешение вводных септаккордов

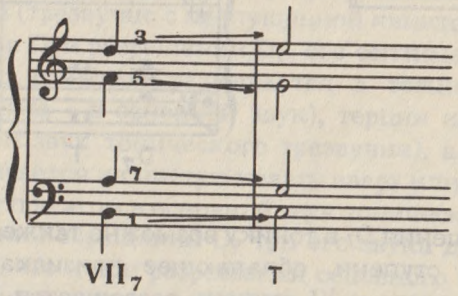
Вводный септаккорд натурального мажора представляет собой малый септаккорд с уменьшенным трезвучием. В до мажоре:



Малый вводный септаккорд встречается на VII ступени и в натуральном мажоре. Разрешается он по общему для септаккордов принципу: прима и терция аккорда движутся вверх, квинта и септима – вниз. При этом образуется тоническое трезвучие с удвоенной терцией:

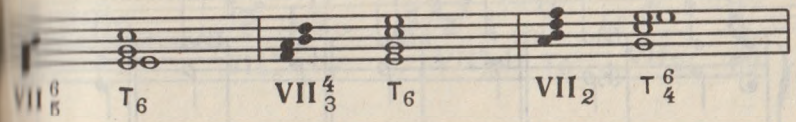


В широком расположении он разрешается так же:



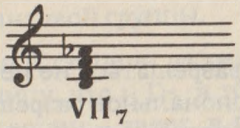
Обращения вводных септаккордов разрешаются по тому же принципу: прима и терция аккорда движутся только вверх

и септима – вниз. При этом VII^6_5 и VII^4_3 разрешаются в T_6, а в T^6_4.

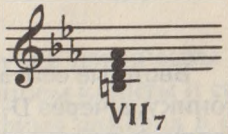


широком расположении сохраняется принцип разрешения. Вводный септаккорд гармонического мажора и гармонического минора представляет собой уменьшенный септаккорд:

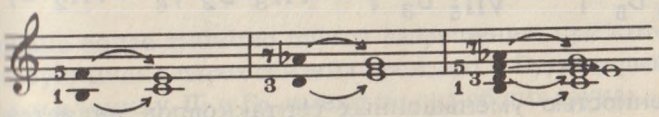
до мажор (гармонический)



до минор (гармонический)

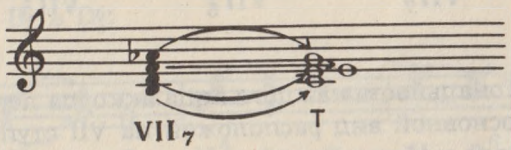


Вводные септаккорды состоят из неустойчивых звуков. В них уменьшенных входят две уменьшенные квинты – от примы к квинты и от терции до септимы аккорда (в данном примере – *си* и *ре* – *ля* ♭). Обе эти квинты разрешаются соответственно в трезвучие:

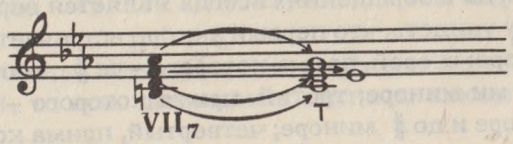


При разрешении уменьшенного септаккорда его септима и квинта идут на ступень вниз, а прима и терция поднимаются на ступень вверх, образуя полное тоническое трезвучие с удвоенной терцией. Будучи расположен на VII ступени одноименного мажора и минора, уменьшенный септаккорд может разрешаться как в мажорное, так и в минорное трезвучие.

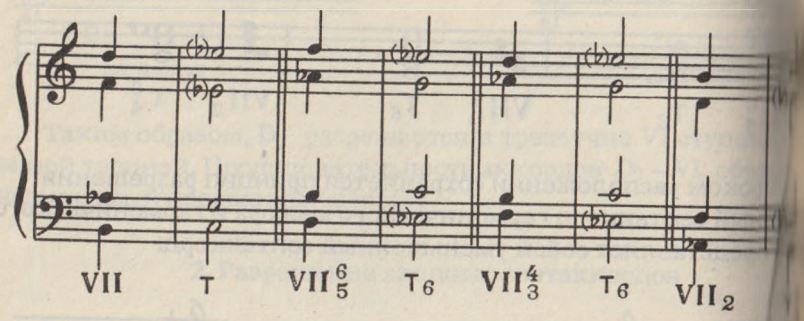
до мажор (гармонический)



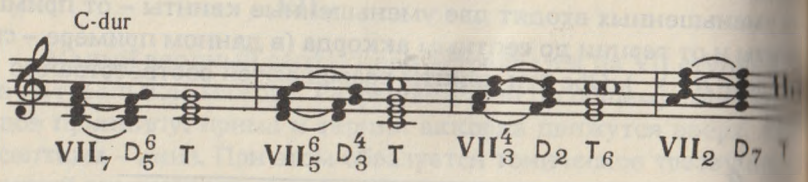
до минор (гармонический)



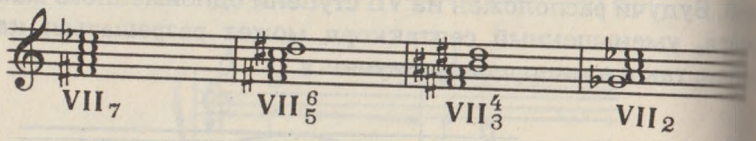
Примеры разрешений уменьшенного септаккорда и его
щений в широком расположении:



Вводные септаккорды могут разрешаться не непосредств
тонику, а через D_7 (внутрифункциональное разрешение). Пр
септима плавно идет вниз, а остальные звуки остаются на
Для завершения разрешения D_7 разрешается в тонику.

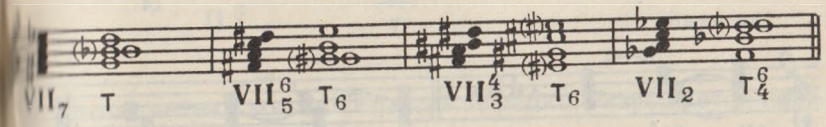


Особенностью уменьшенных септаккордов является то
основной вид аккорда и его обращения энгармонически равн
объясняется тем, что ум. 7 дает в обращении ув. 2, энгармони
равную м. 3. Например, от звука *фа* ♯ :



Тональность каждого вида аккорда легко определить, та
его основной вид расположен на VII ступени. Помня, что
аккорда в обращениях всегда является вершиной секунды, м
сразу увидеть, что первый аккорд встречается в соль мажоре и
миноре; второй, прима которого – *ре* ♯ , соответственно в ми
ре и ми миноре; третий, прима которого – *си* ♯ , встретится
мажоре и до ♯ миноре; четвертый, прима которого – *ля*, образ

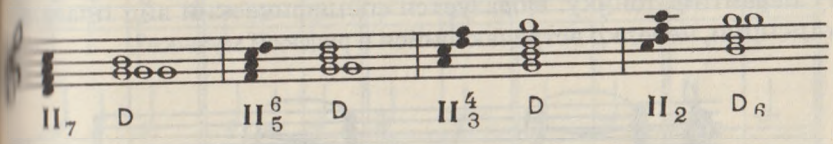
♭ мажоре и си ♭ миноре. Разрешаться эти аккорды будут каж
в своей тональности:



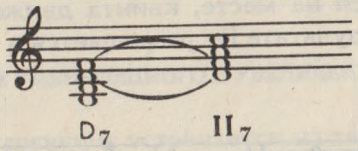
§ 67. РАЗРЕШЕНИЕ АККОРДОВ СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУППЫ

Как уже говорилось, аккорды субдоминантовой функции могут
ходить как в тонические, так и в доминантовые аккорды,
ому возможны различные разрешения диссонирующих аккор
субдоминантовой группы.

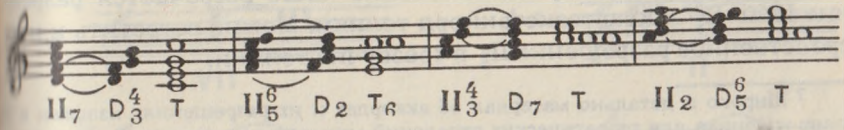
Септаккорд II ступени разрешается в трезвучие доминанты по
у же принципу, что и D_7 в тонику, – движением квинты и сеп
ы вниз, а терции – вверх, в то время как прима аккорда в его
щениях остается на месте, а в разрешении основного вида II_7
дит скачком на кварту вверх:



Однако более типично другое разрешение, при котором II_7 на
ове функциональных связей переходит в D_7, который затем раз
шается в тонику. II_7 и D_7 имеют по два общих звука:



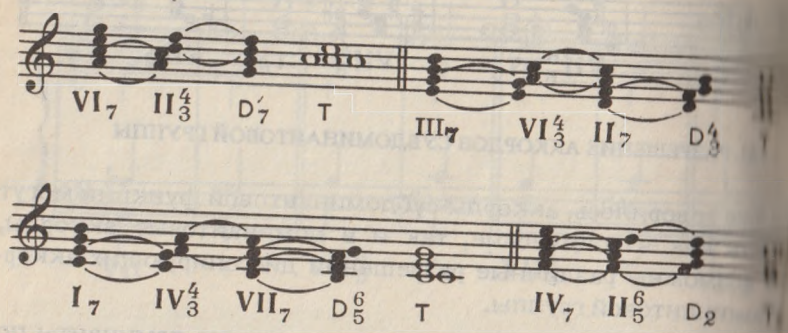
При разрешении II_7 в D_7 общие звуки остаются на месте, а
нта и септима движутся плавно вниз. При этом II_7 переходит в
II_5^6 в D_2; II_3^4 в D_7; II_2 в D_5^6:



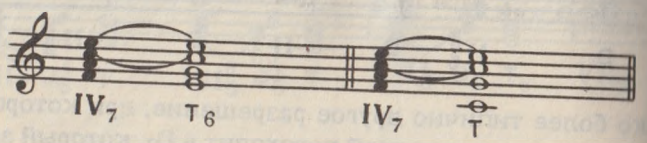
Разрешение различных септаккордов возможно по принципу
разрешения D_7 в T, то есть движением септимы аккорда вниз.

Образуется цепочка септаккордов, каждый из которых подчив, но в конце концов приводит к разрешению в тонику.

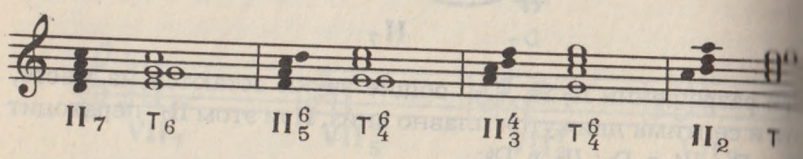
до мажор



Септаккорды на IV ступени мажора и минора, будучи представителями субдоминантовой группы, могут разрешаться посредственно в тонику. При этом общие звуки остаются на терция плавно разрешается вниз, а прима может скачком на ту перейти в тонику. Образуется специфический вид плаг каденции, нередко встречающийся в русской музыке[7].

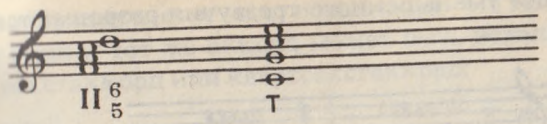


II_7 может разрешаться непосредственно в тонику, при общий звук остается на месте, квинта движется вниз, при терция – вверх. В результате II_7 разрешается в тонику с удвоен квинтой:

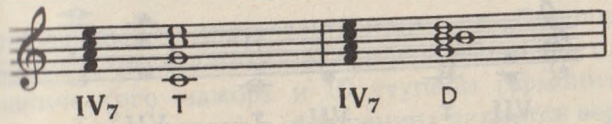


В классической музыке особенно часто встречается разре ние II^6_5 и II^4_3 в квартсекстаккорд тоники. Можно встретить и не средственное разрешение II^6_5 в трезвучие тоники:

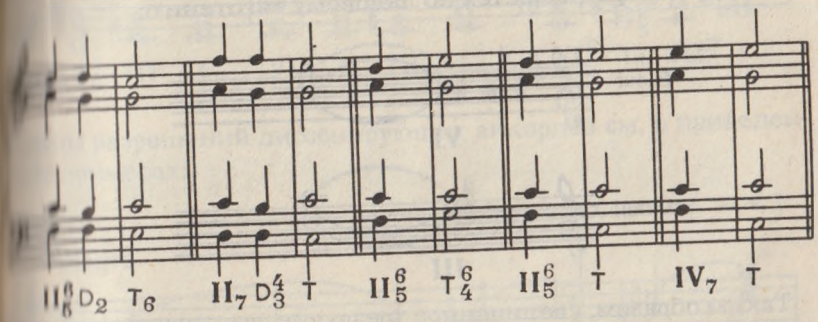
[7] Широко и детально материал об аккордах и их разрешениях изложен в главе учебника для теоретических отделений музыкальных училищ Б. Алексеев А. Мясоедова „Элементарная теория музыки" (М., 1986). Хорошо подготовлен учащимся-теоретикам полезно познакомиться с этой главой, овладение кот облегчит в дальнейшем изучение гармонии.



применяется в музыке классиков редко. Разрешается непо- ственно в тонику или в доминанту.

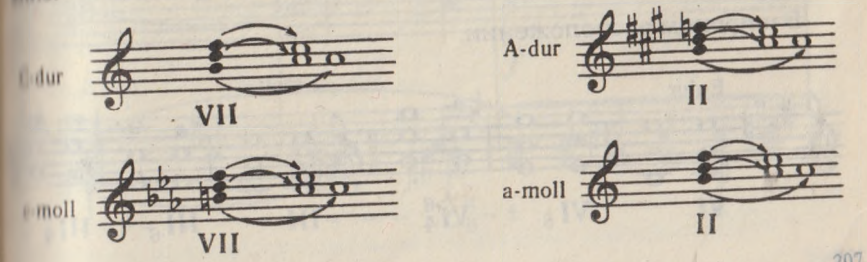


широком расположении сохраняется тот же принцип. Приме- ложных разрешений аккордов субдоминантовой группы:

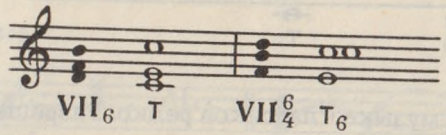


§ 68. РАЗРЕШЕНИЕ УМЕНЬШЕННОГО И УВЕЛИЧЕННОГО ТРЕЗВУЧИЙ

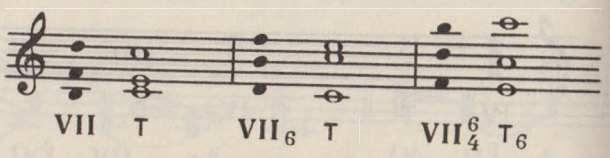
Уменьшенное трезвучие встречается на тех же ступенях мажо- минора, как и ум. 5, и имеет то же разрешение. Терцовый звук еньшенного трезвучия разрешается по направлению тяготения низ:



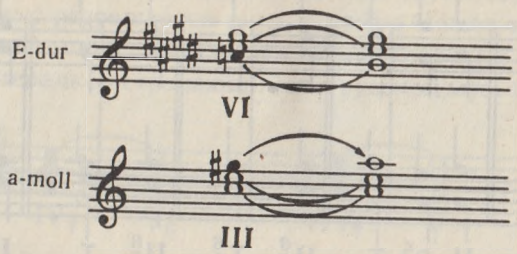
Обращения уменьшенного трезвучия разрешаются по тому принципу:



В широком расположении:

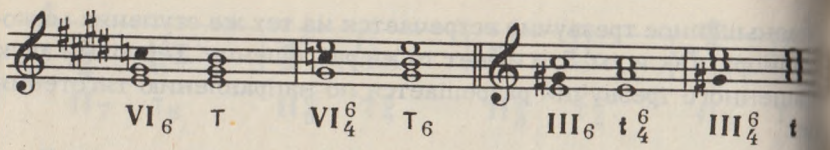


Увеличенное трезвучие, как и ув. 5, встречается на VI ступени гармонического мажора и на III гармонического минора. В увеличенное трезвучие входят два устойчивых звука и один неустойчивый, который и разрешается по ладовому тяготению:

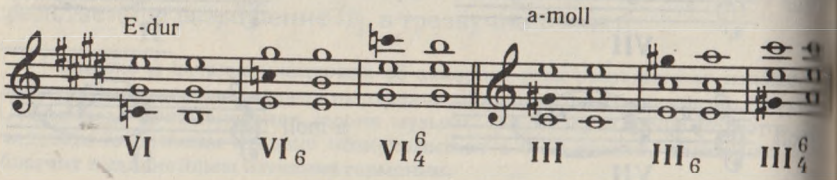


Таким образом, увеличенное трезвучие разрешается в мажоре в тонический квартсекстаккорд, а в миноре – в тонический секстаккорд.

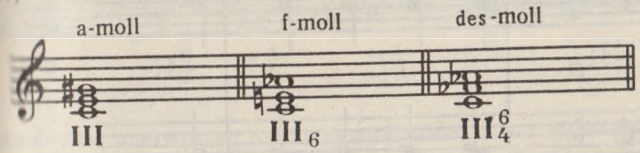
Обращения увеличенного трезвучия разрешаются по тому же принципу:



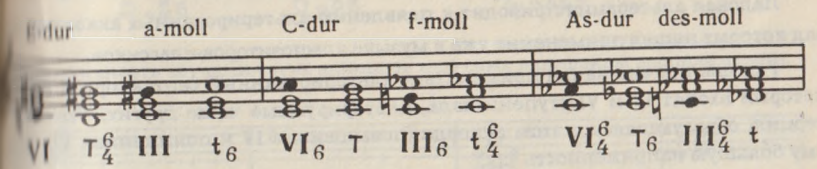
В широком расположении:



Увеличенное трезвучие и его обращения энгармонически, поэтому один и тот же аккорд может быть истолкован как ув. 5, как секстаккорд или квартсекстаккорд:

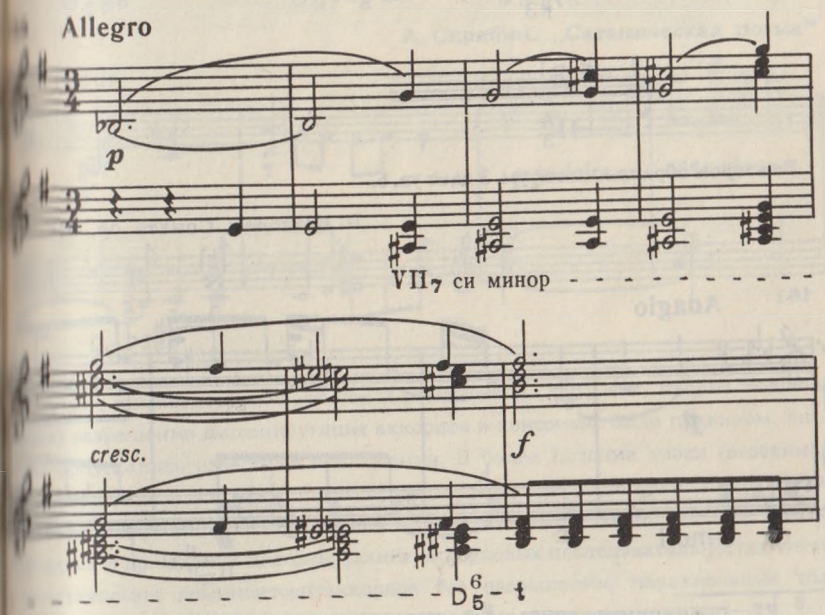


Разрешается каждый из них в свою тональность. Для определения надо помнить, что увеличенное трезвучие встречается на VI ступени гармонического мажора и III ступени гармонического минора, при этом прима аккорда в обращениях является вершиной ладов. Приведенные выше аккорды разрешаются так:



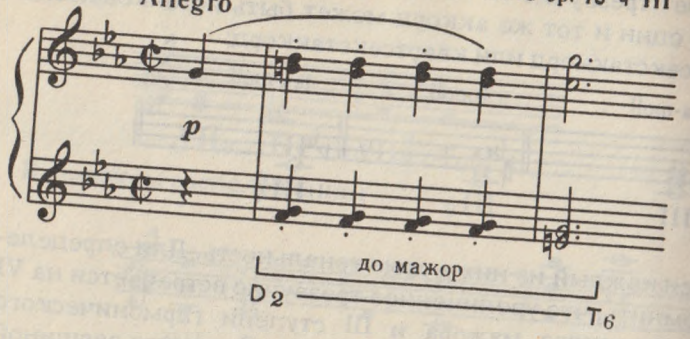
Образцы разрешений диссонирующих аккордов см. в приведенных ниже примерах:

Л. Бетховен. Соната ор. 90, ч. I



160 Allegro

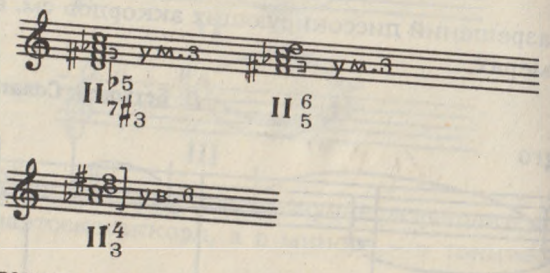
Л. Бетховен. Соната ор. 13 ч III



§ 69. ПОНЯТИЕ ОБ АЛЬТЕРИРОВАННЫХ АККОРДАХ

Ладовая альтерация приводит к появлению альтерированных аккорд[illegible] ряд которых нашел применение уже в музыке композиторов-классиков.

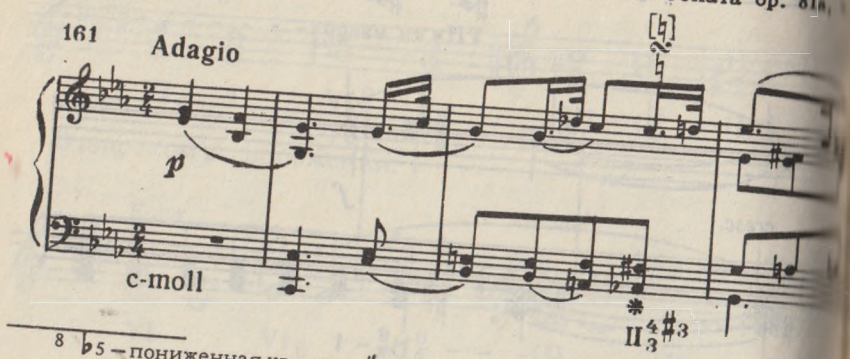
Раньше прочих начал применяться альтерированный септаккорд II [illegible] который входят IV и VI ступени лада, альтерируемые чаще других. Умен[illegible] терция, образующаяся в этом аккорде (повышенная IV и пониженная VI) [illegible] ему бо́льшую напряженность [8]:



Во втором обращении эта ум. 3 дает ув. 6.

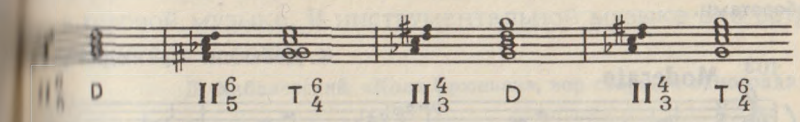
Л. Бетховен. Соната ор. 81а, [illegible]

161 Adagio



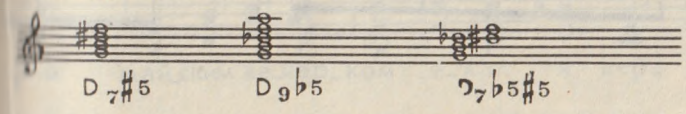
8 ♭5 — пониженная квинта, ♯3 — повышенная терция и т. д.

[illegible] типичны альтерированные II 6/5 и II 4/3, которые разрешаются в D или в

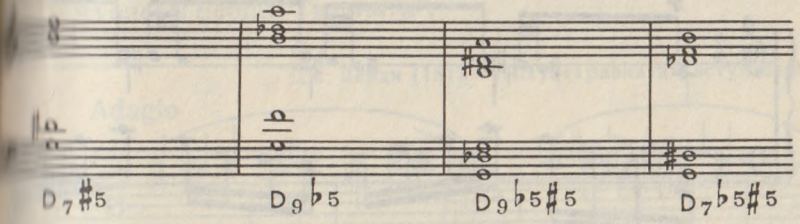


[illegible]льнейшем альтерации стали подвергаться и другие аккорды. Таковы, [illegible] D_7 и D_9 с повышенной или пониженной (а иногда с повышенной и пони[illegible] [illegible]новременно) квинтой. Эти аккорды часто встречаются в музыке конца [illegible] и в музыке XX века.

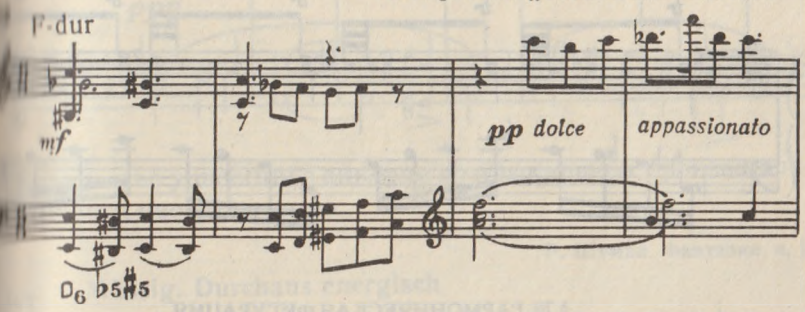
C-dur



[illegible]нифичность звучания этих аккордов ощутима в широком расположении.



А. Скрябин. „Сатаническая поэма"



[illegible] музыке композиторов-классиков и романтиков (XVIII век, первая половина [illegible]ка) разрешение диссонирующих аккордов в консонанс было правилом, лишь [illegible] допускались известные исключения. В более поздние эпохи (особенно в [illegible] XIX века и в XX веке) стали применяться иные гармонические средства. [illegible]но цепи диссонирующих аккордов встречаются уже у Листа, Вагнера, Римско-[illegible]сакова и др. В таких диссонирующих аккордовых последовательностях типич[illegible] [illegible]поставления доминантсептаккордов без разрешения, параллельные ходы [illegible]аккордов и нонаккордов, ряды альтерированных аккордов и т. п.

Сочетания аккордов, в которых сопоставление неожиданно, где по аккорд не вытекает непосредственно из предыдущего, называются эллип оборотами.

163 Moderato

К. Дебюсси. Прелюдия „Ту

164 [Andante]

Н. Римский-Корсаков. „Сад

§ 70. ГАРМОНИЧЕСКАЯ ФИГУРАЦИЯ. ФАКТУРА

Слово аккорд вызывает у нас прежде всего представле одновременном звучании всех входящих в аккорд звуков, об ющих "аккордовую вертикаль" (в записи все звуки пишутся над другим). Однако в музыке преобладают другие виды из ния аккорда, и необходимо уметь увидеть аккорд в самых ра его вариантах.

предыдущих параграфах показаны два вида расположения - тесное и широкое. Тесное расположение часто приме в хоровой музыке. В инструментальной музыке оно встре равнительно редко.

Д. Кабалевский. «Кола Брюньон», хор сборщиц винограда

Allegro moderato

Че_рез лес гус_ той веш_не_ю по_

рой май_ским ве_чер_ком е_хал я вер_ хом

ий образец аккордового склада, где каждый аккорд изло тесном расположении (но с удвоением примы в трезвучиях), ер из оперы Верди "Травиата".

Дж. Верди (1813—1901). «Травиата», вступление

Adagio

ppp

Количество удвоений в аккорде в музыкальных произведениях ктически неограниченно.

Р. Шуман. Фантазия, ч. II

107 Mässig. Durchaus energisch

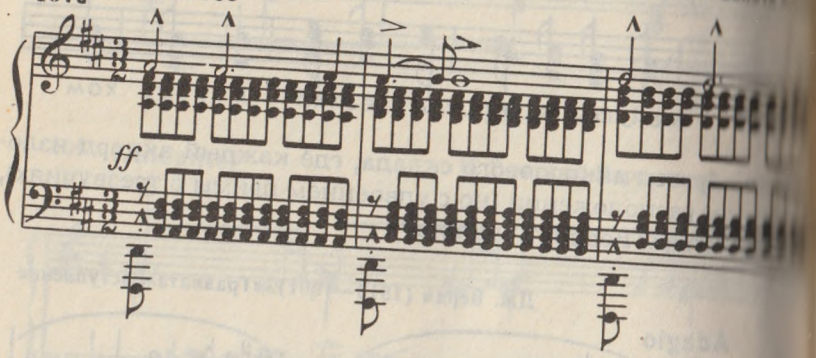
mf

T S T VI II D T T_6 D

Внимательно вслушиваясь и анализируя эту музыку, [illegible] заметить, что здесь звучат только трезвучия (исключени[illegible] последний аккорд, в басу которого расположена терция, [illegible] корд) с многократными удвоениями. В фортепианной, а [illegible] оркестровой, музыке такое изложение аккорда создает [illegible] тальное, торжественное звучание. Сходный по характер[illegible] кальный образ встречается, например, в одной из тем [illegible] Листа для фортепиано:

167а Grandioso

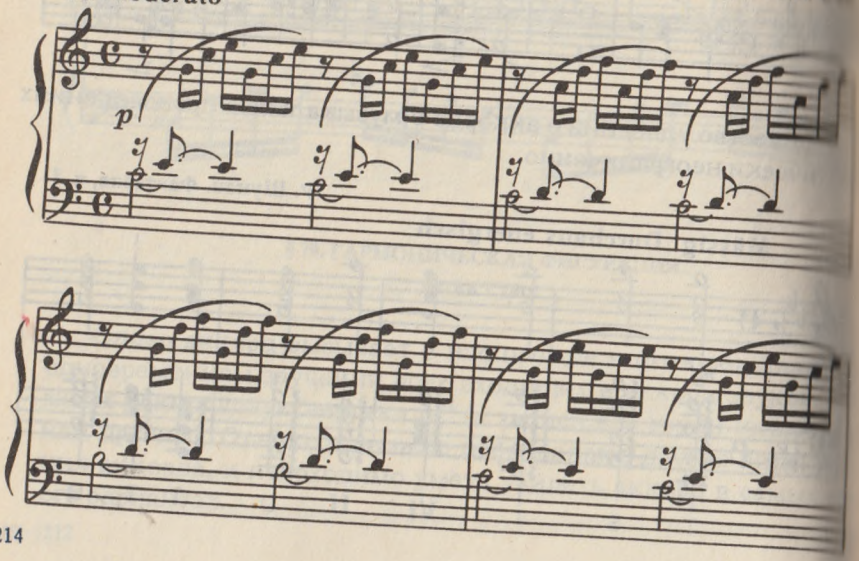
Ф. Лист. Соната [illegible]



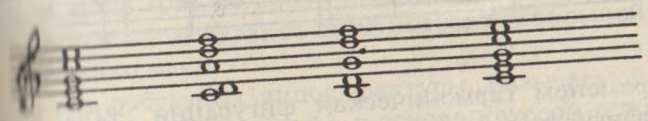
Кроме строго вертикального изложения аккорд может [illegible] расположен по-иному, например:

168 Moderato

И. С. Бах. ХТК, т. I. Прелюдия [illegible]

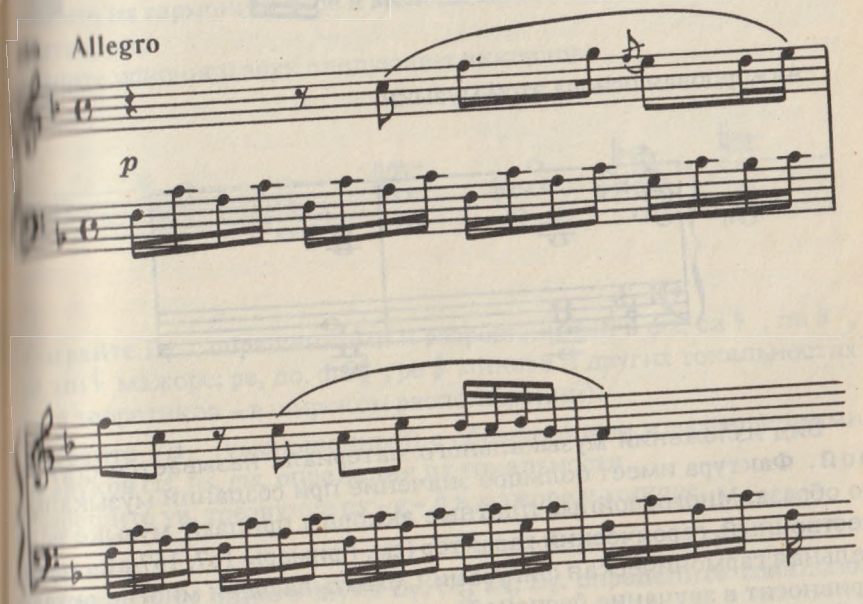


[illegible]ленном примере звучат 4 аккорда – T – II_2 – D^6_5 – T:

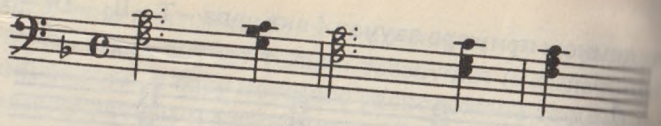


[illegible]ко звуки этих аккордов берутся не вместе, а по очереди. [illegible] изложение аккорда называется гармонической [illegible]цией. Самый простой вид гармонической фигурации, [illegible] встречается в музыке уже с начала XVIII века, это фигу[illegible] по звукам трезвучия в узком расположении в равномерном [illegible]ском движении. Такая фигурация получила название [illegible]тиевых басов" по имени итальянского композитора Доме[illegible] Альберти (1717–1740), который одним из первых стал приме[illegible] такую фигуру аккомпанемента. Альбертиевы басы часто [illegible]ются в фортепианных сонатах Гайдна, Моцарта, молодого [illegible]вена и других композиторов XVIII века.

Д. Бортнянский (1751—1825). Соната F-dur, ч. I



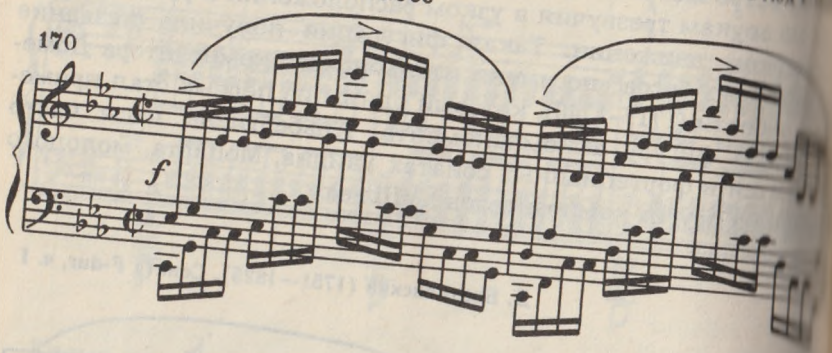
Аккомпанемент в приведенном отрывке – гармоническая [illegible]гурация следующих аккордов:



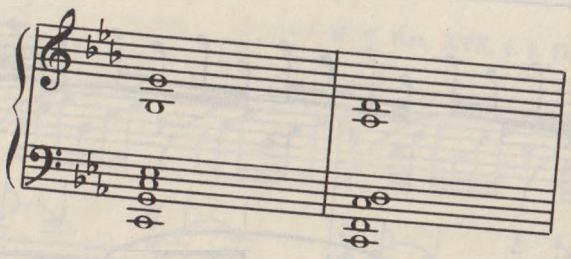
Со временем гармоническая фигурация стала приобр разнообразный вид, охватывая все более широкий диапа применяться не только как фигура аккомпанемента, но и самостоятельный тематический материал:

Allegro molto con fuoco **Ф. Шопен. Этюд**

170



Аккордовая основа этой музыки:



Вид изложения музыкального материала называется фактурой. Фактура имеет большое значение при создании музыкальн го образа. Многослойные плотные аккорды придают музыке вел чественный, героический характер (см. примеры 167, 167 а); стремит тельная гармоническая фигурация, охватывающая многие октавы привносит в звучание беспокойство и взволнованность (см. примеры 170); равномерная гармоническая фигурация небольшого диапазона и умеренного темпа рождает ощущение покоя (см. примеры 168, 169); фактура – бас и два аккорда в трехдольном такте сразу вызы

представление о вальсе (см. пример 43) и т. д. В момент вступ новой темы или появления нового музыкального образа меняется и фактура, от вида которой в большой степени характер музыки.

Помимо разнообразных видов фактуры, называемой гармонической, или гомофонной[9], в основе которой лежат аккор большое значение в музыке имеет фактура, основанная на самостоятельных мелодических линий, – полифоничес Подробнее о ней см. в Приложении, в разделе "Краткие сведе полифонии".

Упражнения

Найдите D_7 или его обращения с разрешениями в примерах 214, 283, 284.

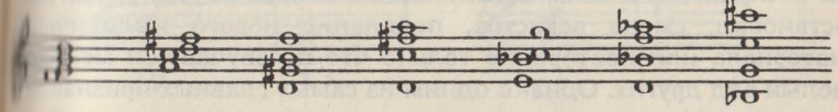
Объясните разрешения аккордов в примерах 157, 158, 232, 284, 287.

Найдите VII_7 (уменьшенный) в примерах 101, 151, 161.

Определите все аккорды в примере 42 и с помощью педагога найдите их гармоническое и мелодическое соединение.

Фортепиано

Найдите основной звук следующих аккордов:



Сыграйте D_7 с обращениями и разрешениями в фа, си ♭, ля ♭, ми ♭ мажоре; ре, до, фа ♯, ре ♯ миноре и других тональностях (для теоретиков – в широком расположении).

Сыграйте VII_7 (уменьшенный) с обращениями и разрешениями от звуков *cis, fis, gis*, определяя их тональности.

Разрешите ув. трезвучие *es – g – h* в мажоре и миноре.

Письменно

Напишите от одного звука D_7, D^6_5, D^4_3, D_2, определите тональности и разрешите.

[9] Гомофония (от греч. homos – один и тот же, а phone – звук) – тип фактуры, в которой господствует один голос, а остальные играют роль сопровождения (см. пример 232).

2. Напишите ум. VII_7 от звука *d*, разрешите. Переименуйте энг-
нически VII^6_5, VII^4_3 и VII_2; определите тональности, разрешите.
3. Разрешите альтерированные аккорды субдоминантовой функции в A-dur, F-dur и др.

Глава семнадцатая

ЭЛЕМЕНТЫ СТРУКТУРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

§ 71. ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ О ПЕРИОДЕ, ЦЕЗУРЕ И КАДЕНЦИИ

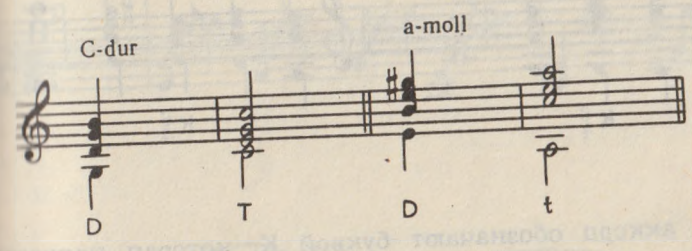
Музыкальные произведения условно можно сравнить с произведениями литературными. Каждое из них – рассказ, роман и т. д. – имеет определенный замысел, идею и содержание, которое ставится ясным при постепенном изложении. При этом каждая мысль высказывается в завершенных предложениях, которые отделяются одно от другого точками, в то время как части предложения – запятыми или другими знаками препинания.

В музыкальном произведении содержание также излагается в непрерывном потоке звуков. Слушая музыку, мы отчетливо принимаем в ней моменты членения, называемые цезурами[1]. Цезуры имеют особые характерные признаки, дающие возможность их восприятия. К этим признакам относятся паузы, ритмические остановки, смена регистра, появление нового мелодического материала или повторение только что прозвучавшей мелодии и целый ряд других. Однако одним из самых главных признаков цезуры являются мелодические и гармонические каденции[2].

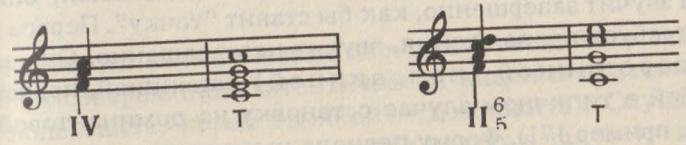
Гармоническими каденциями называются аккордовые последовательности, придающие звучанию полную или частичную завершенность. Обычно гармоническая каденция совпадает с мелодической каденцией, которую образует соответствующий ряд звуков мелодии.

1. Период

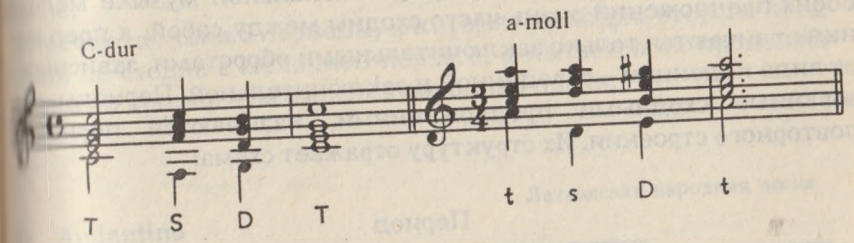
Периодом[3] называется полностью завершенная музыкальная мысль. Степень ее завершенности зависит от вида каденции. Период обычно заканчивается полной совершенной каденцией, последним аккордом которой является трезвучие тоники на сильной (иногда – относительно сильной) доле такта, при этом в мелодии звучит прима аккорда. Перед тоникой обычно звучит субдоминантовая гармония. Такая каденция называется автентической.



В музыке русских композиторов-классиков нередко встречается завершение периода каденциями, где перед тоникой звучит субдоминантовая гармония. Такие каденции называются плагальными. Распространенность плагальных каденций в русской классической музыке объясняется воздействием особенностей русской народной песни, для которой характерны плагальные мелодические обороты – ход с IV ступени на I ступень (яркий пример – мелодия песни "Эй, ухнем").



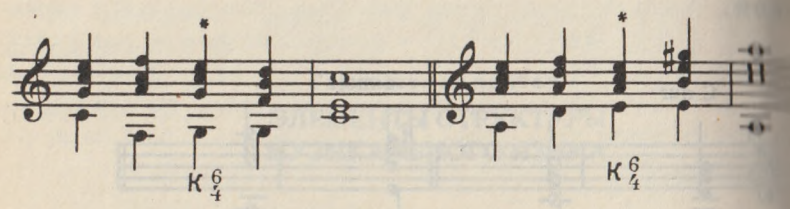
В классической музыке полную совершенную каденцию образует полный функциональный круг T – S – D – T.



Еще чаще встречается более развернутая аккордовая последовательность, в которой за субдоминантой следует аккорд, получив-

1 Цезура – лат. caesura – расщепление.
2 Каденция – итал. cadenza – окончание.
3 Период – греч. periodos – круговращение, определенный круг времени.

ший название кадансового квартсекстаккорда. По составу это T^6_4, но по функции он близок доминанте, звучит резко неустойчиво и требует движения к доминанте.



Этот аккорд обозначают буквой К, которая подчеркивает кадансовую функцию аккорда – $К^6_4$.

В музыке композиторов XVIII и XIX веков периоды чаще не заканчивались полными совершенными каденциями с $К^6_4$ (см. пример 190).

2. Предложение. Фраза. Мотив

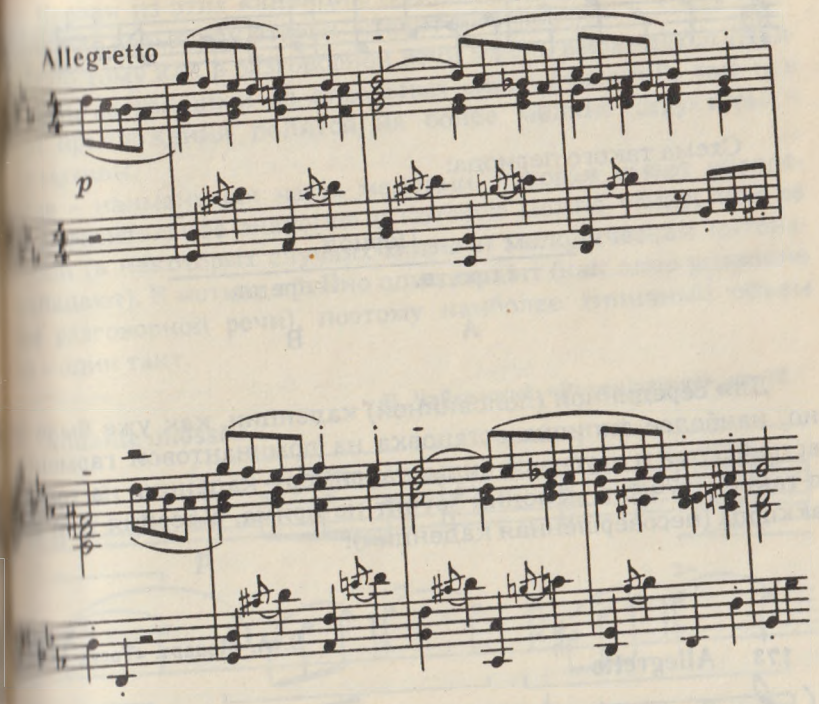
Часто период делится на две части, отделенные одна от другой цезурой. Эти части называются предложениями. Второе предложение кончается полной совершенной каденцией, описанной выше, и звучит завершенно, как бы ставит "точку". Первое предложение требует продолжения, звучит незавершенно. Оно заканчивается серединной (половинной) каденцией, представляющей собой в типичном случае остановку на доминантовой гармонии (см. пример 171). Форму периода имеют многие народные песни, где мелодия одной строфы звучит завершенно. Нередко и периоды делятся на два предложения, при этом цезура четко воспринимается на слух.

Как в народной, так и в профессиональной музыке мелодии обоих предложений очень часто сходны между собой, а предложения отличаются только заключительными оборотами, зависящими от вида каденции – серединной и заключительной. Периоды, образованные сходными предложениями, называются периодами повторного строения. Их структуру отражает схема:

Период

I предл.	II предл.
A	A^1

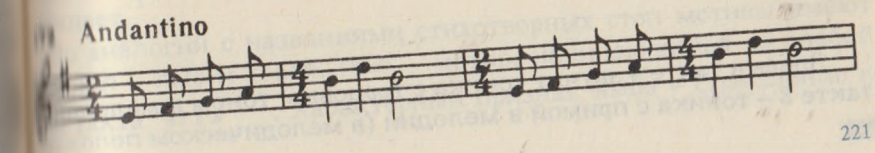
С. Прокофьев. Гавот ор. 12



Тема Гавота изложена в форме периода. В такте 8 она завершается полной совершенной автентической каденцией (тоника на сильной доле такта, перед тоникой – доминанта). Слушая эту музыку, мы четко воспринимаем также цезуру в такте 4, где происходит остановка на доминантовой гармонии. Эта остановка и обнаружит половинную, или серединную каденцию, которой заканчивается первая, незамкнутая половина периода, его первое предложение.

Встречаются также периоды, в которых мелодия второго предложения не сходна с мелодией первого, а является ее продолжением. Яркий пример – латышская народная песня:

Латышская народная песня



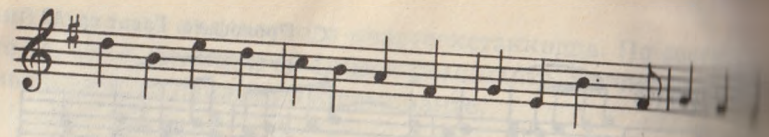
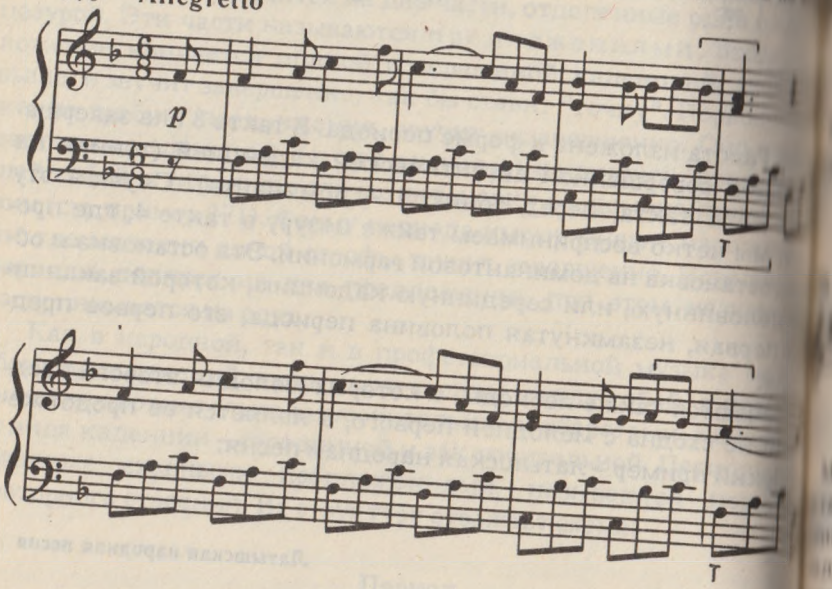


Схема такого периода:

Период	
I предл.	II предл.
A	B

Для серединной (половинной) каденции, как уже бы
но, наиболее типична остановка на доминантовой гарм
встречаются и другие ее виды, например – каденции на то
в таком случае в мелодии звучит не прима, а терция или
аккорда (несовершенная каденция):

173 **Allegretto** **В. А. Моцарт. «Тоска не**



Здесь в такте 4 звучит тоника с терцовым тоном в мелоди
такте 8 – тоника с примой в мелодии (в мелодическом поло

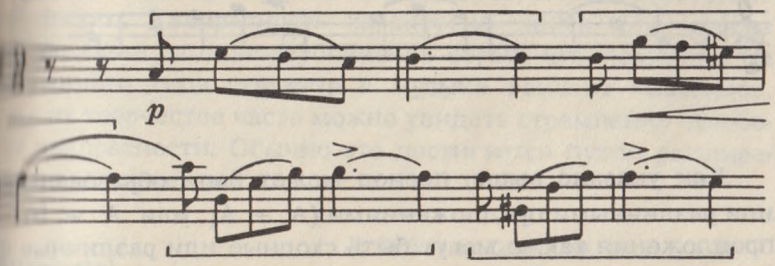
Первая из этих каденций (серединная) не создает завер
, в то время как вторая "ставит точку".

тому как в разговорной речи мысль выражается пред
, состоящими из отдельных словосочетаний, так и в
предложения делятся на более мелкие структуры –
мотивы.

– наименьшая часть мелодии, которая имеет опреде
выразительное значение и которую можно узнать при ее
(в некоторых случаях мотив и мелодическая интона
дают). В мотиве обычно один акцент (как одно ударение
разговорной речи), поэтому наиболее типичный объем
один такт.

П. Чайковский. «Размышление», ор. 72

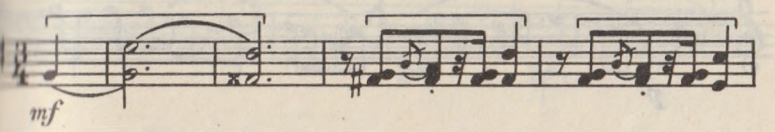
Andante mosso



зависимости от темпа, фактуры, тактового размера и ритма
образоваться иногда неделимые двутактные мотивы.

Ф. Шопен. Вальс cis-moll

Tempo giusto



Мотив может начинаться как с сильной, так и со слабой доли
. Если мотив начинается со слабой доли, то следующий
, соответственно первому, начинается с такой же доли такта.
дует помнить, что разделение на мотивы и такты отнюдь не
адает.

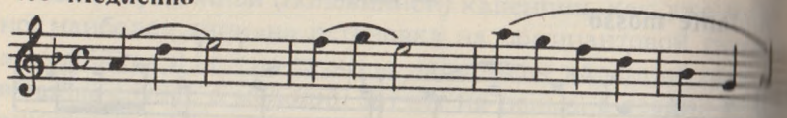
По аналогии с названиями стихотворных стоп мотивы имеют
ания – ямб и хорей. Ямб – мотив, начинающийся со слабой
такта ♪|♩ . Характерный признак ямба – стремление к

последующей сильной доле. Ямбические мотивы имеют
окончание и звучат активно, энергично.

Хорей – мотив, начинающийся с сильной доли такта
терный признак хорея – переход с сильной доли такта на
Хореические мотивы имеют слабое окончание и звучат
мягко, лирично. Особенно ясно это можно ощутить на
восходящей кварты. Вспомните, например, как звучит нач
тернационала", где первая ямбическая кварта сразу созда
активности, и сравните ее с хореической квартой в нижепр
ном примере из "Народного напева" Шумана.

Р. Шуман. «Альбом для юношества», «Народный

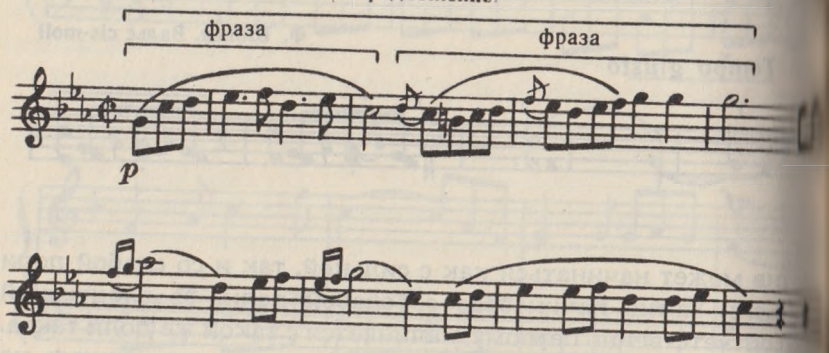
176 Медленно



Как указано выше, период может быть образован схо
или различными предложениями (А + A_1 или А + В).
предложения также могут быть сходные или различные фр
внутри фраз – сходные или различные мотивы. Разберем при

177 Allegro

Л. Бетховен. Соната ор. 13,



Здесь первое предложение (такты 1-4) складывается из
различных фраз и делится несколько условно, зато второе пре
жение (такты 5-8) четко делится на две фразы. В первой из

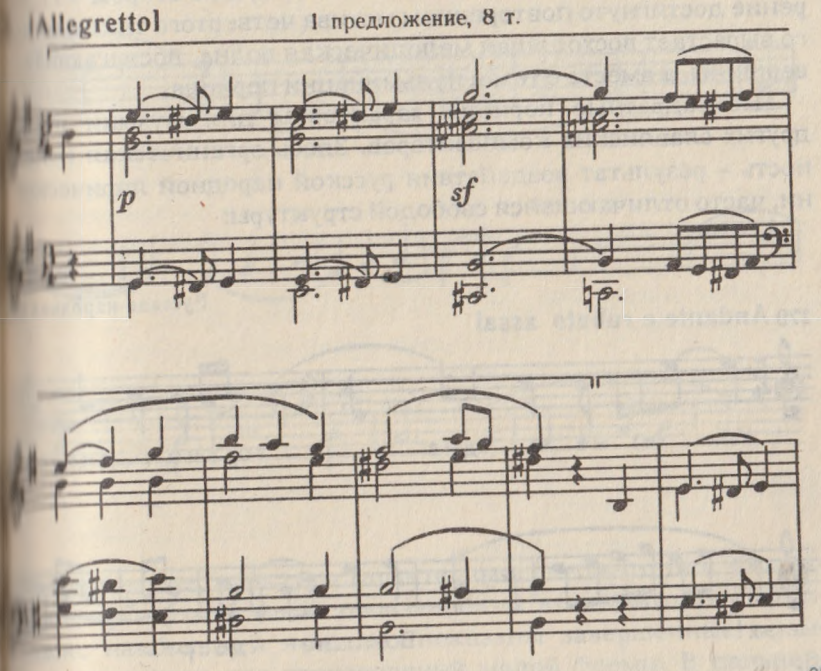
6) звучат два сходных мотива, четко отделенных один от
повтором, вторая фраза (такты 7-8) неделима.

рассмотренные периоды принадлежат к числу так называ-
ных периодов, типичный объем которых – восемь тактов. В
ональной музыке часто встречаются большие периоды –
из шестнадцати тактов, каждое предложение в них имеет
семь тактов.

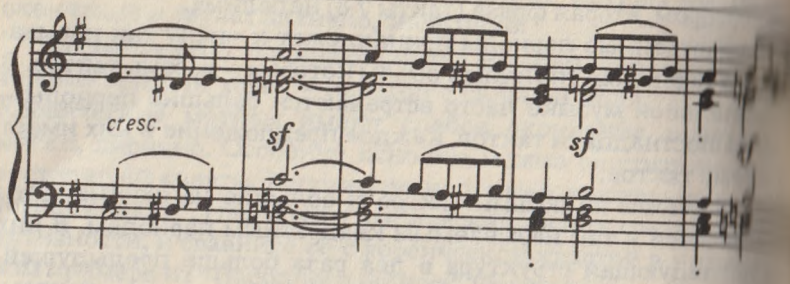
ые периоды из восьми тактов и большие из шестнадцати
относятся к так называемым квадратным периодам. В них
а последующая структура в два раза больше предыдущей.
ли мотив равен одному такту, то фраза равна двум тактам,
жение – четырем тактам, а период – восьми тактам.

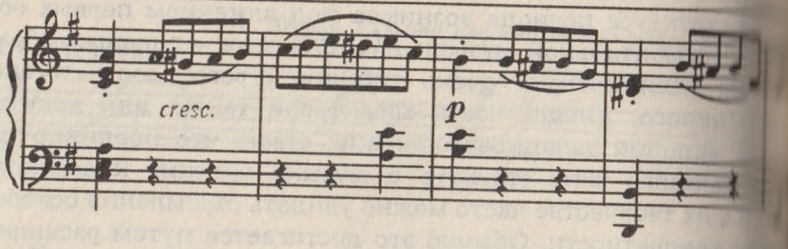
ая структура периода возникла под влиянием первых об-
инструментальной музыки XVI-XVII века – главным обра-
зцев, для которых очень типично строгое соответствие
и целого. Квадратность характерна также для многих
ых мелодий западноевропейских стран, что повлияло на
ие данного типа структур в музыке венских классиков.
и в их творчестве часто можно увидеть стремление освобо-
от квадратности. Обычно это достигается путем расшире-
рого предложения:

Л. Бетховен. Соната ор. 14 № 1, ч. II



2 предложение, 11 т.



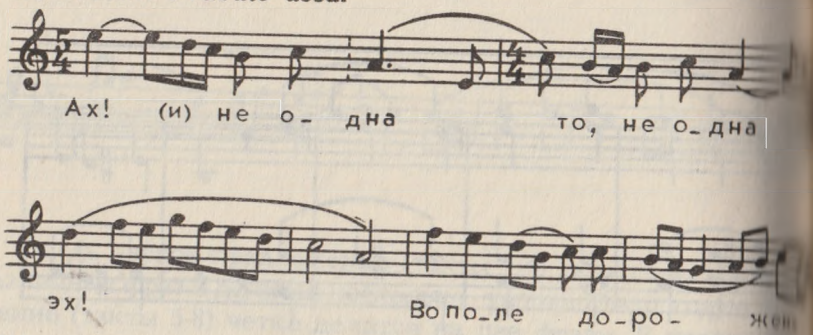


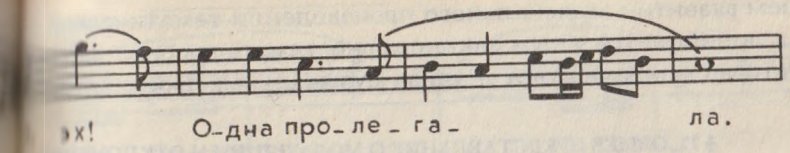
Здесь в первом предложении 8 тактов, а во втором – 11. Р
рение достигнуто повторением мотива четвертого такта, из
го вырастает восходящая мелодическая волна, достигающая
вершины, а вместе с тем и кульминации периода.

Неквадратные периоды характерны для музыки рус
других славянских композиторов. Здесь органическая неква
ность – результат воздействия русской народной лирической
ни, часто отличающейся свободой структуры:

Русская народная

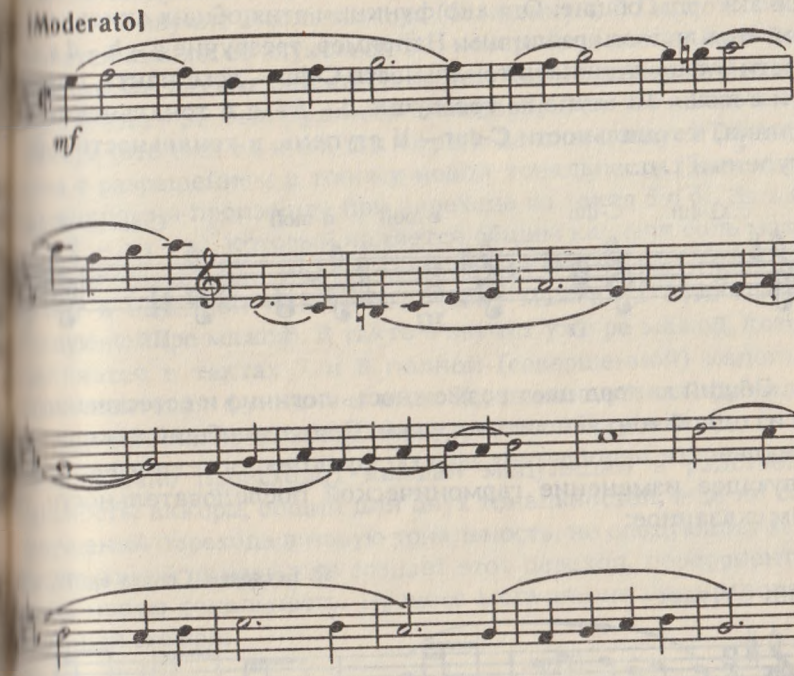
179 Andante e rubato assai





широкая плавная мелодия не поддается делению на про-
альные стрезки и образует почти неделимый период, хотя
ддается членению на четыре фразы: две первые по два
етья и четвертая по три такта. Мелодии подобной структу-
то встречаются в творчестве М. Глинки, П. Чайковского,
анинова и других русских композиторов.

С. Рахманинов. Второй концерт для ф-п. с орк., ч. I



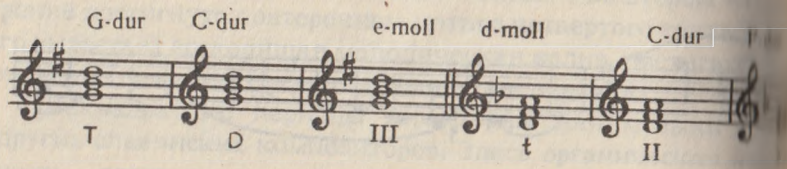
Периодические структуры характерны в основном для началь-
разделов музыкальных произведений композиторов-класси-
где с наибольшей ясностью показаны завершенные музы-
ные темы, или для произведений малой формы. В дальней-

шем развитии музыкального произведения тематический
ал подчиняется иным закономерностям, подробное рас
которых – задача курса анализа музыкальных произведени

§ 72. ОБЩЕЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О МОДУЛЯЦИИ И ОТКЛОНЕНИ СОПОСТАВЛЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

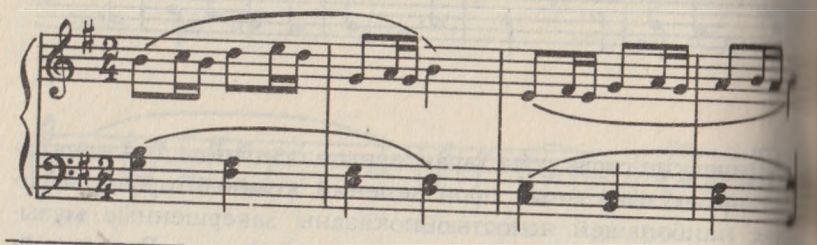
Классическая музыка всегда имеет тональную основу,
в произведениях малой формы одна и та же тональность
ется лишь изредка. Смена тональностей – одно из на
средств музыкального развития. Переход из одной тона
другую называется **модуляцией**[4]. Логика модуляц
развития в первую очередь определяется родством тонал
котором подробно говорилось в главе 11.

Как уже указывалось, в тональностях первой степени
имеется по четыре общих аккорда, а в параллельных тона
все аккорды общие. Однако функции этих общих аккордов
дой тональности различны. Например, трезвучие *g – h – d* в
ности G-dur – тоника, в тональности C-dur – доминанта, в то
сти e-moll – III ступень; трезвучие *d – f – a* в тональности
тоника, в тональности C-dur – II ступень, в тональности
ступень и т. д.

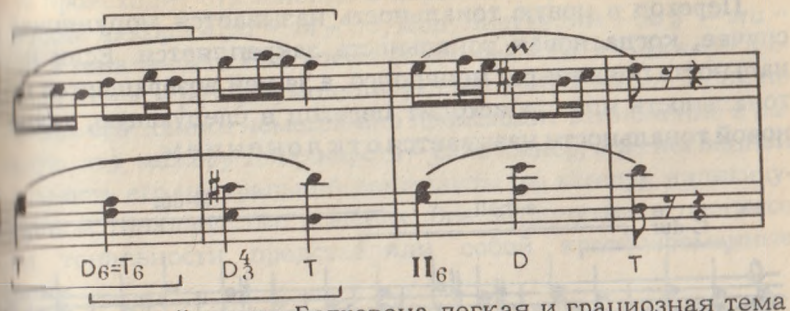


Общий аккорд дает возможность логично и естественно
ти из одной тональности в другую. При этом общий аккорд в
тональности приобретает другую функцию, что вызывает
ствующее изменение гармонической последовательности.
ним сказанное:

181 Vivace Л. Бетховен. Соната ор. 79,

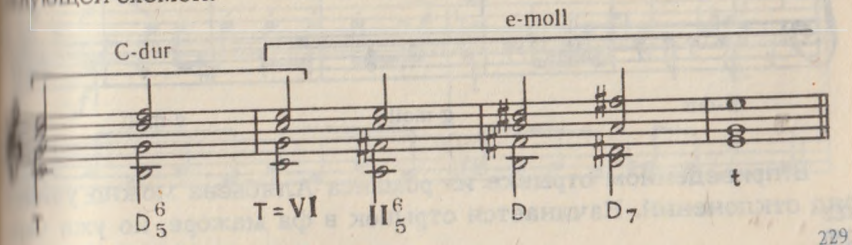


[4] Модуляция – от лат. modulatio – соразмерность, стройность.

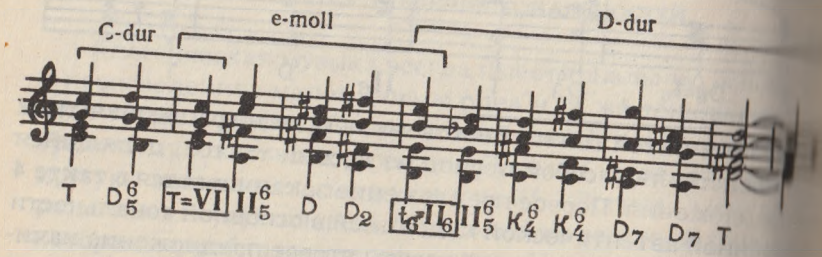


Двадцать пятой сонате Бетховена легкая и грациозная тема
ля представляет собой период из восьми тактов, делящийся
а предложения. Первое предложение заканчивается в такте 4
ершенной автентической каденцией в основной тональности
мажоре. После небольшой цезуры второе предложение начи-
ся сходно с первым, но заканчивается в ре мажоре. Где же
шла модуляция в ре мажор? Вслушиваемся в музыку тактов
такте 5 звучит T соль мажора (без квинты) и D_6, но в такте 6
ается аккорд со звуком *до* ♯ , который является признаком
жора. Он звучит естественно, так как предшествующий ак-
до ♯ – *ля* – *ре* был D_6 для соль мажора, но он же является T_6 в
жоре (это был **общий аккорд**). За ним следует D^4_3 уже ре
ора с разрешением в тонику новой тональности. Таким обра-
модуляция произошла при переходе из такта 5 в 6. За аккор-
до ♯ – *ля* – *ре*, который является общим как для соль мажора,
и для ре мажора, следует **модулирующий аккорд**, кото-
нет в исходной тональности (соль мажор), а есть только в
ледующей (ре мажор). В такте 6 звучит уже ре мажор, который
ляется в тактах 7 и 8 полной (совершенной) каденцией
доминантовая функция в виде II_6, доминантовая функция в
D^5_3 и тоника, представленная утроенной I ступенью).

Аналогично происходит каждая модуляция в родственную
льность: аккорд, общий для двух тональностей, еще не созда-
щения перехода в новую тональность, но следующий за ним
дулирующий аккорд уже создает этот переход, переориентируя
на новую тональность. Процесс модуляции можно показать
ующей схемой:



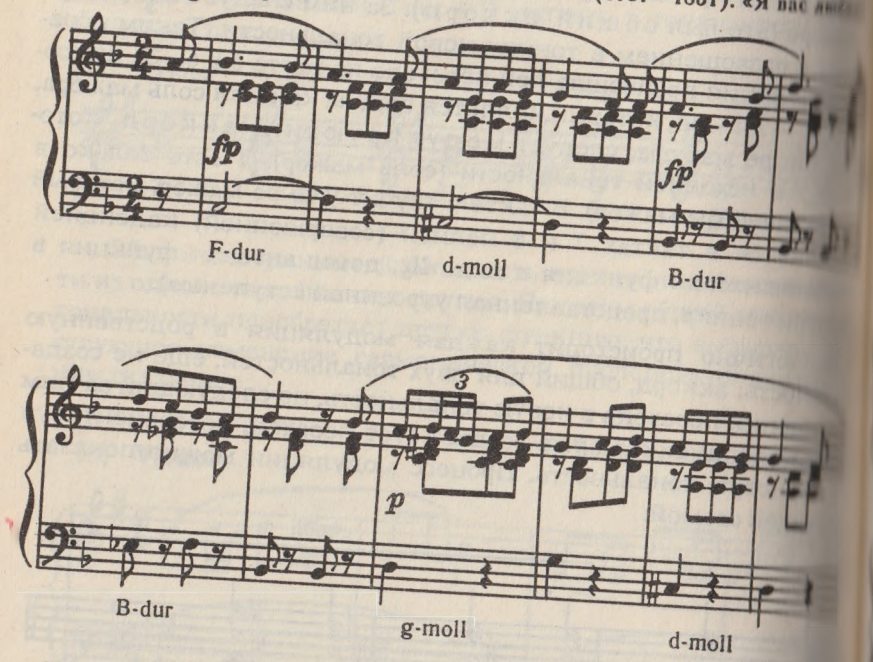
Переход в новую тональность называется модуляцией в случае, когда новая тональность закрепляется. Если новая тональность появляется ненадолго, а за ней возвращается исходная тональность или происходит переход в следующую, такой переход в новой тональности называется **отклонением**.



В этой схеме дается представление о модуляции из C-dur в D-dur через отклонение в e-moll.

Вслушаемся в следующий пример:

182 [Allegretto] **А. Алябьев (1787—1851). «Я вас любил»**



В приведенном отрывке из романса Алябьева можно увидеть ряд отклонений. Начинается отрывок в фа мажоре, но уже через

...ста происходит отклонение в параллельную тональность ре ...(общий аккорд – *фа – ля – до*, модулирующий – *до♯ – ми –* ...тем в тональность VI ступени ре минора – си ♭ мажор (об...аккорд – *си♭ – ре – фа*, модулирующий – *ми♭ – соль – до*), но ...показа его тоники немедленно происходит отклонение в па...льную си ♭ мажору тональность – соль минор, а из последней ...альность его натуральной доминанты (ре минор), являющу...новной тональностью романса. Все затронутые в процессе ...ния тональности представляли собой кратковременные ...нения.

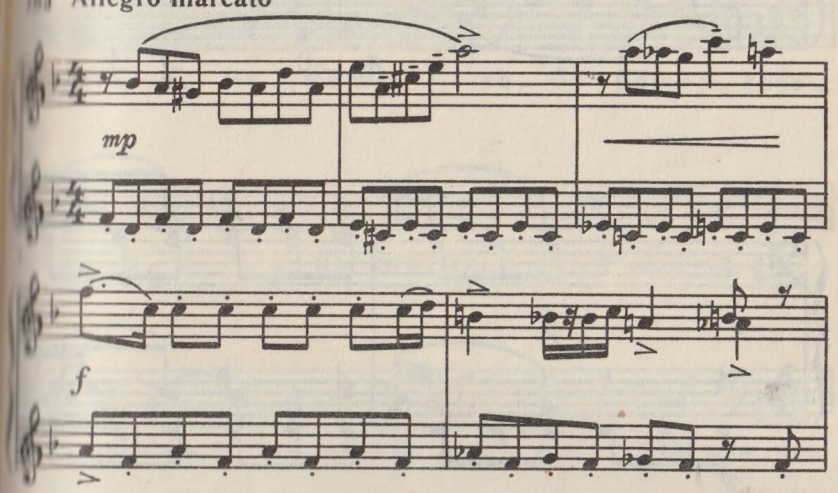
...дуляции и отклонения наиболее типичны для средних ...лов музыкальных произведений (приведенный отрывок – ...я половина романса), где основные темы подвергаются раз..., но все же довольно часто они встречаются и при первона...ном изложении темы. Если тема излагается в виде периода ...дуляций, то такой период называется однотональным. Если ...од заканчивается не в основной, а в новой тональности, такой ...од называется модулирующим (пример 181).

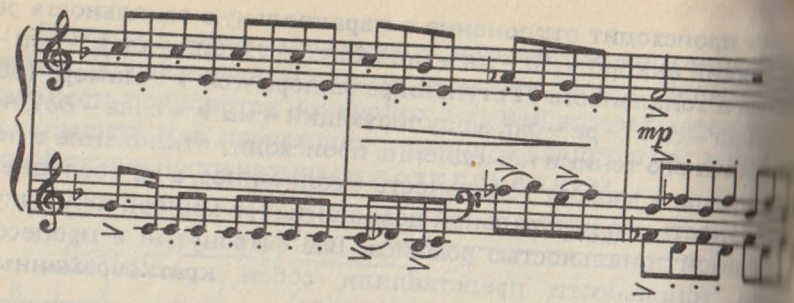
...для классической музыки наиболее типичны модулирующие ...оды, в которых происходит переход из мажора в тональность ...минанты (в приведенном примере – из соль мажора в ре мажор), ...минора – в тональность параллельного мажора (см., например, ...а sostenuto из сонаты Й. Гайдна ре мажор, где первый период ...инается в ре миноре, а заканчивается в фа мажоре).

...в творчестве современных композиторов встречаются самые ...нообразные модуляции и отклонения.

С. Прокофьев. Пятая симфония, ч. II

Allegro marcato

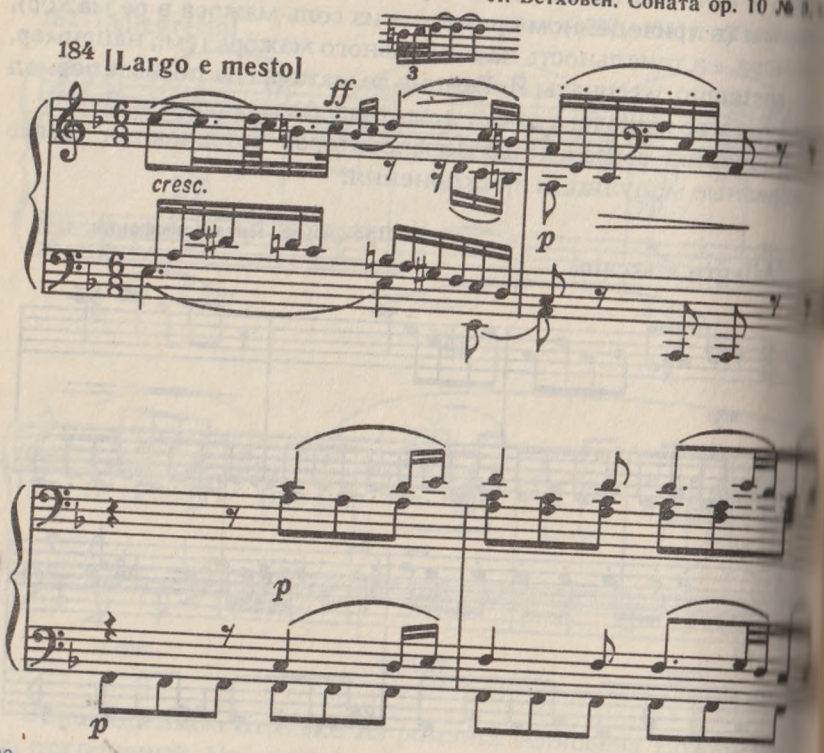




В приведенном примере показан модулирующий период, начинающийся в ре миноре и заканчивающийся в фа миноре (с отклонение в фа мажор в такте 4).

В музыке часто встречается прием введения новой тональности без модуляции. Этот прием применяется чаще всего при введении нового тематического материала или в начале нового раздела формы:

Л. Бетховен. Соната ор. 10 № 3



В данном примере после заключения предыдущего раздела на совершенной каденцией в ля миноре без всякой модуляции начинается новый раздел музыки в фа мажоре. Такой прием называется сопоставлением тональностей.

§ 73. НЕКОТОРЫЕ ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ. СЕКВЕНЦИЯ

Анализируя самые различные музыкальные произведения, можно заметить, что в их развитии часто большую роль играют повторения. Повторяться могут мотивы, фразы, предложения, периоды и т. д. Наиболее типичны следующие виды повторений.

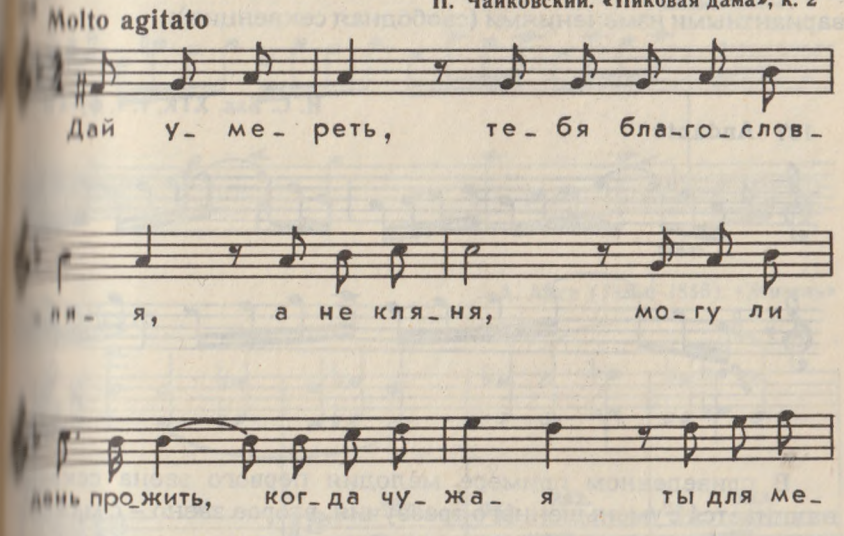
Буквальное повторение, при котором мотив, фраза или период повторяются без каких-либо изменений (см. пример 57).

Варьированное повторение, при котором во втором проведении произошли какие-либо изменения по сравнению с первым изложением (см. примеры 31, 36, 45, 54 и др.).

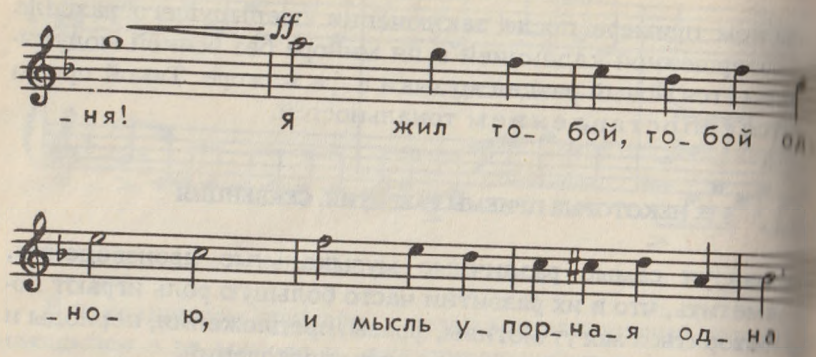
Секвентное повторение, или секвенция[5], в которой то или иное музыкальное построение каждый раз начинается с другой ноты, перемещаясь вверх (восходящая секвенция, см. 44, 48, 51) или вниз (нисходящая секвенция, см. 151, 175, 178).

Восходящие секвенции часто встречаются в моменты подъема, ведущих к напряженным кульминациям:

П. Чайковский. «Пиковая дама», к. 2



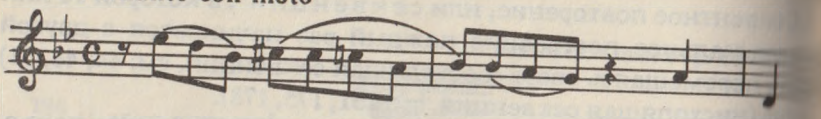
[5] Секвенция — от лат. sequor — идти вслед.



Нередко встречаются секвенции и в первых тактах мелодии

П. Чайковский. «Евгений Онегин», вступ

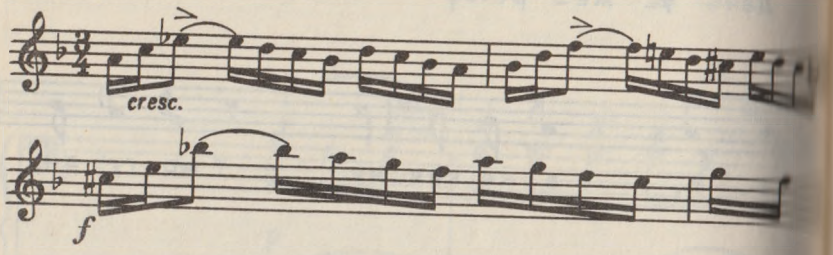
186 Andante con moto



Повторяемая часть называется звеном секвенции. Пер звено (мотив, фраза или более широкое построение) может по ряться без изменений (строгая секвенция) или с некотор вариантными изменениями (свободная секвенция):

187 Andante

И. С. Бах. ХТК, т. I, фуга d



В приведенном примере мелодия первого звена секве начинается с уменьшенного трезвучия, второе звено – с мажор трезвучия, а третье звено – с уменьшенного септаккорда (непо го).

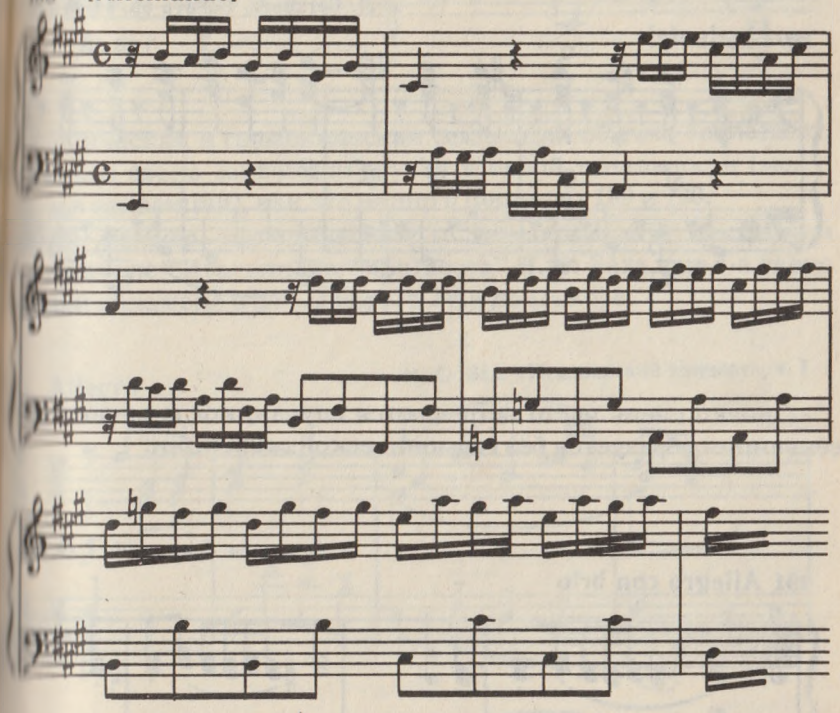
Чаще всего секвенция перемещается по секундам, но возмож и другие интервалы перемещения (терция, кварта, реже – ста). Интервал перемещения может меняться.

Помимо указанных приемов (буквальное или варьированное орение, секвенция), мелодия может развиваться путем появ ия все новых интонационных звеньев.

В профессиональной музыке часто встречаются секвенции, в рых перемещается не только мелодия, но и весь звучащий плекс. Такие секвенции характерны для эпохи И. С. Баха.

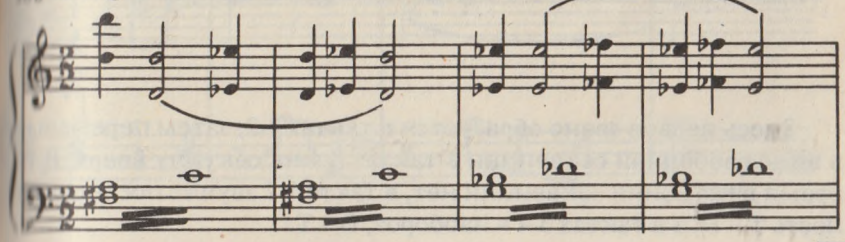
188 [Allemande]

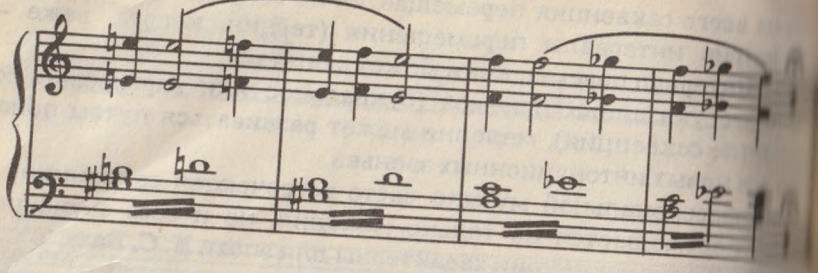
И. С. Бах. Аллеманда



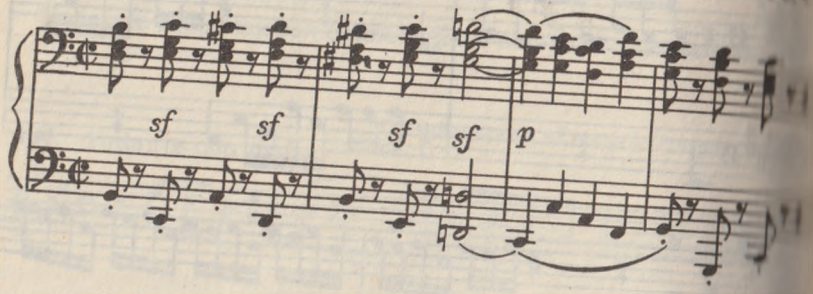
189 Allegro

А. Адан (1803—1856), «Жизель»



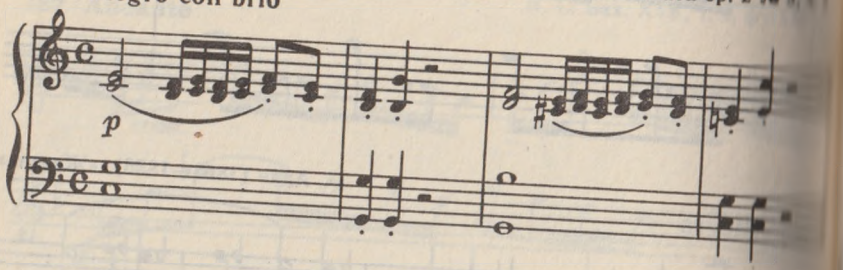


190 [Andante] Л. Бетховен. Соната ор. 14 № 2, ч. I



Однако очень часто встречаются случаи, когда мелодическая секвенция образуется без гармонической секвенции:

191 Allegro con brio Л. Бетховен. Соната ор. 2 № 3, ч. I

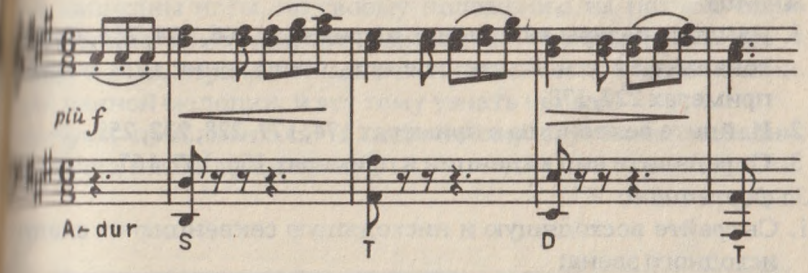


Здесь первое звено образуется в тактах 1-2, затем перемещается в виде свободной секвенции в тактах 3-4 на секунду вверх. В то же время в гармонии секвенции нет, в такте 1-2 звучит последовательность T – D, а в тактах 3-4 – наоборот, D – T.

рывке из "Итальянского каприччио" мелодическая секвенция сопровождается непрерывной сменой гармонии. 1-е звено – T, 2-е звено – T, 3-е звено – D, 4-е звено – T.

П. Чайковский. «Итальянское каприччио»

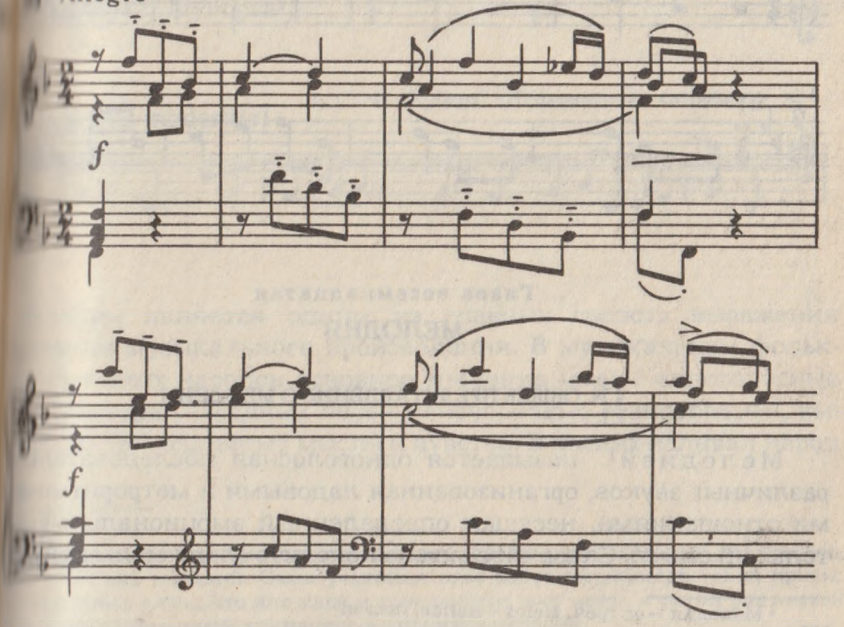
[Pochissimo più mosso]



Мелодическая и гармоническая секвенции обычно совпадают, и каждое звено секвенции звучит в новой тональности (модулирующая секвенция), как это видно в примерах 189 и 190.

Яркий пример мелодической и гармонической секвенции мы в начале "Итальянского концерта" И. С. Баха, где 1-е звено секвенции изложено в фа мажоре, а 2-е в до мажоре.

Allegro И. С. Бах. «Итальянский концерт», ч. I



В данном параграфе даны самые общие представления о
турных элементах музыки. Подробное рассмотрение этих
– задача курса анализа музыкальных произведений.

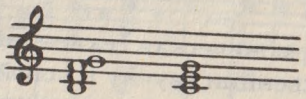
Упражнения

Анализ

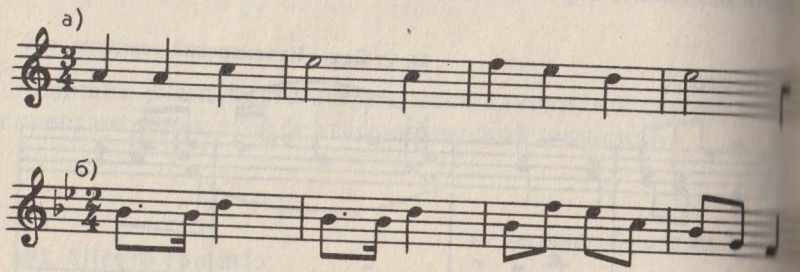
1. Найдите цезуры в периодах в примерах 206, 214, 286. Опре
тональность и найдите, где есть отклонение или моду
примерах 227, 178.
2. Найдите секвенцию в примерах 174, 177, 228, 232, 259.
3. Определите вид каденции в примерах 156, 157, 167.

За фортепиано

1. Сыграйте восходящую и нисходящую секвенцию от следу
исходного звена:



2. Досочините мелодии до размера периода:
   а) со сходными предложениями (А + А[1]).
   б) с разными предложениями (А + В).

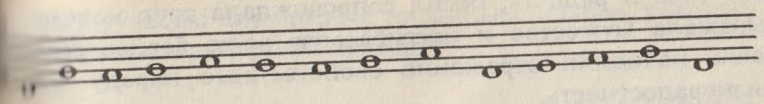


Глава восемнадцатая
МЕЛОДИЯ

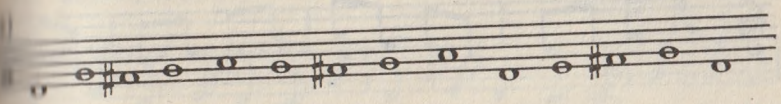
§ 74. ОБЩЕЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О МЕЛОДИИ

Мелодией[1] называется одноголосная последователь
различных звуков, организованная ладовыми и метроритми
ми отношениями, несущая определенный эмоционально-вы
тельный смысл. Сказанное можно пояснить следующим приме

[1] Мелодия – от греч. melos – напев, песня.

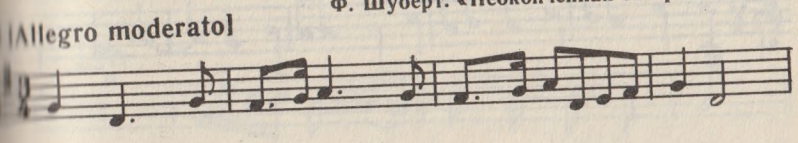


ь написаны ноты, по своему положению на нотном стане
ствующие теме широко известного произведения. Но в
виде они не отражают ладовой и ритмической организации,
ей данной мелодии, и эту тему узнать нельзя.
робуем приблизиться к подлинному звучанию мелодии,
ее лад и тональность.



перь в мелодии мелькают знакомые черты, но узнать ее мы
не можем, пока не выявился ее ритм. Только тогда, когда
нишем те же самые ноты в тактовом размере и в соответству-
данной мелодии ритме, мелодия приобретет свой подлин-
ид и мы узнаем в ней хорошо знакомую тему из "Неокончен-
мфонии" Шуберта[2].

Ф. Шуберт. «Неоконченная симфония», ч. I



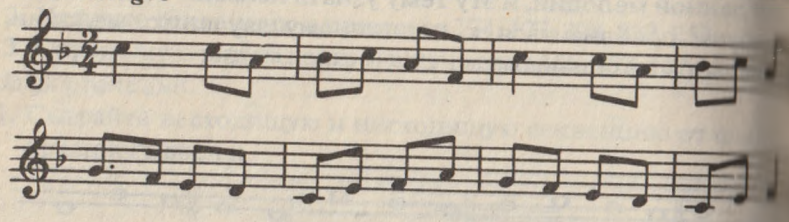
Мелодия является одним из главных средств выражения
ржания музыкального произведения. В музыкальном фолькл
различных народов основное значение имеют одноголосные
н. Мелодии народных песен неисчерпаемо разнообразны, вы-
ают самые различные мысли и чувства. В песнях изливал народ

[2] Преподавателю рекомендуется создавать подобные музыкальные „загадки" из
знакомых мелодий. Сами учащиеся тоже могут испробовать такой прием,
убедиться в том, что вне лада и тональности, вне метра и ритма ряд звуков
не создаст привычной для нашего восприятия мелодии.

свое горе и радость, песня сопровождала труд человека, выражала мужество и несгибаемую волю борцов революции. В песне находили отражение свойственные народу оптимизм, жизнерадостность.

Задорно и весело звучит русская народная песня "Пойду ль я, выйду ль я", полная светлого радостного настроения.

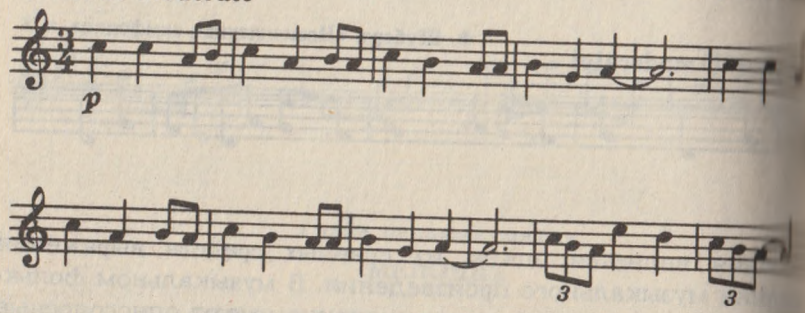
195 Allegro **Русская народная песня**



Мажорный лад, оживленный темп, чеканный ритм придают мелодии этот жизнерадостный характер.

Совсем иной характер имеет латышская народная песня "Склонись, солнышко, быстрей к закату", в которой звучит жалоба на тяжкий подневольный труд крепостных.

196 Molto moderato **Латышская народная песня**

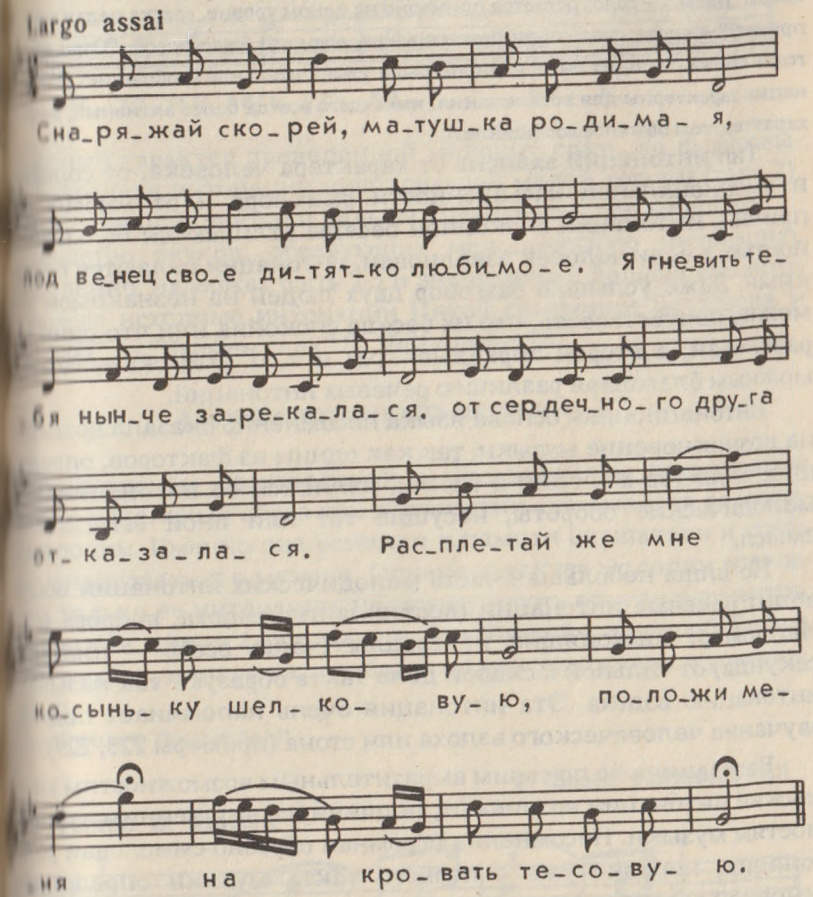


Минорный лад, медленный темп, узкий диапазон, скорбно ниспадающий ход по звукам минорной гаммы выявляют характер этой песни.

В профессиональной музыке одноголосные мелодии без сопровождения встречаются очень редко. К числу таких редких примеров относится песня Любаши из оперы Н. Римского-Корсакова "Царская невеста". Эта мелодия, очень близкая по характеру

...ниям к русским лирическим народным песням, убедительно ...рывает глубокую печаль Любаши.

Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста», песня Любаши



§ 75. РЕЧЕВЫЕ И МЕЛОДИЧЕСКИЕ ИНТОНАЦИИ

Как известно, основное значение в музыке имеют звуки точно ...ированной высоты, называемые музыкальными звуками. ...музыка отличается не только от различных шумов, но и от ...ческой речи. Однако хотя в речи нет звуков определенной ...ты, при разговоре голос не остается на одном высотном уровне. Человек, высказывая свои мысли, неосознанно меняет высотную линию голоса. Эти изменения высотной линии речи называются **интонациями**[3].

[3] Интонация — от лат. intono — громко произношу.

Резко отличаются, например, интонации вопроса или утверждения. Нетрудно легко убедиться, произнося какое-либо слово или группу слов. Например, интонация в слове "идем" будет абсолютно различной, если это будет в одном случае вопросом, другом – утверждение. "Идем?" – голос поднимается на неопределенный интервал вверх. "Идем", – голос остается примерно на одном уровне, слегка падая вниз. "Отец придет?" – снова голос поднимается вверх, если это был вопрос. "Отец придет" – голос слегка скользит вниз, если это было утвердительное сообщение. Особые интонации характерны для восклицания, имеющего всегда более активный, эмоциональный характер, чем обычное сообщение.

Тип интонаций зависит от характера человека, от содержания и эмоциональной насыщенности разговора и от многих других причин. Интонации спокойной беседы отличаются большей спокойностью, а если человек взволнован, интонации делаются более резкими. Даже услышав разговор двух людей на незнакомом языке, можно почувствовать, что их беседа спокойна или что один из них разгневан, а второй оправдывается и т. п. Это оказывается возможным благодаря различию речевых интонаций.

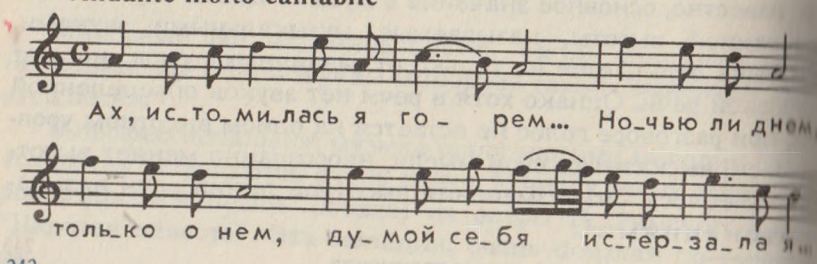
Интонационная основа языка несомненно оказала воздействие на возникновение музыки, так как одним из факторов, определяющих характер мелодии в целом, являются ее интонации, то есть мелодические обороты, несущие тот или иной выразительный смысл.

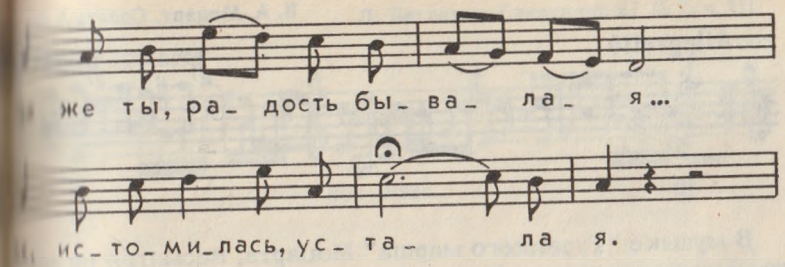
Но лишь небольшая часть мелодических интонаций восходит речевые интонации (восклицания, вздоха, вопроса и т. п.). Например, нисходящие интервалы (чаще всего – нисходящая секунда) от сильной к слабой доле такта образуют так называемую интонацию вздоха. Эта интонация очень напоминает подлинное звучание человеческого вздоха или стона (примеры 228, 229).

Безграничные по своим выразительным возможностям мелодические интонации возникают, подчиняясь внутренним законам и ценностям музыки. Несомненна огромная образно-смысловая роль интонации, нередко уже с первого такта музыки определяет основной характер того или иного сочинения.

П. Чайковский. «Пиковая дама», ч. I

198 **Andante molto cantabile**





...рбный характер приведенной мелодии сразу же вырисовывается благодаря интонации ниспадающей малой терции (такт 2). ...тонация появляется и дальше, пронизывая всю мелодию. ...личество звуков, образующих мелодическую интонацию, ...ределенно, их может быть 2-3 и значительно больше (сравним ...примера исходные интонации Пятой симфонии Бетховена и ...ролы" из "Времен года" П. Чайковского).

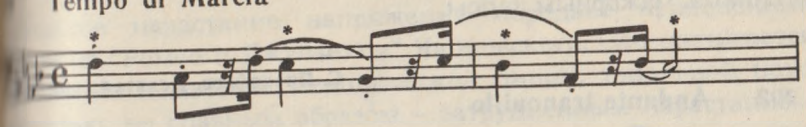
§ 76. ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ МЕЛОДИИ

...музыкальном произведении в подавляющем большинстве ...ев музыкальный образ при восприятии связывается со звучанием мелодии. Именно она остается в памяти слушателя и помогает ...ориентироваться в музыке. Однако характер мелодии определяется не только ее интонации, но совокупность всех ее элементов: ...ническая линия (восходящая, нисходящая, волнообразная), ...метроритм, динамика, тембр, темп, расположение кульминации и т. п.

...ерейдем к примерам:

Ф. Шопен. Фантазия f-moll

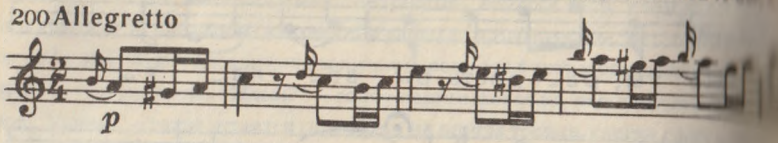
Tempo di Marcia



...елодия в этом примере имеет глубоко скорбный характер, ...ловленный медленным темпом, минорным ладом, нисходящим ее направлением, ясно выраженным ритмом похоронного ...ша. Скорбный характер подчеркивает скрытая мелодическая ...ия, образованная сильными и относительно сильными долями ...та *f – es – des – c* (в примере помечены знаком*). Этот нисходящий фригийский тетрахорд уже в музыке XVII–XVIII веков часто ...енялся для создания музыки печального характера.

В. А. Моцарт. Соната А-дур

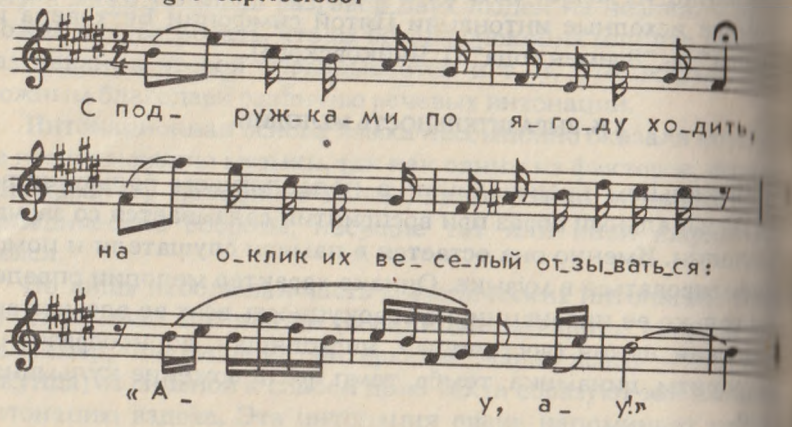
200 Allegretto



В музыке "Турецкого марша" Моцарта, несмотря на мин лад, рождается светлый, жизнерадостный образ. Его создает рый темп, подвижный ритм, общее восходящее направлени дии.

Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка»

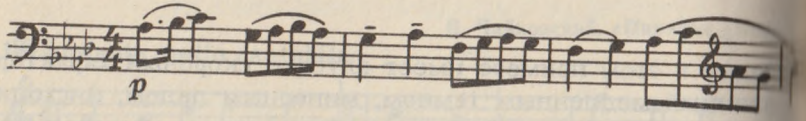
201 [Allegro capricciosol



Беззаботно-шаловливый характер мелодии, рисующий Снегурочки, подчеркивается оживленным темпом, прихот ритмикой, мажорным ладом.

С. Прокофьев. Девятая соната

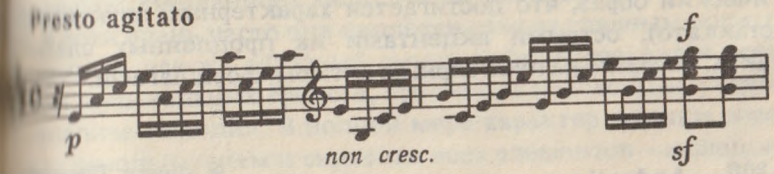
202 Andante tranquillo



В мелодии Прокофьева создается спокойный, уравновеше музыкальный образ, чему способствуют мажорный лад, мед ный темп, выдержанная диатоника, равномерная ритмика, высотная линия без резко выраженного нарастания.

Л. Бетховен. Соната ор. 27 № 2, ч. III

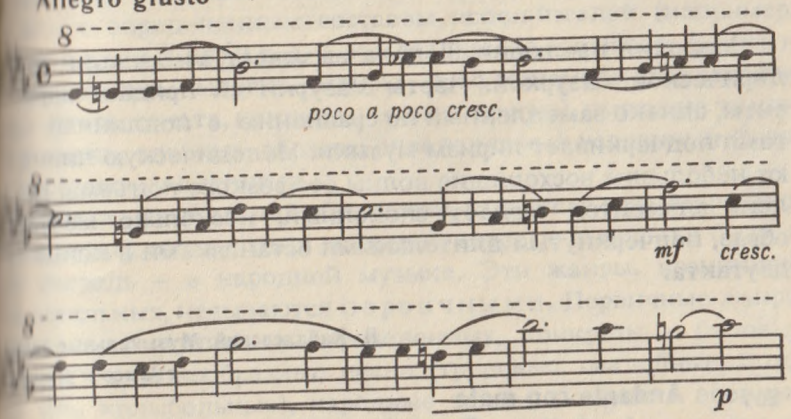
Presto agitato



приведенный пример из сонаты Бетховена показывает, лонное стремительное движение вверх мелодии, состоя- то из звуков трезвучия, способно создать драматичный и анный образ.

П. Чайковский. «Ромео и Джульетта»

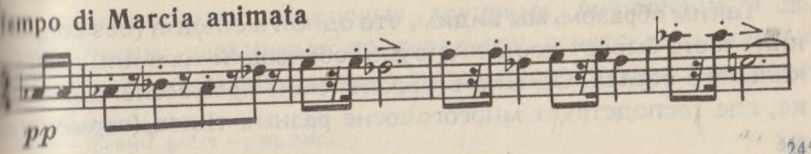
Allegro giusto



ромное нарастание напряжения передает приведенный ент из "Ромео и Джульетты" Чайковского. Это достигается еменно подъемом мелодической линии, тональной неус- ностью, но главным образом – затрудненным нарастанием, ы преодолевающим сопротивление (остановки, временные , внутренняя волнообразность движения).

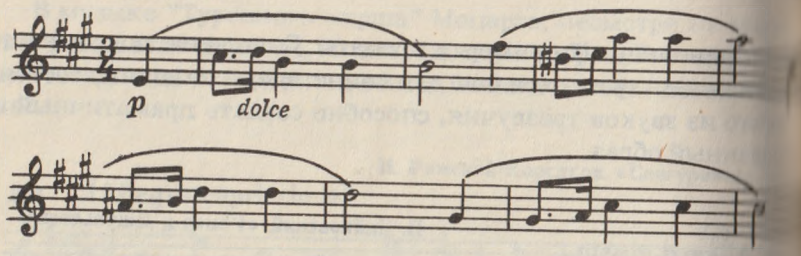
С. Прокофьев. «Любовь к трем апельсинам», марш

Tempo di Marcia animata



В мелодии марша Прокофьева рождается несомненно тический образ, что достигается характерным звукоизвле (стаккато), острыми акцентами на продленных слабы такта, внезапным пунктирным ритмом, форшлагами.

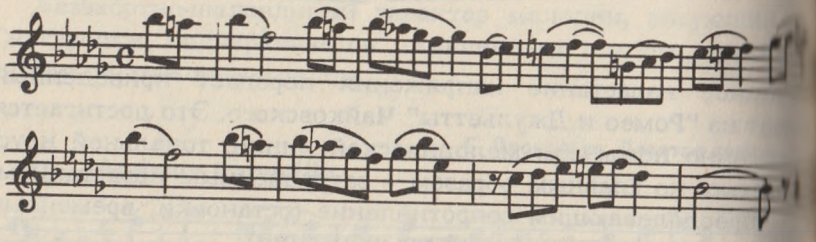
206 **Andantino** **Ф. Шопен. Прелюдия**



Мелодия прелюдии Шопена вызывает ассоциации со лирической мазуркой. Черты мазурки ей придает характ ритм, однако замедленный по сравнению с подлинной ма темп подчеркивает лиризм музыки. Мелодическую линию ют небольшие восходящие волны без резкого подъема. Вес лекс элементов создает спокойный, несколько мечтат образ, подчеркнутый длительными остановками в конце к двутакта.

Д. Кабалевский. Музыкальные зари
«Ромео и Джуль

207 **Andante con moto**



Приведенная мелодия имеет лирико-элегический хара создаваемый минорным ладом и обилием хроматических з придающих ей особую напряженность.

Таким образом, мы видим, что одной мелодии (без сопров ния) часто бывает достаточно для обрисовки того или иного кального образа. Однако в европейской профессиональной ке, где господствует многоголосие разных типов (гармонич

нческое, смешанное), мелодия – лишь один из элементов ы. И хотя очень часто она является самым главным носите- ержания, все же образный смысл музыки создается всем ксом музыкальных средств, это всегда необходимо учиты- и анализе мелодии. В полной мере характер музыки опре- ся взаимодействием и синтезом всех элементов – мелодии, ии, фактуры, инструментовки и т. п.

§ 77. ЖАНРОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ И ИХ ЗНАЧЕНИЕ

рактер музыки в большой мере зависит от наличия в мело- анровых элементов. Слово "жанр"[4] применяется в музыке в ных значениях. Этим словом определяют виды музыки, ные с ее бытовым назначением (например, колыбельная, или с определенным составом исполнителей (например, т или симфония) и т. д. Так в различные эпохи зародились и лизировались многие жанры профессиональной музыки , кантата, соната, концерт и многие другие), имеющие те или признаки, главным образом определяемые условиями быто- и составом участников.

создании музыкальной образности, характера музыки решаю- роль играет связь с теми жанрами, которые выросли в быту, в ю очередь – в народной музыке. Эти жанры, возникшие ие остальных, называются первичными. Первичные жанры лись и развились в определенных, конкретных бытовых ниях. Так, разнообразные песни (трудовые, свадебные, похо- ые или колыбельные), народные танцы, походные военные марши и т. п. звучали в соответствующих бытовых ситуаци- связи с этим в каждом из жанров закрепилась та или иная ность, обусловленная соответствующей бытовой обстановкой анными ею эмоциями. Например, колыбельная песня свя- с выражением нежности, задушевности; похоронная – со ью, грустью; походная песня-марш – с мужеством, актив- ью; танец – с весельем.

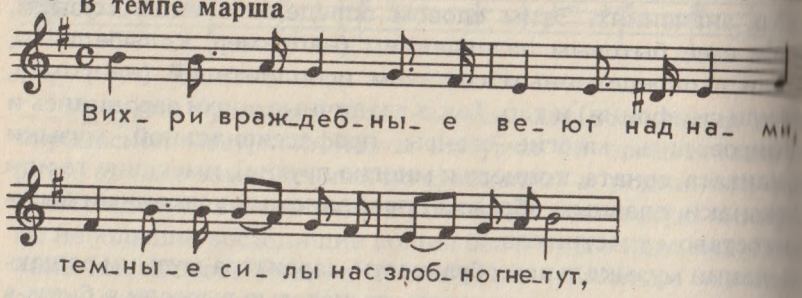
названных первичных жанрах встречаются различные внутри- вые разновидности, число которых может быть очень значи- ным. Так, например, каждый народ и каждая эпоха имеют характерные танцы. Внутри жанра песни встречаются беско- ные разновидности: обрядовые, трудовые, лирические и др. дные песни, различные по характеру советские массовые ни; лирические сольные песни композиторов-профессионалов и

[4] Жанр – франц. genre – род, вид.

т. д. Даже марши имеют различные внутрижанровые разнов-
ти, как, например, торжественный марш, победный марш, во-
марш, похоронный марш и т. п.

Однако при всех внутрижанровых разновидностях ка-
жанр обладает теми или иными стабильными, неизменны-
свойствами. Так, песню характеризует прежде всего пла-
мелодия[5]; марш – четкое равномерное ритмическое движе-
выделением каждой доли такта и часто встречающимся пу-
ным ритмом. Активность, энергия, характерная для многих р-
люционных песен, создаются нередко именно наличием в них
шевости.

208 **В темпе марша** **Революционная песня «Варшавя-**



Для танца наиболее типично оживленное движение с по-
янным ритмом. Каждый танец имеет свою характерную ритми-
кую формулу и определенный темп, совокупность которых по-
ляет сразу на слух отличить вальс (умеренный темп, трехдоль-
метр, фигура аккомпанемента – бас и два аккорда четверт-
мазурку (оживленный темп, трехдольный метр, фигура аккомпа-
мента та же, что и у вальса, но характерный пунктирный ри-
мелодии ♩.♪♩♩ со смещением акцента на вторую или третью д-
такта), польку (оживленный темп, двухдольный такт, фигура а-
компанемента в ритме ♫♪♪♫ чаще всего – бас, аккорд, бас, а-
корд), болеро (испанский танец умеренного темпа, в трехдоль-
такте с характерной ритмической фигурой ♫♪♪♪♫♪♫), та-
(медленный темп, двухдольный такт, ритмическая фигура акко-
панемента ♩.♪♪♩) и т. д.

[5] В музыке нередко встречаются песни, в которых мелодия не отличается в-
ностью, например маршевые песни, песни-танцы, шуточные, некоторые эстрад-
т. д. Но в таких случаях мы имеем дело уже не с чистым жанром, а с взаимо-
вием разных жанров. Для песни в ее типичном проявлении характерна все же
ная мелодия, которую называют также кантиленой (лат. cantilena – пение).

ли в звучащей мелодии мы воспринимаем элементы того
ного первичного жанра, сразу выявляется характер данной
ии, ее образный смысл. Выше было отмечено, что в начале
ии Шопена ясно ощутим жанр похоронного марша, в Прелю-
dur – жанр мазурки; плавная мелодия в любом музыкальном
ведении вызывает ассоциации с песней, а песня в первую
ь со сферой лирики и т. д.

ким образом, образная сфера музыки часто определяется
ием в ней типических признаков первичных жанров (танец
ируется с жизнерадостностью, марш с активностью, песня с
ой), а иногда и характерными признаками той или иной
нжанровой разновидности.

прос о жанровых элементах не следует упрощать. В то время
фольклоре жанровые свойства выражаются достаточно одно-
(танец, колыбельная песня, похоронный причет и т. п.), в
ссиональной музыке нередко наблюдается жанровый синтез;
озитор в одной музыкальной теме соединяет признаки раз-
х, иногда даже противоположных жанров, что делает музы-
ный образ многогранным. Тем не менее в музыкальных произ-
ниях часто ясно ощущаются признаки определенного жанра:
вость, танцевальность или песенность, что и придает музы-
ределенный выразительный смысл. Поэтому, анализируя
кальное произведение, следует уделять внимание тем жан-
м элементам, которые придают музыке более или менее
ретное образное содержание (это могут быть элементы как
чных жанров, так и некоторых жанров профессиональной
ки, обладающих определенными установившимися музы-
но-образными признаками, как, например, скерцо или токка-

§ 78. МЕЛОДИЧЕСКАЯ ЛИНИЯ

Мелодия развивается, подчиняясь известным внутренним за-
мерностям. Прежде всего это выражается в том, что звуки раз-
ной высоты образуют определенную мелодическую линию, не-
вно связанную с ритмом.

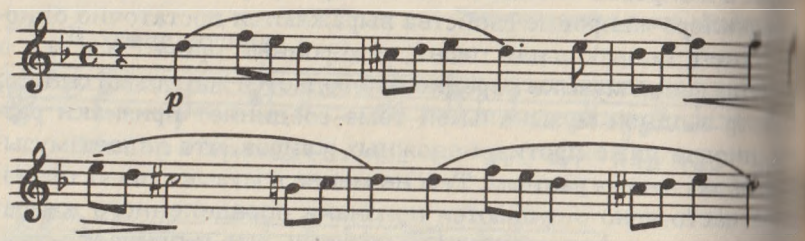
Для удобства изложения рассмотрим звуковысотную линию
лодии независимо от ритма. Типы мелодического движения
т быть безгранично разнообразными, но в основе их лежит
общий принцип: восходящее направление сменяется нисхо-

Скерцо (итал. scherzo – шутка) – пьеса оживленного темпа, чаще всего в
ра 3/4 или 3/8, с элементами юмора, иногда – гротеска.
Токката (итал. toccata – буквально прикосновение, удар, от toccare – трогать,
ать) – виртуозная пьеса для клавишных инструментов быстрого, четкого дви-
равными короткими длительностями, чаще всего исполняемыми non legato.

дящим и, наоборот, нисходящее – восходящим. Мелодия м чинаться с самого низкого звука своего диапазона и дв вверх; может начаться со среднего звука, постепенно з диапазон вверх и вниз. Однако мелодии не свойственно пр нейное движение в одном направлении, обычно мелоди линия имеет волнообразную форму, при этом амплитуда (п мелодической волны может быть различной, что подтвер приводимые ниже примеры:

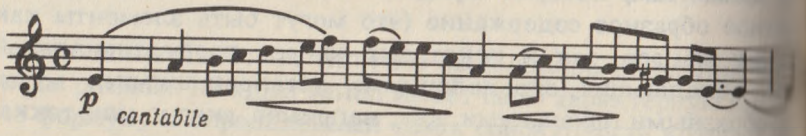
С. Рахманинов. Третий концерт для ф-п. с ор

209 Allegro ma non tanto



Э. Григ. «Песня Сольв

210 Andante

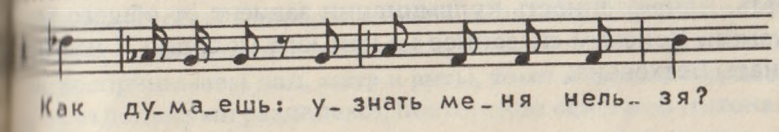


В мелодии Рахманинова господствует волнообразное д ние узкой амплитуды, в Песне Сольвейг Грига мелодическая на сразу охватывает расстояние шире октавы.

Завершение музыкальной мысли обычно выражается ни щим направлением мелодической линии. В этом проявляет действие речевой интонации, так как в последней обычно н дается скольжение голоса вниз к концу повествовательного ложения ("интонация точки"). Это положение подтверж примерами 209, 198, 196, 229 и др.

Восклицание и вопрос (если слово, в котором он заключ стоит в конце) выражаются в речи, как было указано, восхо интонацией. Это находит часто отражение и в мелодич линии, если в ней выражен вопрос.

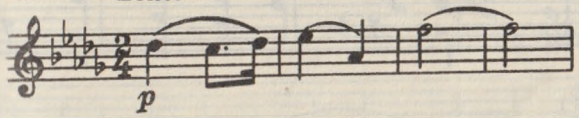
А. Даргомыжский. «Каменный гость», д. I



ершение этой мелодии на самом высоком звуке связано с ацией вопроса, выраженного в тексте. Подобные вопроси- е интонации встречаются и в инструментальной музыке, мер в фортепианной пьесе Шумана с характерным названием ?":

Р. Шуман. «Зачем?»

212 Lento

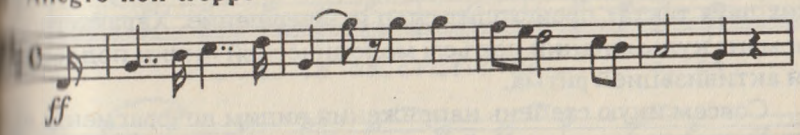


же для обыденной речи наиболее типичной является по- вательная форма, при которой каждое предложение закан- ся нисходящей интонацией. Эта закономерность ярко ляется в мелодической линии, что подтверждается много- ными примерами из музыкальной литературы.

ряду с типичными для мелодической линии сменами восхо- о и нисходящего направления одной из важнейших законо- стей мелодического развития является чередование скач- плавного движения, чаще всего – заполнение скачка плав- движением в обратном направлении. Яркое подтверждение положения можно найти в следующем примере:

П. Чайковский. «Мазепа», увертюра

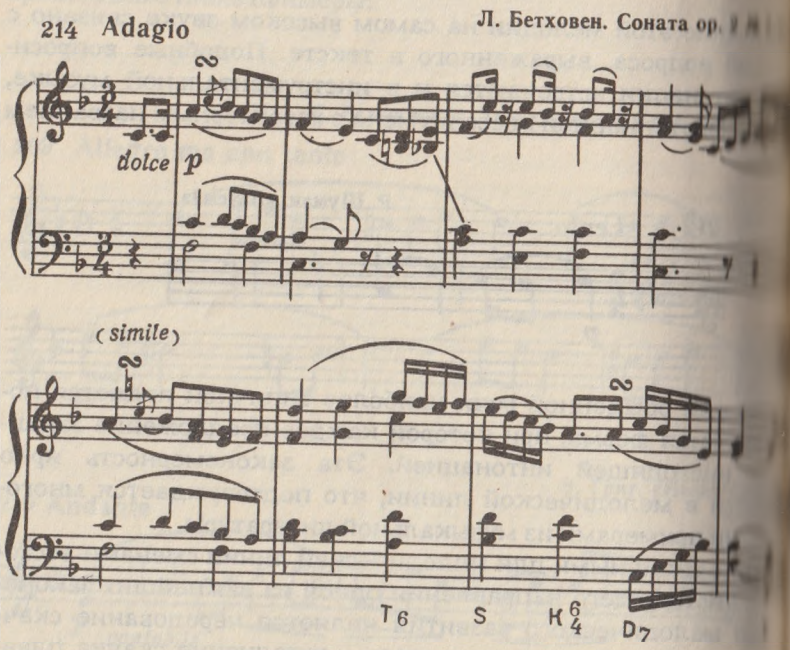
Allegro non troppo



развитии мелодии обычно наблюдается волнообразное нара- е, стремление к точке наивысшего напряжения, часто совпа- ей с самым высоким звуком. Этот момент называется к у л ь ц и е й[7]. За кульминацией следует ослабление напряжения, который протекает обычно быстрее подъема, поэтому мо-

[7] Кульминация – от лат. culmen – вершина.

мент кульминации падает, как правило, на вторую полови шенного мелодического отрезка, очень часто – на его тр верть. Напряженность кульминации зависит от общего х музыки. Поясним сказанное на примере мелодии II части сонаты Бетховена:



Эта мелодия отличается спокойным повествовательным тером, поэтому ее кульминация не отличается особой на ностью или драматизмом. Тем не менее мелодия стре кульминации, которая приходится на такт 6, за которым в них двух тактах происходит спад и завершение. Характерн момент кульминации подъем мелодической линии поддер ся активизацией ритма.

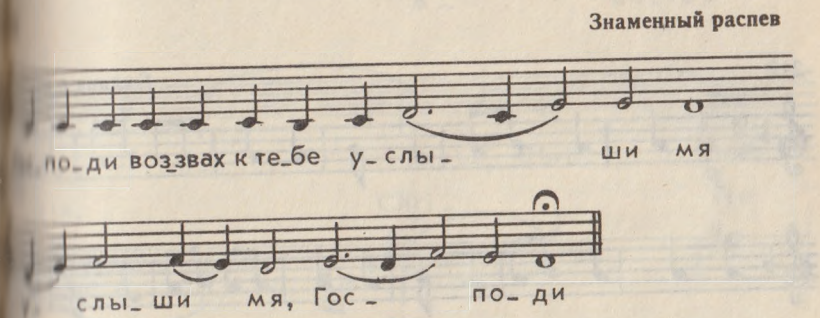
Совсем иную степень напряжения видим во фрагменте фонической увертюры Чайковского "Ромео и Джульетта" (204). Остро эмоциональный характер музыки вызывает и ствующую кульминацию, достигаемую долгим путем лишь приведенного фрагмента (см. также пример 185).

Кроме рассмотренных элементов мелодии очень б значение имеют закономерности ее строения, ее структурн бенности, которым посвящается предыдущая глава.

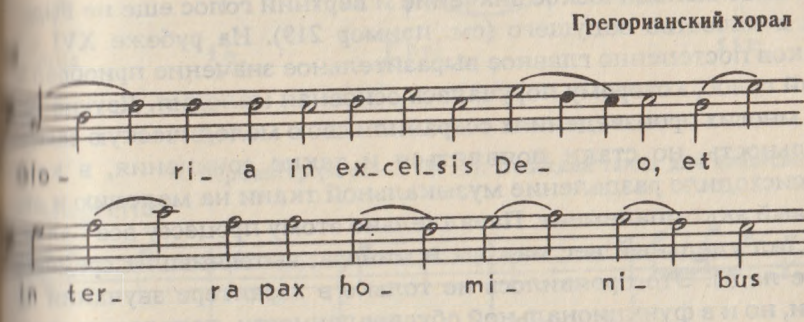
разу мелодия приобрела такой вид, какой представляется лодия единственно возможным, то есть мелодия, в которой воспринимаем лад, метр и ритм, темп и динамику, цезуры ее отдельными разделами, повторение основной интонации Мелодии такого типа появились сравнительно поздно, при к XVI–XVII веку, когда постепенно в музыке решающее приобрели мажорный и минорный лады, когда начала ться инструментальная музыка и опера.

сем иной вид мелодии характерен для средневековых ных песнопений или для старинных народных песен.

ведем пример старинной русской церковной мелодии, так емого знаменного пения:



том же характере выдержаны средневековые западноевро не церковные напевы – грегорианские хоралы:



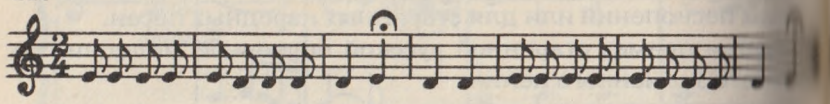
Здесь мелодия развивается в непрерывном движении, вне ычной для нас ладовой окраски мажора или минора. Мелоди ая линия не подчиняется строгому метру, ее слабо ощутимые

цезуры и ритм зависят только от текста, поэтому еще не возникает необходимость тактового размера и тактовой черты.

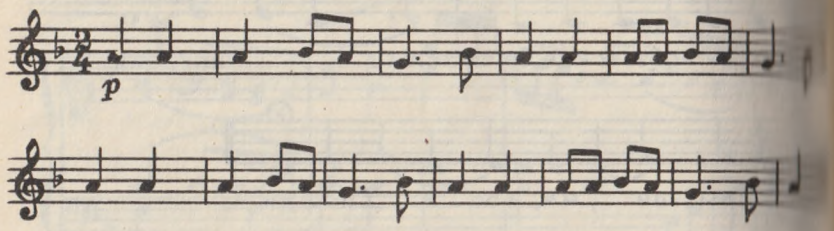
Старинный музыкальный фольклор ничем не напоминает народные мелодии в форме периода. Очень часто такие старинные народные песни представляют собой многократное повторение одной мелодической попевки (мелодической формулы), причем сама эта попевка образуется двумя-тремя соседними звуками.

Латышская старинная песня

217



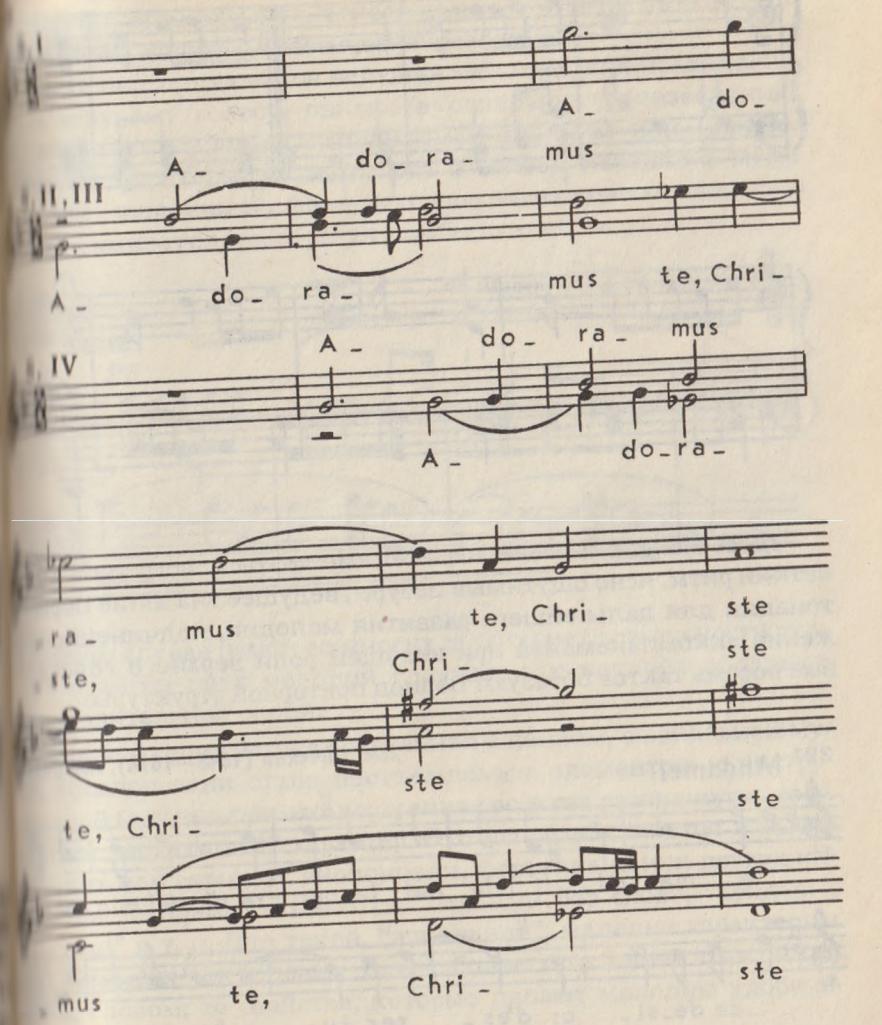
218 **Былина о Ивасе**



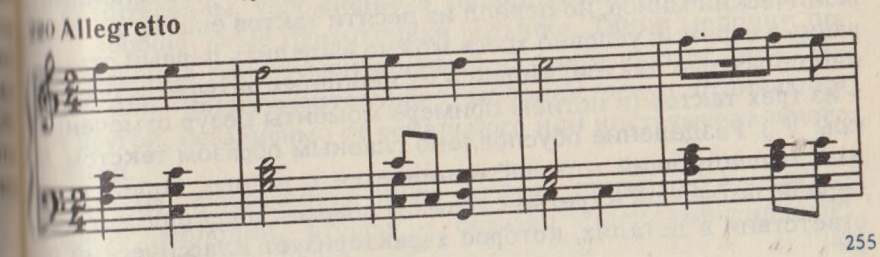
В музыке эпохи Возрождения, периода становления и развития полифонического многоголосия[8], каждый голос имел самостоятельное мелодическое значение и верхний голос еще не выделялся в качестве ведущего (см. пример 219). На рубеже XVI – XVII веков постепенно главное выразительное значение приобрел верхний голос, которому поручалась основная мелодия. Другие голоса во многих произведениях сохранили свою мелодическую самостоятельность, но стали появляться и такие сочинения, в которых происходило разделение музыкальной ткани на мелодию и аккордовый аккомпанемент. Параллельно этому процессу все более возрастал удельный вес мажора и минора, вытеснивших средневековые лады. Это проявилось не только в характере звучания мелодии, но и в функциональной обусловленности, появлении автентических каденций, структуры периода (см. пример 220) прежде всего в народной музыке.

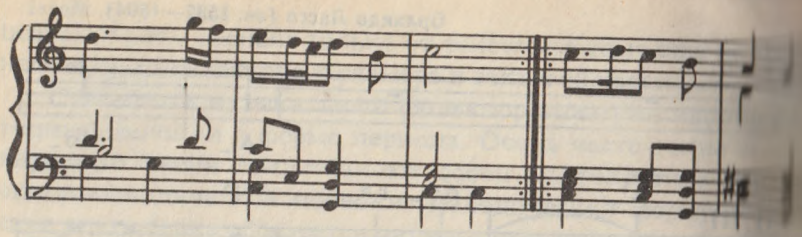
[8] Подробнее о полифонии см. Приложение.

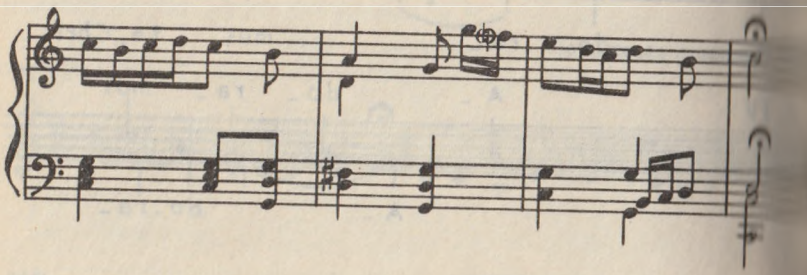
Орландо Лассо (ок. 1532—1594). Мотет



А. Нёрмингер (XVI—XVII в.). Польский танец для клавесина

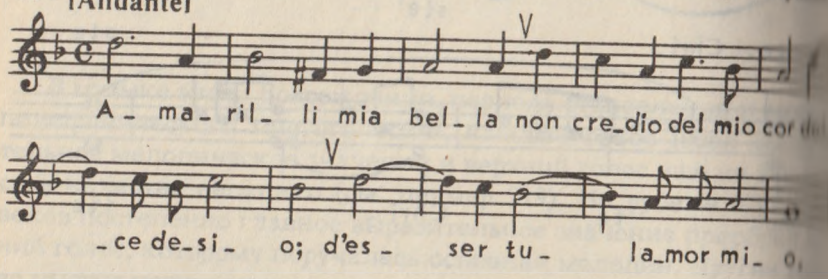






Здесь мы видим ясно выраженные черты нового типа му четкий ритм, ясно ощутимые цезуры, ведущее значение перв тонации для дальнейшего развития мелодии, подчиненное ж жение аккомпанемента при ведущей роли верхнего голоса. вые восемь тактов образуют период повторной структуры.

221 [Andante] Дж. Каччини (1548—1618). Амарил

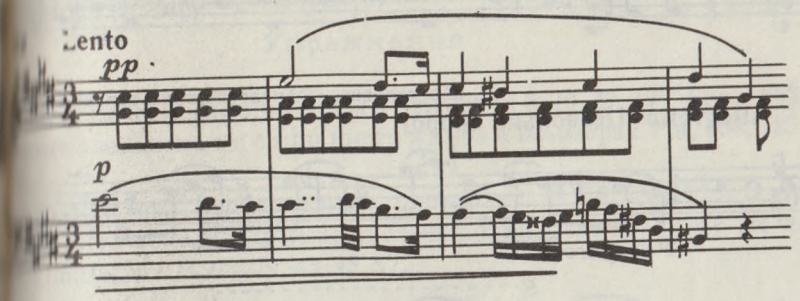


В основе этой лирико-элегической мелодии – несомненный монический минор, но период из десяти тактов еще не делится равные отрезки: условно здесь можно выделить первый отрезо неполных трех тактов, второй – из неполных четырех и послед – из трех тактов (в нотном примере моменты цезур отмечены ком V). Разделение обусловлено главным образом текстом. Ка дый последующий отрезок начинается с разных долей такта первой, четвертой и третьей, иными словами, здесь еще нет того ответствия в деталях, которое характеризует классический пе

ако и в этом отрывке, относящемся к музыке начала XVII много общего с классической мелодией.

зыке последних веков ведущая мелодия, как правило, по- верхнему голосу, однако в отдельных произведениях встретить мелодии, исполняемые средним или нижним (или переходящие из голоса в голос). Нередко в музы- произведении на фоне аккордов звучат две мелодии – в и верхнем голосе, образуя как бы дуэт.

Ф. Шопен. Этюд cis-moll op. 25



данном случае (как и во многих других) нет возможности ска- которая из двух мелодий главная, так как обе обладают выразительной силой.

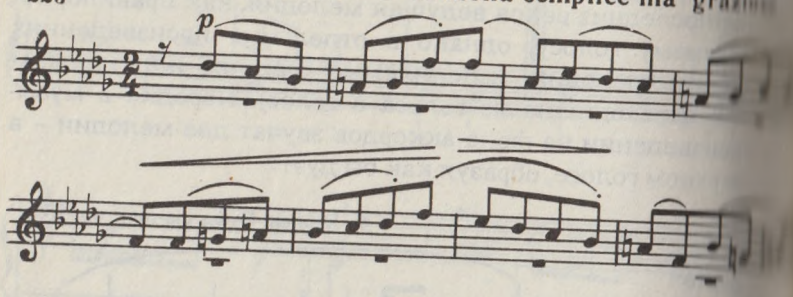
лодия, в своих истоках связанная с пением, с вокальной му- впоследствии стала неотъемлемым элементом и инстру- льной музыки, при этом сохранив свойства распевности, свой ный "вокальный" характер. Это ясно проявляется в таких ниях для скрипки, виолончели, фортепиано или других ин- ентов, которые называются "песнями без слов", "ариями", нсами" и т. п. Для такой, "вокальной", мелодии характерны е плавных секундовых ходов, более или менее спокойная ика, словом, те свойства, которые делают мелодию удобоис- мой человеческим голосом.

Однако в инструментальной музыке получил развитие и иной мелодии, в которой большее значение приобрели скачки на кие интервалы, усложненные мелодические обороты, пунк- ая и вообще более прихотливая ритмика. Такие мелодии по- ли название "инструментальных". В своем чистом виде "во- ная" или "инструментальная" мелодия резко отличаются от другой, независимо от вокального или инструментального нения.

Первый из приведенных ниже нотных примеров – образец льной" мелодии, второй – образец "инструментальной" одии:

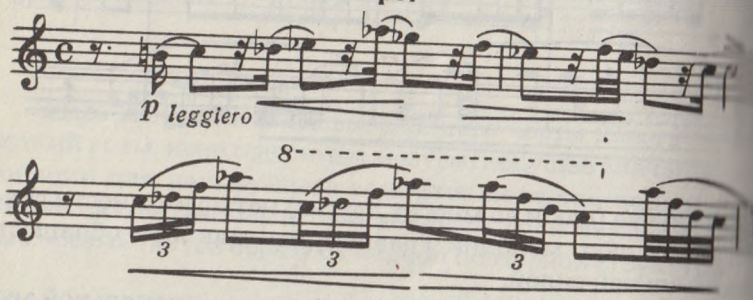
П. Чайковский. Четвертая симфо

223 Andantino in modo di canzona semplice ma grazio



224 Д. Шостакович. «Фантастический танец» op

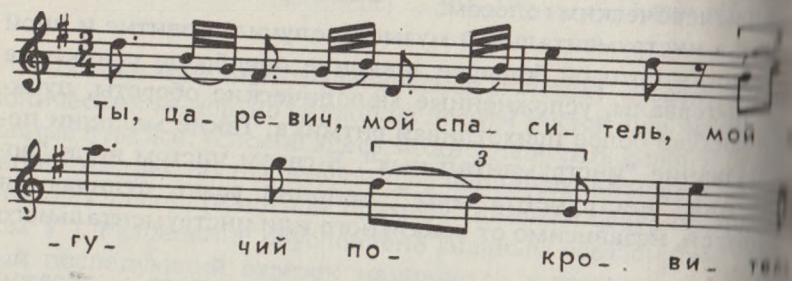
Allegretto [Довольно скоро]



Встречаются образцы вокальной музыки, где ком сознательно придает звучанию черты "инструментальной дии. Так нередко поступает Н. А. Римский-Корсаков, "инструментальную" мелодику для обрисовки фантаст персонажей.

Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтан

225 [Un poco più animato]



Не каждая мелодия поддается в этом плане точной кла кации (в смысле "вокального" или "инструментального"

почти всегда можно определить, какой элемент в ней ает. В свою очередь это имеет значение в понимании ысловой характера музыки, ибо при прочих равных вокальная природа мелодии более свойственна лирическим.

ные закономерности развития мелодии рассмотрены в главе в самых общих чертах. Более глубокое изучение возможно лишь одновременно с рассмотрением всего выразительных средств, что является задачей курса музыкальных произведений.

Упражнения

те скачки с заполнением в примерах 8, 20, 79, 197 и др.

те элементы того или иного жанра в примерах 72а, 100, 183,

делите характер мелодии в примерах 1, 11, 19, 23, 24.

делите вокальный или инструментальный характер мело примерах 24, 28, 29, 43, 45, 57.

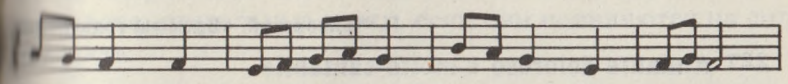
Приложение

МЕЛОДИЧЕСКАЯ ФИГУРАЦИЯ

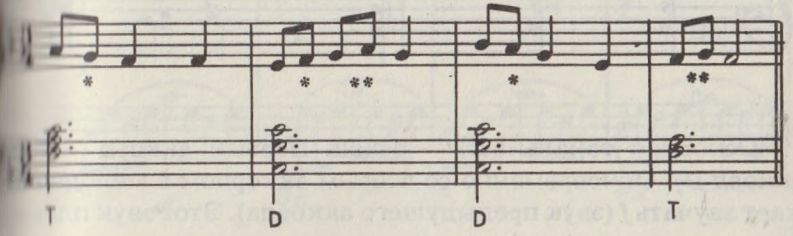
одия, которая развивается в системе тональной музыки, тесно связана с гармонией, образуя с ней неразрывное един- но проявляется в соответствии звуков мелодии одновремен- щей гармонии.

отрим этот вопрос на конкретном примере:

Латышская народная песня



веденная мелодия латышской песни "За озером белые бе- писана в F-dur. Попробуем подобрать к этой мелодии соот- щий ей аккомпанемент в виде простейших аккордов:



Мелодия и гармония сливаются, образуя естественные
ные созвучия. Это объясняется тем, что в звуках самой
скрывается та или иная гармония. В анализируемой песне
дии первого такта есть два звука T (*a, f*), во втором
звука D (*e, g*), в третьем такте – три звука D7 (*b, g, e*), в
такте дважды звучит прима T (*f*). Такое сочетание мело
монии диктуется функциональной основой звучания.

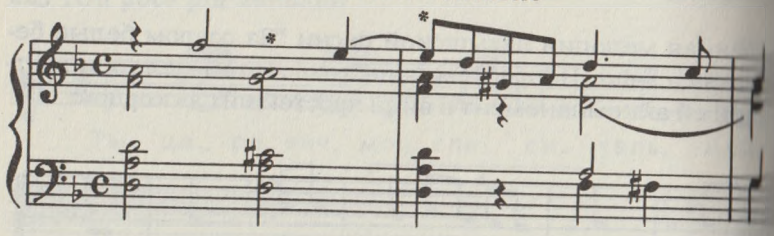
Однако кроме звуков, полностью совпадающих со
аккорда (так называемых аккордовых звуков), в каждом
лодии встречаются и другие. Так, в первом такте между
выми звуками *a* и *f* есть звук *g*; во втором такте между
ми звуками *e* и *g* – звук *f*; в третьем такте между *b* и *g* звук
звуки, которые заполняют интервал между аккордовыми
как бы "проходят" между ними, называют проходящ
нотном примере обозначаются *). Проходящие звуки
обычно на слабых долях такта.

В той же песне встречается еще один вид неаккордовых
Во втором такте за аккордовым звуком *g* появляется
неаккордовый звук *a*, который тут же возвращается в *g*.
но в четвертом такте после аккордового звука *f* появляется
возвращающийся в *f*. Такие звуки, отступающие от акк
секундовым ходом вверх или вниз с возвращением в акк
звук, называются вспомогательными (в нотном
обозначены**). Как и проходящие, вспомогательные звуки
падают на легкие доли такта.

Один из наиболее употребительных видов неакк
звуков – так называемые задержания. Понять сущность
жания поможет следующий пример.

П. Чайковский. «Времена года», «Ок

227 Andante doloroso e molto cantabile

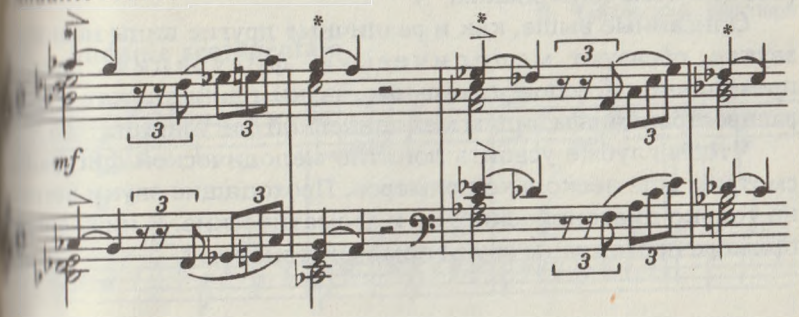


Основная тональность – d-moll. Первый аккорд – T,
аккорд D_7. Одновременно со вторым аккордом в мелодии
жает звучать *f* (звук предыдущего аккорда). Этот звук плав

аккордовый звук *e*. Первый аккорд второго такта – также
елодии снова задерживается звук предыдущей гармонии
рый затем переходит в аккордовый – *d*. Именно такие не-
ые звуки, которые "задерживаются" от предыдущей гар-
подготавливаются ею, затем плавно переходят в звук свое
ии, называются задержаниями. Наряду с таким типичным
часто встречаются так называемые неприготовленные за-
ия, когда чуждый аккорду звук, расположенный секундой
ии ниже одного из аккордовых звуков, появляется одновре-
аккордом на сильной или относительно сильной доле
разрешаясь затем в аккордовый (в нотном примере обозна-
ом *):

П. Чайковский. «Евгений Онегин», к. 2

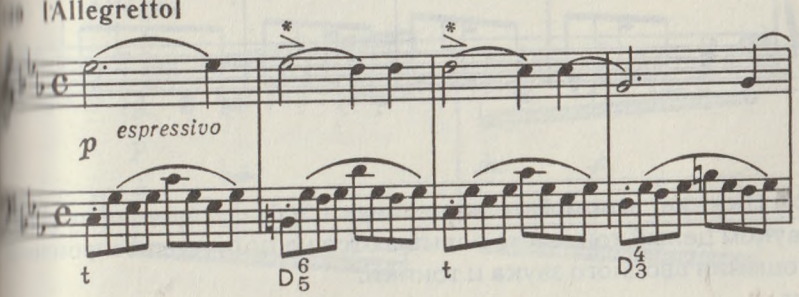
Andante mosso

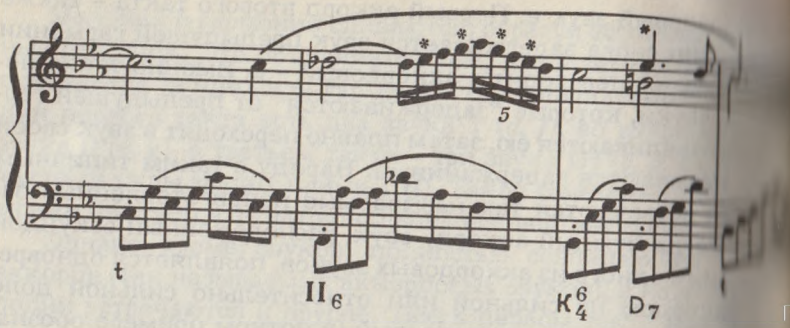


фект неприготовленного задержания часто создают прохо-
или вспомогательные звуки, если они появляются на силь-
доле такта.

Ф. Шуберт. Соната ор. 78, ч. IV

[Allegretto]





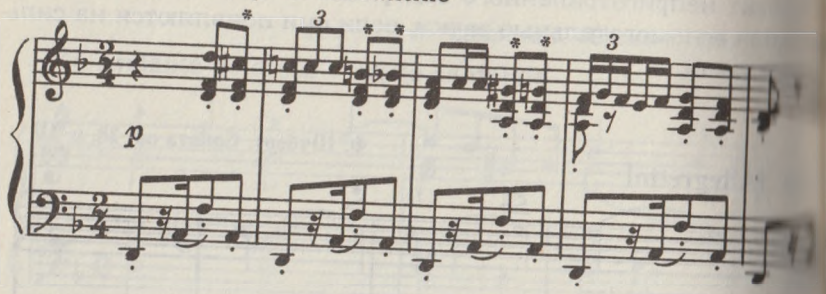
В этом примере чрезвычайно наглядно видны приготов задержания в тактах 2 и 3, проходящие звуки в такте 6 и н товленные задержания в такте 7 на относительно слабо (Все они отмечены знаком *.)

Описанные выше, как и различные другие виды неакк звуков, образуют мелодическую фигурацию. Задер проходящие и вспомогательные звуки принадлежат к нек распространенным видам мелодической фигурации.

Чтобы глубже усвоить понятие мелодической фигураци смотрим еще несколько примеров. Проходящие звуки встре не только диатонические, но и хроматические. В нижеслед примере проходящие звуки помечены знаком *.

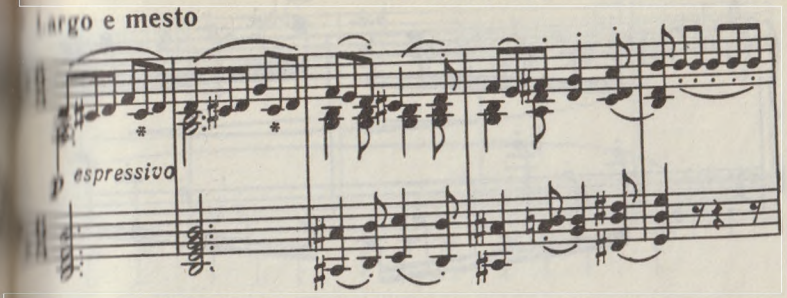
Ж. Бизе (1838—1875). «Кармен», Хаб

230 Allegretto, quasi Andantino



Нижние вспомогательные звуки, образующие с аккорд звуком целый тон, часто повышаются на полутон, воспроизводя ношения вводного звука и тоники.

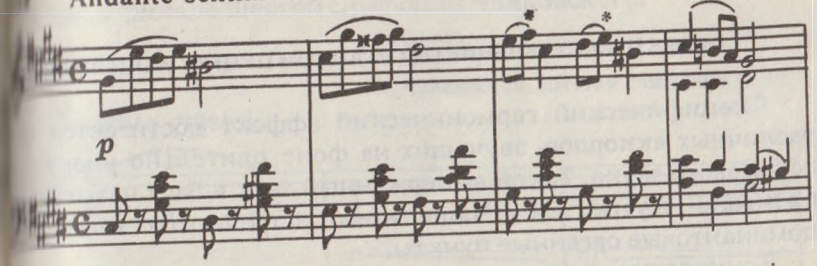
Largo e mesto



бые виды вспомогательных звуков: 1) вспомогательный жащий на секунду выше или ниже аккордового, берется не , а скачком, затем переходит плавно в аккордовый звук (в щем примере обозначен знаком *); 2) вспомогательный рется плавно, затем остается "брошенным" – не разрешает- кордовый, а переходит в другой звук скачком.

П. Чайковский. Ноктюрн

Andante sentimentale

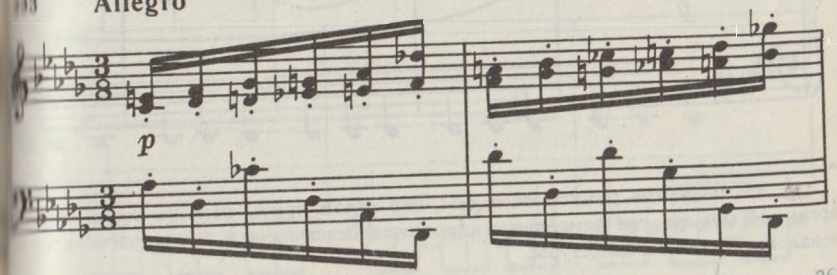


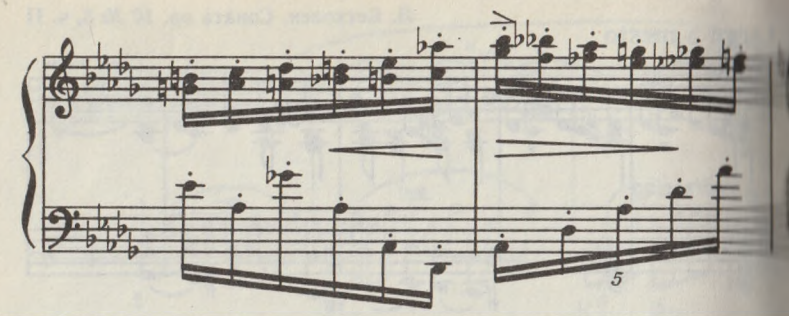
есь в третьем такте вспомогательный звук *fis* (аккорд – *cis* – *e* , затем вспомогательный звук *e* (аккорд *gis* – *his* – *dis* – *fis*) не щаются в соседний аккордовый, а скачком уходят в другой рдовый звук.

адержания, вспомогательные и проходящие звуки могут появ- ся одновременно в двух или нескольких голосах.

А. Скрябин. Этюд Des-dur

Allegro





Во многих произведениях встречаются фрагменты ме состоящие из аккордовых звуков (см. примеры 81, 173), но н ненно более типичны мелодии, в которых наряду с аккорд звуками широко применяется мелодическая фигурация.

Упражнения

Найдите задержания, проходящие звуки, вспомогате звуки в произведениях своего репертуара; то же самое най примерах 234, 239, 277, 100, 116, 134, 149, 151.

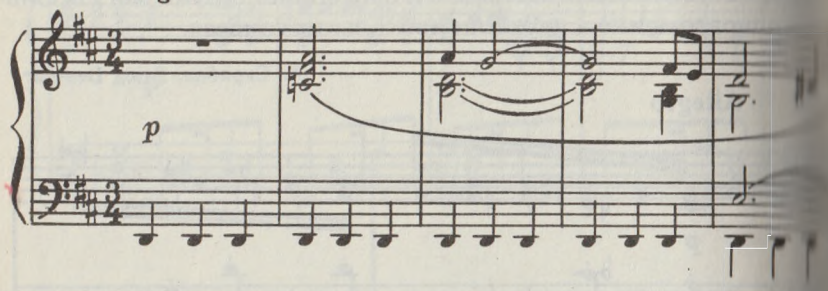
ОБЩЕЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ОБ ОРГАННОМ ПУНКТЕ И ОСТИНАТО

Специфический гармонический эффект достигается с различных аккордов, звучащих на фоне длительно удержив го басового звука. Такой выдержанный звук в басу называется ганным пунктом[1]. Чаще всего встречаются тоническ доминантовые органные пункты.

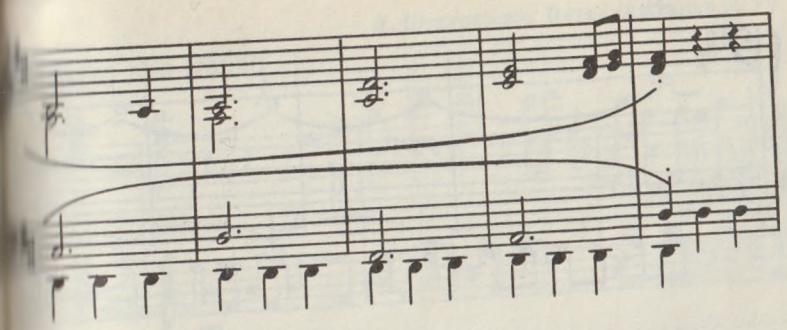
Тонические органные пункты нередко встречаются в на музыкального произведения (или в начале отдельных его м ментов), где они закрепляют основную тональность:

Л. Бетховен. Соната ор. 28, ч. I

234 Allegro



[1] Это название объясняется тем, что такой прием раньше всего встр органной музыке, где длительное звучание басового звука легко достигается з зованием ножной клавиатуры.

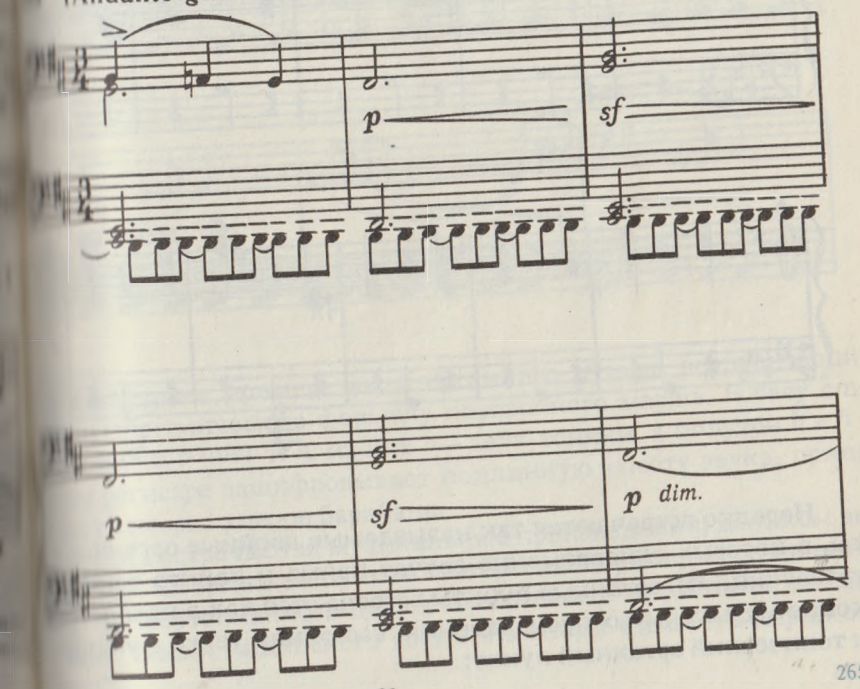


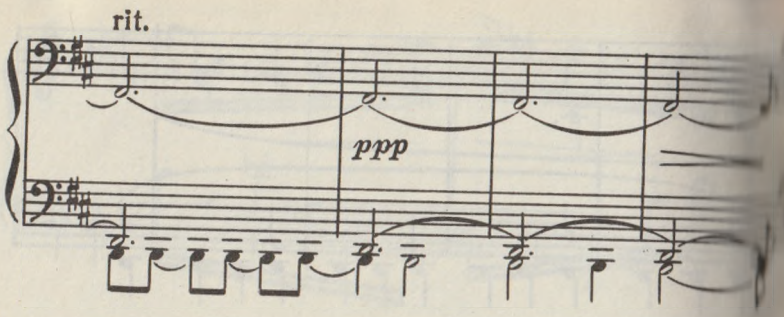
сь непрерывно повторяющийся басовый звук *d* акцентирует еркивает тонику D-dur.

угое типичное использование тонического органного пункта появление в заключительных разделах, где длительное зву тоники служит цели закрепления тональности, стабилиза ключительного характера музыки. Характерный пример – чение в финале Шестой симфонии Чайковского:

П. Чайковский. Шестая симфония, ч. IV

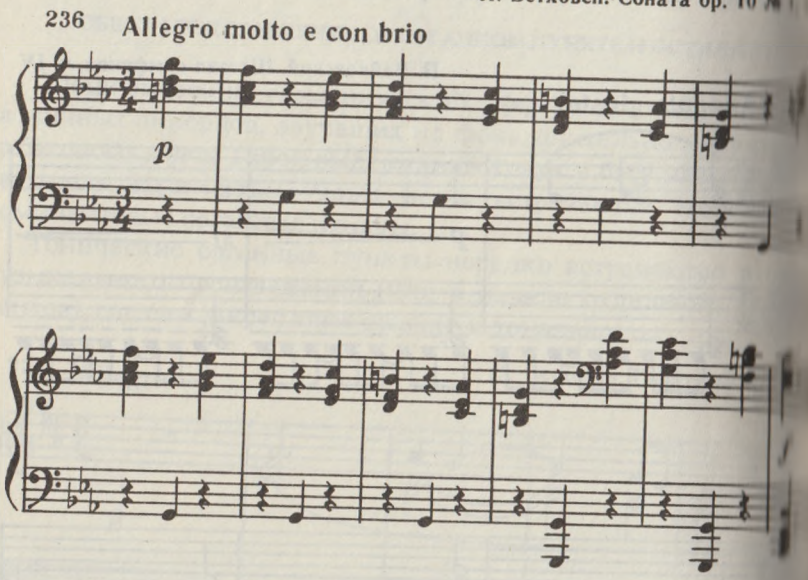
[Andante giusto]





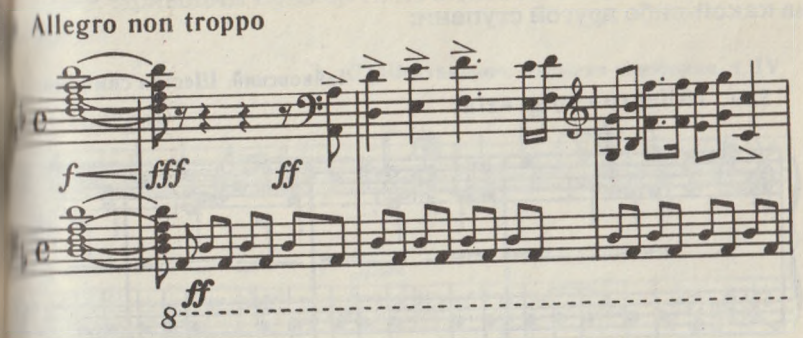
Доминантовый органный пункт имеет противоположное значение – он усиливает эффект неустойчивости, поэтому чаще всего встречается перед вступлением какой-либо темы, создавая прерывное нарастание напряжения, за которым естественно следует разрядка:

Л. Бетховен. Соната ор. 10 № 1



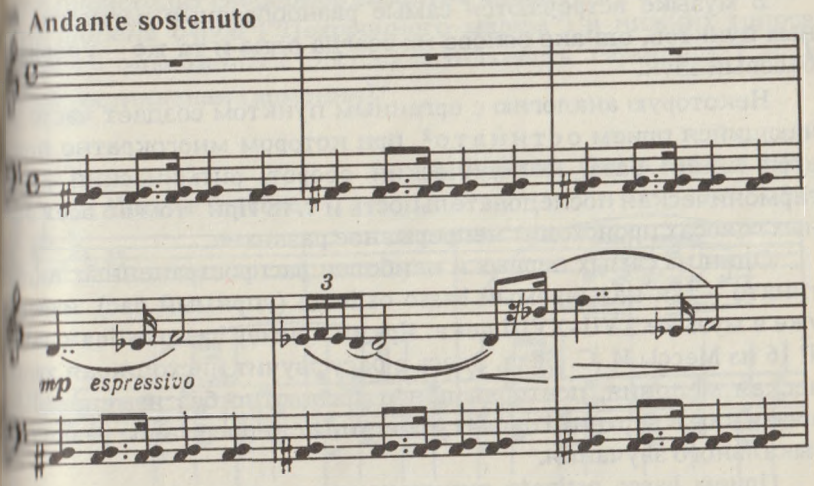
Нередко встречаются так называемые двойные органные пункты, в которых одновременно звучат прима и квинта тонического трезвучия. Эти органные пункты встречаются как в начале, так и в конце музыкальных произведений, выполняя те же функции, что и тонический органный пункт:

Д. Шостакович. Пятая симфония, ч. IV



Басовый звук органного пункта может иметь различные ритмические рисунки, может быть дополнен соседним звуком и т. д.

А. Хачатурян (1903—1978). Вторая симфония, ч. III



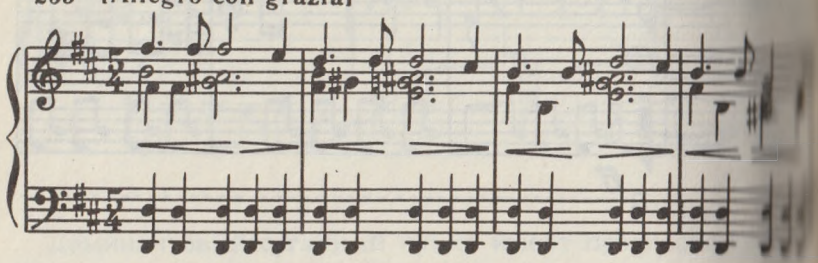
В последнем примере ритм органного пункта воспроизводит типичную ритмическую формулу похоронного марша. В басу слиты звуки *b (ais)* и *h*, из них *b* – звук тоники, а полутон *b – h* в низком регистре зашифровывает подлинную высоту звука, придавая басу колорит ударов барабана.

Изредка встречаются музыкальные произведения, целиком выдержанные на органном пункте. Интересный пример – "Старинный замок" из фортепианного цикла Мусоргского "Картинки с выставки" или "Песня индийского гостя" из оперы Римского-Корсакова "Садко".

Как исключение встречаются органные пункты не на Т на какой-либо другой ступени:

П. Чайковский. Шестая симфония, ч. II

239 [Allegro con grazia]



Здесь весь средний раздел II части (тональность h-moll) выжан на органном пункте III ступени, что подчеркивает минорную окраску звучания.

В музыке встречаются самые разнообразные варианты органных пунктов, однако основа их всегда одна и та же – удержание басовый звук.

Некоторую аналогию с органным пунктом создает часто встречающийся прием остинато[2], при котором многократно повторяется линия баса, мелодический оборот, ритмический рисунок, гармоническая последовательность и т. п. При этом во всех остальных голосах происходит непрерывное развитие.

Один из самых первых и наиболее распространенных видов остинато – так называемый basso ostinato (упрямый бас), известный уже в музыке XVII–XVIII века. Яркий пример basso ostinato виден № 16 из Мессы И. С. Баха. Здесь в басу звучит нисходящая хроматическая мелодия, повторяющаяся абсолютно без изменений, в то время как в верхних голосах происходит непрерывное развитие музыкального звучания.

Прием basso ostinato типичен для многих жанров старинной музыки, в первую очередь для торжественных танцев-шествий, называемых пассакальей[3]. Этим приемом часто пользовались И. С. Бах, Г. Ф. Гендель и другие композиторы того времени. Прием basso ostinato получил заново очень широкое применение в музыке XX века и встречается в различных вариантах почти у каждого композитора. Для сочинений, в основе которых лежит basso ostinato, характерно непрерывное варьирование музыкального материала, звучащего над басом, почему их и называют вариациями.

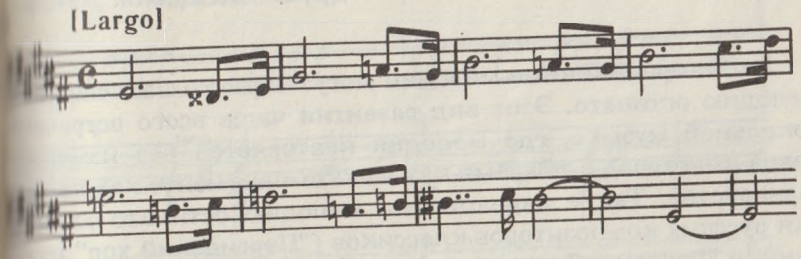
[2] Остинато – итал. ostinato – упрямый.

[3] Пассакалья – от испан. pesar – проходить; calle – улица.

остинато. Приводим пример такого баса из Восьмой симфонии Шостаковича:

Д. Шостакович. Восьмая симфония, ч. IV

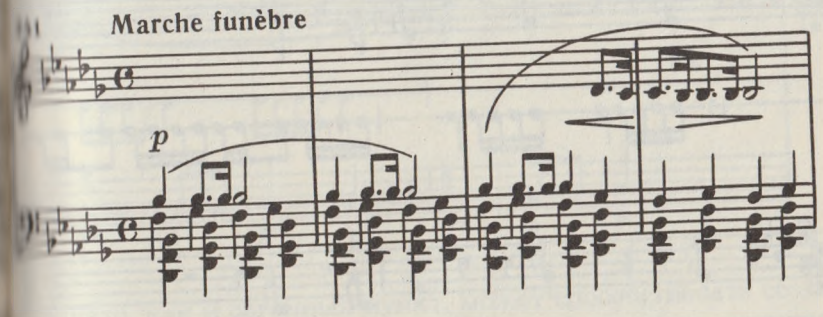
[Largo]



Однако прием остинато отнюдь не всегда связан с неизменным мелодическим басом. Встречается остинатное (неизменное) повторение какой-либо гармонической последовательности, над которой происходит свободное развитие музыки. В начале III части сонаты Шопена b-moll ("Похоронного марша") в нижних голосах повторяется неизменная последовательность гармонии I и VI ступеней (остинатная гармония):

Ф. Шопен. Соната b-moll, ч. III

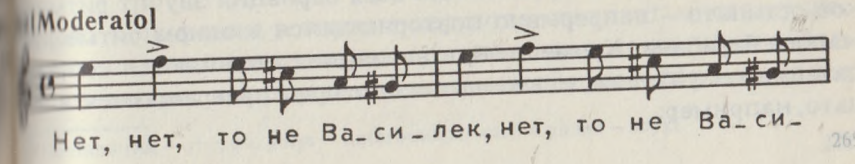
Marche funèbre

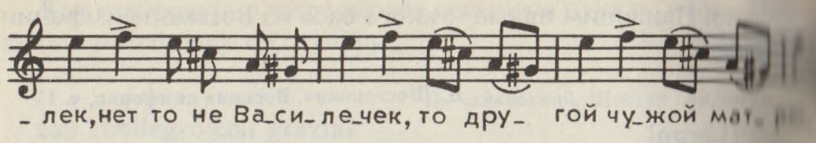


Остинатной может быть и мелодия, причем повторяемые фрагменты могут быть как совсем короткими, так и сравнительно протяженными. Вот пример короткой остинатной мелодии:

С. Прокофьев. «Семен Котко», причитания Любки

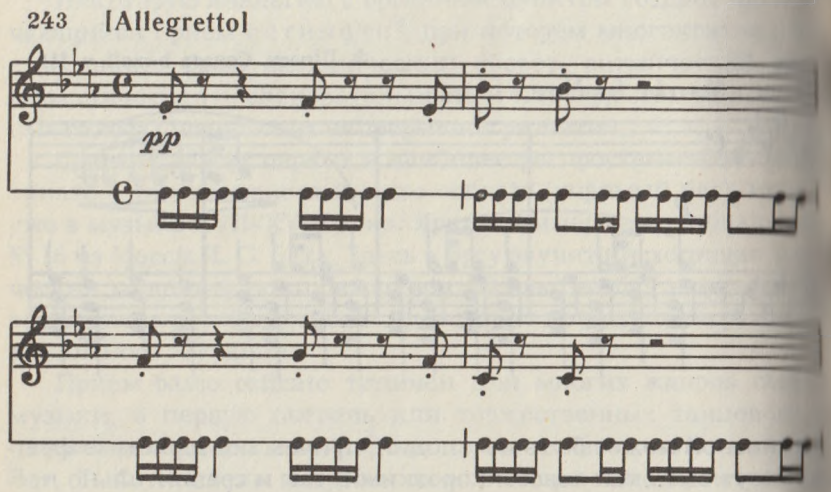
[Moderato]



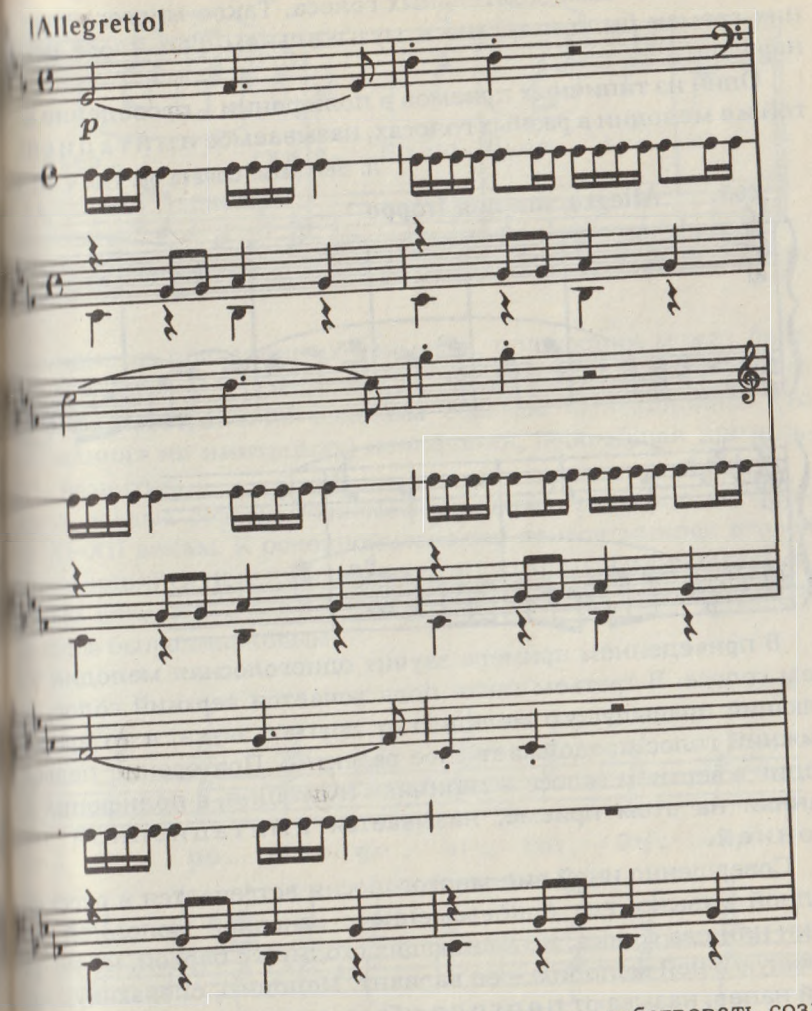


Более протяженные мелодии могут образовывать вариа мелодию остинато. Этот вид развития чаще всего встреча вокальной музыке, где мелодия повторяется без измене певца (или хора), в то время как в аккомпанементе каждая варьируется. Такие вариации на мелодию остинато харак для русских композиторов-классиков ("Персидский хор" из Глинки "Руслан и Людмила"; песня Варлаама из оперы Мусо го "Борис Годунов"; колыбельная Волховы из оперы Римского сакова "Садко" и др.). Яркий пример из инструментальной му – серединный эпизод I части Седьмой симфонии Шостаковича автор средствами музыки создает картину фашистского н ствия. В симфонии тема звучит 12 раз, образуя вариации на м дию остинато:

Д. Шостакович. Седьмая симфония, ч. I



В развитии этой музыки есть и другие элементы остинато. Т с самого начала и на протяжении всех вариаций звучит ритми кое остинато – непрерывно повторяющаяся в одном ритме др малого барабана. Кроме того, в вариациях появляются сопров дающие тему голоса, некоторые из которых превращаются в ос нато, например:



Остинато, как и органный пункт, может способствовать созда- различных образов. Один из самых ярких примеров развития го симфонического произведения на остинатно повторяю- ся длинной мелодии – "Болеро" М. Равеля.

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О ПОЛИФОНИИ[4]

Слово полифония в точном переводе означает многозвучие, гоголосие, но в традиционном смысле этим словом обозначает- многоголосие, в котором одновременно звучат два или более

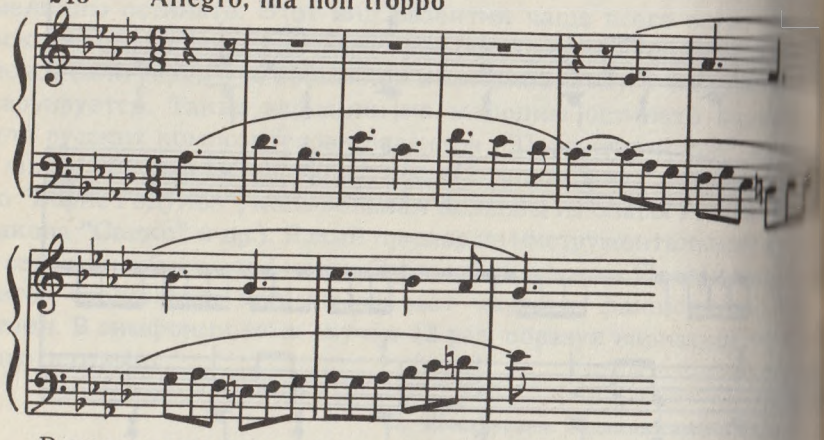
[4] Полифония – от греч. polys – многочисленный и phone – звук.

мелодически самостоятельных голоса. Такое многоголосие в них времен было известно в музыкальном фольклоре некоторых народов.

Один из типичных приемов в полифонии – проведение одной той же мелодии в разных голосах, называемое имитацией[5].

Л. Бетховен. Соната ор. 110, ч. III, фр.

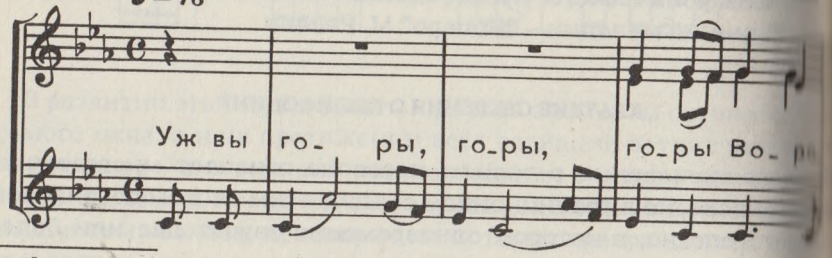
245 Allegro, ma non troppo



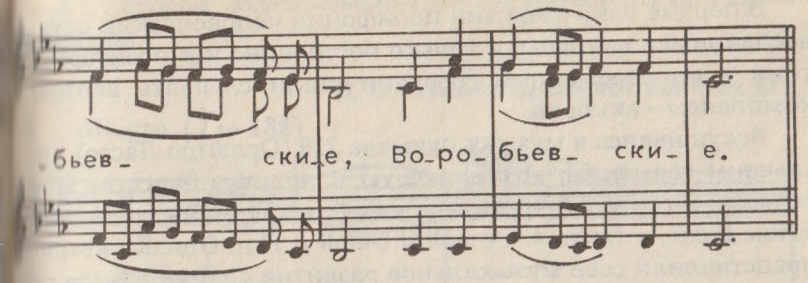
В приведенном примере звучит одноголосная мелодия в нижнем голосе. В третьем такте подключается верхний голос, повторяющий предыдущую мелодию от другого звука, в то время как нижний голос продолжает свое развитие. Повторение первой мелодии в верхнем голосе – типичная имитация, а полифония, основанная на этом приеме, называется имитационной полифонией.

Совершенно иной вид многоголосия встречается в русской народной музыке, где одновременно с основной мелодией звучит один или два голоса, исполняющих сходную с первой, но не совпадающую с ней мелодию – ее вариант. Мелодию, опевающую основной напев, называют подголоском, а такой вид многоголосия – подголосочной полифонией.

246 ♩=76 Русская народная песня



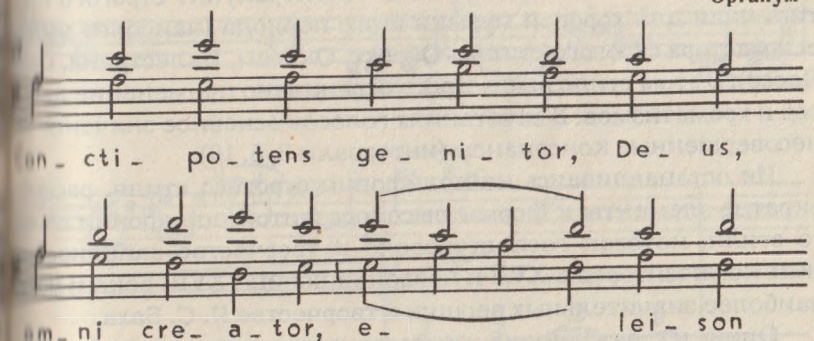
[5] Имитация – лат. imitatio – подражание.



Как видно из приведенных примеров, полифония может быть разной. Однако в европейской профессиональной музыке была распространение главным образом имитационная (то есть основанная на имитациях) полифония, прошедшая длительный путь развития.

Самые первые образцы профессионального двухголосия относятся к XI–XII векам. К основной мелодии присоединялся второй, двигавшийся параллельно первому квартами или квинтами, иногда сливаясь с ним в унисон или октаву. При этом ритм голосов был одинаковым:

Органум



Такой вид раннего многоголосия получил название органум, а многоголосный склад – контрапункт[6]. Постепенно количество голосов стало увеличиваться (до четырех, восьми и более), но слово "контрапункт" сохранилось и в наши дни и в широком смысле слова совпадает с традиционным пониманием слова "полифония". Развитие и расцвет классической западноевропейской полифонии охватывает период от XII века до начала XVIII века.

[6] Контрапункт – от лат. punctum contra punctum – точка против точки, то есть нота против ноты.

В первые века развития полифонии человеческий слух не воспринимал аккорды, и только постепенно композиторы и теоретики в одновременном созвучии стали слышать вертикальные комплексы – аккорды.

Вслушиваясь в музыку примера 219 (Орландо Лассо), мы не слышим гармонию, возникающую в полифоническом сплетении голосов: в такте 2 – трезвучие g-moll; в такте 3 – трезвучие g-moll, затем E-dur, в такте 4 – g-moll и c-moll и т. д. Однако композиторы представляли себе музыкальное развитие еще не в виде гармонических последовательностей, а как сочетание самостоятельных мелодических голосов.

Одновременно с развитием восприятия гармонии все большее значение стал приобретать верхний голос, превратившийся в главную мелодию, в то время как остальные голоса теряли свое самостоятельное мелодическое значение, превращаясь в аккордовый аккомпанемент мелодии (XVI–XVII вв.). Такой склад музыки (мелодия с аккордовым сопровождением) получил название "гомофония"[7]. Однако в период появления гомофонии полифония, для которой характерна мелодическая самостоятельность всех голосов, отнюдь не теряла своего значения.

В XV – XVI веках достигла вершины своего развития так называемая полифония строгого стиля (контрапункт строгого письма), типичная для хоровой музыки этого периода (наиболее выдающиеся мастера строгого стиля – Обрехт, Окегем, Палестрина, Орландо Лассо). В этом стиле было строго ограничено применение диссонансов и хроматизмов. В сочетаниях голосов основное значение имеют несовершенные консонансы (интервалы 3, 6, 10).

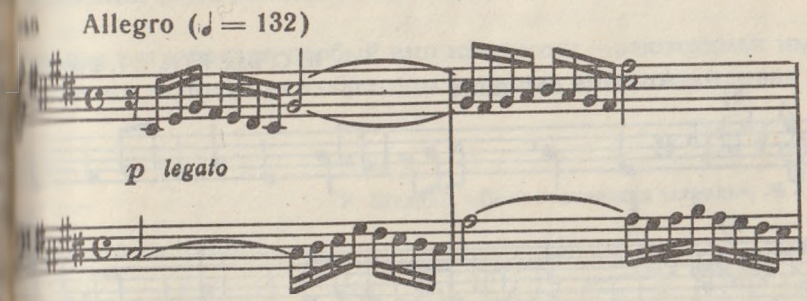
Не останавливаясь на полифонии строгого стиля, рассмотрим вкратце элементы и формы высокоразвитой полифонии свободного стиля, которая господствовала в творчестве западноевропейских композиторов в XVII и первой половине XVIII века и достигла наиболее значительных вершин в творчестве И. С. Баха.

Один из важнейших приемов развития в полифонической музыке (который встречается как в строгом, так и в свободном стиле) – имитация, которая проходит во всех голосах, придавая изложению слитность и единство. Как уже отмечено при рассмотрении примера, имитация – это повторение темы, только что прозвучавшей в другом голосе. В момент появления имитации предыдущий голос продолжает развитие своей мелодической линии, образуя так называемое **противосложение**. Имитация может вступать в разное время после изложения темы и в разном интервальном отношении. Она может быть строгой (точное повторение темы

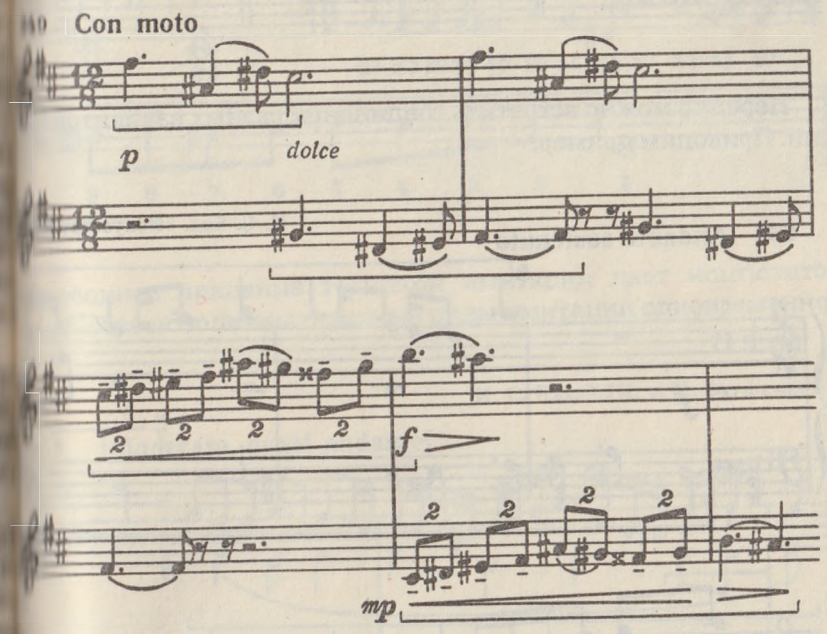
[7] Гомофония – греч. omofonia – от слов omos – один и тот же; fone – звук.

ной, в которой может изменяться 1–2 интервала или ритмический рисунок.

Д. Шостакович. Прелюдия cis-moll, op. 87



П. Чайковский. Пятая симфония, ч. II (схема)



период расцвета полифонической техники получили развитие другие разновидности имитации:

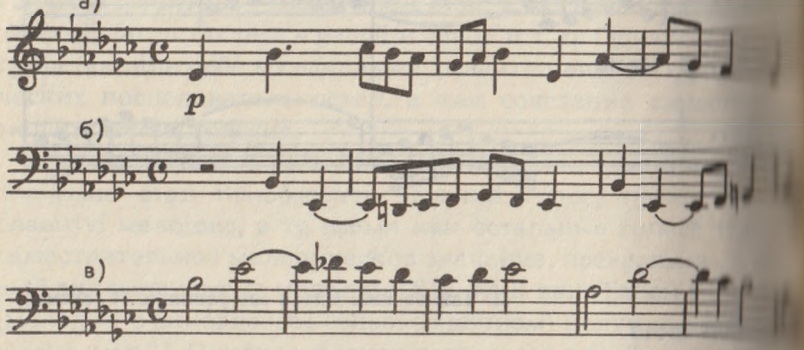
) имитация в увеличении, когда все ритмические длительности увеличены по сравнению с темой в два, три или более раза;

) имитация в уменьшении, где все длительности короче, чем в

3) имитация в обращении, в которой сохраняются все
вальные соотношения темы, но в зеркальном отражении,
мер: терцию вверх заменяет терция вниз; секунду вниз
секунда вверх и т. д.

И. С. Бах. ХТК, т. I, фуга

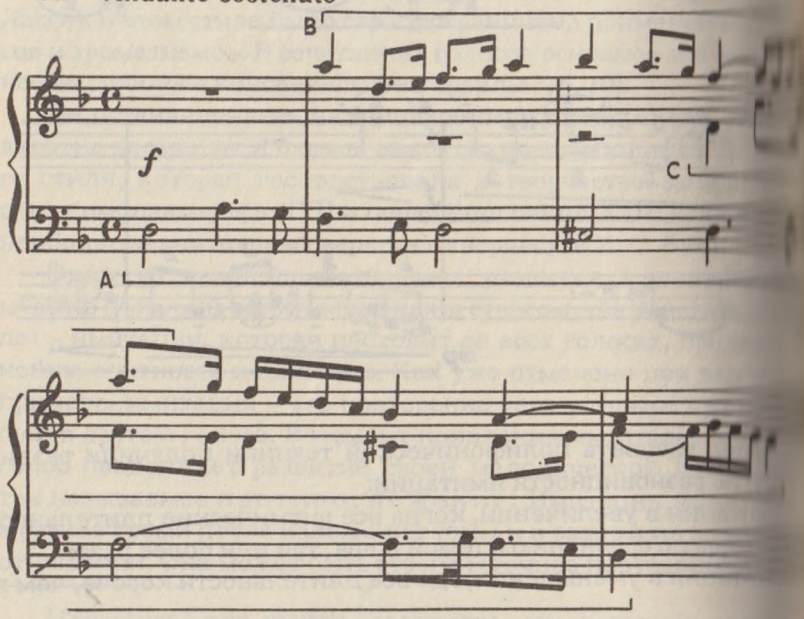
250 Andante con moto



Нередко можно встретить соединение разных вариантов
ций. Приводим пример:

И. С. Бах. «Искусство

251 Andante sostenuto

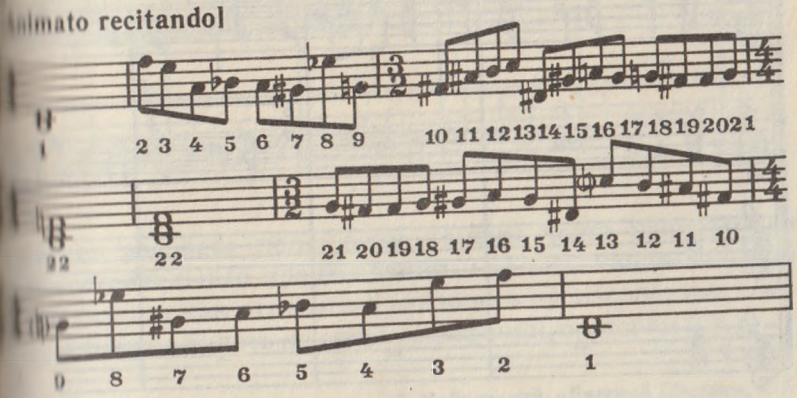


проводится в нижнем голосе (А). В такте 3 та же тема
ется в среднем голосе в уменьшении (С). В такте 2 в верх-
осе начинается имитация темы одновременно в обращении
шении (В). Границы темы обозначены квадратными скоб-

дка встречается особый вид имитации – ракоходная ими-
, где все звуки идут в обратном порядке, от последнего к пер-

Р. Щедрин. «Полифоническая тетрадь», № 8

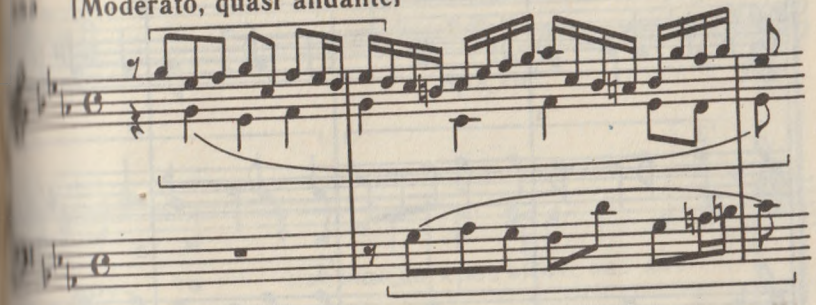
Animato recitandol



свободное владение техникой имитации дает композитору
ность использовать разные виды имитации одновременно:

И. С. Бах. ХТК, т. II, фуга c-moll

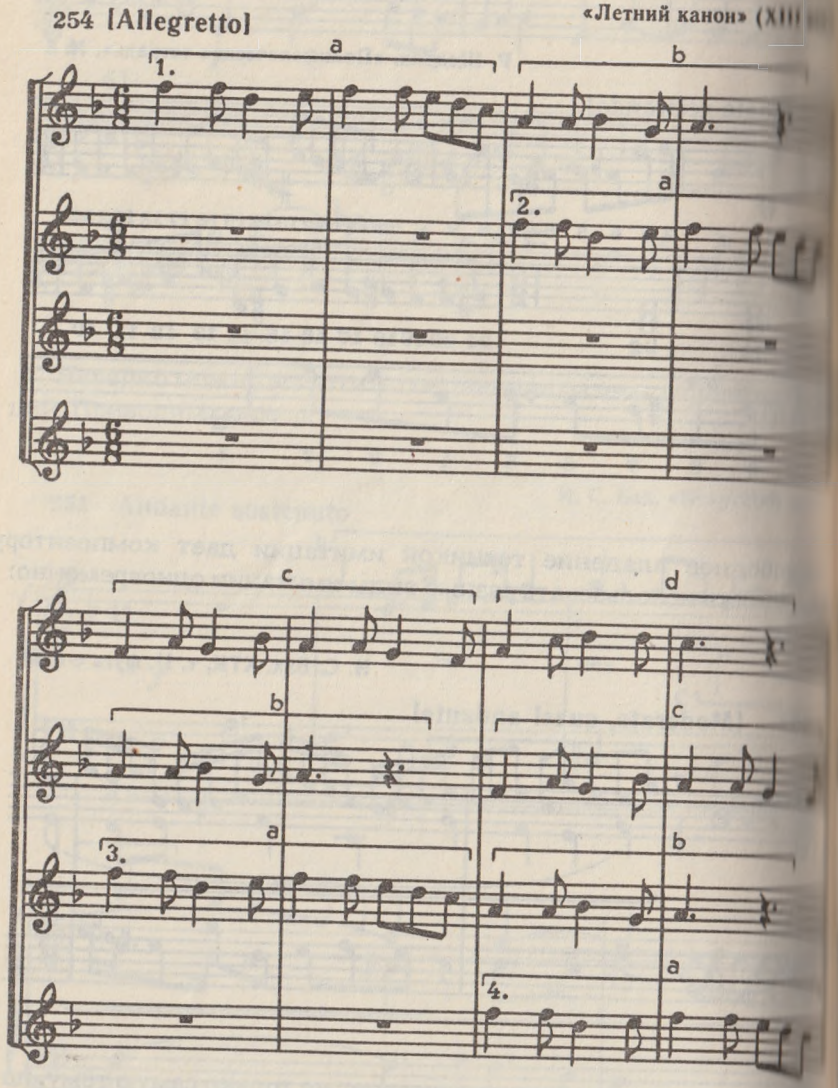
[Moderato, quasi andante]



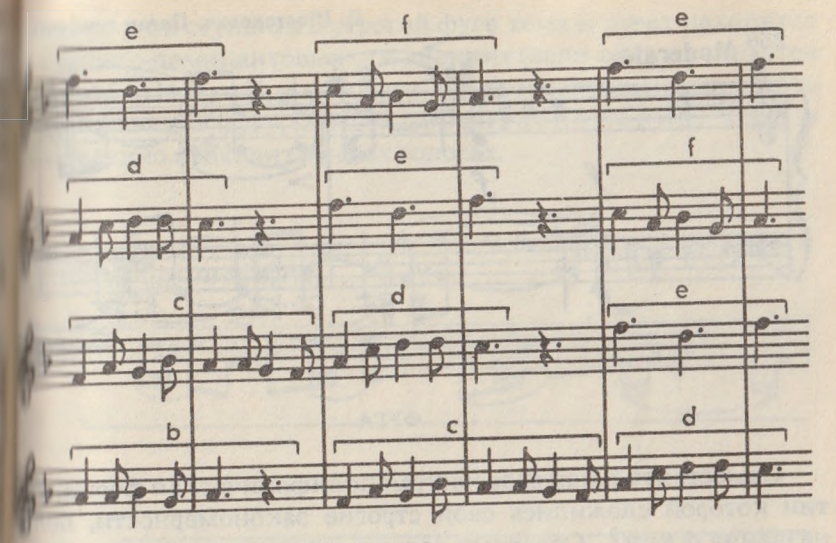
если имитирующий голос повторяет не только самую тему, но и
дальнейшее развитие мелодии, звено за звеном, образуется

непрерывная цепь имитаций, называемая **каноном**[8], [...] ранний из известных в истории музыки образцов канона [...] английская народная песня "Лето пришло" (так называ[...] "Летний канон"), относящаяся к XIII веку. В нотном примере [...] мощью квадратных скобок и букв a, b, c, d, e, f показаны все [...] мелодии, которые один за другим звучат во всех голосах. [...] голоса вступают один за другим с того же звука, в унисон.

254 [Allegretto] **«Летний канон» (XIII [...]**

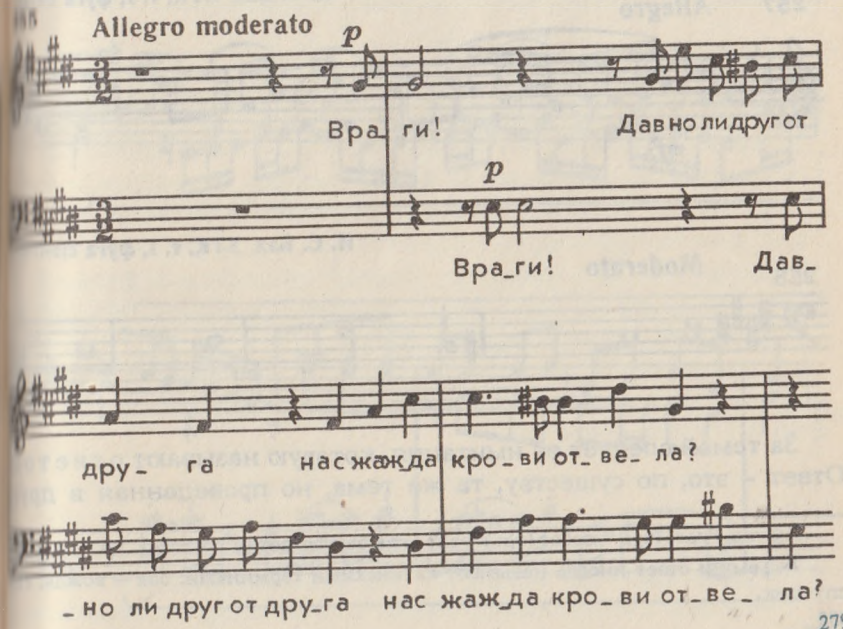


[8] Канон – греч. kanon – норма, порядок.



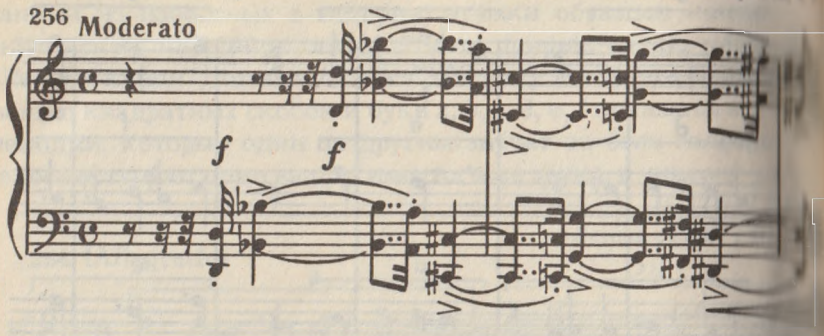
[...] период расцвета полифонии каноны часто представляли [...] самостоятельные произведения. Позднее каноны нередко [...] встречаться как отдельные эпизоды в произведениях самых [...]чных жанров вплоть до оперы, симфонии, оратории и т. д.

П. Чайковский. «Евгений Онегин», к. 5
(вокальные партии)



Д. Шостакович. Пятая симфония

256 Moderato

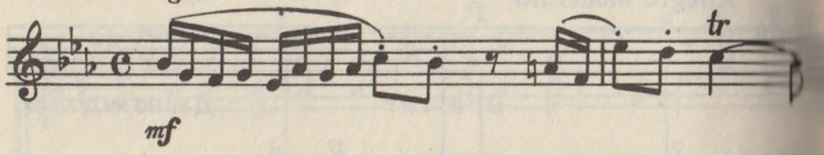


ФУГА

Самостоятельная развернутая полифоническая форма, в развитии которой сложились свои строгие закономерности, получила название **фуги**[9]. Образный характер фуги определяется темой, которой начинается фуга. **Тема** – сравнительно краткая одноголосная мелодия, содержащая обычно какие-либо яркие интонации, по которым можно узнать тему при каждом ее появлении. Ниже приведены образцы двух тем из фуг Баха. Первая из них – подвижная и жизнерадостная, вторая – скорбная.

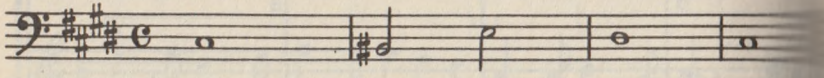
И. С. Бах. ХТК, т. I, фуга Es-dur

257 Allegro



И. С. Бах. ХТК, т. I, фуга cis-moll

258 Moderato



За темой следует ее имитация, которую называют **ответом**[10]. Ответ – это, по существу, та же тема, но проведенная в другой

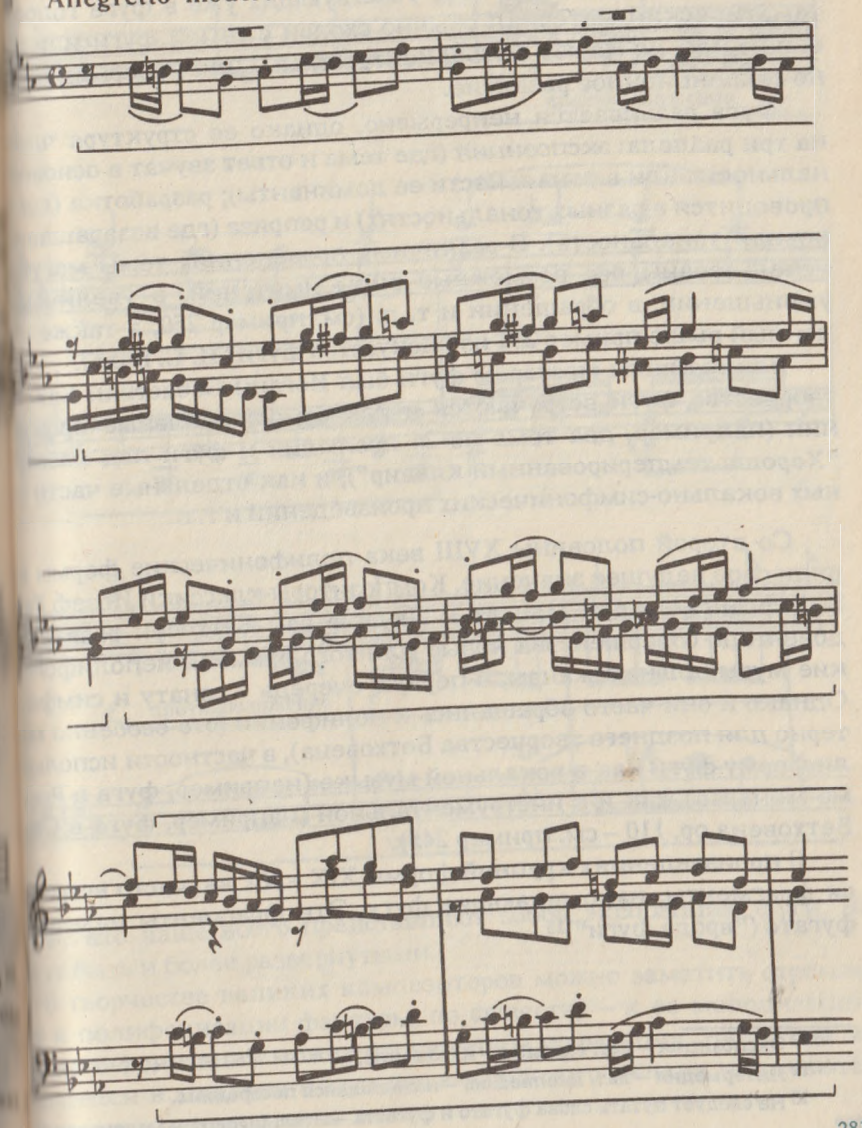
[9] Фуга – лат. fuga – побег (один голос как бы убегает от другого).

[10] Тему и ответ иногда называют латинскими терминами: dux – вождь; comes – спутник.

и от другой ступени. В строгой фуге тема и ответ находятся в тонико-доминантовых отношениях (если тема начинается на тонике, то ответ – с V, и наоборот). Во время проведения ответа голос, начавшем фугу, звучит **противосложение**. Тема и ответ поочередно проходят во всех голосах.

И. С. Бах. ХТК. т. I. фуга c-moll

Allegretto moderato



Раздел фуги, где тема и ответ проходят во всех голосах [illegible] D, называется **экспозицией**[11]. Число проведений зав[illegible] количества голосов в фуге: в трехголосных фугах экспо[illegible] образуют тема – ответ – тема; в четырехголосных фугах экспо[illegible] складывается из темы – ответа – темы – ответа. Фуги [illegible] голосов более четырех встречаются сравнительно редко.

Между проведениями темы и ответа или ответа и темы [illegible] обычно звучат так называемые **интермедии**[12]. В интерм[illegible] продолжается развитие всех участвующих уже в фуге голо[illegible] тематический материал обычно сходен с темой фуги или [illegible]ван из нее, но может быть и контрастным. Для интермедий [illegible]но секвенционное развитие.

Фуга развивается непрерывно, однако ее структура чле[illegible] на три раздела: экспозиция (где тема и ответ звучат в основн[illegible]нальности или в тональности ее доминанты); разработка (где [illegible] проводится в разных тональностях) и реприза (где возвращает[illegible]новная тональность). В различных проведениях темы могут [illegible] использованы все возможные виды имитаций, в увеличен[illegible] уменьшении, в обращении и т. д. (см. пример 250, а также [illegible]денный выше пример 251 из "Искусства фуги" И. С. Баха).

Величайшим мастером фуги был Иоганн Себастиан Бах. [illegible] творчестве фуги встречаются и как самостоятельные произ[illegible]ния (например, два тома по 24 прелюдии и фуги под назв[illegible] "Хорошо темперированный клавир"), и как отдельные части [illegible]ных вокально-симфонических произведений и т. п.

Со второй половины XVIII века полифонические формы [illegible]ряли свое ведущее значение. Композиторы-классики Йозеф Гайд[illegible] Вольфганг Амадей Моцарт и Людвиг ван Бетховен развив[illegible] довели до совершенства новые для того времени неполифо[illegible]кие музыкальные жанры, в первую очередь – сонату и симфо[illegible] Однако и они часто обращались к полифонии (это особенно [illegible]терно для позднего творчества Бетховена), в частности исполь[illegible]ли форму фуги как в вокальной музыке (например, фуга в Реквие[illegible]ме Моцарта), так и в инструментальной (например, фуга в Сон[illegible] Бетховена ор. 110 – см. пример 245).

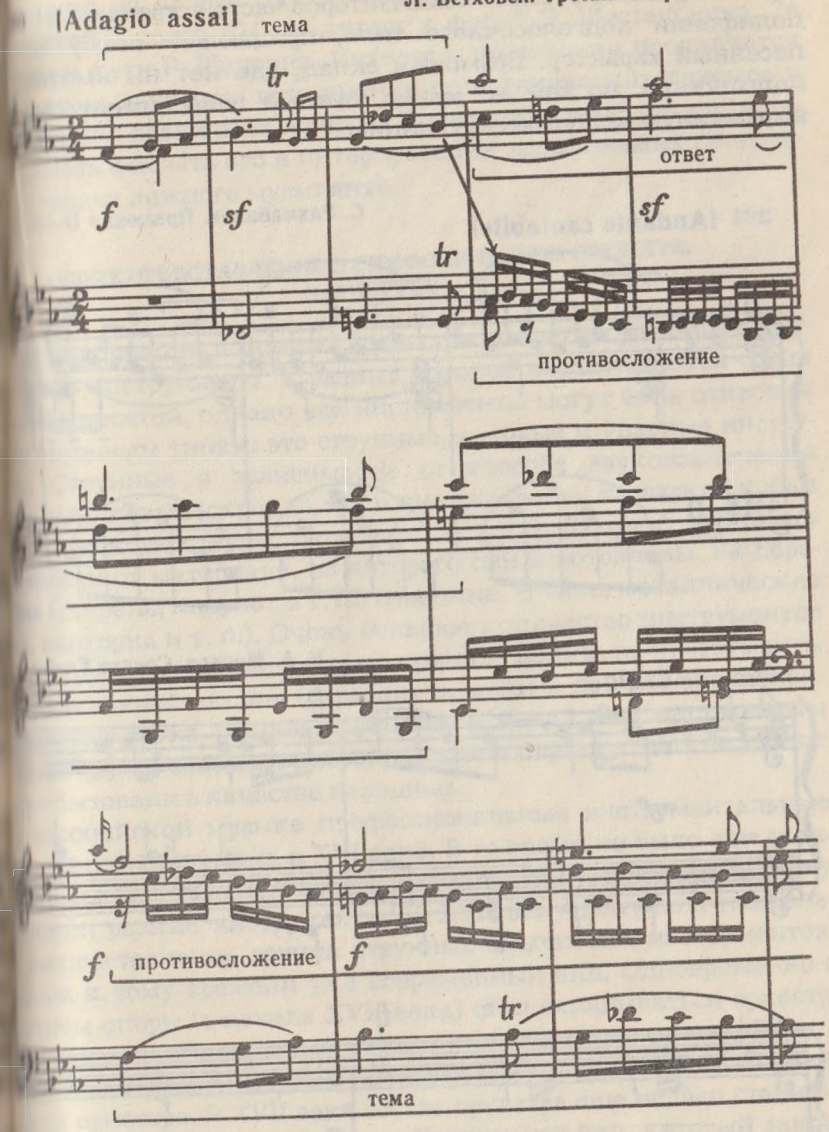
В произведениях крупной формы XIX – XX вв. часто встреч[illegible]ся фрагменты, напоминающие фугу. Эти фрагменты называ[illegible] фугато ("вроде фуги")[13].

---

[11] Экспозиция – лат. expositio – изложение.

[12] Интермедия – лат. intermedium – находящаяся посередине.

[13] Не следует путать слова фугато и фугетта – итал. fughetta – маленькая [illegible]

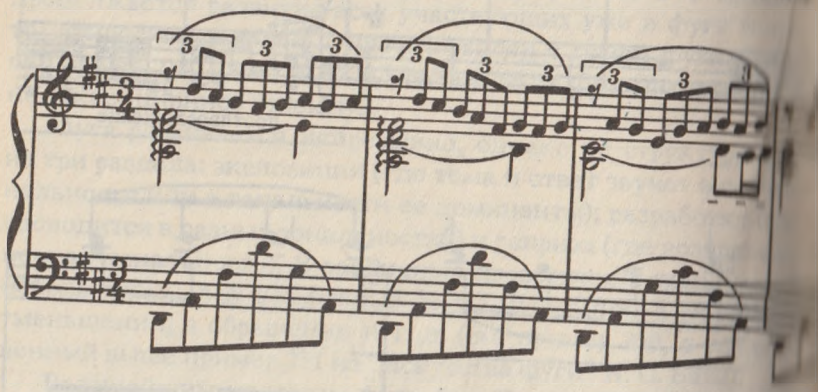


[illegible]фугато чаще всего представляют собой экспозицию фуги, но [illegible]ут быть и более развернутыми.

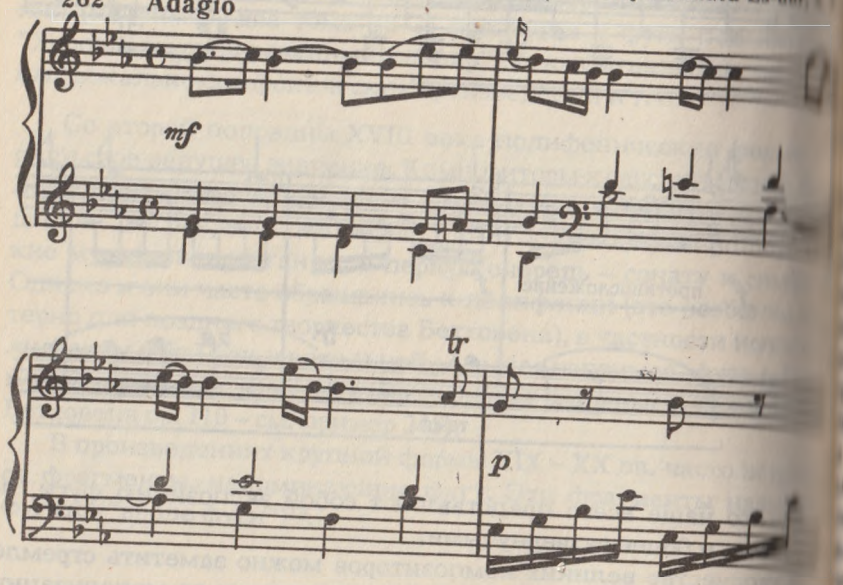
[illegible] творчестве великих композиторов можно заметить стремле[illegible] к полифонизации фактуры, по существу – к ее мелодизации. [illegible] полифонизация может проявляться по-разному. Часто она за[illegible]чается в том, что в музыке аккордового склада появляются [illegible]итации и даже каноны.

В творчестве русских композиторов часто встречаются пр
полифонии подголосочного типа, придающей всему зв
песенный характер. Возможен склад, где нет ни имитаци
подголосков, но тем не менее каждый голос имеет свою
выраженную мелодическую линию.

261 [Andante cantabile] **С. Рахманинов. Прелюдия D-dur**



262 Adagio **В. А. Моцарт. Соната Es-dur**



В XX веке заметно интенсивное возрождение интереса к по
фонии. Различные композиторы вернулись к фуге, создав в э
жанре исключительно яркие произведения, к которым м

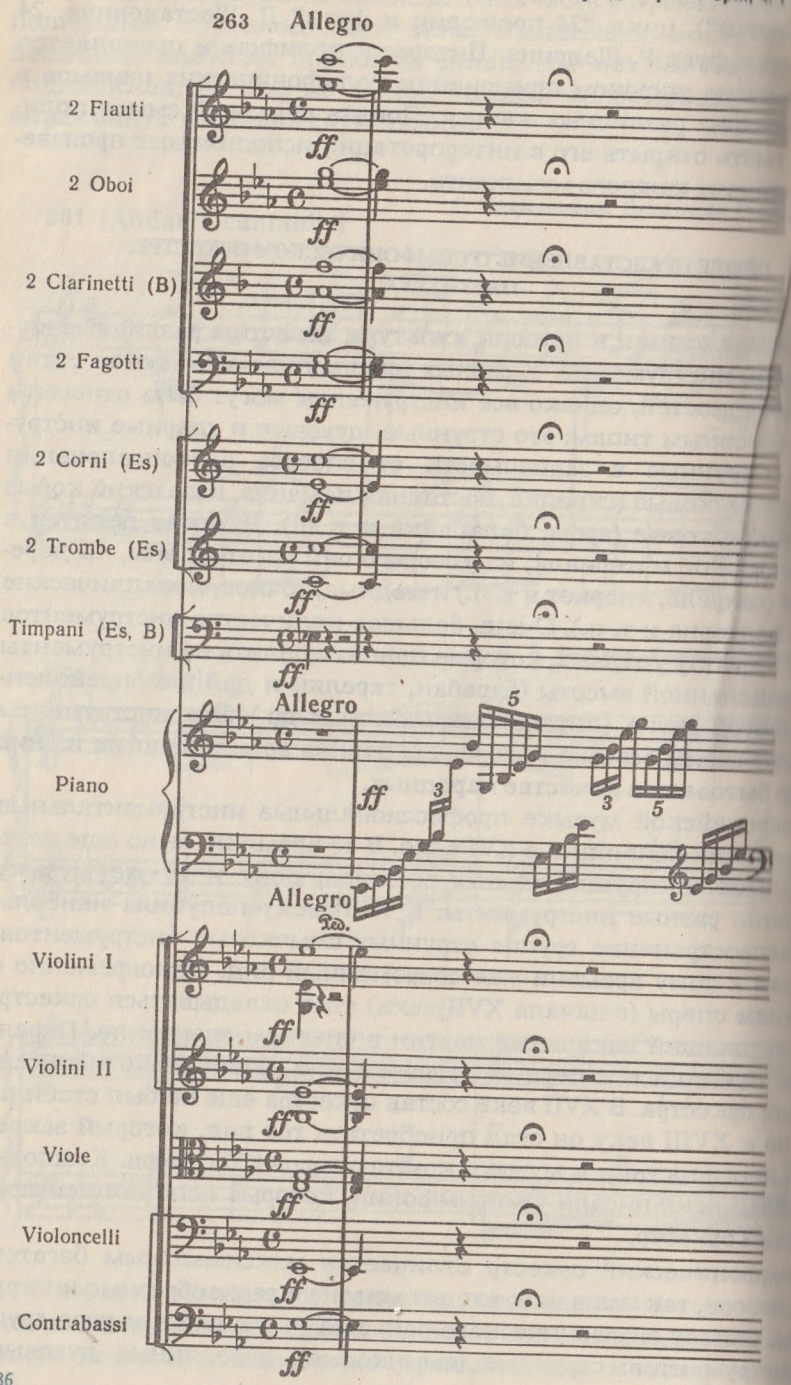
н цикл из 12 фуг Пауля Хиндемита "Ludus tonalis" ("Игра
ностей"), цикл "24 прелюдии и фуги" Д. Шостаковича. 24
лии и фуги Р. Щедрина. Интерес к полифонии проявляется
в очень широком применении полифонических приемов в
ведениях различных жанров. Понять образный смысл поли-
, уметь открыть его в интерпретации исполняемых произве-
– задача каждого музыканта.

ОБЩЕЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О СИМФОНИЧЕСКОМ ОРКЕСТРЕ. ПАРТИТУРА

давних времен в истории культуры известны различные му-
ные инструменты. У разных народов насчитываются сотни
новидностей, однако все инструменты могут быть отнесены
м основным типам: это струнные, духовые и ударные инстру-
ы. Струнные в зависимости от способа звукоизвлечения
т смычковые (скрипка, восточная кеманча, казахский кобыз
) и щипковые (арфа, балалайка и т. п.). Духовые делятся в
имости от материала, из которого они изготовлены, на дере-
ые (свирель, кларнет и т. п.) и медные, точнее, металлические
а, валторна и т. п.). Очень большое количество инструментов
т в группу ударных, которые принято делить на инструменты
определенной высоты (барабан, тарелки и др.) и с определен-
высотой звука (литавры, ксилофон и др.). Все инструменты
дают своим особым тембром. С давних времен многие из них
же бытовали в качестве народных.

европейской музыке профессиональные инструментальные
ведения появились в XVI веке. В то время не было еще уста-
вшихся инструментальных составов, одну и ту же музыку
няли разные инструменты. К XVII веку получила наиболь-
распространение группа струнных смычковых инструментов,
ая к тому времени уже современный вид. Одновременно с
нием оперы (с начала XVII века) стал складываться оркестр,
вождавший вокальные партии в оперном спектакле. Парал-
но появились и первые произведения, специально написан-
для оркестра. В XVII веке состав оркестра еще не был стабиль-
, но к XVIII веку он стал приобретать тот вид, который закре-
л впоследствии в музыке композиторов-классиков. Компози-
XVIII века писали уже симфонии, которые исполнял симфо-
ский оркестр.

Симфонический оркестр отличается максимальным богатст-
тембров, так как в него входят многие и разнообразные инстру-
ты. Основу симфонического оркестра составляют четыре груп-
инструментов: струнные (смычковые), деревянные духовые,



е духовые и ударные. В каждую группу входят инструменты
е низким, средним и высоким регистром. У каждого инстру-
есть свой диапазон и тесситура[14] – доступный для
го инструмента звукоряд. Диапазон определяется объемом
ада (например – 2,5 октавы), тесситура – высотным располо-
м диапазона. Разные инструменты могут иметь одинаковый
он, но разную тесситуру. Например, в группе струнных самая
ая тесситура у скрипки, самая низкая – у контрабаса. В
деревянных духовых самая высокая тесситура у флейты-
о, самая низкая – у контрафагота и т.д. В оркестре каждый
умент имеет свою партию – музыку, исполняемую отдельным
ументом или группой инструментов в унисон. Партии инстру-
ов записываются отдельно для каждого исполнителя или
ы.

отная запись, в которой зафиксированы партии всех инстру-
ов, называется партитурой. Для облегчения чтения парти-
принят определенный порядок записи оркестровых партий.
у пишут партии струнных смычковых инструментов, над
– ударных, над ударными – медных духовых, на самом вер-
деревянных духовых. В каждой группе партии инструментов
лагают по высоте: внизу – самый низкий, над ним – более
кий и т. д. Для удобства чтения партитуры обычно каждую
пу выделяют своей акколадой.

Типовой состав каждой группы инструментов следующий:

ские названия	Общепринятые итальянские названия		
	ед. число	множеств. число	сокращения
	Струнные смычковые		
Скрипка	Violino	violini	V-no, v-ni
Альт	Viola	viole	V-la, v-le
Виолончель	Violoncello	violoncelli	V-cello, v-celli
Контрабас	Contrabasso	contrabassi	C-basso, c-bassi
	Деревянные духовые		
Флейта	Flauto	flauti	Fl.
Гобой	Oboe	oboi	Ob.
Кларнет	Clarinetto	clarinetti	Cl.
Фагот	Fagotto	fagotti	Fag.

[14] Диапазон – от греч. dia pason (chordon) – через все (струны). Тесситура – от итал. ura – ткань.

Медные духовые

1. Валторна	Corno	corni	Cor.
2. Труба	Tromba	trombe	Tr-ba
3. Тромбон	Trombone	tromboni	–
4. Туба	Tuba	–	–

Ударные (наиболее распространенные)

Разделяются на инструменты, не имеющие определенн соты и с определенной высотой звука.

К ударным инструментам, не имеющим определен высоты, относятся высокозвучащие:

Треугольник – Triangolo – Tr.
Кастаньеты – Castagnetti
Бубен – Tamburino
Малый барабан – Tamburo militare
Тарелки – Piatti

низкозвучащие:

Большой барабан – Gran cassa
Гонг – Tam-tam

Ударные инструменты с определенной высотой звук

Литавры – Timpani
Колокола – Campani
Колокольчики – Campanelli
Ксилофон – Silofono

Кроме этих типовых инструментов с конца XIX века, а особе в XX столетии композиторы стали добавлять в группу удар много новых инструментов, не встречавшихся в классичес оркестре (marimba, frusta и т. д.).

В оркестре часто применяется арфа, партия которой пиш над струнными смычковыми. Там же пишется партия солиста солистов (см. пример 263).

Кроме основных многие из духовых инструментов имеют подвиды, например малая флейта (flauto piccolo), басовый клар (clarinetto basso), альтовая труба (tromba alto) и др. Они записыва ся в партитуре над или под основными инструментами. В раз стилях, у разных композиторов состав оркестра может несколь варьироваться, однако основа его остается неизменной.

Состав инструментов у классиков ближе всего к типовому композиторов конца XIX века, а особенно XX века состав орке расширился за счет применения большого количества ударны медных духовых, а также использования различных инструмен одного семейства, включая подвиды. Кроме симфоническо оркестра, в который входят все перечисленные группы, широко р

анены духовые, струнные, оркестры народных инструментов не оркестровые составы[15].

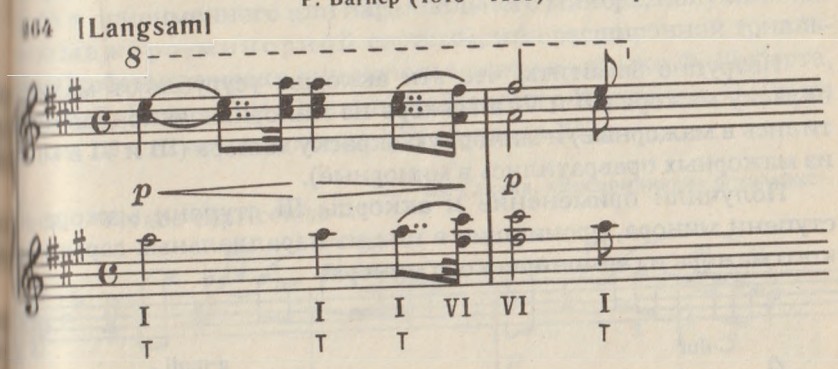
КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О РАЗВИТИИ ТОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В XIX – XX ВВ.

тех пор, как в музыке утвердились мажорный и минорный на протяжении нескольких веков (XVI – XX) все произведе- оздавались в той или иной тональности. Они относятся к ываемой тональной музыке.

аиболее типичным видом тональности в XVIII – XIX вв. была тупенная диатоника – все произведение складывалось из ступеней мажорного или минорного лада.

тремление найти новые краски в музыке привело к различ- зменениям в гармонии. Не выходя за пределы семиступен- диатоники, композиторы стали чаще и больше пользоваться ными ступенями, в частности VI. Если ранее она встреча- главным образом в каденциях, когда D_7 разрешался не в ку, а в трезвучие VI ступени, то теперь приобрела вполне стоятельное значение. Яркие примеры приведены ниже.

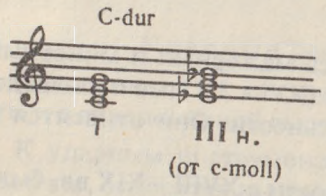
Р. Вагнер (1813—1883). «Лоэнгрин», вступление

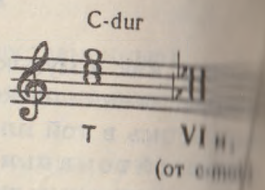


Еще более разительные перемены в гармонию внесли компо- оры-романтики уже в начале XIX века. Они стали широко при-

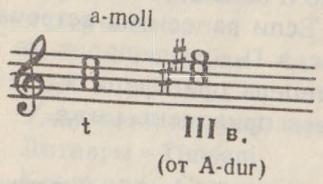
[15] Партии многих духовых инструментов (кларнета, трубы, валторны и др.) по нции записываются на определенный интервал выше или ниже подлинного чания. Этот вид записи сохранился с давних пор, когда некоторые инструменты ли исполнять музыку только в одной тональности. Такие инструменты называются спонирующими. Например, партия валторны F пишется на квинту выше реально- учания, партия кларнета B на б. 2 выше и т. д. Детальное изучение этого вопроса осится к курсу инструментоведения.

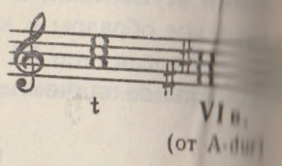
менять в пределах одной тональности аккорды, присущие именным и параллельным тональностям. Таким образом, жор проникли прежде всего медианты одноименного получившие название VI низкой и III низкой.





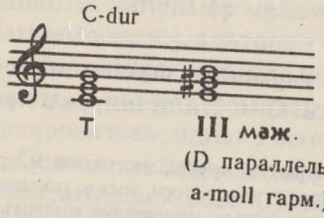
Аналогично в миноре зазвучали медианты одноим мажора – VI высокая и III высокая:

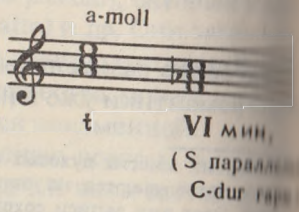




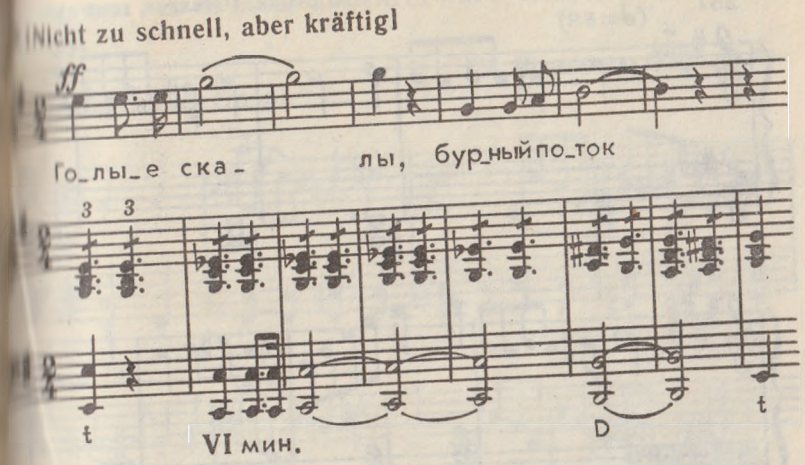
Нетрудно заметить, что эти аккорды усугубляют мажо окраску мажора (III и VI в мажоре из минорных аккордов пре тились в мажорные) и минорную окраску минора (III и VI в мин из мажорных превратились в минорные).

Получили применение и аккорды III ступени мажора и ступени минора, проникшие в них из параллельных гармони кого мажора и гармонического минора.





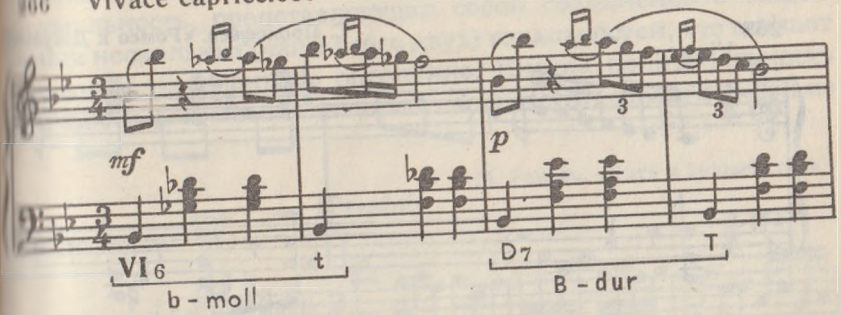
Один из первых примеров применения в миноре VI минор ступени встречается у Шуберта.



Здесь в ми миноре вместо аккорда *до – ми – соль* звучит ми-ный аккорд *до – ми ♭ – соль*, то есть S параллельного гармони-ого соль мажора[16]. VI минорная в миноре получила название ортовой шестой.

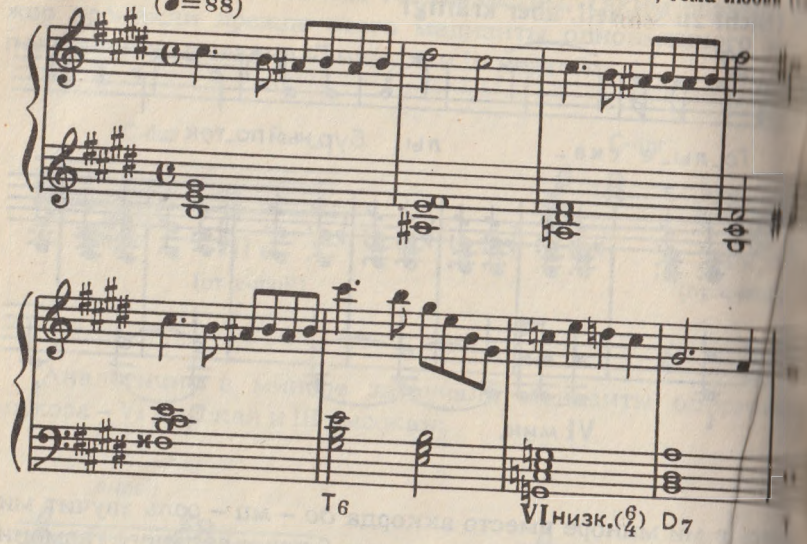
Подобные тональности, в которых объединяются признаки ора и одноименного или параллельного минора, получили на-ние мажоро-минорной системы, или расширенной тональ-ти. Особенно широко они использованы в музыке Ф. Шуберта, ста, Р. Вагнера, М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, Э. Грига ногих других авторов конца XIX – начала XX в.

М. Глинка. «Воспоминание о мазурке»



[16] III мажорную в мажоре и VI минорную в миноре можно трактовать и как соот-ствующие ступени однотерцовых тональностей; например, в приведенном ывке из песни Шуберта аккорд *до – ми ♭ – соль* – VI ступень однотерцовой ми ору тональности ми ♭ мажор; аккорд *ми – соль ♯ – си* в до мажоре – III ступень ♯ минора.

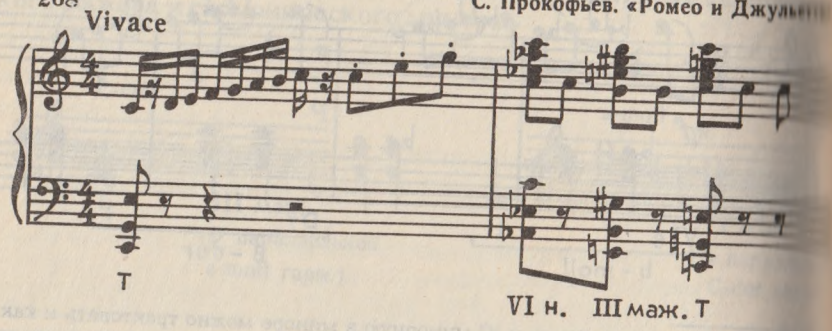
267 (♩=88) Дж. Верди. «Отелло», тема любви (...



Соотношения мажорных или минорных аккордов по терци... свойственные мажоро-минорной системе, распространились и... соотношения тональностей. Например, в "Руслане и Людми... Глинки основная тональность Интродукции – си ♭ мажор... следующей за ней каватине Людмилы – соль мажор; в финале... ми ♭ мажор. Основные темы в "Камаринской" Глинки изложе... в тональностях фа мажор, ре мажор, а в конце – си ♭ мажор, ... мажор.

Яркий пример использования VI низкой и III мажорной – ... Джульетты-девочки из балета Прокофьева "Ромео и Джульетта"

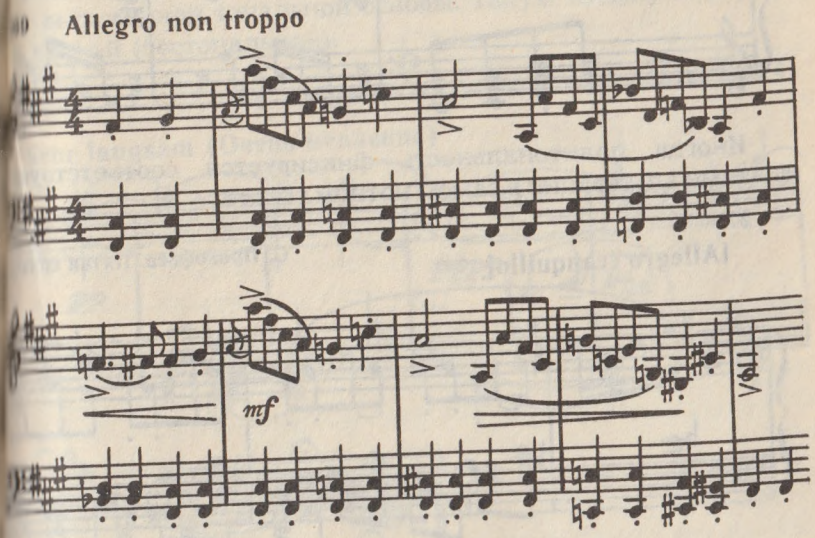
268 С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта»



Постепенно все большее количество аккордов стало подвергаться изменениям и расширенная тональность начала включать в себя все 12 звуков октавы, но при этом музыка оставалась то...

...ной, пока все ее созвучия тяготели к одному ладотональному центру.

С. Прокофьев. Гавот, ор. 32



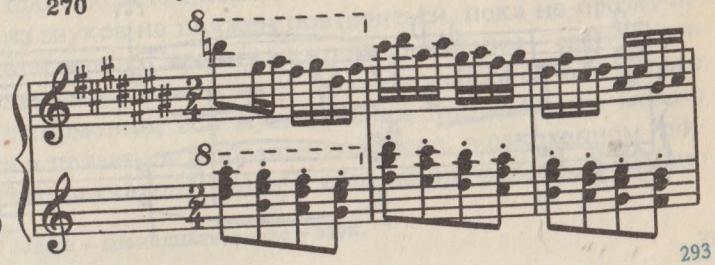
Здесь в тональности фа ♯ минор V ступень превратилась в до ...ор, а III – в си ♭ мажор, но тоника *фа* ♯ осталась незыблемой. Такую 12-ступенную систему стали называть хроматической ...альностью.

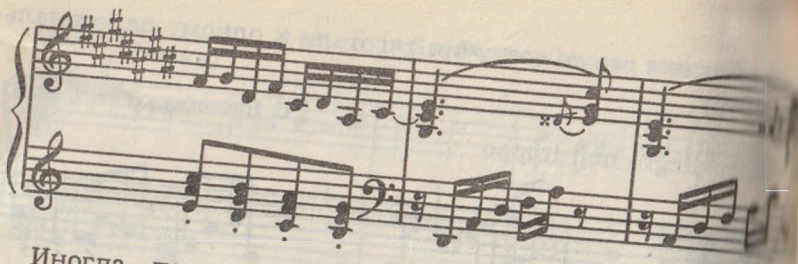
ПОЛИТОНАЛЬНОСТЬ. АТОНАЛЬНОСТЬ. ДОДЕКАФОНИЯ

Одним из новшеств в музыке XX века стала так называемая ...литональность, представляющая собой соединение в общем ...учании нескольких (чаще всего двух) тональностей, что создает ...привычно диссонантное ощущение. Иногда политональность ...бозначается ключевыми знаками, соответствующими каждой из ...их.

М. Равель. «Дитя и волшебство»

270 [Presto]



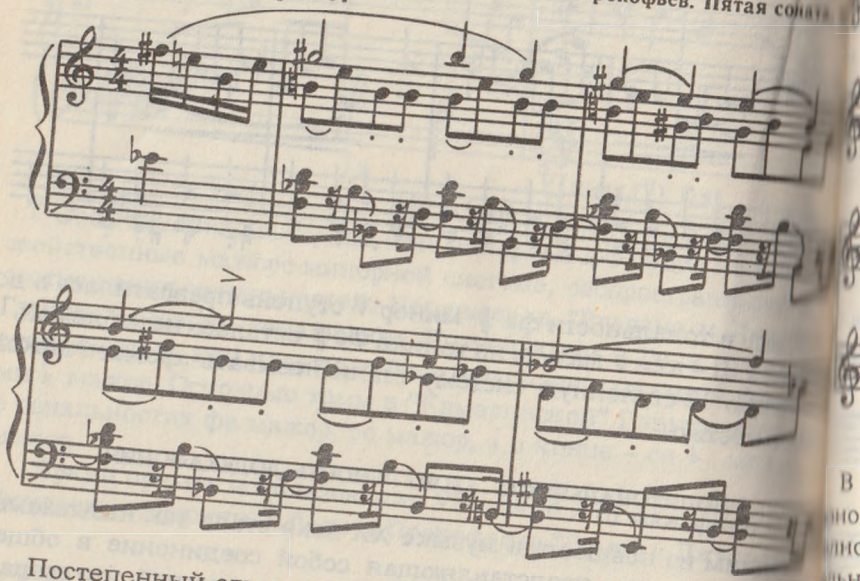


Иногда политональность фиксируется соответствующими знаками альтерации в самом нотном тексте.

271

[Allegro tranquillo]

С. Прокофьев. Пятая соната

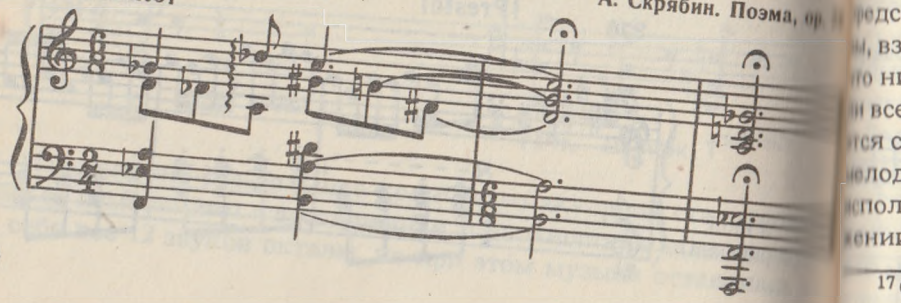


Постепенный отход от строгой диатоники привел к расшатыванию тональной устойчивости. Все более заметной стала роль диссонирующих созвучий. В некоторых случаях остро диссонирующими аккордами стали завершаться музыкальные произведения.

272

[Lento]

А. Скрябин. Поэма, ор.

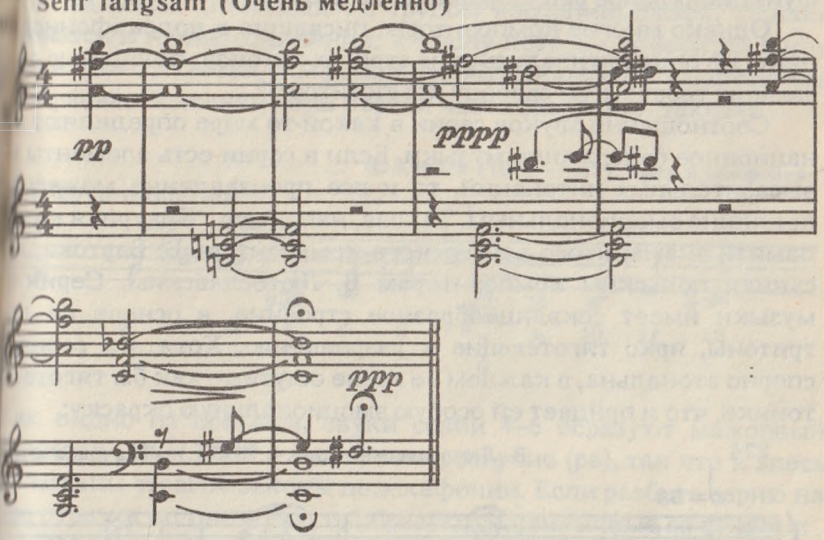


льнейшее развитие гармонического языка привело к полмансипации созвучий, не подчиняющихся ладофункционой логике. В начале XX века появились сочинения, в котоет выраженной тональной основы. Такую музыку называют альной (бестональной).

А. Шёнберг (1874—1951). Ф-п. пьесы ор. 19 № 6

273

Sehr langsam (Очень медленно)



В атональной музыке возможно создание различных образов, нообразных контрастов (регистра, динамики, тембра и т. п.), но ное господство диссонансов все же ограничивает ее выразиные возможности. Многие композиторы начала XX века искаи систему, которая могла бы упорядочить атональную музыку. В ультате этих поисков возникла додекафония[17], главным оретиком которой считается австрийский композитор Арнольд нберг.

Основу сочинений, написанных в додекафонной технике, редставляют собой ряды (серии) из всех двенадцати звуков октаы, взятых в произвольном порядке. Система заключается в том, о ни один из звуков не должен повторяться, пока не прозвучаи все 12 звуков серии. Серия (в каждом сочинении – своя) являся строительным материалом, из звуков которого создаются все елодии, все гармонии, вся музыкальная ткань. Серию можно спользовать в прямом и в обращенном виде, в ракоходном двиении (от 12-го звука до 1-го) и в обращении ракохода. Можно

[17] От греч. dodeca – двенадцать, phone – звук.

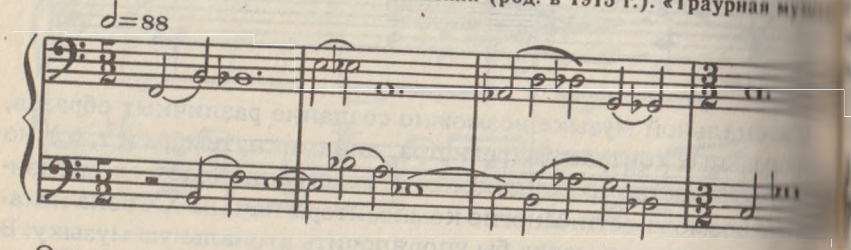
использовать любые фрагменты серии, но ни в коем случае не
няя в них порядка звуков. Можно переносить как всю серию
ее части на любой интервал вверх или вниз (но опять-таки
меняя интервальных отношений серии). При строгом и последо-
ном применении додекафонной техники в серии нельзя
кать порядка звуков, создающего трезвучие, которое может
на себя функцию тоники, ибо принцип додекафонии – по
функциональное равноправие всех звуков.

Однако многие композиторы, писавшие в додекафонной
нике, не придерживались этих строгих законов, полностью
вающих творческую свободу композитора[18].

Соотношения звуков серии в какой-то мере определяют
национное содержание музыки. Если в серии есть элементы
выразительных интонаций, то и все произведение может
подлинно эмоциональным. Такова, например, "Траурная музы
памяти знаменитого венгерского композитора Б. Бартока,
санная польским композитором В. Лютославским. Серия
музыки имеет секвенцеобразное строение, в основе ее
тритоны, ярко тяготеющие к разрешению. Хотя эта серия
спорно атональна, в каждом ее звене ощутимо как бы тяготение
тонике, что и придает ей особую эмоциональную окраску:

274

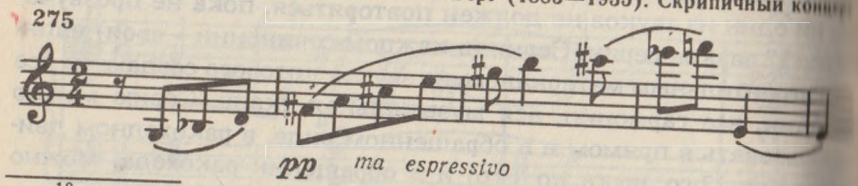
В. Лютославский (род. в 1913 г.). «Траурная музы



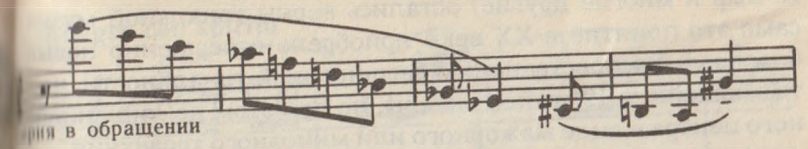
Очень своеобразна серия, лежащая в основе скрипичного
концерта ученика А. Шёнберга – Альбана Берга. Построенная
терциям, эта серия включает ряд сцепленных между собой трез
чий, таким образом, в ней полностью игнорируются строгие пра
ла создания серий:

А. Берг (1885—1935). Скрипичный концерт

275

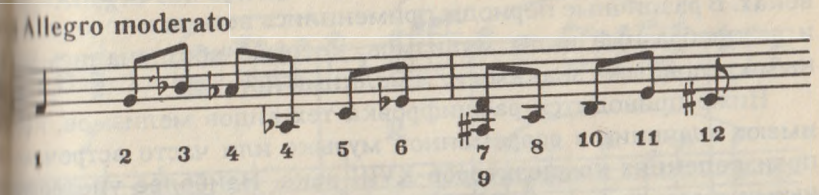


[18] См.: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М., 19
С. 124.

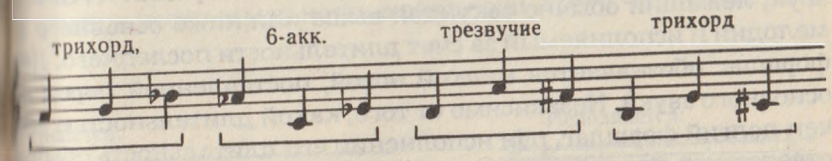


ногие додекафонные сочинения остаются для слушателя
ой за семью печатями", с трудом воспринимаются. Однако
ются и яркие сочинения, к числу которых относится напи-
я в 1964 г. Третья симфония азербайджанского композитора
Караева. Основная тема первой части симфонии такова:

К. Караев (1918—1982). Третья симфония



Как видно из примера, звуки серии 4–6 образуют мажорный
аккорд (ля ♭), 7–9 – мажорное трезвучие (ре), так что и здесь
блюдены строгие законы додекафонии. Если разбить серию на
ре отрезка по три звука, то образуются привычные сочетания:



Эти привычные для слуха интонации, скрытые в серии, облег-
ет ее восприятие для слушателя.

Додекафония стала широко распространенным видом компози-
ской техники в 30–50 гг. XX века, однако многие крупнейшие
позиторы (С. Прокофьев, А. Онеггер, Б. Бриттен и др.) принци-
льно не пользовались ею, считая, что догмы додекафонии
шают творчеству.

Додекафония – лишь один из видов техники композиции XX
ка[19], ни в коем случае не имеющий оснований претендовать на
же значение, которое приобрела тональная музыка. Классики
зыки XX века (как упомянутые выше, так и Д. Шостакович,

[19] Кроме нее можно назвать сериализм, пуантилизм, алеаторику и другие, рас-
трение которых выходит далеко за рамки курса элементарной теории музыки.

К. Орф и многие другие) остались верны тональной музыке, [illegible] само это понятие в XX веке приобрело совершенно новый [illegible] благодаря распространению расширенной тональности, часто [illegible] тывающей все 12 звуков октавы, но при этом не лишенной [illegible] ного центра в виде мажорного или минорного трезвучия.

МЕЛИЗМЫ

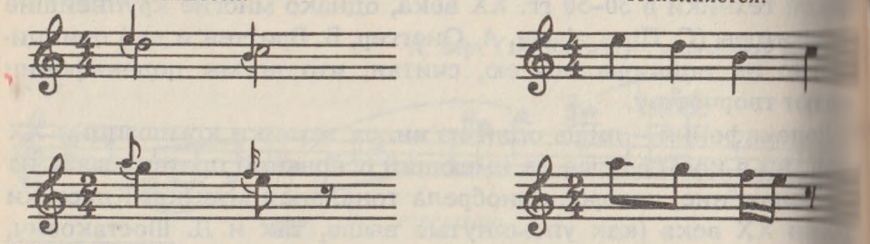
В музыкальном творчестве и исполнительстве с давних вре[illegible] установились приемы украшения мелодии различными мелод[illegible] скими фигурами. Эти украшающие фигуры называются мел[illegible] м а м и[20]. Мелизмы появились вначале в вокальной музыке, в ин[illegible] рументальной же получили особое распространение в XVII – XV[illegible] веках. В различные периоды применялись весьма многочислен[illegible] и разнообразные виды мелизмов, которые обозначались раз[illegible] ными условными знаками или мелкими нотами.

Ниже приводится расшифровка тех видов мелизмов, кото[illegible] имеют значение в современной музыке или часто встречаются [illegible] произведениях композиторов XVIII века. Наиболее употребит[illegible] ные виды мелизмов: форшлаг, мордент, группетто и трель.

1. Форшлаги[21]

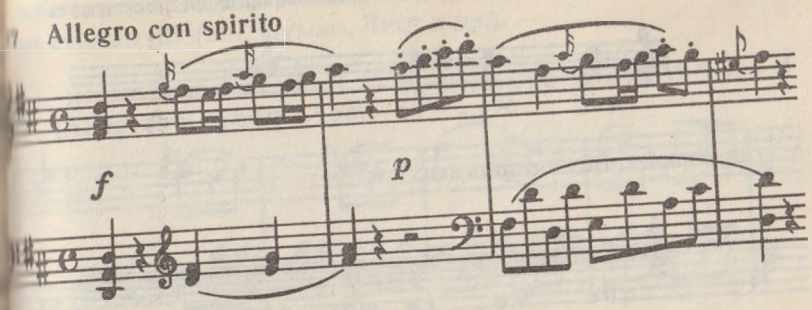
а) Д о л г и й ф о р ш л а г, характерный для музыки XVIII века, [illegible] звук, лежащий обычно секундой выше или ниже основного зв[illegible] мелодии и исполняемый за счет длительности последнего. Дол[illegible] форшлаг обозначается мелкой нотой, поставленной перед но[illegible] основного звука. Независимо от того, какой длительностью обо[illegible] чен долгий форшлаг, при исполнении его длительность обычно [illegible] ответствует половине длительности основного звука. Чаще все[illegible] долгий форшлаг обозначается именно половиной длительно[illegible] основного звука. Форшлаги всегда пишутся штилем кверху.

Пишется: Исполняется:

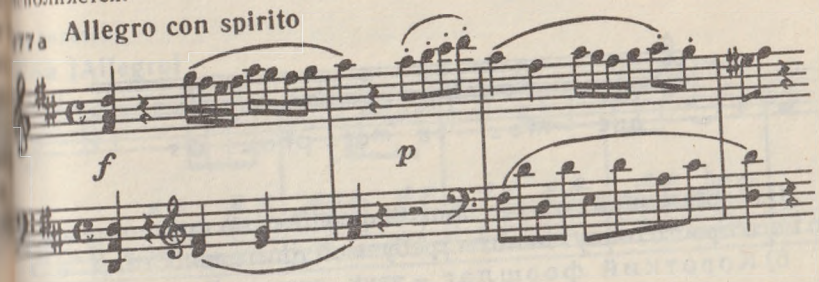


[20] Мелизм – от греч. melismos – особый способ пения.

[21] Форшлаг – от нем. vor – перед, Schlag – удар, то есть "предудар".

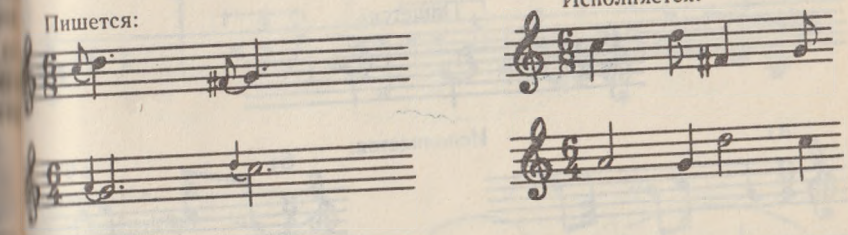


[illegible]полняется:



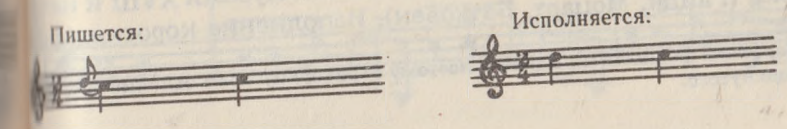
[illegible]сли долгий форшлаг помещается перед нотой с точкой, то [illegible]тельность форшлага равна 2/3 этой ноты, то есть звук форшлага [illegible] длительности самой ноты, а следующий звук – длительности [illegible]и:

Пишется: Исполняется:

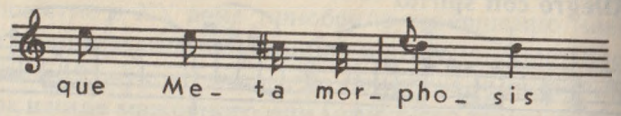


[illegible]сли долгий форшлаг написан перед повторяющимся звуком, то по традиции [illegible] века длительность первого звука переходит на форшлаг:

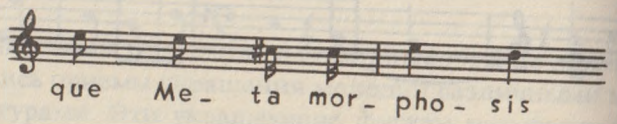
Пишется: Исполняется:



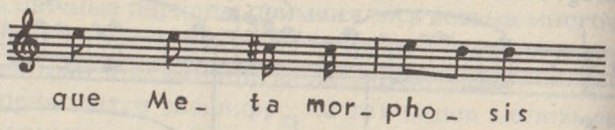
Об этом упоминает Й. Гайдн в одном из писем, приводя пример из своей пе



Гайдн пишет, что исполнять надо так:



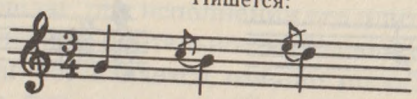
а не так:



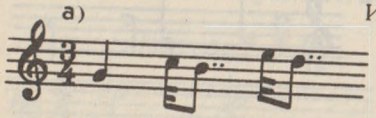
В современной музыке долгий форшлаг не применяется. Вм то него просто пишутся ноты требуемой длительности.

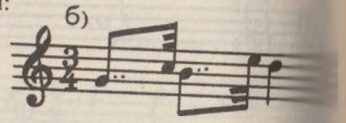
б) Короткий форшлаг – звук, лежащий на любом расст нии выше или ниже основного звука мелодии. В отличие от дол го форшлага короткий форшлаг исполняется как наимень доля последующего или предыдущего звука. Обозначается ко кий форшлаг мелкой нотой (чаще всего – восьмой) с перечер тым штилем[22]. Возможны два способа исполнения коротк форшлага:

Пишется:



а) Исполняется: б)



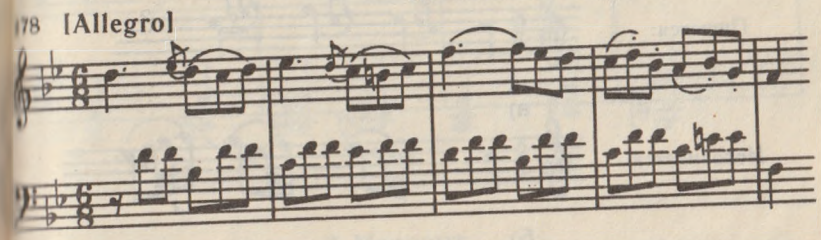


Исполнение коротких форшлагов за счет последующей дл тельности (а) характерно для классической музыки XVIII и нача XIX века (Гайдн, Моцарт, Бетховен). Исполнение коротких фор

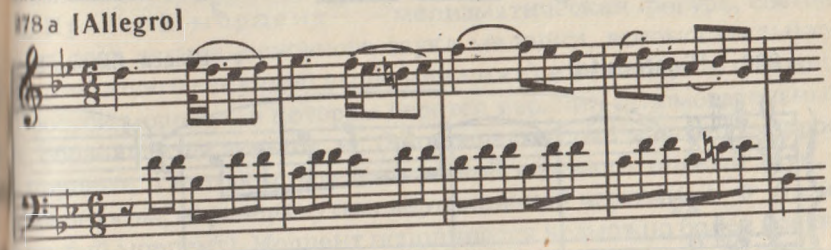
[22] Короткий форшлаг называется поэтому перечеркнутым в отличие от долг неперечеркнутого.

за счет предыдущей длительности (б) характерно для более ших стилей (Шопен, Шуман, Лист и др.).

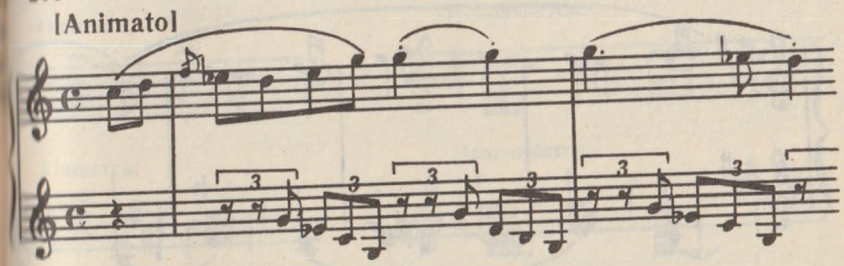
Л. Бетховен. Соната ор. 49 № 1, ч. II



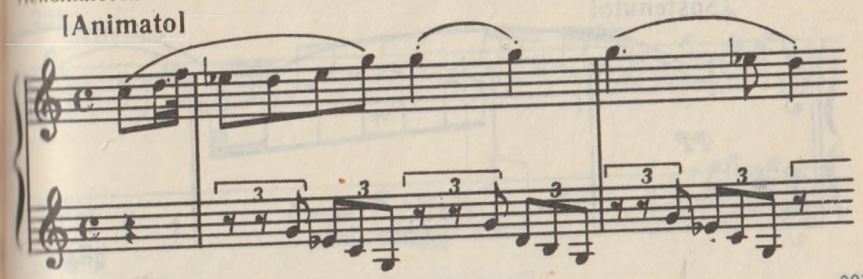
полняется:



Р. Шуман. Концерт для ф-п. с орк., ч. I



279 а
Исполняется:



Короткий форшлаг может состоять не только из одного, но и двух и более звуков, например:

Пишется:

Исполняется:

а)

б)

280 [Sostenuto] Ф. Шопен. Скерцо

pp

280 а

Исполняется:

[Sostenuto]

pp

2. Мордент

Различается несколько видов мордента.

а) Простой мордент[23] – мелизматическая фигура, состоящая из трех звуков: основного звука мелодии, вспомогательного звука (лежащего секундой выше или ниже) и повторения основного. Простой мордент, в котором берется верхний вспомогательный звук, обозначается знаком (неперечеркнутый мордент), а простой мордент, в котором берется нижний вспомогательный звук, – знаком, перечеркнутым вертикальной черточкой (перечеркнутый мордент). Мордент исполняется возможно более кратко, не нарушая длительности того звука, над которым он написан, напри-

Пишется:

Исполняется:

Пишется:

Исполняется:

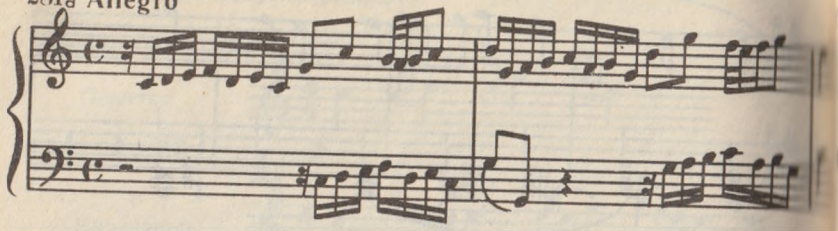
И. С. Бах. Инвенция C-dur

281 Allegro

[23] Мордент – итал. mordente – колючий, острый.

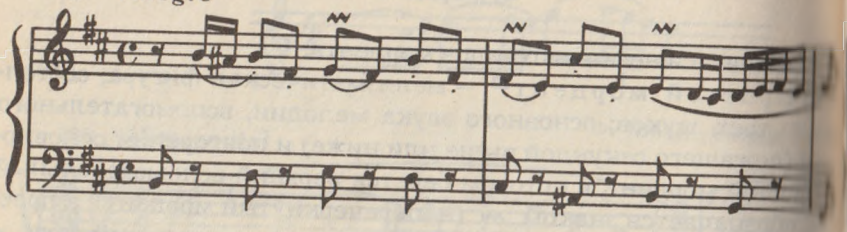
Исполняется:

281а Allegro



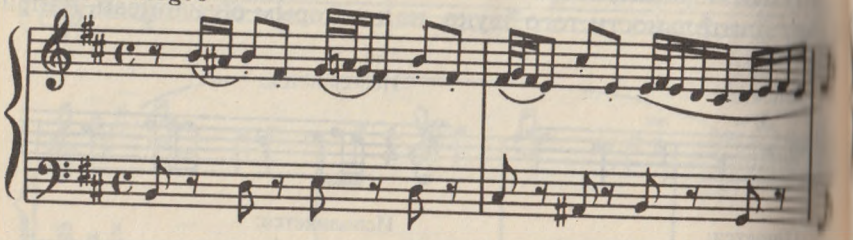
И. С. Бах. Инвенция h-moll

282 Allegro



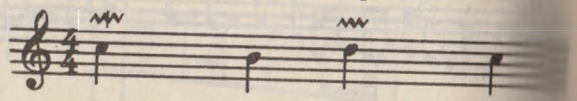
Исполняется:

282 а Allegro

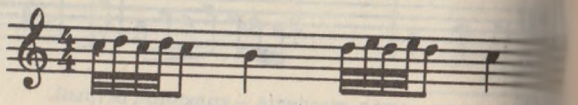


б) Двойной мордент, представляющий собой повторение простого мордента, также может быть неперечеркнутым и перечеркнутым . В неперечеркнутом двойном морденте берется верхний вспомогательный звук, а в перечеркнутом – нижний. Исполняется двойной мордент, как и простой, за счет длительности того звука, над которым он написан, например:

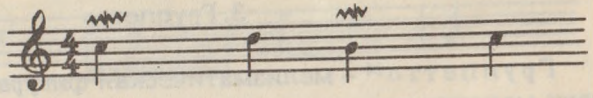
Пишется:



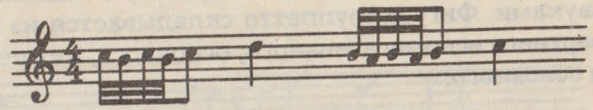
Исполняется:



Пишется:

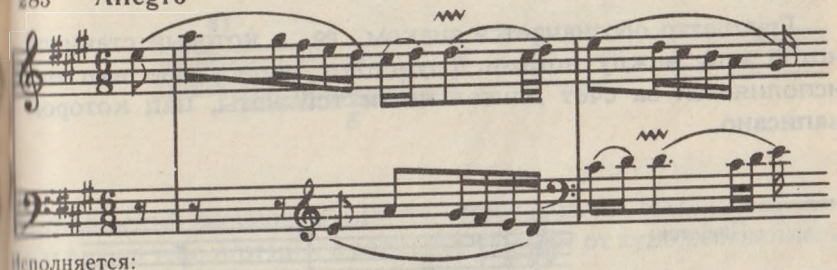


Исполняется:



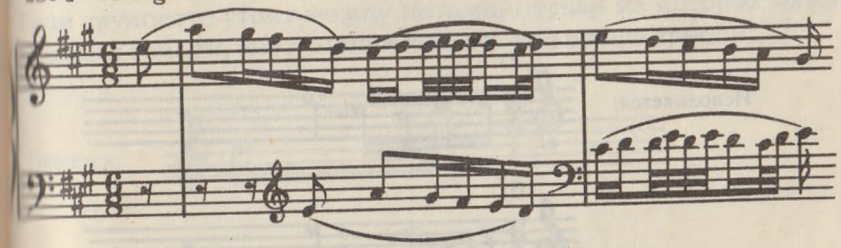
И. С. Бах. Английская сюита A-dur, Жига

283 Allegro



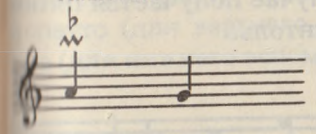
Исполняется:

283 а Allegro

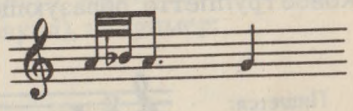


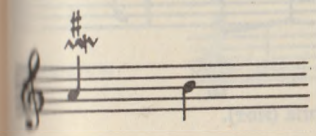
Если вспомогательный звук в морденте надо повысить или понизить, то над или под знаком мордента ставят соответствующий знак альтерации, например:

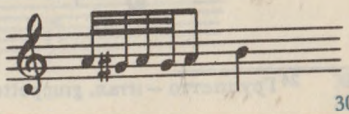
Пишется:



Исполняется:

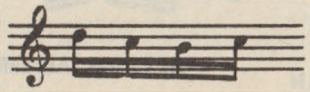






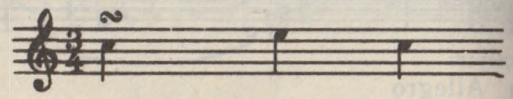
3. Группетто

Группетто[24] – мелизматическая фигура, в которой основ звук мелодии чередуется с верхним и нижним вспомогательн звуками. Фигура группетто складывается из нескольких звуко верхнего вспомогательного, основного, нижнего вспомогательн и основного:



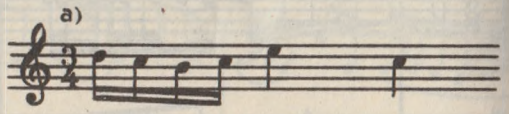
Группетто обозначается знаком ∽, который ставится н нотой или между нотами. Группетто, написанное над нота исполняется за счет длительности той ноты, над которой н написано.

Пишется:

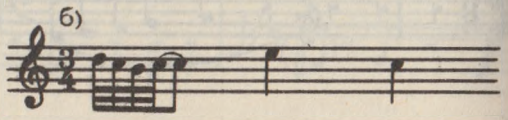


Исполняется:

а)

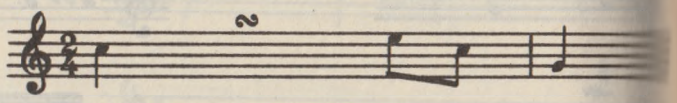


б)



Группетто, написанное между нотами, исполняется за сч предыдущей длительности. Для фигуры группетто может бы использована вторая половина предыдущей длительности (а последняя четверть предыдущей длительности (б) или вся дл тельность полностью (в). В последнем случае получается пятиз ковое группетто, образующее ровную квинтоль.

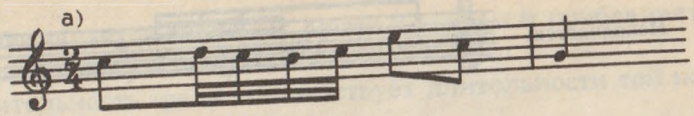
Пишется:



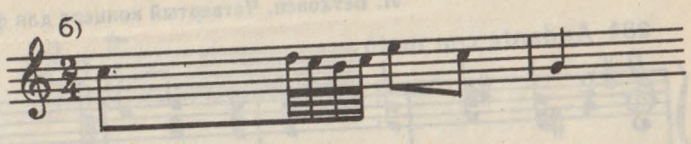
[24] Группетто – итал. gruppetto – маленькая группа (нот).

олняется:

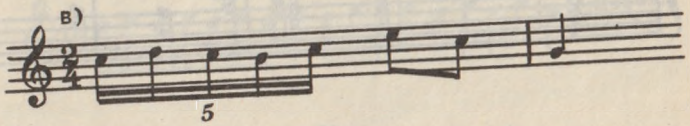
а)



б)



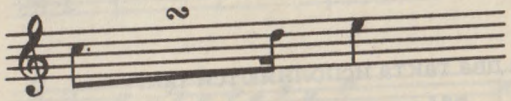
в)



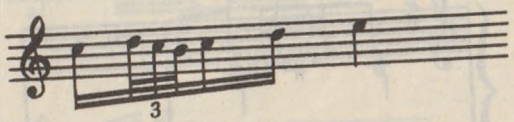
Ритмический рисунок группетто не обусловлен точными прави-ии, и выбор того или иного варианта зависит от художественного са исполнителя.

Если группетто стоит между нотами, первая из которых явля-и нотой с точкой, оно исполняется обычно в виде триоли:

Пишется:

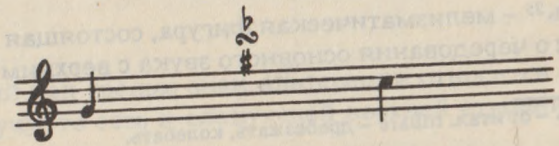


Исполняется:

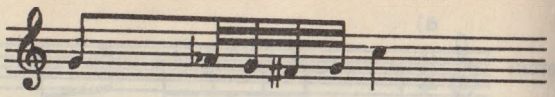


Если один или оба вспомогательных звука, входящих в груп-тто, должны быть повышены или понижены, это обозначается ответствующими знаками альтерации, поставленными над уппетто (для верхнего вспомогательного звука) или под груп-тто (для нижнего вспомогательного звука), например:

Пишется:

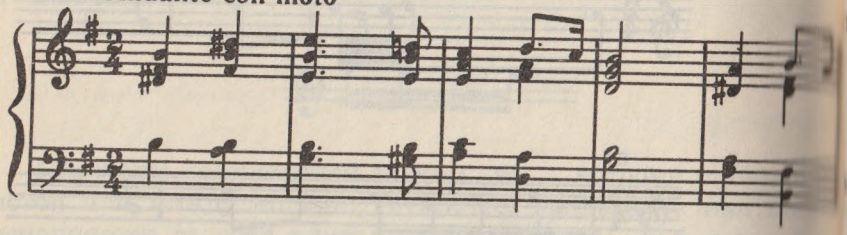


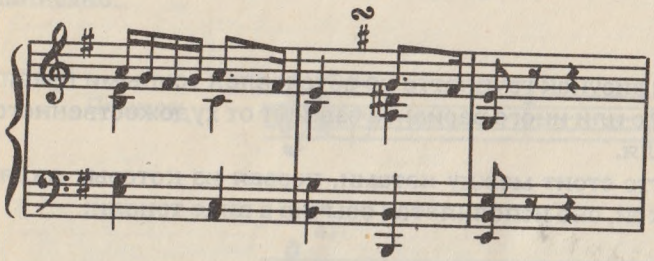
Исполняется:



Л. Бетховен. Четвертый концерт для ф-п. с орк., ч. II

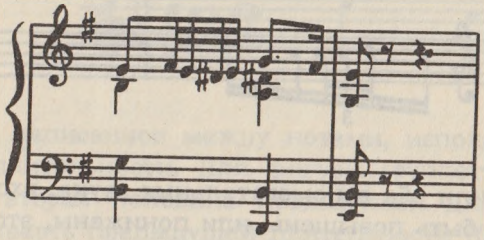
284 Andante con moto





Последние два такта исполняются так:

284а



4. Трель

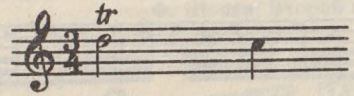
Трель[25] – мелизматическая фигура, состоящая из максимально быстрого чередования основного звука с верхним вспомогательным.

[25] Трель – от итал. trillare – дребезжать, колебать.

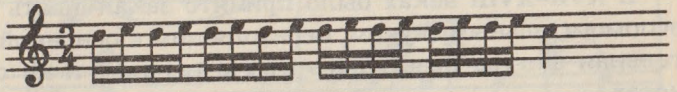
Трель обозначается знаком tr. Часто к буквам tr прибавляется горизонтальная волнистая линия.

Продолжительность трели соответствует длительности той ноты, над которой она написана, например:

Пишется:

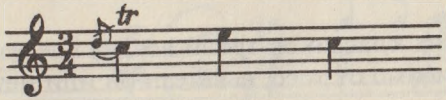


Исполняется:

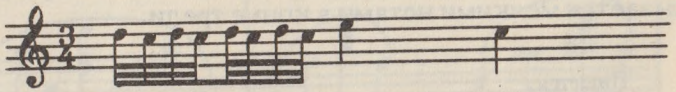


В тех случаях, когда трель следует начать с верхнего или нижнего вспомогательного звука или с фигуры, состоящей из нескольких звуков, эти звуки выписываются как короткий форшлаг перед основной нотой и включаются при исполнении в состав трели.

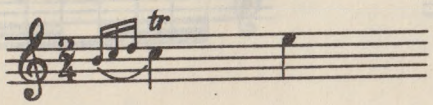
Пишется:



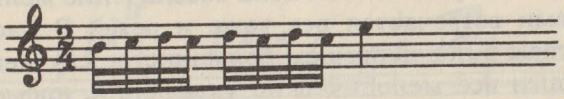
Исполняется:



Пишется:

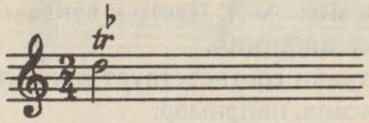


Исполняется:

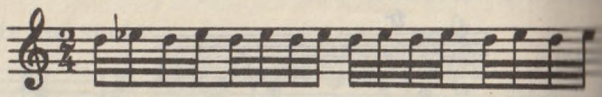


Выписанный над трелью знак альтерации относится к вспомогательному звуку, то есть к следующей верхней ступени звукоряда.

Пишется:

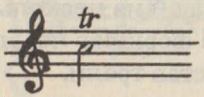


Исполняется:

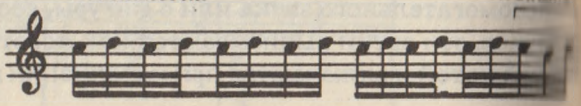


В XVII–XVIII веках было принято заканчивать трель нижним вспомогательным звуком, переходящим в основной. Эта заключительная фигура называлась **нахшлагом**[26] и не обозначалась нотах.

Пишется:

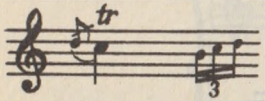


Исполняется:

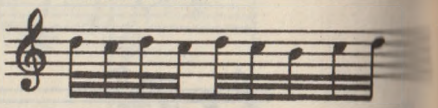


В произведениях классиков трели всегда следует исполнять нахшлагом, независимо от того, выписан он или нет. В настоящее время, если автор хочет закончить трель такой фигурой, она выписывается мелкими нотами в конце трели.

Пишется:



Исполняется:



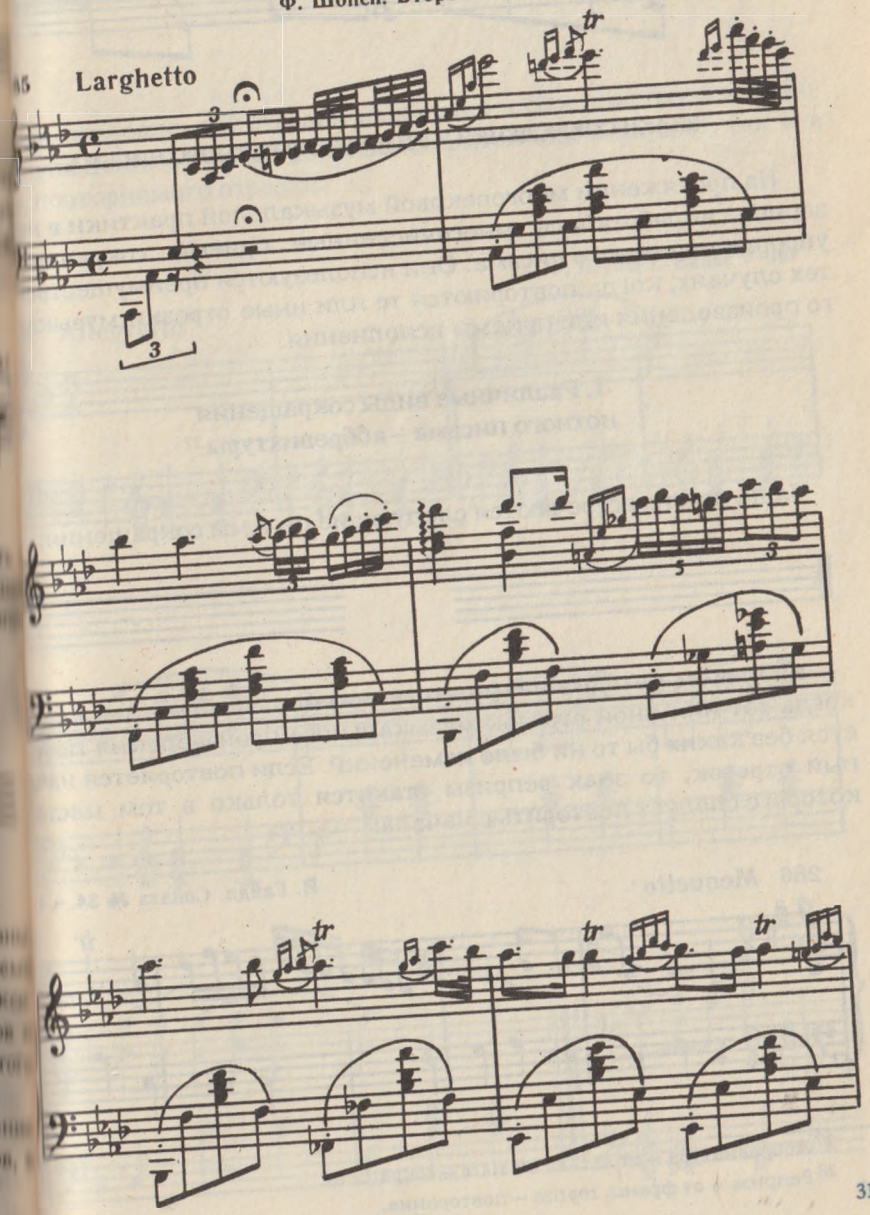
Начиная с середины XIX века обозначение мелизмов условными знаками встречается все реже и реже. В настоящее время композиторы в подавляющем большинстве случаев точно фиксируют нотами все мелодические украшения, кроме форшлагов и трели. Точная запись позволяет избежать отклонений от того ритмического рисунка, который задуман автором.

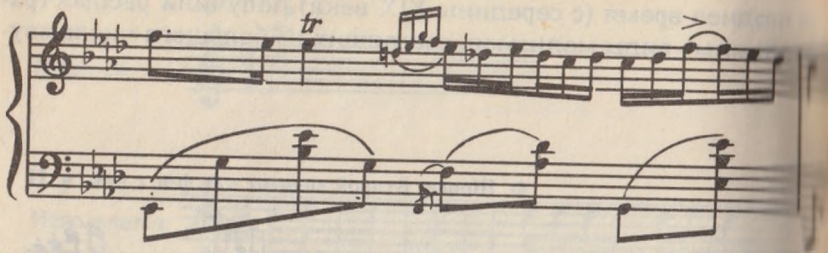
Кроме перечисленных мелизмов, получивших распространение в XVII–XVIII веках, образующихся из небольшого числа звуков, в

[26] Нахшлаг – нем. Nachschlag – последующий удар.

позднее время (с середины XIX века) получили распространение сложные виды мелизмов, состоящих из большого числа звуков.

Ф. Шопен. Второй концерт для ф-п. с орк., ч. II



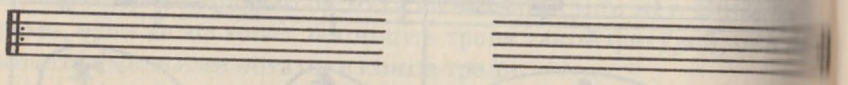


ЗНАКИ СОКРАЩЕНИЯ И УПРОЩЕНИЯ НОТНОГО ПИСЬМА

На протяжении многовековой музыкальной практики в нотн записи выработались многочисленные приемы сокращения упрощения нотного письма. Они используются преимущественн тех случаях, когда повторяются те или иные отрезки музыкаль го произведения или приемы исполнения.

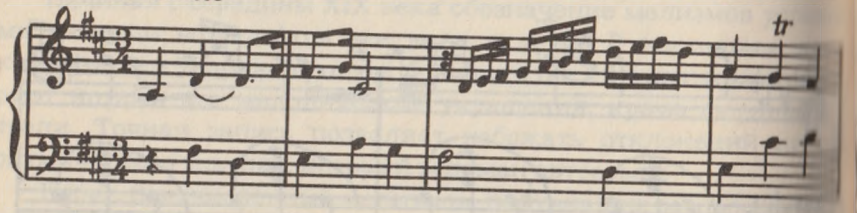
1. Различные виды сокращения нотного письма – аббревиатуры [27]

Чаще других встречаются следующие приемы сокращения:



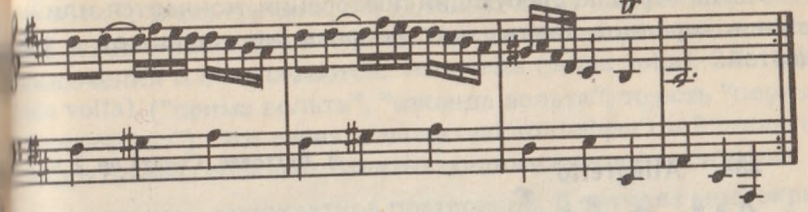
а) Знаком **реприз**ы [28] (повторения) пользуются в тех случа когда тот или иной отрезок музыкального произведения повто ется без каких бы то ни было изменений. Если повторяется нача ный отрезок, то знак репризы ставится только в том месте, которого следует повторить с начала:

286 Menuetto **Й. Гайдн. Соната № 34, ч. II**



[27] Аббревиатура – от лат. ab breviare – сокращать.

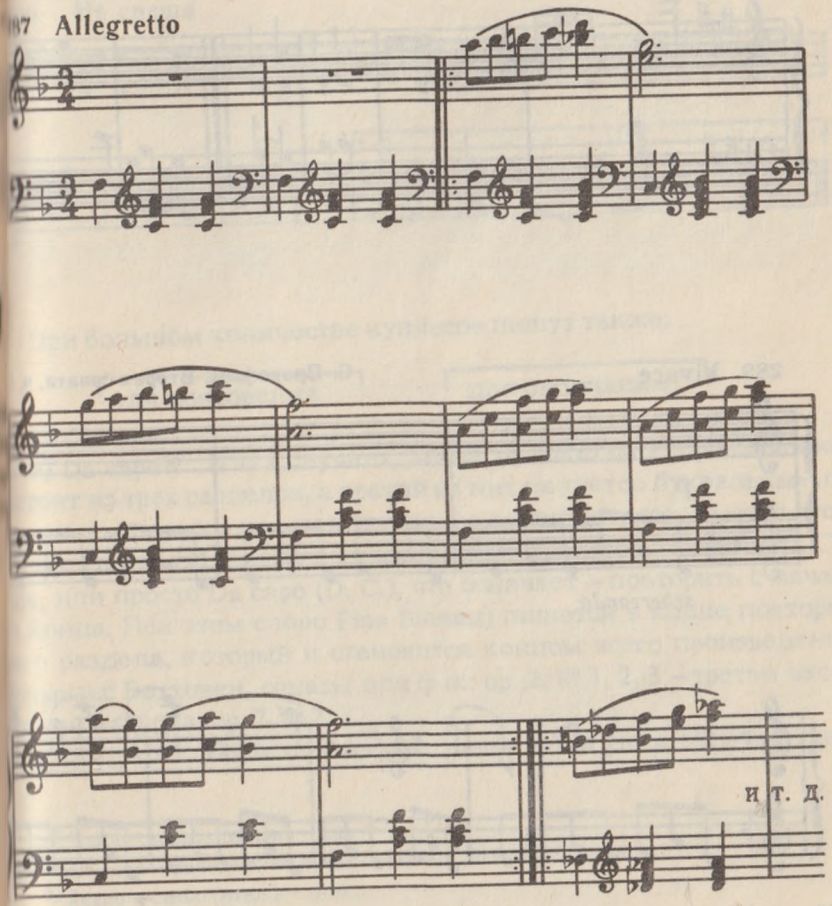
[28] Реприза – от франц. reprise – повторение.



сли повторяемый отрезок находится в середине музыкально- роизведения, то знак репризы ставится как в начале, так и в е повторяемого отрезка:

Ф. Шуберт. Вальс F-dur

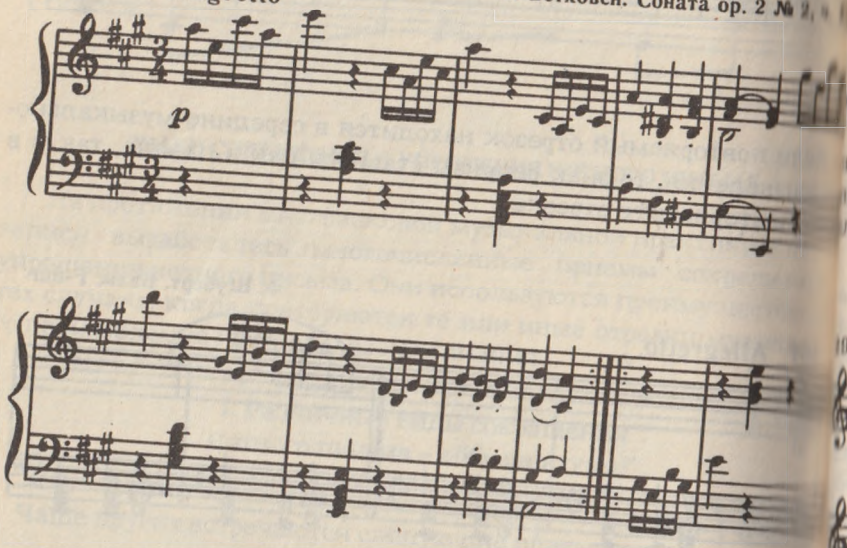
87 Allegretto



Когда отрезок, требующий повторения, кончается или начинается в середине такта, знак репризы не совпадает с тактовой чертой.

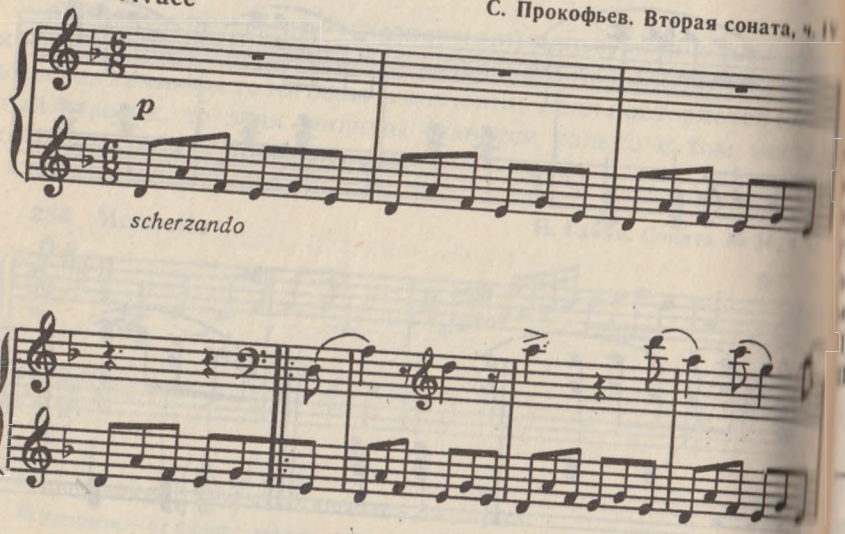
288 Allegretto

Л. Бетховен. Соната ор. 2 № 2, ч. II



289 Vivace

С. Прокофьев. Вторая соната, ч. IV

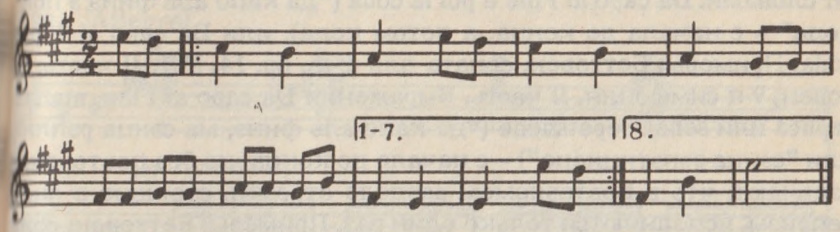


) Volta[29]. В тех случаях, когда заключение (каденция) повто-
ого отрезка различно в первый и во второй раз, выписываются
аключения и обозначаются: 1-ma volta (prima volta), 2-da volta
nda volta) ("прима вольта", "сэконда вольта", то есть "первый
, "второй раз"). Эти слова, а чаще просто цифры 1 и 2 ставятся
квадратными скобками, охватывающими каждое окончание.

Знак репризы – однократное повторение. В случаях многократ-
повторения (например, в куплетной форме вокальной музы-
количество повторений должно быть указано цифрами под
ьтой. Если последний куплет имеет другое заключение, то оно
исывается под второй вольтой с цифровым обозначением
леднего куплета.

190 Не спеша

Русская народная песня



При большом количестве куплетов пишут также:

для повторения | для окончания

в) Da capo[30]. В тех случаях, когда музыкальное произведение
остоит из трех разделов, а третий из них является буквальным по-
торением первого, это повторение не выписывается. Вместо этого
ишут: Da capo al Fine ("да капо аль финэ"), или сокращенно D. C.al
ine, или просто Da capo (D. C.), что означает – повторить с начала
о конца. При этом слово Fine (конец) пишется в конце повторяе-
ого раздела, который и становится концом всего произведения.
примеры: Бетховен, сонаты для ф-п.: ор. 2, № 1, 2, 3 – третьи части,
Шопен, мазурка, ор. 7, № 2.

г) Segno[31]. Если повторение начинается не с первого такта

[29] Volta – вольта (итал.) – раз.

[30] Da capo – да капо (итал.) – с "головы", то есть с начала.

[31] Segno – сэньо (итал.) – знак.

пьесы, тогда то место, от которого следует повторять, обозначается знаком 𝄋, напоминающим перечеркнутую латинскую букву S, с которой начинается слово Segno ("сэньо"). Иногда 𝄋 заменяется знаками ⊕, §, §.

Там, где следует начать повторение, пишут d'al segno или dal 𝄋 ("даль сэньо") – "от знака". Примеры: Шопен, мазурки ор. 7, № 5, ор. 68, № 4. Если следует повторить от знака 𝄋 до конца, то пишут: Dal 𝄋 al Fine ("даль сэньо аль финэ") – от знака до конца. Пример: Шопен, мазурка, ор. 17, № 3.

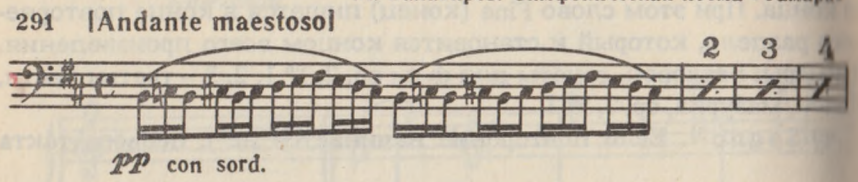
Если нужно повторить с начала до знака – пишут: Da capo al 𝄋 ("да капо аль сэньо", то есть "с начала до конца"), обозначая знаком 𝄋 то место, до которого следует повторить.

Если за повторенным разделом следует исполнять специальный заключительный раздел, называемый кодой, то это обозначают словами: Da capo al Fine e poi la coda ("да капо аль финэ э пои ла кода" – с начала до конца, а потом кода), или Da capo al e poi la coda. Примеры: Бетховен, соната для ф-п., ор. 14, № 1, II часть, Бетховен, 9-я симфония, II часть. Выражения Da capo al Fine, ma senza replica или senza repetizione ("да капо аль финэ, ма сэнца рэплика" или "сэнца рэпэтиционе") – с начала до конца, но без повторения – означают, что в повторяемом разделе отрезки, стоящие в знаках репризы, исполняются только один раз. Примеры: Бетховен, соната для ф-п., ор. 22, III часть или ор. 26, II часть.

2. Различные виды упрощения нотного письма

а) При многократном повторении одного такта в оркестровых партиях (голосах) вместо повторного выписывания нот ставится знак %, а такты нумеруются. Например:

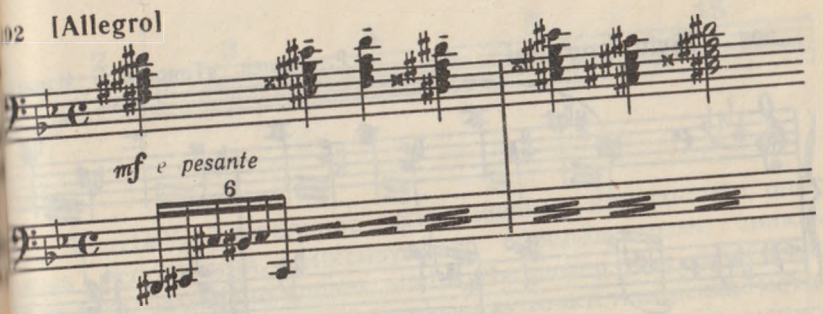
М. Балакирев. Симфоническая поэма «Тамара»



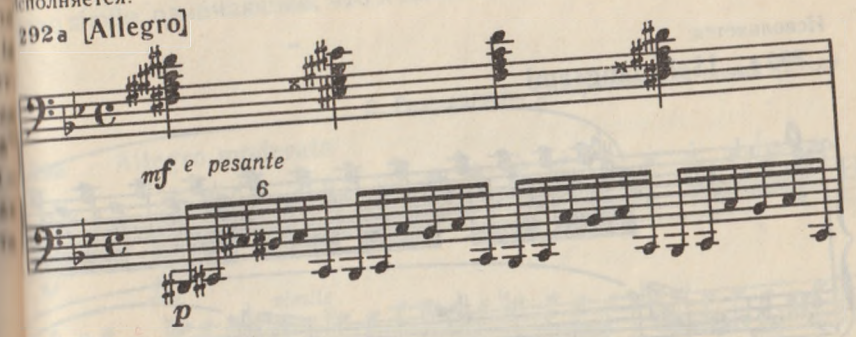
При многократном повторении определенной мелодико-ритмической фигуры в пределах одного такта используется тот же

знак – вместо повторного выписывания нот ставится знак //, обозначающий повторение данной фигуры. Например, пишут:

Н. Мясковский. Вторая соната

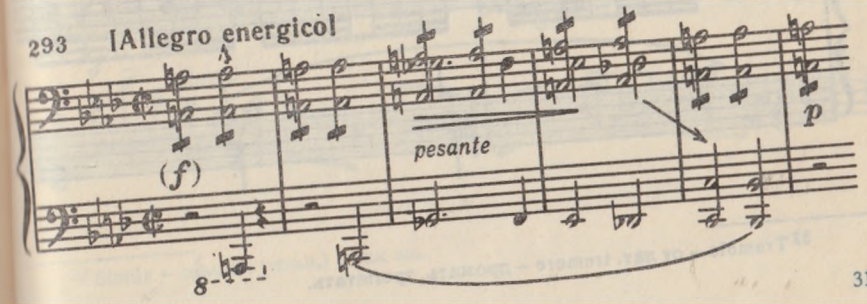


Исполняется:



б) Повторение одного и того же звука или аккорда равными длительностями в пределах такта часто обозначается лишь черточками, соответствующими количеству вязок нужной длительности:

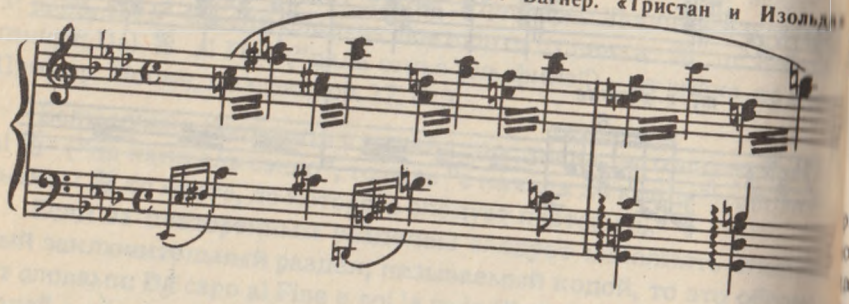
Ф. Лист. Соната h-moll



в) Быстрое поочередное повторение двух звуков, интерва или аккордов называется **тремоло**[32] или **тремоландо** и о значается так:

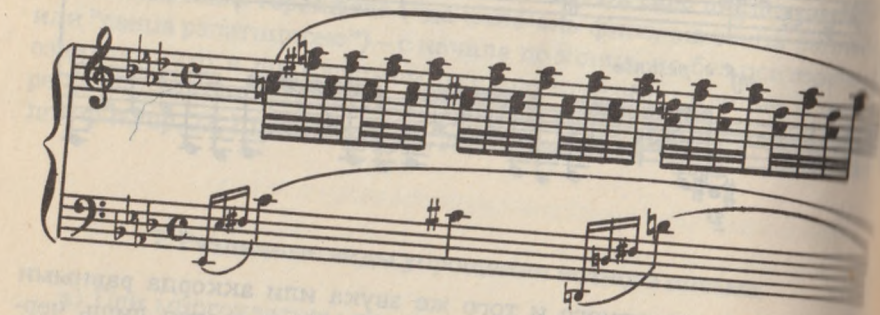
294 [Sehr langsam]

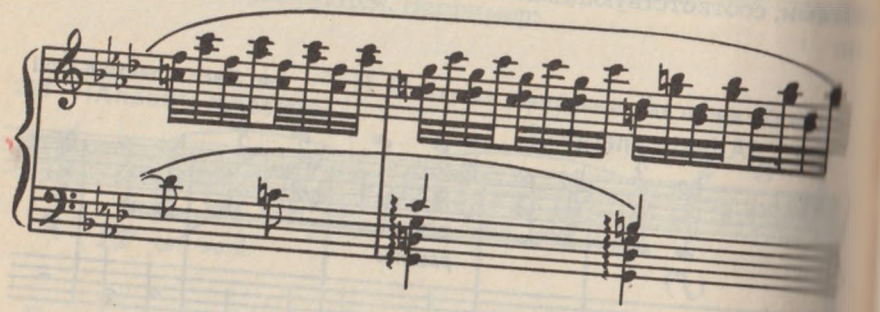
Р. Вагнер. «Тристан и Изольда»



Исполняется:

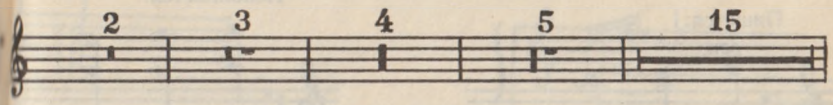
294а [Sehr langsam]





[32] Tremolo – от лат. tremere – дрожать, трепетать.

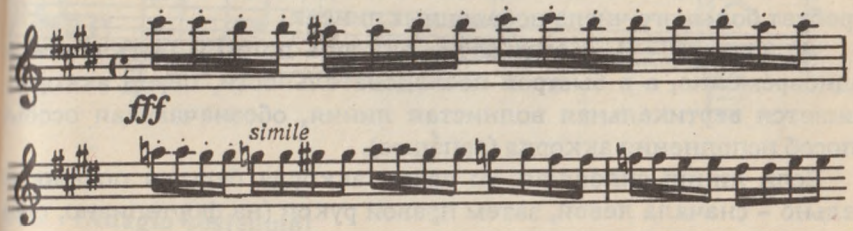
г) Паузы из нескольких тактов обозначаются паузой или специ-ным знаком на целый такт, над которым ставится цифра, зывающая, сколько тактов длится молчание. Например:



д) **Simile**[33]. Длительное использование какого-либо одного иема исполнения, фиксируемого определенными знаками, жет быть заменено словом simile. Например, при непрерывном ccato нет необходимости выписывать точки над всеми нотами. остаточно написать их в одном-двух тактах, а потом выписать ово simile, означающее, что и дальше надо исполнять так же.

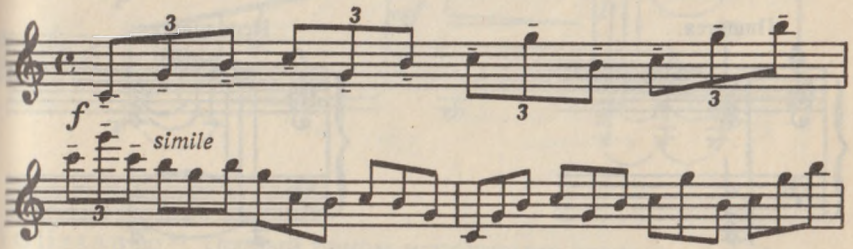
С. Рахманинов. Симфоническая поэма «Утес»

295 Allegro moderato



А. Хачатурян. Вторая симфония, ч. IV

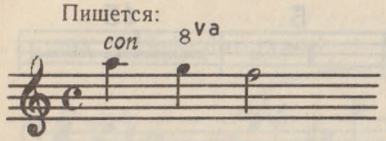
296 Allegro sostenuto



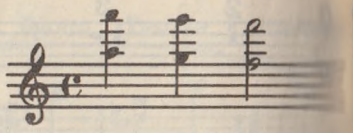
[33] Simile – си́миле (итал.) – так же.

е) Con octava. При октавном удвоении какого-либо голоса вместо того чтобы выписывать октавы, можно написать con octava или con 8 ("кон октава") – "с октавой".

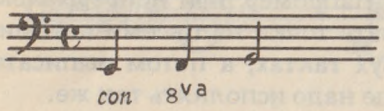
Пишется:



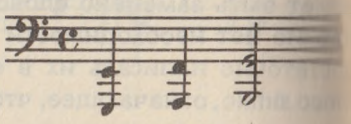
Исполняется:



Пишется:



Исполняется:

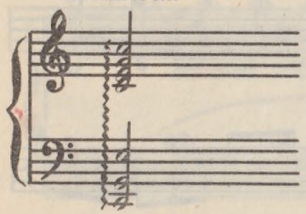


Особенно удобен этот прием в тех случаях, когда запись октав требует большого числа добавочных линеек.

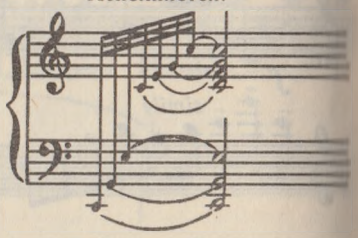
ж) Arpeggio[34]. Когда звуки аккорда должны быть взяты не одновременно, а в быстрой последовательности, перед аккордом пишется вертикальная волнистая линия, обозначающая особый способ исполнения аккорда (арпэ́джо).

Если линия сплошная, то звуки аккорда берутся последовательно – сначала левой, затем правой рукой (на фортепиано, органе, арфе и т. д.):

Пишется:



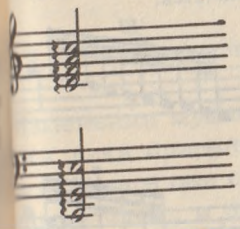
Исполняется:



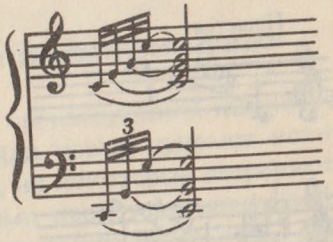
[34] Arpeggio (итал.) – арфообразно.

если же линии выписаны отдельно, то арпеджирование производится одновременно обеими руками:

Пишется:

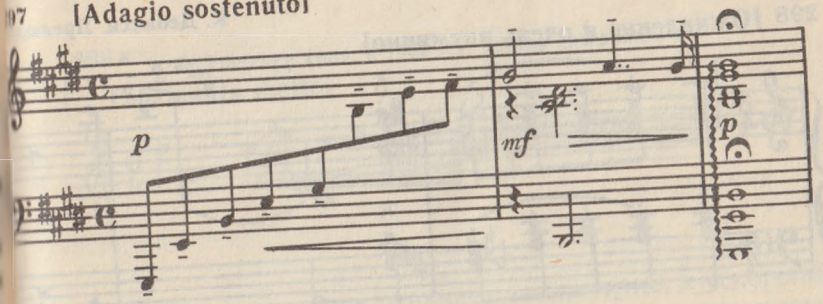


Исполняется:



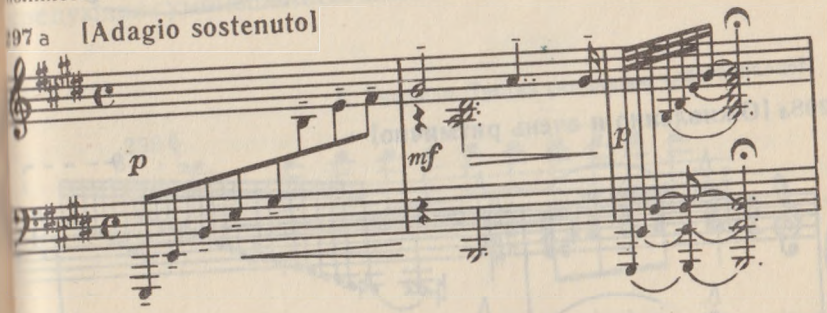
С. Рахманинов. Второй концерт для ф-п. с орк., ч. II

97 [Adagio sostenuto]



полняется:

97 а [Adagio sostenuto]

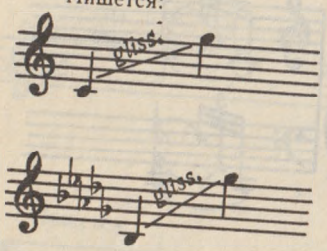


з) Glissando[35]. Особый прием исполнения гамм (а на арфе и аккордов), при котором все промежуточные звуки берутся подряд

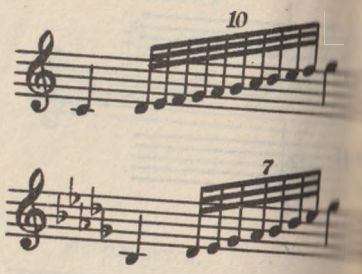
[35] Glissando (итал.) – скользя.

одним быстрым скользящим движением, называется glissando. В фортепианной музыке употребительны glissando по белым и черным клавишам.

Пишется:

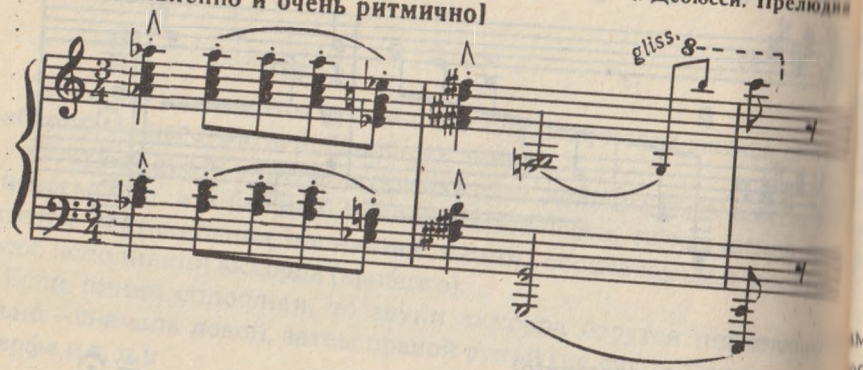


Исполняется:



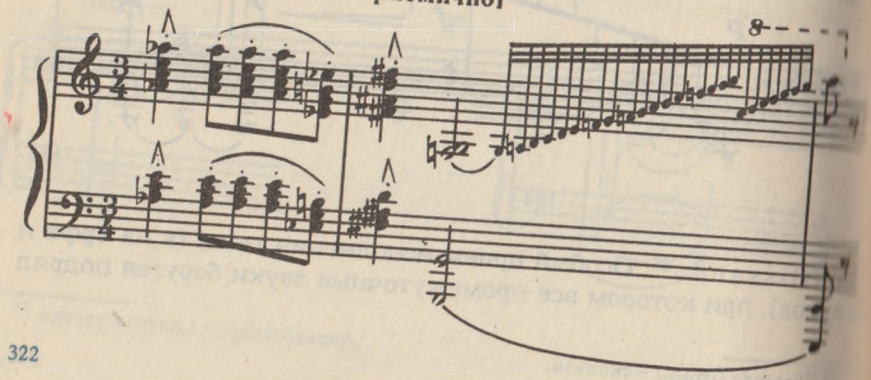
298 [Оживленно и очень ритмично]

К. Дебюсси. Прелюдия



Исполняется:

298а [Оживленно и очень ритмично]



Упражнение

Найдите и назовите в нотах своего репертуара различные виды ...щения и сокращения нотного письма.

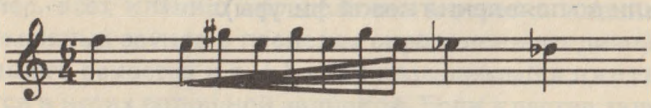
3. Некоторые новые приемы записи современной музыки

Изменения музыкального языка в произведениях композито- XX века привели к появлению ряда новых приемов нотной ...иси. Не все они стабилизировались, но некоторые встречаются ...льно часто, и ознакомление с ними представляется необхо- ...мым. Например, в нотах можно увидеть такую запись:  . Здесь ...личение числа вязок показывает ускорение, при этом – произ- ...льное, не подчиняющееся строгому метру.

299 а

Б. Тищенко (род. в 1939 г.). Третья симфония, ч. I

[Sostenuto molto]

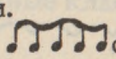


Уменьшение числа вязок означает замедление, а ускорение и ...медление обозначается последовательным увеличением и ...следующим уменьшением числа вязок.

Б. Тищенко. Третья симфония, ч. IV

299 б

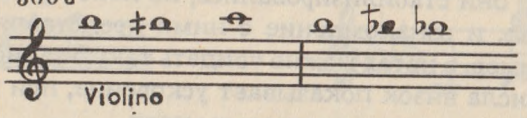
В сущности, этот прием заменяет слова accelerando или ritenuto, ...о он чрезвычайно удобен для обозначения смены темпа на крат- ...айшем отрезке музыки.

Запись такого вида  обозначает свободное исполнение, ...е подчиняющееся строгому метру, то есть приблизительно соот- ...ветствует понятию рубато.

В современной музыке нередко встречается использовани микроинтервалики – четвертитонов, возможное в вокальной и инструментальной музыке у струнных или духовых инструмент Скольжение по четвертитонам часто обозначается "усеченны диезом или бемолем, например знак ♯ (полудиез) указывает н повышение на 1/4 тона. Понижение на 1/4 тона обозначается: ♭ и ♩.

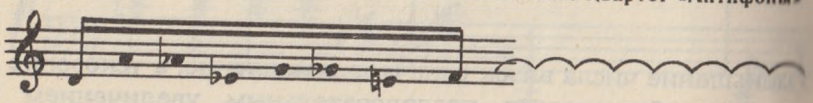
С. Слонимский. Квартет «Антифоны»

300а



Волнообразная линия вслед группе нот обозначает повторени данной группы на протяжении определенного отрезка времени в секундах или до появления новой фигуры).

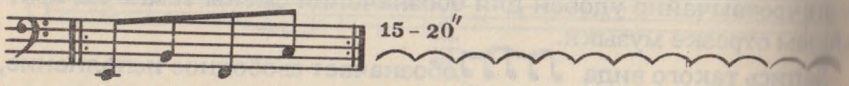
300б С. Слонимский. Квартет «Антифоны»



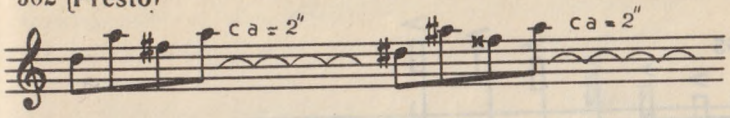
Очень часто музыка записывается без тактовых обозначений, без метра – senza metrum. Иногда для каждого отрезка музыки ука зывают приблизительное время звучания данного отрезка в секун дах. В этих случаях слог "са" (произносится "ка") – сокращенное обозначение латинского слова circa – приблизительно, примерно, около.

301 П. Плакидис (род. в 1947 г.). «Инвенция «Квинты»

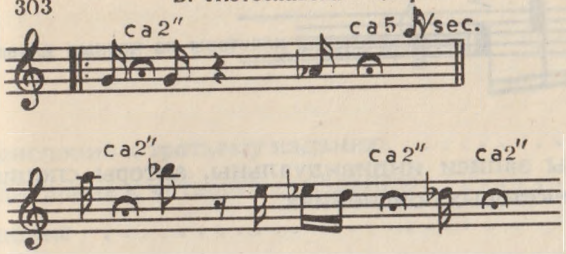
Allegretto moderato



302 [Presto] П. Дамбис (род. в 1936 г.). «Игры» для двух ф-п.



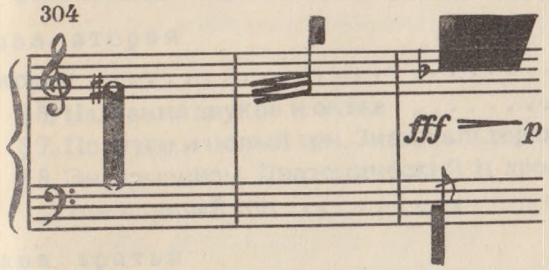
303 В. Лютославский. Квартет



Встречающееся нередко одновременное звучание всех звуков пример, всех клавиш определенного отрезка клавиатуры или к возможных звуков в пределах определенного диапазона у хо струнного оркестра и т. д.) – так называемый кластер[36] – обо чается в нотах сплошной заливкой. Если кластер задуман в оп еленном отрезке звукоряда, он размещается от и до определен высоты:

А. Шнитке (род. в 1934 г.).
Соната № 2 для скр. с ф-п.

304

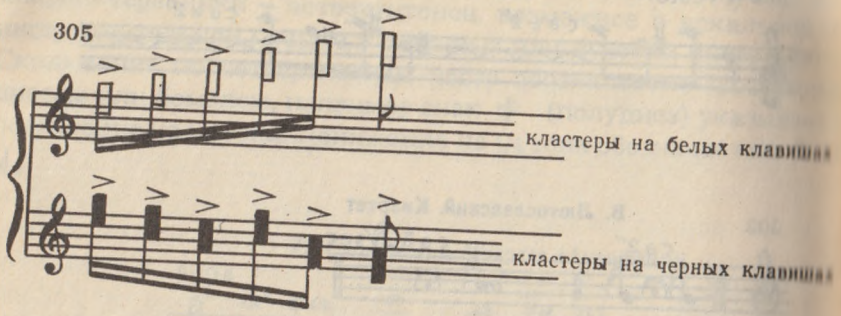


Пример 304 обозначает постепенное снятие клавиш кластера. тречаются и произвольные кластеры в верхнем или в нижнем ре стре:

[36] Кластер – англ. cluster – гроздь, пучок.

П. Васкс (род. в 1946 г.). «Цикл» для ф-п.

305



Многие приемы записи индивидуальны, авторы специаль оговаривают их в текстовых пояснениях.

СОДЕРЖАНИЕ

Глава восемнадцатая

Приложение

Красинская Л. Э., Уткин В. Ф.
К 78 Элементарная теория музыки: Учеб. пособие. – 4-е изд., доп. – М.: Музыка, 1991. – 334 с., нот.

ISBN 5–7140–0201–6

Пособие по элементарной теории музыки соответствует программе этого курса. По сравнению с предыдущим изданием книга дополнена краткими сведениями о развитии тональной организации музыки в XIX веке, об атональности, додекафонии и некоторых новых приемах нотной записи в музыке XX столетия. Для учащихся музыкальных школ.

ББК 85.31

К $\frac{4905000000-351}{026(01)-91}$ 55 – 90

В 1992 ГОДУ ПЛАНИРУЕТСЯ ВЫПУСТИТЬ В СВЕТ
УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ:

Абызова Е.
Гармония

Оськина С., Парнес Д.
Аккомпанемент на уроках гармонии

Шишаков Ю.
Инструментовка для русского
народного оркестра

Издательство "Музыка"