

# Что Такое Теория Музыки?



ОГРОМНОЕ КОЛИЧЕСТВО НЮАНСОВ, КОТОРЫЕ ВСТРЕЧАЮТСЯ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ, ПРОВОДЯТ НАСК ГЛУБОКОМУ ОСОЗНАНИЮ ТОГО...

ЧТО БЕЗНАДЕЖНО ТРУДНО ОПИСАТЬ ЭТО КОМУ-НИБУДЬ ЕЩЁ!

КАК И ДРУГИЕ ФОРМЫ ИСКУССТВА, МУЗЫКА СПОСОБНА ВЫЗЫВАТЬ ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ РЕАКЦИИ В СЛУШАТЕЛЕ, КОТОРЫЕ ВЫХОДЯТ ЗА РАМКИ ОБЫЧНЫХ СПОСОБОВ КОММУНИКАЦИИ.

НЕ СМОТЯ НА ТО, ЧТО ОДНО И ТО ЖЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ МОЖЕТ ВЫЗВАТЬ РАЗНЫЕ РЕАКЦИИ У РАЗНЫХ СЛУШАТЕЛЕЙ, КАЖДЫЙ ЛЮБИТЕЛЬ МУЗЫКИ СКАЖЕТ ВАМ, ЧТО ЭТИ ЧУВСТВА НАСТОЯЩИЕ!



И ЕСЛИ ОНИ НАСТОЯЩИЕ, ТО ЗНАЧИТ ДОСТОЙНЫ ИЗУЧЕНИЯ.

ОДНА ИЗ САМЫХ ЦЕННЫХ ФУНКЦИЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ: **ОБОЗНАЧЕНИЕ И ОПРЕДЕЛЕНИЕ** МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ И СТРУКТУР. ЭТО ДЕЛАЕТ ПРОЦЕСС ОБМЕНА ИНФОРМАЦИЕЙ БОЛЕЕ ПРОСТЫМ!

**НИЖНИЙ ВВОДНЫЙ ТОН**  
[муз.] 1. Тот самый звук, когда ты ждёшь, что вот-вот будет "О, дааа", а когда его не играют, то ты расстроено и недовольно хмыкаешь

И ЗАТЕМ НЕСКОЛЬКО ФАГОТОВ, ПОДОБНО ПЫЛАЮЩИМ МЕДОВЫМ ДЫНЯМ, ВСТУПАЮТ НА ВЫСОКИХ НОТАХ

БРЭДЛИ, НУ ХВАТИТ! УЖЕ ПОЗДНО



Я ПОЧТИ ЗАКОНЧИЛ

ПРОДУМАННАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ НЕ ТОЛЬКО ПОМОГАЕТ РАЗГОВАРИВАТЬ О МУЗЫКЕ С ДРУГИМИ ЛЮДЬМИ, НО И... ПОМОГАЕТ НАМ УЧИТЬСЯ!

И ХОТЯ ВСЁ ЭТО ОЧЕНЬ КРУТО И ПОЛЕЗНО, ТЕОРИЯ МУЗЫКИ СОДЕРЖИТ В СЕБЕ ГОРАЗДО БОЛЬШЕ, ЧЕМ ПРОСТО НАБОР ТЕРМИНОВ!



КОГДА КОМПОЗИТОРЫ ПИШУТ МУЗЫКУ, БУДЬ ТО КЛАССИЧЕСКИЕ СИМФОНИИ ИЛИ ЯПОНСКОЕ ПОСТ-СИБУЯ-КЭЙ-ГЛИТЧ-ТЕХНО, ОНИ НЕ СЛЕДУЮТ ОПРЕДЕЛЁННОМУ НАБОРУ ПРАВИЛ. СКОРЕЕ НАОБОРОТ - ОНИ ЧАЩЕ ПЫТАЮТСЯ

## НАРУШИТЬ ПРАВИЛА!

БОЛЬШИНСТВО ЛЮДЕЙ ДУМАЮТ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕОРИИ, КАК О ПРАВИЛАХ НАПИСАНИЯ МУЗЫКИ - ЭТО НЕ СОВСЕМ ВЕРНО. МУЗЫКОВЕДЫ НЕ СОЗДАЮТ ПРАВИЛА ДЛЯ НАПИСАНИЯ МУЗЫКИ; ОНИ ВЫИСКАИВАЮТ ЗАКОНОМЕРНОСТИ В УЖЕ НАПИСАННОЙ МУЗЫКЕ.



КОМПОЗИТОРЫ СОЗДАЮТ...



...ТЕОРЕТИКИ АНАЛИЗИРУЮТ!

ЧТО ПРИВОДИТ НАС К САМОМУ ВАЖНОМУ ВОПРОСУ... КАЖДЫЙ ИЗУЧАЮЩИЙ МУЗЫКУ ЧЕЛОВЕК ДОЛЖЕН ПОСТОЯННО СПРАШИВАТЬ СЕБЯ:

## ЗАЧЕМ?

ЗАЧЕМ РАЗБИРАТЬ МУЗЫКУ НА КУСОЧКИ? В ЧЁМ СМЫСЛ ИЗУЧЕНИЯ ЭТИХ ПРАВИЛ, НА КОТОРЫЕ ЗАБИВАЮТ ДАЖЕ САМИ КОМПОЗИТОРЫ?

ПОТОМУ ЧТО ВНУТРИ КРОЕТСЯ ПРИЧИНА, ИЗ-ЗА КОТОРОЙ МУЗЫКА ЗАСТАВЛЯЕТ ВАС ДВИГАТЬСЯ.

МОЖЕТ БЫТЬ, ВСЁ ДЕЛО В ЗВУКАХ. МОЖЕТ БЫТЬ, ВСЁ КРОЕТСЯ В ТИШИНЕ. ИЛИ ИСТИНА ГДЕ-ТО ПОСЕРЕДИНЕ.

ПРИЧИНА, ИЗ-ЗА КОТОРОЙ МУЗЫКА ПОБУЖДАЕТ ВАС ПЛАКАТЬ, ВЫЗЫВАЕТ ДРОЖЬ ПО ВСЕМУ ТЕЛУ ИЛИ НАПОМИНАЕТ О ДОМЕ.

ЭТО МОЖЕТ ЗАНЯТЬ ДОЛГОЕ ВРЕМЯ И ПОРОДИТЬ БОЛЬШЕ ВОПРОСОВ, ЧЕМ ОТВЕТОВ.

НО МУЗЫКОВЕДЫ ХОТЯТ УЗНАТЬ ЭТО, ПОТОМУ ЧТО...

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ - ЭТО ПОСТИЖЕНИЕ ТОГО, КАК РАБОТАЕТ МУЗЫКА.



И ВЫ ТОЛЬКО ЧТО ПРИСОЕДИНИЛИСЬ К НАШЕЙ КОМАНДЕ. СОБИРАЙТЕ ВЕЩИ... ПОЕХАЛИ!

# Нотация: Высота

**МУЗЫКАЛЬНАЯ НОТАЦИЯ - ЭТО СИСТЕМА ЗАПИСИ МУЗЫКИ В ПИСЬМЕННОЙ ФОРМЕ.**

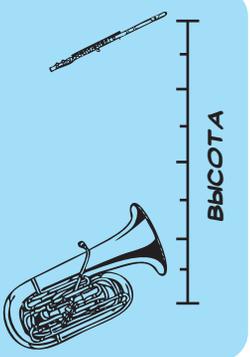


**СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ НОТАЦИЯ - ПРОДУКТ ВЕКОВЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ... И ЭТО НИ ЧТО-ТО РАЦИОНАЛЬНОЕ, НИ ИНТУИТИВНОЕ!**

**ВЫСОТА** - ЭТО СВОЙСТВО ЗВУКА, ЗАВИСЯЩЕЕ ОТ ЕГО ЧАСТОТЫ.

ДЛЯ ПРИМЕРА, **ФЛЕЙТА** ИЗДАЁТ **ВЫСОКИЕ ЗВУКИ**, В ТО ВРЕМЯ КАК У **ТУБЫ** ЗВУКИ **НИЗКИЕ**.

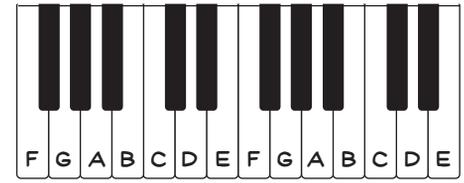
**НОТА** - ЭТО ПИСЬМЕННОЕ **ИЗОБРАЖЕНИЕ ВЫСОТЫ** КОНКРЕТНОГО ЗВУКА.



СИСТЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ НОТАЦИИ, КОТОРУЮ МЫ ИСПОЛЬЗУЕМ, ПО СУЩЕСТВУ ЯВЛЯЕТСЯ **ГРАФИЧЕСКИМ ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЗВУКОВ ВО ВРЕМЕНИ**.



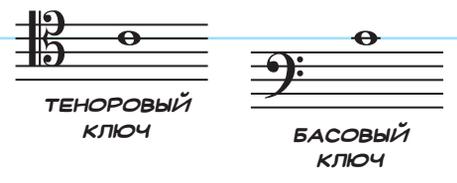
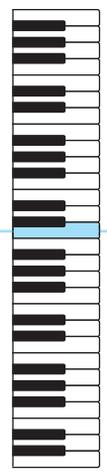
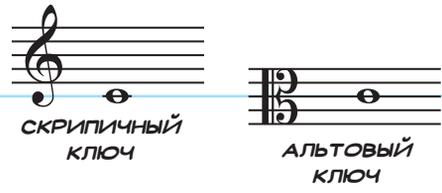
**ПЯТЬ ЛИНИЙ**, НА КОТОРЫХ РАСПОЛАГАЮТСЯ **НОТЫ**, НАЗЫВАЮТСЯ **НОТНЫЙ СТАН**.



**БЕЛЫЕ КЛАВИШИ** НА КЛАВИАТУРЕ **ОБОЗНАЧЕНЫ БУКВАМИ ОТ А ДО G**

НОТАЦИЯ **БАЗИРУЕТСЯ НА КЛАВИАТУРЕ ФОРТЕПИАНО**; **ЛИНИИ И ПРОМЕЖУТКИ** МЕЖДУ НИМИ **ИЗОБРАЖАЮТ БЕЛЫЕ КЛАВИШИ** НА КЛАВИАТУРЕ.

ДЛЯ **НОТЫ ЗА ПРЕДЕЛАМИ** НОТНОГО СТАНА **ИСПОЛЬЗУЮТСЯ** **КОРОТКИЕ ЛИНИИ**, НАЗЫВАЕМЫЕ **ДОБАВОЧНЫМИ**.



**СРЕДНЯЯ DO** ЭТО **НОТА DO**, КОТОРАЯ **НАХОДИТСЯ** В СЕРЕДИНЕ КЛАВИАТУРЫ ФОРТЕПИАНО.

**КЛЮЧ** ОПРЕДЕЛЯЕТ КАКИЕ **НОТЫ** СООТВЕТСТВУЮТ **ЛИНЕЙКАМ СТАНА**. **ЧЕТЫРЕ СОВРЕМЕННЫХ КЛЮЧА** ПОКАЗАНЫ ЗДЕСЬ; **НОТА**, **ИЗОБРАЖЁННАЯ** НА **КАЖДОМ СТАНЕ** **ИЗОБРАЖАЕТ СРЕДНЮЮ DO**.

ЧТОБЫ ЗАПИСЫВАТЬ **ЧЁРНЫЕ КЛАВИШИ** ФОРТЕПИАНО, МЫ ИСПОЛЬЗУЕМ **ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ**, КОТОРЫЕ **ИЗМЕНЯЮТ** **НОТУ** НА **ОДИН ИЛИ ДВА ПОЛУТОНА**.



**ДУБЛЬ-ДИЕЗ** ПОВЫШАЕТ **НОТУ** НА **ДВА ПОЛУТОНА**.



**ДИЕЗ** ПОВЫШАЕТ **НОТЫ** НА **ОДИН ПОЛУТОН**.



**БЕКАР** ОТМЕНЯЕТ **ПРЕДЫДУЩИЙ** **ЗНАК АЛЬТЕРАЦИИ**.

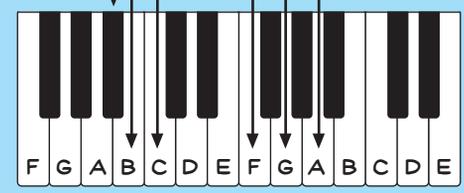


**БЕМОЛЬ** Понижает **НОТУ** НА **ОДИН ПОЛУТОН**.



**ДВОЙНОЙ БЕМОЛЬ** Понижает **НОТУ** НА **ДВА ПОЛУТОНА**.

ЭТИ СИМВОЛЫ ПОМЕЩАЮТСЯ **СЛЕВА** ОТ **НОТЫ** И ОНИ **ДЕЙСТВУЮТ** НА **ВСЕ НОТЫ**, **РАСПОЛОЖЕННЫЕ** НА ЭТОЙ **ЛИНЕЙКЕ** ИЛИ **ПРОМЕЖУТКЕ**, **ДО КОНЦА ТАКТА**.



**ДВЕ НОТЫ** **ОДИНАКОВОЙ ВЫСОТЫ** (ДЛЯ ПРИМЕРА, **ФА ДИЕЗ** И **СОЛЬ БЕМОЛЬ**) **НАЗЫВАЮТСЯ ЭНГАРМОНИЧЕСКИ РАВНЫМИ**.

# Нотация: Ритм

ЕСЛИ **ВЫСОТА** ДОВОЛЬНО НАГЛЯДНО ИЗОБРАЖАЕТСЯ ВДОЛЬ ВЕРТИКАЛЬНОЙ ОСИ, ТО **ДЛИТЕЛЬНОСТЬ** НОТЫ ОБОЗНАЧАЕТСЯ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЗАМЫСЛОВАТОЙ СИСТЕМЫ **ГОЛОВОК, РЕБЕР И ШТИЛЕЙ**.

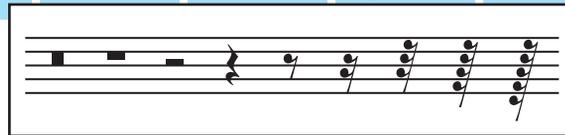
ДВОЙНАЯ ЦЕЛАЯ НОТА	ЦЕЛАЯ НОТА	ПОЛОВИННАЯ НОТА	ЧЕТВЕРТНАЯ НОТА	ВОСЬМАЯ	ШЕСТНАДЦАТАЯ НОТА	ТРИДЦАТЬ ВТОРАЯ НОТА	ШЕСТЬДЕСЯТ ЧЕТВЕРТАЯ НОТА	СТО ДВАДЦАТЬ ВОСЬМАЯ НОТА

В ЭТОЙ ТАБЛИЦЕ КАЖДЫЙ ПОСЛЕДУЮЩИЙ ТИП НОТЫ **ВДВОЕ КОРОЧЕ** ПРЕДЫДУЩЕГО. НИ У ОДНОЙ ИЗ ЭТИХ НОТ НЕТ **СТАНДАРТНОЙ ДЛИТЕЛЬНОСТИ**; ПОЛОВИННАЯ НОТА В ОДНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ МОЖЕТ БЫТЬ ТАКОЙ ЖЕ ДЛИТЕЛЬНОСТИ, КАК И ВОСЬМАЯ НОТА В ДРУГОМ.

ДЛИТЕЛЬНОСТИ НОТ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ЗАДАЮТСЯ ТЕМПОМ, УКАЗАННЫМ В НАЧАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЛИ ЕГО ЧАСТИ.

ДВОЙНАЯ ЦЕЛАЯ ПАУЗА	ЦЕЛАЯ ПАУЗА	ПОЛОВИННАЯ ПАУЗА	ЧЕТВЕРТНАЯ ПАУЗА	ВОСЬМАЯ ПАУЗА	ШЕСТНАДЦАТАЯ ПАУЗА	ТРИДЦАТЬ ВТОРАЯ ПАУЗА	ШЕСТЬДЕСЯТ ЧЕТВЕРТАЯ ПАУЗА	СТО ДВАДЦАТЬ ВОСЬМАЯ ПАУЗА

**ПАУЗА** - ЭТО ПЕРИОД **МОЛЧАНИЯ**, ДЛИТЕЛЬНОСТЬ КОТОРОГО СООТВЕТСТВУЕТ ДЛИТЕЛЬНОСТИ АНАЛОГИЧНОЙ НОТЫ.



ОБЫЧНО ПАУЗЫ РАЗМЕЩАЮТ НА НОТНОМ СТАНЕ В ОПРЕДЕЛЁННОМ ПОЛОЖЕНИИ, КАК ПОКАЗАНО ЗДЕСЬ.

**ТОЧКА** РАСПОЛАГАЕТСЯ СПРАВА ОТ НОТНОЙ ГОЛОВКИ. НЕСМОТРИ НА СВОЙ МАЛЕНЬКИЙ РАЗМЕР, ЭТА ТОЧКА ОБЛАДАЕТ **БОЛЬШОЙ СИЛОЙ**. ОНА ДОБАВЛЯЕТ К НОТЕ ПОЛОВИНУ ЕЁ ДЛИТЕЛЬНОСТИ.

МОЖЕТ БЫТЬ ДОБАВЛЕНО НЕСКОЛЬКО ТОЧЕК, КАЖДАЯ ПОСЛЕДУЮЩАЯ ТОЧКА ДОБАВЛЯЕТ ПОЛОВИНУ ОТ ДЛИТЕЛЬНОСТИ ПРЕДЫДУЩЕЙ.



НЕТ! УБЕРИТЕ ЭТО ОТ МЕНЯ! УБЕРИТЕ ЭТО!

**ЛИГИ** - ЭТО ИЗОГНУТЫЕ ЛИНИИ, ОБЪЕДИНЯЮЩИЕ ДВЕ НОТЫ ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ СОЗДАТЬ **НЕПРЕРЫВНЫЙ, ЕДИНЫЙ ЗВУК**.

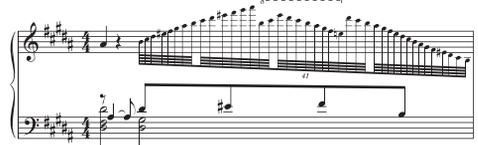
ЧТОБЫ ОБЪЕДИНИТЬ **БОЛЬШЕЕ КОЛИЧЕСТВО НОТ** ВМЕСТЕ, СЛЕДУЕТ НАРИСОВАТЬ НЕСКОЛЬКО ЛИГ. НЕ ИСПОЛЬЗУЙТЕ ОДНУ, БОЛЬШУЮ ЛИГУ.



СУЩЕСТВУЮТ **НЕСТАНДАРТНЫЕ** ВИДЫ ДЕЛЕНИЙ НОТ. ОБЫЧНО ОНИ ЗАПИСЫВАЮТСЯ КАК ГРУППА НОТ, ОБВЕДЁННАЯ СВЕРХУ **СКОБКОЙ** И С ЧИСЛОМ, УКАЗЫВАЮЩИМ КОЛИЧЕСТВО ДЕЛЕНИЙ.

БОЛЬШИНСТВО ТАКИХ ВИДОВ ИМЕЮТ ПРОСТЫЕ РАЗМЕРЫ, КАК **ТРИОЛЬ** В ЛЕВОЙ ЧАСТИ. НО ВОЗМОЖНО ВСЁ! **ШОПЕН**, К ПРИМЕРУ, ЗАЧАСТУЮ ПУСКАЛСЯ **ВО ВСЕ ТЯЖКИЕ** С ЭТИМИ ШТУКАМИ.

КАК ПРИМЕР, ЭТО НЕ СОВСЕМ **ЧЕТВЕРТНЫЕ НОТЫ**; ТРИ ЭТИХ НОТЫ В СУММЕ РАВНЫ ДВУМ НОТАМ.



ЧТО...ОХ! ШОПЕН, НЕТ! УСПОКОЙСЯ, ПАРЕНЬ!

# Нотация: Метр

ФУНДАМЕНТАЛЬНОЕ СВОЙСТВО БОЛЬШИНСТВА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ – ЭТО РАВНОМЕРНАЯ РИТМИЧЕСКАЯ ПУЛЬСАЦИЯ.

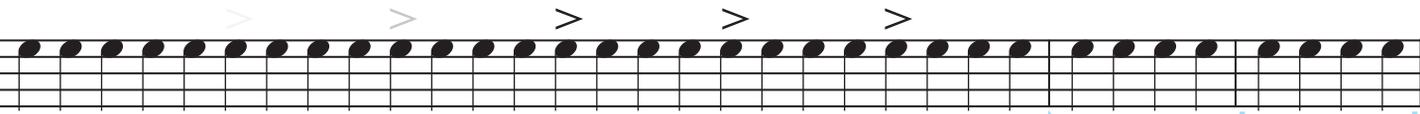
ЭТА ПУЛЬСАЦИЯ ТАКЖЕ НАЗЫВАЕТСЯ **БИТ**, А ЕДИНИЦА ПУЛЬСАЦИИ НАЗЫВАЕТСЯ **ДОЛЯ**.

СУЩЕСТВУЕТ **ДВА** ТИПА ДОЛЕЙ: ТЕ, КОТОРЫЕ **ДЕЛЯТСЯ НА ДВЕ ЧАСТИ**, НАЗЫВАЮТСЯ **ПРОСТЫМИ** ДОЛЯМИ...



А ТЕ, КОТОРЫЕ **ДЕЛЯТСЯ НА ТРИ ЧАСТИ**, НАЗЫВАЮТСЯ **СОСТАВНЫМИ** ДОЛЯМИ.

В МУЗЫКЕ БИТ ОРГАНИЗУЕТСЯ В ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ ИЗ **СИЛЬНЫХ** И **СЛАБЫХ** ДОЛЕЙ. ФАКТИЧЕСКИ, ЕСЛИ ВЫ СЛУШАЕТЕ ПОВТОРЯЮЩУЮСЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ НОТ, ТО ВАШ МОЗГ ВЕРОЯТНО НАЧНЁТ ВОСПРИНИМАТЬ ЭТИ НОТЫ ГРУППАМИ ИЗ **ДВУХ, ТРЁХ** ИЛИ **ЧЕТЫРЁХ** НОТ, ДАЖЕ ЕСЛИ В ЗВУКЕ НЕТ НИКАКИХ АКЦЕНТОВ!



ЭТИ ГРУППЫ НАЗЫВАЮТСЯ **ТАКТАМИ**, И ОНИ ОТДЕЛЯЮТСЯ ДРУГ ОТ ДРУГА **ТАКТОВЫМИ** ЧЕРТАМИ.

ТАКТОВАЯ ЧЕРТА

ТАКТ

ОРГАНИЗАЦИЯ ДОЛЕЙ И ТАКТОВ В ПРОИЗВЕДЕНИИ НАЗЫВАЕТСЯ **МЕТР**. МЕТР ОПИСЫВАЕТСЯ ДВУМЯ ЧИСЛАМИ, РАСПОЛОЖЕННЫМИ В НАЧАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ЭТО **ТАКТОВЫЙ РАЗМЕР**.

## ПРОСТЫЕ РАЗМЕРЫ ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ПРОСТЫЕ.

3  
4

ВЕРХНЯЯ ЦИФРА ОПРЕДЕЛЯЕТ **КОЛИЧЕСТВО ДОЛЕЙ** В ТАКТЕ.

НИЖНЯЯ ЦИФРА ОПРЕДЕЛЯЕТ **ДЛИТЕЛЬНОСТЬ НОТЫ**, КОТОРАЯ ЯВЛЯЕТСЯ ЕДИНИЦЕЙ ЭТОГО МЕТРА.



ЗНАЧЕНИЕ НИЖНЕЙ ЦИФРЫ ДОВОЛЬНО ПРОСТО ПОНЯТЬ:  $\frac{4}{4}$  ОЗНАЧАЕТ ЧЕТВЕРТНУЮ НОТУ, 8 - ВОСЬМАЯ НОТА, 16 - ШЕСТНАДЦАТАЯ, И ТАК ДАЛЕЕ.

## СЛОЖНЫЕ РАЗМЕРЫ НЕМНОГО ВВОДЯТ В ЗАБЛУЖДЕНИЕ.

6  
8

ВЕРХНЯЯ ЦИФРА ОПРЕДЕЛЯЕТ **КОЛИЧЕСТВО ДЕЛЕНИЙ** В ТАКТЕ. ЧТОБЫ УЗНАТЬ КОЛИЧЕСТВО ДОЛЕЙ В ТАКТЕ, РАЗДЕЛИТЕ ЭТО ЧИСЛО НА ТРИ.

НИЖНЯЯ ЦИФРА ОПРЕДЕЛЯЕТ **ТИП НОТЫ**, КОТОРАЯ СЛУЖИТ ЕДИНИЦЕЙ ДЕЛЕНИЯ. ЧТОБЫ УЗНАТЬ **ДЛИТЕЛЬНОСТЬ ДОЛИ**, ИСПОЛЬЗУЙТЕ НОТУ, РАВНУЮ ТРЁМ НОТАМ ЭТОГО ТИПА. В СОСТАВНЫХ РАЗМЕРАХ ДЛИТЕЛЬНОСТЬ ДОЛИ ВСЕГДА ЯВЛЯЕТСЯ **НОТОЙ С ТОЧКОЙ!**

2



А ВОООЩЕ, НЕ БЫЛ БЫ ЭТОТ СПОСОБ БОЛЕЕ УДОБНЫМ ДЛЯ ЗАПИСИ **СЛОЖНЫХ РАЗМЕРОВ?**

ИЗВИНИ, ЭТОТ ПАРЕНЬ СКАЗАЛ, ЧТО ВЫ ДОЛЖНЫ ЭТО ДЕЛАТЬ **ДРУГИМ СПОСОБОМ.**



СМОТРЯ НА **ВЕРХНИЮ ЦИФРУ** РАЗМЕРА, ВЫ МОЖЕТЕ СКАЗАТЬ **ДВЕ** ВЕЩИ О МЕТРЕ: **ПРОСТОЙ** ОНИЛИ **СОСТАВНОЙ** И СКОЛЬКО **ДОЛЕЙ** В ТАКТЕ.

	ПРОСТОЙ	СОСТАВНОЙ
2	2	6
3	3	9
4	4	12

НОТЫ, У КОТОРЫХ ЕСТЬ **ФЛАГИ** МОГУТ БЫТЬ СГРУППИРОВАНЫ ПУТЁМ ИХ СОЕДИНЕНИЯ **РЁБРАМИ**.



ОДНАКО, ГРУППИРОВАНИЕ ИСПОЛЬЗУЕТСЯ ДЛЯ НОТ, НАХОДЯЩИХСЯ В ПРЕДЕЛАХ ДЛИТЕЛЬНОСТИ **ОДНОЙ ДОЛИ**. В БОЛЬШИНСТВЕ СЛУЧАЕВ, ВАМ НЕ СЛЕДУЕТ ГРУППИРОВАТЬ НОТЫ **РАЗНЫХ ДОЛЕЙ**, ТАКЖЕ НЕ ИСПОЛЬЗУЙТЕ **ЛИГУ** В ПРЕДЕЛАХ ДОЛЕЙ.



Хэй,  
деткишки!  
Это же

# МУЗИЦИРУЮЩИЙ ПЁС СПАРКЛИ!



**В:** Дорогой Спаркли:  
Я понимаю, что группировка длительностей показывает организацию долей в такте, но существует ли лёгкий способ записывать сложные ритмы?

-- В.Г., Санкт-Петербург

**О: ГАВ!\***

**\*ПЕРЕВОД:** ноты следует группировать так, чтобы они **наглядно изображали метр**. Это довольно легко сделать для простых ритмов: соединяйте длительности (восьмые и меньше) в группу, длительность которой **будет равна длительности одной доли в текущем размере**.



для **сложных ритмов**, однако, всё может быть сложнее... когда в ритме есть штуки вроде **синкоп** или других **смещений ритмических акцентов**, изображение метра может привести к **разделению длительностей** с помощью **лиг**. К счастью, чтобы корректно записать сложный ритм, можно вносить изменения **пошагово**.

для примера, давайте возьмём этот ритмический рисунок, записанный без группировки нот.



**ШАГ 1:** найдите ноту наименьшей длительности и заполните ей весь такт, группируя так, чтобы длительность одной группы равнялась длительности одной доли в текущем метре.

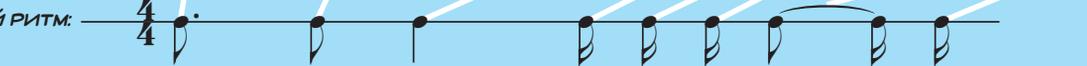


**ШАГ 2:** добавьте связующие лиги между отдельными нотами так, чтобы воссоздать рисунок оригинального ритма. Удостоверьтесь, что каждая связанная группа соотносится с нотой того ритма, с которого вы начали!

да, я знаю, это выглядит странно... но мы ещё не закончили!



ОРИГИНАЛЬНЫЙ РИТМ:



**ШАГ 3:** найдите **все** группы из двух и более нот, ноты которых связаны друг с другом и лигами и ребрами, и замените их нотами эквивалентной длительности.

если ноты связаны только лигой или только ребром, то их изменять **не надо!**



**ПРАВИЛЬНО СГРУППИРОВАННЫЙ РИТМ** может включать **связующие лиги**, но при этом он будет **очень ясно показывать доли в такте**... что, в свою очередь, **делает его более понятным для исполнителя!**



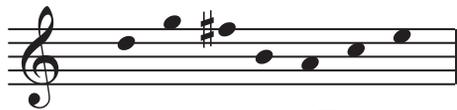
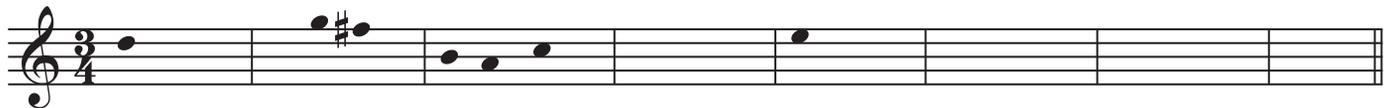
## ЗАНИМАТЬСЯ МУЗЫКОЙ СО СПАРКЛИ ВСЕГДА ВЕСЕЛО!

# Мажорная Гамма

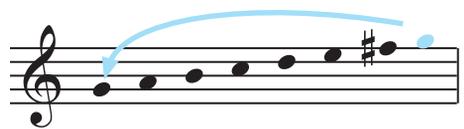
ОДНОЙ ИЗ ПРИЧИН, ПО КОТОРОЙ МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ ЗВУЧИТ ТАК, КАК ОНО ЗВУЧИТ, ЯВЛЯЕТСЯ НАБОР НОТ, КОТОРЫЙ КОМПОЗИТОР РЕШИЛ ИСПОЛЬЗОВАТЬ.



ВОЗЬМЁМ ЭТУ МЕЛОДИЮ В КАЧЕСТВЕ ПРИМЕРА... СНАЧАЛА УДАЛИМ ВСЕ ПОВТОРЯЮЩИЕСЯ НОТЫ, НЕСМОТРИ НА ТО, В КАКОЙ ОНИ ОКТАВЕ.



ДАЛЕЕ, РАСПОЛОЖИМ НОТЫ В АЛФАВИТНОМ ПОРЯДКЕ, НАЧИНАЯ С ТОЙ НОТЫ, НА КОТОРОЙ МЕЛОДИЯ БУДТО БЫ СОСРЕДОТАЧИВАЕТСЯ.



В КОНЕЧНОМ ИТОГЕ МЫ ПОЛУЧИМ ПАЛИТРУ ДЛЯ ЭТОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ...



ПОДОБНО ПАЛИТРЕ, НА КОТОРОЙ ХУДОЖНИК СОДЕРЖИТ КРАСКИ ДЛЯ СОЗДАНИЯ СВОЕГО ТВОРЕНИЯ.

В МУЗЫКЕ ТАКАЯ "ПАЛИТРА" НАЗЫВАЕТСЯ ГАММА. ХОТЯ ОНА ОБЫЧНО ЗАПИСЫВАЕТСЯ В ПОРЯДКЕ ОТ НИЗКОГО ЗВУКА К ВЫСОКОМУ - ЭТОТ ПОРЯДОК НА САМОМ ДЕЛЕ НЕ ВАЖЕН; ВАЖНЫ САМИ НОТЫ, КОТОРЫЕ СОДЕРЖАТСЯ В ЭТОЙ ГАММЕ И КОТОРЫЕ ПОМОГАЮТ ПРОИЗВЕДЕНИЮ ЗВУЧАТЬ ТАК, КАК ОНО ЗВУЧИТ.

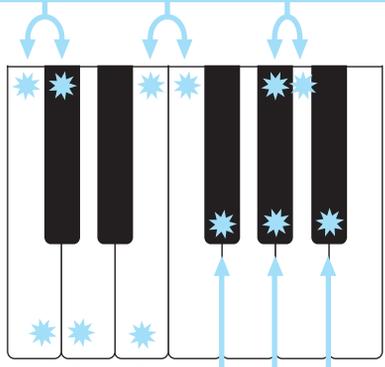
ДАННАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ, В КОТОРОЙ ПОЛУТОНЫ ПОПАДАЮТСЯ МЕЖДУ ТРЕТЬЕЙ И ЧЕТВЕРТОЙ СТУПЕНЬЮ И МЕЖДУ СЕДЬМОЙ И ВОСЬМОЙ СТУПЕНЬЮ (ИЛИ МЕЖДУ СЕДЬМОЙ И ПЕРВОЙ, ТАК КАК ВОСЬМАЯ СТУПЕНЬ И ПЕРВАЯ - ЭТО ОДНА И ТА ЖЕ НОТА), НАЗЫВАЕТСЯ МАЖОРНОЙ ГАММОЙ.



(ЭТА ГАММА, КСТАТИ, НАЗЫВАЕТСЯ ГАММА СОЛЬ МАЖОР, ПОТОМУ ЧТО ОНА НАЧИНАЕТСЯ С НОТЫ СОЛЬ.)

СУЩЕСТВУЕТ МНОЖЕСТВО РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ГАММ И КАЖДЫЙ ИЗ НИХ ОТЛИЧАЕТСЯ ОСОБОЙ СТРУКТУРОЙ, СОСТОЯЩЕЙ ИЗ РАЗЛИЧНЫХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЕЙ ЦЕЛЫХ ТОНОВ И ПОЛУТОНОВ.

ПОЛУТОН - ЭТО ДИСТАНЦИЯ МЕЖДУ ДВУМЯ СОСЕДНИМИ КЛАВИШАМИ ЛЮБОГО ЦВЕТА НА КЛАВИШАТУРЕ ФОРТЕПИАНО.



ЦЕЛЫЙ ТОН ЭКВИВАЛЕНТЕН ДВУМ ПОЛУТОНАМ.

ЗНАЯ ФОРМУЛУ, ВЫ МОЖЕТЕ СОЗДАТЬ МАЖОРНУЮ ГАММУ ОТ ЛЮБОЙ НОТЫ!



НО ПОМНИТЕ... БОЛЬШИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ПОРОЖДАЮТ БОЛЬШУЮ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ!

# Ключевые Знаки

ЕСЛИ ВЫ НАЧНЁТЕ ЗАПИСЫВАТЬ **МАЖОРНЫЕ ГАММЫ** И ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА ПОЯВЛЯЮЩИЕСЯ **ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ**, ТО ВЫ ПОДМЕТИТЕ ОПРЕДЕЛЁННУЮ **ЗАКОНОМЕРНОСТЬ...**

К ПРИМЕРУ: ПОСМОТРИТЕ НА БЕМОЛЬНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ, НАЧИНАЮЩИЕСЯ С **ОДНОГО БЕМОЛЯ**, И ДО ПОСЛЕДНЕГО КЛЮЧА С **СЕМЬЮ БЕМОЛЯМИ**: ЭТИ ЗНАКИ ДОБАВЛЯЮТСЯ В **ОПРЕДЕЛЁННОМ ПОРЯДКЕ**. ТО ЖЕ САМОЕ С **ДИЕЗНЫМИ ТОНАЛЬНОСТЯМИ!**

ТАК, ВЫ НЕ НАЙДЁТЕ ТОНАЛЬНОСТЬ, В КОТОРОЙ Понижена только нота **РЕ**: ЕСЛИ В ТОНАЛЬНОСТИ ЕСТЬ **РЕ БЕМОЛЬ**, ТО В НЕЙ ТАКЖЕ БУДУТ **СИ БЕМОЛЬ**, **МИ БЕМОЛЬ** И **ЛЯ БЕМОЛЬ!**

ЕСЛИ НАЧАТЬ ЗАПИСЫВАТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В **ДО-ДИЕЗ МАЖОРЕ**, ТО МОЖНО ГАРАНТИРОВАННО ЗАРАБОТАТЬ СЕБЕ **КИСТЕВОЙ ТУННЕЛЬНЫЙ СИНДРОМ**, ПРИПИСЫВАЯ ЗНАЧОК ДИЕЗА К КАЖДОЙ НОТЕ. ПОЭТОМУ КОМПОЗИТОРЫ ПРИДУМАЛИ СПОСОБ УПРОСТИТЬ ЗАПИСЬ: **КЛЮЧЕВЫЕ ЗНАКИ**.

**КЛЮЧЕВЫЕ ЗНАКИ** - ЭТО ГРУППА **ЗНАКОВ АЛЬТЕРАЦИИ**, РАСПОЛОЖЕННАЯ В НАЧАЛЕ КАЖДОЙ СТРОКИ НОТНОЙ ЗАПИСИ СПРАВА ОТ КЛЮЧА И УКАЗЫВАЮЩАЯ НА ТО, ЧТО НУЖНО ПРИМЕНЯТЬ ЭТИ ЗНАКИ К КАЖДОЙ СООТВЕТСТВУЮЩЕЙ НОТЕ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ДО ТЕХ ПОР, ПОКА НЕ БУДУТ УКАЗАНЫ ДРУГИЕ.



К ПРИМЕРУ, ЭТОТ ЗНАК ПРИ КЛЮЧЕ ОЗНАЧАЕТ ТО, ЧТО КАЖДАЯ НОТА **ФА**, **ДО**, И **СОЛЬ** ДОЛЖНА БЫТЬ **ПОВЫШЕНА НА ПОЛТОНА**, НЕЗАВИСИМО ОТ ЕЁ **ОКТАВЫ!**

ОЙ, И ЕЩЁ ОДИН МОМЕНТ: ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ ДОЛЖНЫ БЫТЬ РАСПОЛОЖЕНЫ В **ПРАВИЛЬНОМ ПОРЯДКЕ** И ОНИ ДОЛЖНЫ СЛЕДОВАТЬ **ОПРЕДЕЛЁННОЙ СХЕМЕ**, СЛЕГКА **РАЗЛИЧАЮЩЕЙСЯ** В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ИСПОЛЬЗУЮЩЕГОСЯ **КЛЮЧА!** ЕСЛИ ВЫ ОТКЛОНЯЕТЕСЬ ОТ НЕЁ, ТО ВЫ, КАК КОМПОЗИТОР, БУДЕТЕ **МИШЕНЬЮ ДЛЯ НАСМЕШЕК!**

**ДИЕЗЫ ТЕНОРОВОГО КЛЮЧА!** В ЧЁМ ВАША ПРОБЛЕМА? ВЫ ДОЛЖНЫ **СООТВЕТСТВОВАТЬ!**

<b>A<sup>b</sup></b>		<b>BEAD</b>	<b>b</b>
<b>A</b>		<b>FCG</b>	<b>#</b>
<b>B<sup>b</sup></b>		<b>BE</b>	<b>b</b>
<b>B</b>		<b>FCGDA</b>	<b>#</b>
<b>C<sup>b</sup></b>		<b>BEADGCF</b>	<b>b</b>
<b>C</b>			<b>b</b>
<b>C<sup>#</sup></b>		<b>FCGDAEB</b>	<b>#</b>
<b>D<sup>b</sup></b>		<b>BEADG</b>	<b>b</b>
<b>D</b>		<b>FC</b>	<b>#</b>
<b>E<sup>b</sup></b>		<b>BEA</b>	<b>b</b>
<b>E</b>		<b>FCGD</b>	<b>#</b>
<b>F</b>		<b>B</b>	<b>b</b>
<b>F<sup>#</sup></b>		<b>FCGDAE</b>	<b>#</b>
<b>G<sup>b</sup></b>		<b>BEADGC</b>	<b>b</b>
<b>G</b>		<b>F</b>	<b>#</b>

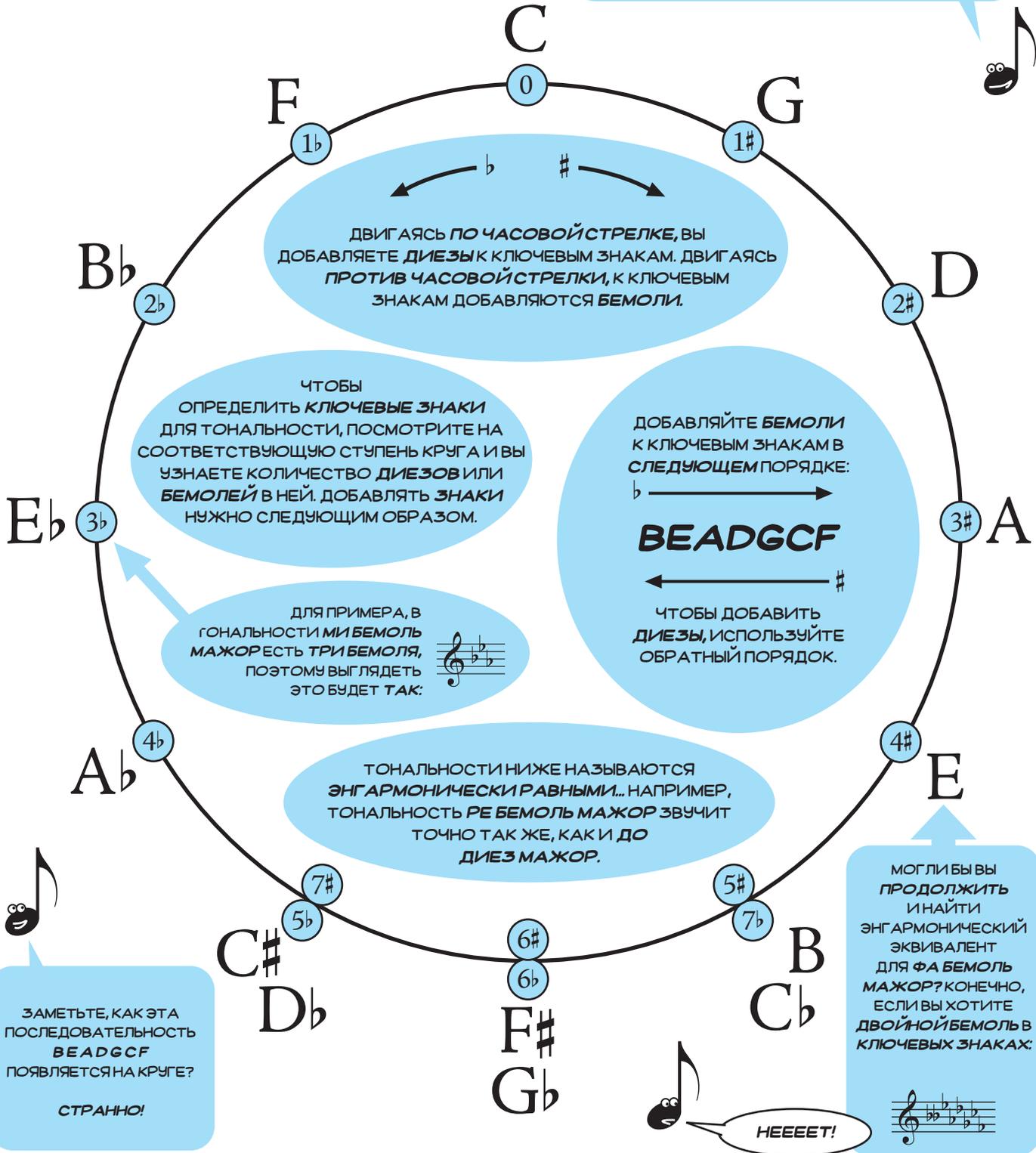

ХА ХА... НИКОГДА!

# Квинтовый Круг

ТЕОРЕТИКИ НАХОДЯТ УДОБНОЙ ОРГАНИЗАЦИЮ ВСЕХ ВОЗМОЖНЫХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ В ДИАГРАММУ, КОТОРАЯ ПОКАЗЫВАЕТ СТЕПЕНЬ ИХ РОДСТВА ДРУГ С ДРУГОМ.

ЭТА ДИАГРАММА, НАЗЫВАЮЩАЯСЯ КВИНТОВЫМ КРУГОМ, ОТОБРАЖАЕТ ВСЕ ТОНАЛЬНОСТИ НА ОКРУЖНОСТИ, НАЧИНАЯ С ВЕРХНЕГО ДО МАЖОРА, И ДОБАВЛЯЯ ПО КРУГУ ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ ПО ОДНОМУ ЗА ШАГ.

МЫ ВЕРНЁМСЯ К ЭТОЙ ДИАГРАММЕ ТОГДА, КОГДА БУДЕМ ИЗУЧАТЬ ТОНАЛЬНОСТИ И ТО, КАК КОМПОЗИТОРЫ ИХ ИСПОЛЬЗУЮТ.



# Диатонические Интервалы

**ИНТЕРВАЛ - ЭТО РАССТОЯНИЕ МЕЖДУ ДВУМЯ ЗВУКАМИ ОПРЕДЕЛЁННОЙ ВЫСОТЫ.**

САМЫЙ ПРОСТОЙ ПУТЬ ОПРЕДЕЛЕНИЯ РАЗЛИЧНЫХ ИНТЕРВАЛОВ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ В ПОДСЧЁТЕ ПОЛУТОНОВ МЕЖДУ ДВУМЯ НОТАМИ.

ТОЧНЕЕ, МЫ СЧИТАЕМ СТУПЕНИ ГАММЫ, НО ПРОСТЕЙШИЙ ПУТЬ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ В СЧЁТЕ ЛИНИЙ ПРОМЕЖУТКОВ НА НОТНОМ СТЕ.

НЕБОЛЬШИЕ ИНТЕРВАЛЫ

БОЛЬШИЕ ИНТЕРВАЛЫ



ЭТОТ ИНТЕРВАЛ НАЗЫВАЕТСЯ СЕПТИМА!

ВЕДЯ ПОДСЧЁТ, НАЧИНАЙТЕ С НИЖНЕЙНОТЫ И ПО ПОРЯДКУ ДОБИРАЙТЕСЬ ДО ВЕРХНЕЙНОТЫ.



СЧИТАЯ ПО НОТНОМУ СТАНУ, МЫ МОЖЕМ ИГНОРИРОВАТЬ ЛЮБЫЕ ЗНАКИ АЛТЕРАЦИИ.

ЭТОТ ИНТЕРВАЛ ТОЖЕ НАЗЫВАЕТСЯ СЕПТИМА... МЫ СКОРО ОБСУДИМ, В ЧЁМ МЕЖДУ НИМИ РАЗНИЦА!



ДВЕ НОТЫ НА ОДНОЙ И ТОЙ ЖЕ ГОРИЗОНТАЛЬНОЙ ПОЗИЦИИ НАЗЫВАЮТСЯ УНИСОНОМ.

С ЛАТИНСКОГО ЭТО ЗНАЧИТ "ОДИН ЗВУК"!



А ОКТАВА ЗНАЧИТ "ВОСЕМЬ"!

ИНТЕРВАЛ МЕЖДУ ДВУМЯ БЛИЖАЙШИМИ НОТАМИ С ОДИНАКОВЫМИ НАЗВАНИЯМИ - ОКТАВА.

КОГДА МЫ ГОВОРИМ ОБ ИНТЕРВАЛАХ, ИНОГДА ЗВУЧАТ ФРАЗЫ "ГАРМОНИЧЕСКИЙ ИНТЕРВАЛ" И "МЕЛОДИЧЕСКИЙ ИНТЕРВАЛ".

**ГАРМОНИЧЕСКИЙ ИНТЕРВАЛ**      **МЕЛОДИЧЕСКИЙ ИНТЕРВАЛ**

ГАРМОНИЧЕСКИЙ ИНТЕРВАЛ - ЭТО ПРОСТО ДВЕ НОТЫ, СЫГРАННЫЕ **ОДНОВРЕМЕННО**; МЕЛОДИЧЕСКИЙ ИНТЕРВАЛ - ДВЕ НОТЫ, СЫГРАННЫЕ **ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНО**.

И КОГДА ВЫ МЕНЯЕТЕ ДВЕ ЭТИ НОТЫ МЕСТАМИ (ПЕРЕМЕЩАЕТЕ НИЖНЮЮ НОТУ **ВВЕРХ** НА **ОКТАВУ** И ДЕЛАЕТЕ ЕЁ **ВЕРХНЕЙ** НОТОЙ), ТО ЭТОТ ПРОЦЕСС НАЗЫВАЕТСЯ **ОБРАЩЕНИЕМ** ИНТЕРВАЛА.



ЭТО ПОМОГАЕТ ЗАПОМНИТЬ, ЧТО **СЕКУНДЫ** ВСЕГДА ОБРАЩАЮТСЯ В **СЕПТИМЫ**, **ТЕРЦИИ** В **СЕКСТЫ**, И ТАК ДАЛЕЕ...

ФАКТ О ТОМ, ЧТО ВСЕ ЭТИ ПАРЫ В СУММЕ ДАЮТ ЦИФРУ **ДЕВЯТЬ** ИЗВЕСТЕН, КАК "**ПРАВИЛО ДЕВЯТИ**."

## ПРАВИЛО

- 2nd ↔ 7th
- 3rd ↔ 6th
- 4th ↔ 5th
- 5th ↔ 4th
- 6th ↔ 3rd
- 7th ↔ 2nd

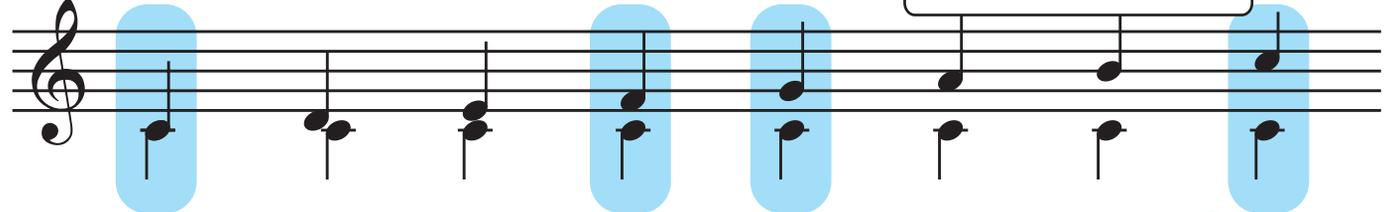
## ДЕВЯТИ

# Чистые Интервалы

КОЛИЧЕСТВО СТУПЕНЕЙ ИНТЕРВАЛА ЯВЛЯЕТСЯ ЧАСТЬЮ ЕГО НАЗВАНИЯ, НО СУЩЕСТВУЕТ КОЕ-ЧТО **ЕЩЁ**: КАЖДЫЙ ИНТЕРВАЛ ИМЕЕТ СВОЙСТВО, КОТОРОЕ ОПРЕДЕЛЯЕТ ХАРАКТЕР ЕГО ЗВУЧАНИЯ.

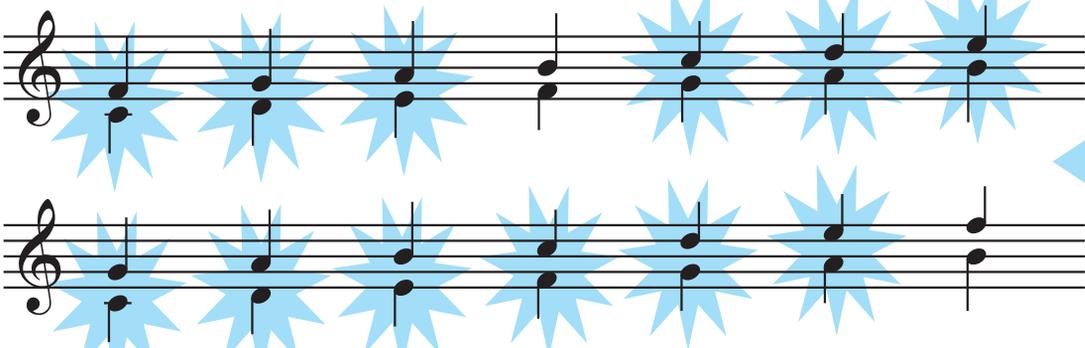
ЭТО СВОЙСТВО ТРУДНЕЕ ПОНЯТЬ, ЧАСТИЧНО ИЗ-ЗА ТОГО, ЧТО ОНО ЗАВИСИТ ОТ ТИПА ИНТЕРВАЛА. ТАК ЧТО ДАВАЙТЕ НАЧНЁМ С **УНИСОНОВ, КВАРТ, КВИНТ** И **ОКТАВ**.

НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИКИ ИСПОЛЬЗУЮТ ДЛЯ ЭТОГО ТЕРМИН **КАЧЕСТВО**...



**УНИСОНЫ И ОКТАВЫ**  
 НАИБОЛЕЕ ПРОСТЫ В КЛАССИФИКАЦИИ: ЕСЛИ ДВЕ НОТЫ **ОДИНАКОВЫЕ** (НАПРИМЕР, **В FLAT** И **В FLAT**), ТОГДА КАЧЕСТВЕННАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИНТЕРВАЛА НАЗЫВАЕТСЯ **ЧИСТОЙ** И ИНТЕРВАЛЫ НАЗЫВАЮТСЯ **ЧИСТЫЙ УНИСОН (ПРИМА)** ИЛИ **ЧИСТАЯ ОКТАВА**.

**КВАРТЫ И КВИНТЫ**  
 ТРЕБУЮТ БОЛЕЕ ДЕТАЛЬНОГО ПОЯСНЕНИЯ. ЕСЛИ ВЫ ПОСМОТРИТЕ НА ВСЕ КВАРТЫ И КВИНТЫ, КОТОРЫЕ ВЫ МОЖЕТЕ СЫГРАТЬ ТОЛЬКО НА **БЕЛЫХ КЛАВИШАХ** ФОРТЕПИАНО (ДРУГИМИ СЛОВАМИ, ИСПОЛЬЗОВАТЬ ТОЛЬКО **НОТЫ БЕЗ АЛЬТЕРАЦИЙ**):



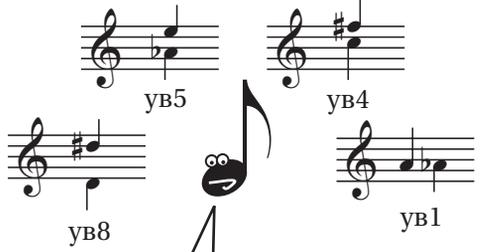
КАЖДЫЙ ИЗ НИХ **ЧИСТЫЙ**, ЗА ИСКЛЮЧЕНИЕМ ИНТЕРВАЛА МЕЖДУ **F** И **B**!

ПОГОДИТЕ-КА... ПОЧЕМУ ИНТЕРВАЛ ОТ **В ДО F** ОТЛИЧАЕТСЯ?

ЕСЛИ ВЫ ПОСЧИТАЕТЕ КОЛИЧЕСТВО **ПОЛУТОНОВ**, СОСТАВЛЯЮЩИХ КАЖДЫЙ ИНТЕРВАЛ, ТО ЗАМЕТИТЕ, ЧТО ВСЕ ОНИ **ОДИНАКОВОГО РАЗМЕРА**, КРОМЕ ИНТЕРВАЛА ОТ **В ДО F**: ЭТОТ ИНТЕРВАЛ НА ОДИН ПОЛУТОН **БОЛЬШЕ** ЧИСТОЙ КВАРТЫ И, СООТВЕТСТВЕННО, НА ОДИН ПОЛУТОН **МЕНЬШЕ** ЧИСТОЙ КВИНТЫ.

ЧТО ВЫЗЫВАЕТ **ВОПРОС**: ЕСЛИ ИНТЕРВАЛ НЕ **ЧИСТЫЙ**, ТО **КАКОЙ** ЖЕ ОН?

ИНТЕРВАЛ, КОТОРЫЙ НА ОДИН ПОЛУТОН **БОЛЬШЕ** ЧИСТОГО ИНТЕРВАЛА, НАЗЫВАЕТСЯ **УВЕЛИЧЕННЫМ** ИНТЕРВАЛОМ.



ВЫ МОЖЕТЕ ПОЙТИ **ДАЛЬШЕ**, ДО **ДВАЖДЫ УВЕЛИЧЕННЫХ** И **ДВАЖДЫ УМЕНЬШЕННЫХ** ИНТЕРВАЛОВ, НО... ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ЛИ ВЫ **ХОТИТЕ** ЭТОГО?

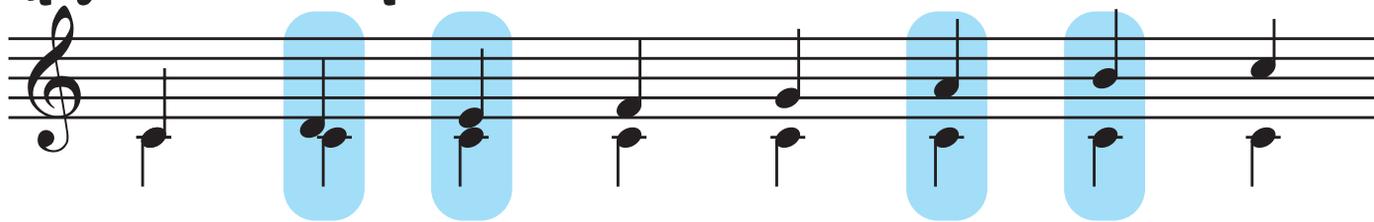


И НЕ СУЩЕСТВУЕТ НИКАКОГО **УМЕНЬШЕННОГО УНИСОНА**...  
 КАК НЕ МОЖЕТ БЫТЬ РАССТОЯНИЯ В **МИНУС ДВА МЕТРА**!

ИНТЕРВАЛ, КОТОРЫЙ НА ОДИН ПОЛУТОН **МЕНЬШЕ** ЧИСТОГО ИНТЕРВАЛА, НАЗЫВАЕТСЯ **УМЕНЬШЕННЫМ** ИНТЕРВАЛОМ.

# Другие Интерваллы

МЫ ГОВОРИЛИ ОБ УНИСОНАХ, КВАРТАХ, КВИНТАХ И ОКТАВАХ, НО ЧТО НАСЧЁТ ОСТАЛЬНЫХ? СУЩЕСТВУЮТ КАКИЕ-ТО "НЕ ЧИСТЫЕ ИНТЕРВАЛЫ"?

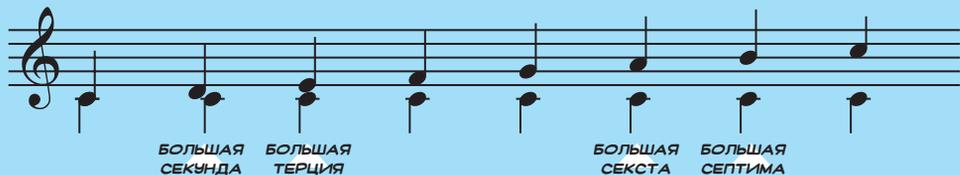


ДА, СУЩЕСТВУЮТ, НО ЭТИ ИНТЕРВАЛЫ НИЧЕМ НЕ ХУЖЕ ЧИСТЫХ ИНТЕРВАЛОВ... СЕКУНДЫ, ТЕРЦИИ, СЕКСТЫ И СЕПТИМЫ ПРОСТО ОТЛИЧАЮТСЯ ХАРАКТЕРОМ ЗВУЧАНИЯ!



ВО-ПЕРВЫХ, КАЧЕСТВО ЭТИХ ИНТЕРВАЛОВ НОСИТ ДРУГОЕ НАЗВАНИЕ; ОНИ МОГУТ БЫТЬ **БОЛЬШИМИ** И **МАЛЫМИ**. МАЛЫЕ ИНТЕРВАЛЫ НА ПОЛТОНА МЕНЬШЕ, ЧЕМ БОЛЬШИЕ ИНТЕРВАЛЫ. КАК И ЧИСТЫЕ ИНТЕРВАЛЫ, ОНИ ТАКЖЕ МОГУТ БЫТЬ **УВЕЛИЧЕНЫ** ИЛИ **УМЕНЬШЕНЫ**; УВЕЛИЧЕННЫЕ ИНТЕРВАЛЫ НА ПОЛТОНА БОЛЬШЕ БОЛЬШИХ ИНТЕРВАЛОВ, А УМЕНЬШЕННЫЕ ИНТЕРВАЛЫ НА ПОЛТОНА МЕНЬШЕ МАЛЫХ.

ОТКУДА МЫ ЗНАЕМ, ЧТО ИНТЕРВАЛ **БОЛЬШОЙ** ИЛИ **МАЛЫЙ**? ЧТОБЫ ОПРЕДЕЛИТЬ ИХ КАЧЕСТВО, МЫ МОЖЕМ ИСПОЛЬЗОВАТЬ МАЖОРНУЮ ГАММУ. ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ, ЧТО В МАЖОРНОЙ ГАММЕ, ИНТЕРВАЛЫ ОТ **ТОНИКИ** И ВВЕРХ ДО ДРУГОЙ СТУПЕНИ ГАММЫ - **БОЛЬШИЕ**.



АНАЛОГИЧНО, ИНТЕРВАЛЫ ОТ ТОНИКИ И **ВНИЗ** ДО ДРУГОЙ СТУПЕНИ ГАММЫ - **МАЛЫЕ**.



ЗНАЯ ЭТО, КОГДА ВЫ СТОЛКНЁТЕСЬ С **СЕКУНДОЙ**, **ТЕРЦИЕЙ**, **СЕКСТОЙ** ИЛИ **СЕПТИМОЙ**, ВЫ МОЖЕТЕ ОПРЕДЕЛИТЬ ИХ КАЧЕСТВО, ПОДУМАВ О КЛЮЧЕВЫХ ЗНАКАХ ВЕРХНЕЙ И/ИЛИ НИЖНЕЙ НОТЫ.

МЫ ЗНАЕМ, ЧТО ЭТО **БОЛЬШАЯ СЕКСТА**, ПОТОМУ ЧТО **D**, ВЕРХНЯЯ НОТА, НАХОДИТСЯ В ТОНАЛЬНОСТИ **F МАЖОР** (НИЖНЯЯ НОТА).



А ЭТО **МАЛАЯ СЕПТИМА**, ТАК КАК **B**, НИЖНЯЯ НОТА, НАХОДИТСЯ В ТОНАЛЬНОСТИ **A МАЖОР** (ВЕРХНЯЯ НОТА).

ЕСЛИ **ВЕРХНЯЯ НОТА** ЕСТЬ В МАЖОРНОЙ ГАММЕ ОТ **НИЖНЕЙ НОТЫ**, ТО ЭТОТ ИНТЕРВАЛ **БОЛЬШОЙ**. ЕСЛИ **НИЖНЯЯ НОТА** ЕСТЬ В МАЖОРНОЙ ГАММЕ ОТ **ВЕРХНЕЙ НОТЫ**, ТО ЭТОТ ИНТЕРВАЛ **МАЛЫЙ**.

ЕСЛИ У НОТ ЕСТЬ **ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ**, ТО ОПРЕДЕЛИТЬ КЛЮЧЕВЫЕ ЗНАКИ МОЖЕТ БЫТЬ **СЛОЖНЕЕ**... ТАК ЧТО ПРОЩЕ ВСЕГО **ВРЕМЕННО ИГНОРИРОВАТЬ** АЛЬТЕРАЦИИ, ОПРЕДЕЛИТЬ ИНТЕРВАЛ, И ЗАТЕМ, **ДОБАВЛЯЯ ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ ПО ОДНОМУ ЗА РАЗ**, СЛЕДИТЬ ЗА ИЗМЕНЕНИЕМ ЭТОГО ИНТЕРВАЛА!



ОЙ ЭТО ЧТО ТАКОЕ? ДЛЯ НАЧАЛА ДАВАЙТЕ СПРЯЧЕМ ДИЕЗЫ И БЕМОЛИ...



б6

ЕСТЬ В КЛЮЧЕ **G**, ТАК ЧТО ЭТО **БОЛЬШАЯ СЕКСТА**.



М6

ДОБАВЛЯЕМ НАЗАД **БЕМОЛЬ** И ОН ДЕЛАЕТ ИНТЕРВАЛ **МЕНЬШЕ**, ТАК ЧТО ТЕПЕРЬ ЭТО **МАЛАЯ СЕКСТА**...



ум6

ВОЗВРАЩАЕМ НАЗАД **ДИЕЗ** И ОН ДЕЛАЕТ ИНТЕРВАЛ **ЕЩЁ МЕНЬШЕ**... **УМЕНЬШЕННАЯ СЕКСТА!**

Хэй, детишки!  
Это же

# МУЗИЦИРУЮЩИЙ ПЁС СПАРКЛИ!



**В:** Дорогой Спаркли:  
Так как нам приходится использовать разные подходы для определения чистых и других интервалов, то можешь ли ты объединить их все в одну систему?

--А.В., Санкт-Петербург

**0: ГАВ!\***

**\*ПЕРЕВОД:** СЛЕДУЮЩАЯ ТАБЛИЦА СОДЕРЖИТ МЕТОД, ПОЗВОЛЯЮЩИЙ **ОПРЕДЕЛИТЬ ЛЮБОЙ ИНТЕРВАЛ**. ПОХОЖИЙ СПОСОБ МОЖЕТ БЫТЬ ИСПОЛЬЗОВАН, КОГДА ВАМ НУЖНО **ЗАПИСАТЬ** ОПРЕДЕЛЁННЫЙ ИНТЕРВАЛ ВЫШЕ ИЛИ НИЖЕ **КОНКРЕТНОЙ НОТЫ**: ВО-ПЕРВЫХ, ДОБАВЬТЕ НОТУ ВЫШЕ ИЛИ НИЖЕ ДАННОЙ НОТЫ, ЗАТЕМ СЛЕДУЙТЕ ШАГАМ 2-4 ЭТОЙ ТАБЛИЦЫ, ЧТОБЫ **ОПРЕДЕЛИТЬ** ИНТЕРВАЛ. ЗАТЕМ, ЕСЛИ ЭТО НЕОБХОДИМО, **ИЗМЕНИТЕ** ДОБАВЛЕННУЮ НОТУ **ЗНАКОМ АЛЬТЕРАЦИИ**, ЧТОБЫ ПОЛУЧИТЬ НУЖНЫЙ ИНТЕРВАЛ.

## ШАГ 1:

ОПРЕДЕЛИТЕ **ВЕЛИЧИНУ** ИНТЕРВАЛА ПОДСЧЁТОМ КОЛИЧЕСТВА ЛИНИЙ И ПРОМЕЖУТКОВ МЕЖДУ НИМИ.



СЧИТАЙТЕ **НИЖнюю НОТУ ПЕРВОЙ** И ПРОДОЛЖАЙТЕ ДО ТЕХ ПОР, ПОКА ВЫ НЕ ДОСТИГНЕТЕ **ВЕРХНЕЙ НОТЫ**.

## ШАГ 2:

УБЕРИТЕ ВСЕ **ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ**.



## ШАГ 3:

ОПРЕДЕЛИТЕ **ВИД** ИНТЕРВАЛА (БЕЗ ЗНАКОВ АЛЬТЕРАЦИИ!) ТАК, КАК УКАЗАНО НИЖЕ:

ЕСЛИ ЭТО **УНИСОН** ИЛИ **ОКТАВА**:

ЕСЛИ ЭТО **КВАРТА** ИЛИ **КВИНТА**:

ЕСЛИ ЭТО **СЕКUNDA**, **ТЕРЦИЯ**, **СЕКСТА** ИЛИ **СЕПТИМА**:

ТО ЭТОТ ИНТЕРВАЛ ИЛИ **ЧИСТАЯ ПРИМА (УНИСОН)** ИЛИ **ЧИСТАЯ ОКТАВА**.

НА САМОМ ДЕЛЕ ЭТО **ПРОСТО**.

ЕСЛИ В ИНТЕРВАЛЕ ИСПОЛЬЗУЮТСЯ НОТЫ **F** И **B**, ТО ЭТО ИЛИ **УВЕЛИЧЕННАЯ КВАРТА** ИЛИ **УМЕНЬШЁННАЯ КВИНТА**.

В ДРУГОМ СЛУЧАЕ, ЭТОТ ИНТЕРВАЛ **ЧИСТЫЙ**.

ЕСЛИ **ВЕРХНЯЯ НОТА** НАХОДИТСЯ В МАЖОРНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ ОТ **НИЖНЕЙ НОТЫ**, ТО ИНТЕРВАЛ **БОЛЬШОЙ**.

ЕСЛИ **НИЖНЯЯ НОТА** НАХОДИТСЯ В МАЖОРНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ ОТ **ВЕРХНЕЙ НОТЫ**, ТО ИНТЕРВАЛ **МАЛЫЙ**.

## ШАГ 4:

ДОБАВЛЯЙТЕ **ИСХОДНЫЕ ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ** ОБРАТНО, **ПО ОДНОМУ ЗА РАЗ**, И СЛЕДИТЕ ЗА ТЕМ, КАК МЕНЯЕТСЯ ХАРАКТЕР ИНТЕРВАЛА.



**ПОМНИТЕ:** ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ **НИКОГДА** НЕ ВЛИЯЮТ НА **РАССТОЯНИЕ** ИНТЕРВАЛА... ВСЁ, НА ЧТО ОНИ ВЛИЯЮТ - ЭТО **КАЧЕСТВЕННАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА** ИНТЕРВАЛА!

ЭТОТ МЕТОД МОЖЕТ ПОКАЗАТЬСЯ **ТРУДНЫМ** ПОНАЧАЛУ, НО ОН СТАНЕТ **ЛЕГЧЕ** И **ПОНЯТНЕЕ** ПОСЛЕ **ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ**... И ВЫ ВСЯКИЙ РАЗ БУДЕТ ПОЛУЧАТЬ **ПРАВИЛЬНЫЙ ОТВЕТ!**

# ЗАНИМАТЬСЯ МУЗЫКОЙ СО СПАРКЛИ ВСЕГДА ВЕСЕЛО!

# Минорная Гамма

ОПРЕДЕЛИТЬ **ТОНАЛЬНОСТЬ** ПОМОГАЮТ ДВА ПРИЗНАКА: ПЕРВЫЙ - ЭТО **ЗНАКИ ПРИ КЛЮЧЕ**, А ДРУГОЙ ВАЖНЫЙ ЭЛЕМЕНТ НАЗЫВАЕТСЯ "**ТОНИКА**" - НОТА, ВОКРУГ КОТОРОЙ **СОСРЕДОТАЧИВАЮТСЯ** ОСТАЛЬНЫЕ НОТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ.

ЭТА ТОНАЛЬНОСТЬ ОПРЕДЕЛЕНА НЕ ТОЛЬКО ПО ЗНАКАМ ПРИ КЛЮЧЕ (НЕТ ДИЕЗОВ И БЕМОЛЕЙ), НО ТАКЖЕ И ПО НОТЕ **С**, ВОКРУГ КОТОРОЙ ОНА КОНЦЕНТРИРУЕТСЯ.



НО ЧТО ПРОИЗОЙДЁТ, ЕСЛИ МЫ СМЕНИМ ЭТУ **ТОНИКУ**? ЧТО ЕСЛИ МЫ БУДЕМ ИСПОЛЬЗОВАТЬ ЭТИ ЖЕ НОТЫ ДЛЯ ЭТИХ КЛЮЧЕВЫХ ЗНАКОВ, НО ЕЩЁ ЗАМЕНИМ **НОТУ**, ВОКРУГ КОТОРОЙ **СОСРЕДОТАЧИВАЮТСЯ** ОСТАЛЬНЫЕ НОТЫ?

ЕСЛИ МЫ СДЕЛАЕМ ЦЕНТРОМ ТОНАЛЬНОСТИ **ШЕСТУЮ СТУПЕНЬ** МАЖОРНОЙ ГАММЫ, ТО МЫ ПОЛУЧИМ НОВУЮ ГАММУ: **МИНОРНАЯ ГАММА**.

**НАТУРАЛЬНЫЙ МИНОР**



ДЕЛО В ТОМ, КОМПОЗИТОРЫ ЭПОХИ **ОБЩЕПРИНЯТОЙ МУЗЫКИ (COMMON PRACTICE PERIOD; С 1600 ГОДА ДО 1900)**, НЕ БЫЛИ СИЛЬНО УВЛЕЧЕНЫ ЭТОЙ ГАММОЙ, ТАК КАК У НЕЁ ОТСУТСТВУЕТ ТО, ЧТО ЕСТЬ В **МАЖОРНОЙ ГАММЕ**: ПОЛУТОН МЕЖДУ **СЕДЬМОЙ** СТУПЕНЬЮ И **ПЕРВОЙ**.

ЭТОТ **ЦЕЛЫЙ ТОН** НЕ СОЗДАЁТ ТОГО **НАПРЯЖЕНИЯ**, КОТОРОГО ОНИ ЖЕЛАЛИ ПРИ РАЗРЕШЕНИИ В **ТОНИКУ!**

И ВОТ ЧТО ОНИ СДЕЛАЛИ: ОНИ **ПОВЫСИЛИ** ЭТОТ НИЖНИЙ ВВОДНЫЙ ТОН НА ОДИН **ПОЛУТОН**. ЭТО И СОЗДАЛО ИМ ТО **НАПРЯЖЕНИЕ**, КОТОРОЕ ОНИ ХОТЕЛИ!

**ГАРМОНИЧЕСКИЙ МИНОР**

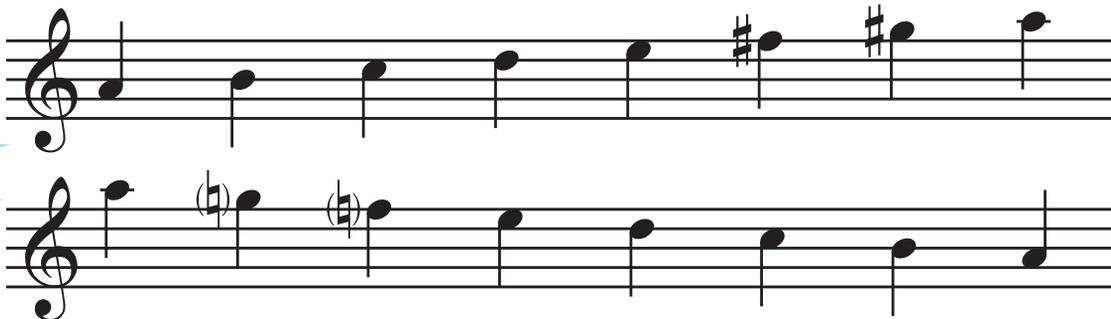


ЭТА ГАММА ВЕЛИКОЛЕПНА ДЛЯ ПОСТРОЕНИЯ **АККОРДОВ**, ПОЭТОМУ МЫ НАЗЫВАЕМ ЕЁ **ГАРМОНИЧЕСКОЙ МИНОРНОЙ ГАММОЙ**. ОДНАКО, КОМПОЗИТОРЫ НЕ ИСПОЛЬЗУЮТ ЕЁ ДЛЯ НАПИСАНИЯ **МЕЛОДИЙ**, ПОТОМУ ЧТО У ЭТОЙ ГАММЫ ЕСТЬ **ПРОБЛЕМА**: **УВЕЛИЧЕННАЯ СЕКУНДА** МЕЖДУ **ШЕСТОЙ** И **СЕДЬМОЙ** СТУПЕНЬЯМИ ГАММЫ.

ДЛЯ НАПИСАНИЯ **МЕЛОДИЙ** ОНИ ВНЕСЛИ ДРУГОЕ ИЗМЕНЕНИЕ: ДОБАВИЛИ **ЕЩЁ ОДИН ЗНАК АЛЬТЕРАЦИИ** ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ПОВЫСИТЬ **ШЕСТУЮ СТУПЕНЬ** ГАММЫ НА ОДИН ПОЛУТОН.

ТЕПЕРЬ У НАС ЕСТЬ ТОЛЬКО **ЦЕЛЫЕ ТОНЫ** И **ПОЛУТОНЫ!**

**МЕЛОДИЧЕСКИЙ МИНОР**



ТЕПЕРЬ ЗАПОМНИТЕ... ПРИЧИНА, ПО КОТОРОЙ МЫ **ПОВЫСИЛИ НИЖНИЙ ВВОДНЫЙ ТОН** В ПЕРВЫЙ РАЗ, ЗАКЛЮЧАЛАСЬ В СОЗДАНИИ НАПРЯЖЕНИЯ МЕЖДУ **СЕДЬМОЙ СТУПЕНЬЮ ГАММЫ** И **ТОНИКОЙ**. НО ЕСЛИ В МЕЛОДИИ СЕДЬМАЯ СТУПЕНЬ ГАММЫ СЛЕДУЕТ ЗА **ШЕСТОЙ** - МЫ НЕ НУЖДАЕМСЯ В НАПРЯЖЕНИИ И ПОЭТОМУ НЕ ПОВЫШАЕМ НИЖНИЙ ВВОДНЫЙ ТОН.

ЭТО ПРОИЛЛЮСТРИРОВАНО РАЗНИЦЕЙ МЕЖДУ **ВОСХОДЯЩИМ МЕЛОДИЧЕСКИМ МИНОРОМ** И **НИСХОДЯЩИМ МЕЛОДИЧЕСКИМ МИНОРОМ**; ПРИ НИСХОДЯЩЕМ ВАРИАНТЕ, МЫ НЕ ПОВЫШАЕМ **НИЧЕГО!**

# Динамика и Артикуляция

МУЗЫКА СОСТОИТ НЕ ТОЛЬКО ИЗ НОТ И РИТМА!

ДИНАМИКА - ЭТО СИМВОЛЫ, КОТОРЫЕ ПОКАЗЫВАЮТ С КАКОЙ ГРОМКОСТЬЮ ИГРАТЬ ИЛИ ПЕТЬ.

**fff** **ff** **f** **mf** **mp** **p** **pp** **ppp** **p**

ФОРТЕ-ФОРТИССИМО  
ОЧЕНЬ ОЧЕНЬ ГРОМКО

ФОРТИССИМО  
ОЧЕНЬ ГРОМКО

ФОРТЕ  
ГРОМКО

МЕЦЦО ФОРТЕ  
УМЕРЕННО ГРОМКО

МЕЦЦО ПИАНО  
УМЕРЕННО ТИХО

ПИАНО  
ТИХО

ПИАНИССИМО  
ОЧЕНЬ ТИХО

ПИАНО-ПИАНИССИМО  
ОЧЕНЬ ТИХО

НИНТЕ  
ДО ТИШИНЫ

В ЗАПИСИ МУЗЫКИ ИСПОЛЗУЮТСЯ ИТАЛЬЯНСКИЕ ТЕРМИНЫ ДЛЯ ОБОЗНАЧЕНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНОЙ ГРОМКОСТИ.

ПОСТЕПЕННЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ ДИНАМИКИ ОБОЗНАЧАЮТСЯ СИМВОЛОМ ВИЛКИ ИЛИ ИТАЛЬЯНСКИМИ ТЕРМИНАМИ **КРЕЩЕНДО** (УВЕЛИЧЕНИЕ ГРОМКОСТИ) И **ДИМИНУЭНДО** (УМЕНЬШЕНИЕ ГРОМКОСТИ).

*cresc.* *dim.*

КОНКРЕТНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОСТАЁТСЯ ЗА ИСПОЛНИТЕЛЕМ!

ОБОЗНАЧЕНИЕ ДИНАМИКИ ОБЫЧНО ПОМЕЩАЕТСЯ ПОД **НОТНОСЦЕМ** ДЛЯ ИНСТРУМЕНТОВ И НАД **НОТНОСЦЕМ** ДЛЯ ВОКАЛЬНЫХ ПАРТИЙ... ЧТОБЫ НЕ МЕШАТЬ ИХ С **ТЕКСТОМ**!

Артикуляция - это символы, которые показывают способ исполнения нот.

ДРУГИЕ СИМВОЛЫ РАСПРОСТРАНЯЮТСЯ НА ГРУППЫ НОТ...

<b>АКЦЕНТ</b>	>	НЕМНОГО ГРОМЧЕ; С БОЛЬШИМ УСИЛИЕМ
<b>СТАККАТО</b>	•	КОРОТКО И ОТРЫВИСТО
<b>ТЕНУТО</b>	—	С АКЦЕНТОМ И УДЕРЖАНИЕМ ПОЛНОЙ ДЛИТЕЛЬНОСТИ
<b>МАРКАТО</b>	^	ВЫДЕЛЯЯ И ПОДЧЕРКИВАЯ АТАКУ
<b>СТАККАТИССИМО</b>	∇	ПРЕДЕЛЬНО КОРОТКО И С РЕЗКОЙ АТАКОЙ
<b>СФОРЦАНДО</b>	<b>sfz</b>	ВНЕЗАПНО УСИЛИВАТЬ ГРОМКОСТЬ И АКЦЕНТИРОВАТЬ
<b>ФЕРМАТА</b>	◡	УВЕЛИЧИТЬ ДЛИТЕЛЬНОСТЬ НОТЫ
<b>ТРЕМОЛО</b>	≡	БЫСТРОЕ ПОВТОРНОЕ ИЗВЛЕЧЕНИЕ НОТЫ
<b>СМЫЧОК ВВЕРХ</b>	∨	(СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ) ИГРАТЬ ДВИЖЕНИЕМ СМЫЧКА ВВЕРХ
<b>СМЫЧОК ВНИЗ</b>	∩	(СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ) ИГРАТЬ ДВИЖЕНИЕМ СМЫЧКА ВНИЗ
<b>ТРЕЛЬ</b>	<b>tr</b>	БЫСТРАЯ СМЕНА МЕЖДУ ОСНОВНОЙ НОТОЙ И ПОВЫШЕННОГО ТОНА
<b>АРПЕДЖИО</b>	}	"РАЗЛОЖИТЬ" АККОРД: ИГРАТЬ НОТЫ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНО, ОДНА ЗА ДРУГОЙ

*8va*

**ALL'OTTAVA:** ИГРАТЬ НОТЫ НА ОКТАВУ ВЫШЕ ИЛИ НИЖЕ, В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ПОЛОЖЕНИЯ СИМВОЛА. (ДВЕ ОКТАВЫ - *15<sup>ma</sup>*, А ТРИ ОКТАВЫ - *22<sup>ma</sup>*!)

**НАЖАТИЕ НА ПЕДАЛЬ:** ДЛЯ ФОРТЕПИАНО; ЭТОТ СИМВОЛ ГОВОРИТ О ТОМ, КОГДА СЛЕДУЕТ НАЖАТЬ ПРАВУ ПЕДАЛЬ. ПОЗВОЛЯЕТ СТРУНАМ ЗВУЧАТЬ ПОСЛЕ ОТПУСКАНИЯ КЛАВИШИ. ПРЕЖДЕ ИСПОЛЬЗОВАЛСЯ СИМВОЛ ДЛЯ НАЖАТИЯ ПЕДАЛИ И \* ДЛЯ ОТПУСКАНИЯ.

И, НАКОНЕЦ, ВОТ ЭТА ШТУКА...

ПРОСТАЯ ФИГУРА С МНОЖЕСТВОМ РАЗЛИЧНЫХ ПРИМЕНЕНИЙ!

В БОЛЬШИНСТВЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛИГА ГРУППИРУЕТ НОТЫ, КОТОРЫЕ СЛЕДУЕТ ИГРАТЬ СВЯЗНО И С ПЛАВНЫМИ ПЕРЕХОДАМИ!

В ВОКАЛЬНЫХ ПАРТИЯХ ЭТОТ ЗНАК ОБОЗНАЧАЕТ МЕЛИЗМУ: ГРУППЫ НОТ, ПОЮЩИЕСЯ НА ОДНОМ СЛОГЕ!

ДЛЯ СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ, НАПРИМЕР СКРИПКИ, ЭТОТ ЗНАК СВЯЗЫВАЕТ НОТЫ, КОТОРЫЕ СЛЕДУЕТ ИГРАТЬ БЕЗ СМЕНЫ НАПРАВЛЕНИЯ ДВИЖЕНИЯ СМЫЧКА.

В ЛЮБЫХ ЗАПИСЯХ, ЭТОТ ЗНАК МОЖЕТ ИСПОЛЬЗОВАТЬСЯ ДЛЯ БОЛЬШИХ ГРУПП НОТ, ГДЕ ОН СЛУЖИТ ДЛЯ ОБОЗНАЧЕНИЯ ФРАЗ... ПОМОГАЕТ ИСПОЛНИТЕЛЮ ВИДЕТЬ ОБЩУЮ ФОРМУ ПРОИЗВЕДЕНИЯ!

# Составной Метр

## ПРОСТЫЕ МЕТРЫ И СЛОЖНЫЕ МЕТРЫ

ИСПОЛЬЗУЮТСЯ ОЧЕНЬ ЧАСТО В МУЗЫКЕ ПРОШЛЫХ ЭПОХ, НО ОНИ РЕДКО ВСТРЕЧАЮТСЯ **ВМЕСТЕ...** БОЛЬШИНСТВО ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСПОЛЬЗУЕТ **ЛИБО ПРОСТОЙ, ЛИБО СЛОЖНЫЙ!**

В РЕДКИХ СЛУЧАЯХ ОНИ МОГУТ БЫТЬ ОБЪЕДИНИТЬСЯ И ОБРАЗОВАТЬ **СМЕШАННЫЙ МЕТР**, КОГДА МЕТР ИЗМЕНЯЕТСЯ ОТ ОДНОГО ТАКТА ДО ДРУГОГО.



НУ ПОЧЕМУ, СЛОЖНЫЙ МЕТР, ТЫ - СЛОЖНЫЙ?

ЭМ-М, ВСЁ ИЗ-ЗА ЭТОЙ ТОЧКИ...?

ПОСТОЯННЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ, ПОДОБНЫЕ ЭТИМ, ЧАСТО ЗАПИСЫВАЮТСЯ С ДВУМЯ РАЗМЕРАМИ В НАЧАЛЕ:

$\frac{6}{8}$   $\frac{3}{4}$

НО КОМПОЗИТОРЫ ДВАДЦАТОГО ВЕКА ВЫВЕЛИ КОМБИНАЦИЮ ИЗ ПРОСТЫХ И СЛОЖНЫХ МЕТРОВ НА НОВЫЙ УРОВЕНЬ! ОСОБЕННО ТЕ КОМПОЗИТОРЫ, КОТОРЫЕ РАБОТАЛИ В СТИЛЕ "ПРИМИТИВИЗМ" С ПРОСТЫМИ И НЕПРЕДСКАЗУЕМЫМИ РИТМАМИ.

## ПРОСТОЙ МЕТР

ДОЛЯ ДЕЛИТСЯ НА ДВЕ ЧАСТИ

ДЛИТЕЛЬНОСТЬ ДОЛИ - ОБЫЧНАЯ НОТА

## СОСТАВНОЙ МЕТР

ВКЛЮЧАЕТ ПРОСТЫЕ И СЛОЖНЫЕ ДОЛИ



ПРОСТАЯ ДОЛЯ

СЛОЖНАЯ ДОЛЯ

## СЛОЖНЫЙ МЕТР

ДОЛЯ ДЕЛИТСЯ НА ТРИ ЧАСТИ

ДЛИТЕЛЬНОСТЬ ДОЛИ - НОТА С ТОЧКОЙ

В ТАКИХ МЕТРАХ КОЛИЧЕСТВО ДОЛЕЙ БУДЕТ **НЕЧЁТНЫМ!** НОТА, КОТОРАЯ СЛУЖИТ **ДЕЛИТЕЛЕМ** ДОЛЕЙ, ОСТАЁТСЯ **НЕИЗМЕННОЙ** НА ПРОТЯЖЕНИИ ТАКТА.



ТАК ЧТО ЭТИ **ВОСЬМЬЕ НОТЫ** ДОЛЖНЫ БЫТЬ **ОДИНАКОВОЙ ДЛИТЕЛЬНОСТИ!**

КАК И В **СЛОЖНЫХ МЕТРАХ**, РАЗМЕР ДЛЯ СОСТАВНЫХ МЕТРОВ ОСНОВЫВАЕТСЯ НА **ДЕЛЕНИИ** ДОЛЕЙ. НО НА САМОМ ДЕЛЕ, ЭТИ МЕТРЫ СОДЕРЖАТ **ДВЕ, ТРИ** ИЛИ **ЧЕТЫРЕ** ДОЛИ В ТАКТЕ!

$\frac{5}{8}$

МОЖЕТ БЫТЬ ЗАПИСАН КАК



ИЛИ



$\frac{7}{8}$

МОЖЕТ БЫТЬ ЗАПИСАН КАК



ИЛИ



ИЛИ



$\frac{8}{8}$

МОЖЕТ БЫТЬ ЗАПИСАН КАК



ИЛИ



ИЛИ

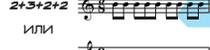


$\frac{9}{8}$

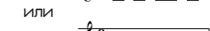
МОЖЕТ БЫТЬ ЗАПИСАН КАК



ИЛИ



ИЛИ



ИЛИ



$\frac{10}{8}$

МОЖЕТ БЫТЬ ЗАПИСАН КАК



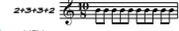
ИЛИ



ИЛИ



ИЛИ



$\frac{11}{8}$

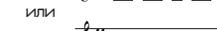
МОЖЕТ БЫТЬ ЗАПИСАН КАК



ИЛИ



ИЛИ



ИЛИ



ИЛИ  $\frac{11}{4}$ !

КОНЕЧНО, ИСПОЛЬЗОВАТЬ  $\frac{8}{8}$  ДЛЯ НИЖНЕЙ ЦИФРЫ - НАИБОЛЕЕ РАСПРОСТРАНЁННЫЙ ВАРИАНТ В СОВРЕМЕННЫХ ПАРТИТУРАХ, НО **ЛЮБАЯ НОТА** МОЖЕТ ИСПОЛЬЗОВАТЬСЯ В ДЕЛИТЕЛЕ!

НАПРИМЕР

$\frac{7}{16}$ ...



# Трезвучия

НЕСМОТЯ НА ТО, ЧТО ФОРМАЛЬНО **АККОРД** - ЭТО ЛЮБАЯ КОМБИНАЦИЯ НОТ, ЗВУЧАЩИХ ОДНОВРЕМЕННО, В ТЕОРИИ МУЗЫКИ МЫ ОБЫЧНО ОПРЕДЕЛЯЕМ АККОРД, КАК КОМБИНАЦИЮ ТРЁХ И БОЛЕЕ ЗВУКОВ.

## СЕКУНДНАЯ ГАРМОНИЯ



АККОРДЫ, СОСТАВЛЕННЫЕ ИЗ СЕКУНД (ИНАЧЕ НАЗЫВАЮТСЯ **КЛАСТЕРАМИ**), НЕ ОЧЕНЬ ПРИВЫЧНЫ ПО ТЕМБРУ.

## ТЕРЦОВАЯ ГАРМОНИЯ



АККОРДЫ, ПОСТРОЕННЫЕ ИЗ ТЕРЦИЙ (БОЛЬШИХ И МАЛЫХ), ЯВЛЯЮТСЯ ГАРМОНИЧЕСКОЙ ОСНОВОЙ ДЛЯ ВСЕЙ МУЗЫКИ COMMON PRACTICE PERIOD.

## КВАРТОВАЯ ГАРМОНИЯ



АККОРДЫ, СОСТАВЛЕННЫЕ ИЗ ЧИСТЫХ КВАРТ, ИМЕЮТ ДРУГОЕ ЗВУЧАНИЕ И ИСПОЛЗУЮТСЯ В КОМПОЗИЦИИ С НАЧАЛА ХХ-ОГО ВЕКА.

## КВИНТОВАЯ ГАРМОНИЯ



АККОРДЫ, ПОСТРОЕННЫЕ ИЗ ЧИСТЫХ КВИНТ, МОГУТ БЫТЬ ТАКЖЕ НАЗВАНЫ **КВАРТОВЫМИ** АККОРДАМИ, ТАК КАК ОНИ НЕ СОЗДАЮТ ОТЛИЧНУЮ ОТ ДРУГИХ ГАРМОНИЧЕСКУЮ СИСТЕМУ.

СЕКСТОВАЯ АРМОНИЯ? СЕПТИМОВАЯ ГАРМОНИЯ? ТАКЖЕ КАК И С КВИНТОВОЙ ГАРМОНИЕЙ, ЭТИ ВАРИАНТЫ СООТВЕТСТВУЮТ ТЕРЦОВОЙ И СЕКУНДНОЙ АРМОНИИ.

ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ АККОРД **ТЕРЦОВЫМ**, ЕСЛИ ОН СОСТАВЛЕН ИЗ **УМЕНЬШЁННЫХ ТЕРЦИЙ** ИЛИ **УВЕЛИЧЕННЫХ ТЕРЦИЙ**?

ТАК КАК УМЕНЬШЁННЫЕ ТЕРЦИИ ЗВУЧАТ ТОЧНО ТАК ЖЕ, КАК И **БОЛЬШИЕ СЕКУНДЫ**, А УВЕЛИЧЕННЫЕ ТЕРЦИИ - ЭТО **ЧИСТЫЕ КВАРТЫ**, ТО...

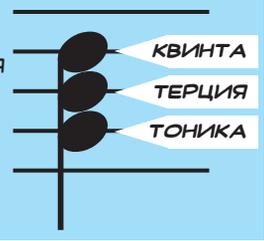
**НЕТ.**



КОГДА МЫ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНО ДОБАВЛЯЕМ ТЕРЦИИ К НОТЕ В ПРЕДЕЛАХ **ОДНОЙ ОКТАВЫ**, МЫ ПОЛУЧАЕМ **ОСНОВНОЙ ВИД** АККОРДА.

ДАВАЙТЕ НАЧНЁМ ИЗУЧЕНИЕ ТЕРЦОВОЙ ГАРМОНИИ С **НАИМЕНЬШЕГО АККОРДА** ИЗ ВОЗМОЖНЫХ: **ТРЕЗВУЧИЕ.**

САМАЯ **НИЗКАЯ** НОТА В АККОРДЕ (КОГДА ОН ПРЕДСТАВЛЕН В **ОСНОВНОМ ВИДЕ**) НАЗЫВАЕТСЯ **ТОНИКОЙ**. НАЗВАНИЯ ОСТАЛЬНЫХ НОТ СООТВЕТСТВУЮТ ТЕМ **ИНТЕРВАЛАМ**, КОТОРЫЕ ОНИ ОБРАЗУЮТ ВМЕСТЕ С ТОНИКОЙ.



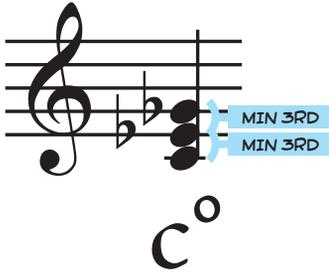
ТРЕЗВУЧИЕ ОПРЕДЕЛЯЕТСЯ КАК **АККОРД ИЗ ТРЁХ НОТ**, И НА ПРАКТИКЕ ПОЧТИ ВСЕГДА ОНИ ИСПОЛЗУЮТСЯ ПО ОТНОШЕНИЮ К **ТЕРЦОВЫМ** АККОРДАМ ИЗ ТРЁХ ЗВУКОВ.

К ТОМУ ЖЕ, **АККОРДЫ ИЗ ЧЕТЫРЁХ НОТ** ТЕХНИЧЕСКИ НАЗЫВАЮТСЯ **КВАРТОВЫМИ**, НО ОБЫЧНО МЫ НАЗЫВАЕМ ИХ **СЕПТАККОРДАМИ**, ТАК КАК В НИХ К ТОНИКЕ ДОБАВЛЯЕТСЯ **СЕПТИМА**.

СУЩЕСТВУЕТ **ЧЕТЫРЕ СПОСОБА** СОЗДАТЬ ТРЕЗВУЧИЕ, ИСПОЛЗУЯ **БОЛЬШИЕ** И **МАЛЫЕ ТЕРЦИИ**:

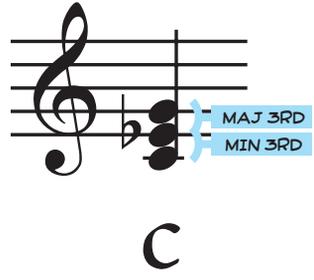
### УМЕНЬШЁННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

ДВЕ **МАЛЫХ ТЕРЦИИ** СЛОЖЕНЫ ВМЕСТЕ



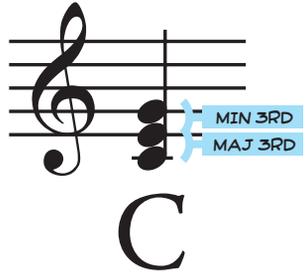
### МИНОРНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

**БОЛЬШАЯ ТЕРЦИЯ** НАВЕРХУ СНИЗУ **МАЛАЯ ТЕРЦИЯ**



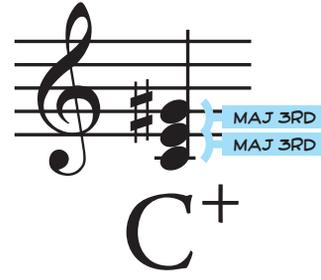
### МАЖОРНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

**МАЛАЯ ТЕРЦИЯ** НАВЕРХУ **БОЛЬШАЯ ТЕРЦИЯ** ВНИЗУ



### УВЕЛИЧЕННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

ДВЕ **БОЛЬШИХ ТЕРЦИИ** СЛОЖЕНЫ ВМЕСТЕ



ТРЕЗВУЧИЯ ИМЕНУЮТСЯ ПО ИХ **ОСНОВНОМУ ТОНУ** ("ТРЕЗВУЧИЕ **ДО** МИНОР"). СОКРАЩЕНИЯ ВЫШЕ, В КОТОРЫХ ИСПОЛЗУЕТСЯ **ВЕРХНИЙ РЕГИСТР**, **НИЖНИЙ РЕГИСТР** И **СИМВОЛЫ**, ПОКАЗЫВАЮТ ТИП АККОРДА И НАЗЫВАЮТСЯ **МАКРОАНАЛИЗОМ**.

# Обращения Трезвучий

ДАМЫ И ГОСПОДА, ЭТО  
ФРАНЦ ИОЗЕФ ГАЙДН!

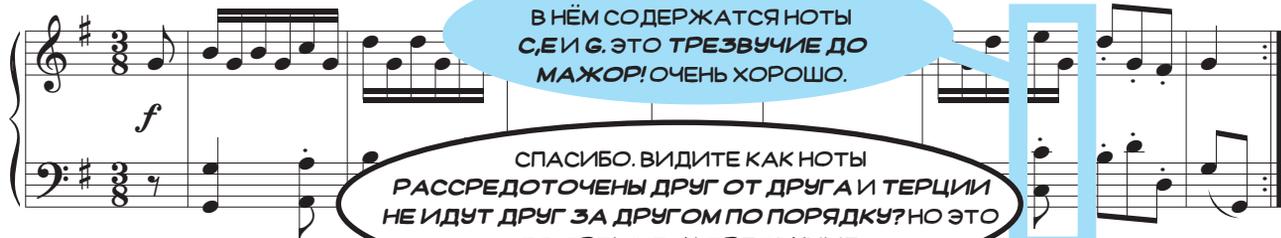
И ОН ПРИНЁС НАМ ЧАСТЬ  
СВОЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
1767 ГОДА: СОНАТА  
СОЛЬ МАЖОР.



ООО! ДАВАЙТЕ  
ВЗГЛЯНЕМ  
НА НИХ!

СПАСИБО  
ЗА ПРИГЛАШЕНИЕ. В ЭТОМ  
ПРОИЗВЕДЕНИИ Я ИСПОЛЬЗОВАЛ  
ДОВОЛЬНО МНОГО  
ТРЕЗВУЧИЙ.

ВОТ ОДНО ИЗ НИХ:  
В НЁМ СОДЕРЖАТСЯ НОТЫ  
С, Е И G. ЭТО ТРЕЗВУЧИЕ ДО  
МАЖОР! ОЧЕНЬ ХОРОШО.



СПАСИБО. ВИДИТЕ КАК НОТЫ  
РАССРЕДОТОЧЕНЫ ДРУГ ОТ ДРУГА И ТЕРЦИИ  
НЕ ИДУТ ДРУГ ЗА ДРУГОМ ПО ПОРЯДКУ? НО ЭТО  
ПО-ПРЕЖНЕМУ ТРЕЗВУЧИЕ.

ВОТ В ЭТОМ ВАРИАНТЕ НОТЫ  
G, B, И D... ЭТО ЖЕ ТРЕЗВУЧИЕ СОЛЬ  
МАЖОР! НО ЗВУЧИТ ОНО, ОДНАКО,  
ПО-ДРУГОМУ.

ЭТО ПОТОМУ, ЧТО  
ТЕРЦОВЫЙ ТОН АККОРДА РАСПОЛОЖЕН  
В БАСУ (НА МЕСТЕ ОСНОВНОГО ТОНА). КОГДА  
АККОРД ПОСТРОЕН ТАКИМ ОБРАЗОМ,  
МЫ ПОЛУЧАЕМ ПЕРВОЕ ОБРАЩЕНИЕ  
ТРЕЗВУЧИЯ.



ПЕРВОЕ ОБРАЩЕНИЕ?  
А КАК НАЗЫВАЕТСЯ АККОРД, В  
КОТОРОМ ОСНОВНОЙ ТОН  
РАСПОЛОЖЕН В БАСУ, КАК В  
ПЕРВОМ РАССМОТРЕННОМ  
СЛУЧАЕ?

ЭТО НАЗЫВАЕТСЯ  
ОСНОВНЫМ ВИДОМ  
ТРЕЗВУЧИЯ.



ТАК, НОТЫ D, F, И A ОБРАЗУЮТ  
ТРЕЗВУЧИЕ РЕ МИНОР... В ЕГО  
ВТОРОМ ОБРАЩЕНИИ!

ИМЕННО! ПОТОМУ  
ЧТО КВИНТОВЫЙ ТОН  
РАСПОЛОЖЕН ВМЕСТО  
ОСНОВНОГО ТОНА.

ТАК ЧТО  
ПРИЗНАК, ПО КОТОРОМУ ОПРЕДЕЛЯЕТСЯ  
ВИД ТРЕЗВУЧИЯ (ОСНОВНОЙ ВИД, ПЕРВОЕ  
ИЛИ ВТОРОЕ ОБРАЩЕНИЕ) - ОЧЕНЬ ПРОСТОЙ:  
КАКАЯ НОТА РАСПОЛОЖЕНА  
В БАСУ?

В ЭТО ТРУДНО ПОВЕРИТЬ,  
ЧТО ЗВУК АККОРДА МОЖЕТ ИЗМЕНЯТЬСЯ  
НАСТОЛЬКО ЗНАЧИТЕЛЬНО ТОЛЬКО ИЗ-ЗА  
ПЕРЕСТАНОВКИ НОТ МЕСТАМИ.

ЭТО ВЕРНО!  
И КАЖДЫЙ ВИД  
ИМЕЕТ СОБСТВЕННЫЙ  
ХАРАКТЕР  
ЗВУЧАНИЯ.

ЭТО ЖЕ  
ПОТРЯСАЮЩЕ,  
НЕ ПРАВДА ЛИ?



# Генерал-бас



Рисунок 1. The Basso Continuo

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, НАПИСАННЫЕ В ЭПОХУ БАРОККО, ЗАЧАСТУЮ СОДЕРЖАТ ЧАСТЬ, НАЗЫВАЕМУЮ **BASSO CONTINUO** И В КОТОРОЙ ЗАПИСАНА ОДИНОЧНАЯ БАСОВАЯ ЛИНИЯ С РАЗЛИЧНЫМИ **ЦИФРАМИ И ЗНАКАМИ АЛЬТЕРАЦИИ**, РАСПОЛОЖЕННЫМИ ПОД НОТАМИ.

**НЕТ, НЕТ, НЕТ...** НЕ БЫЛО РЕАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА, НАЗЫВАВШЕГОСЯ **BASSO CONTINUO!** ЭТА ЧАСТЬ ИГРАЛАСЬ **ДВУМЯ ИНСТРУМЕНТАМИ:** В БАСОВОМ КЛЮЧЕ ЗВУЧАЛ ИНСТРУМЕНТ, ТАКОЙ КАК **ВИОЛОНЧЕЛЬ** ИЛИ **ФАГОТ**, А ТАКЖЕ КЛАВИШНЫЙ ИНСТРУМЕНТ, НАПРИМЕР КЛАВИКОРДЫ.

ВО ВРЕМЯ ВЫСТУПЛЕНИЯ БАСОВЫЙ ИНСТРУМЕНТ ПРОСТО ИГРАЛ НОТЫ, **ЗАПИСАННЫЕ НА ЛИСТЕ**, А ПИАНИСТ МОГ **ИМПРОВИЗИРОВАТЬ**, ОПИРАЯСЬ НА **НОТЫ И СИМВОЛЫ ПОД НОТАМИ!**

ТАК, ЧТО ЭТО...

**МОЖЕТ БЫТЬ СЫГРАНО ВОТ ТАК!**

ЦИФРЫ И СИМВОЛЫ, ЗАПИСАННЫЕ ПОД ПАРТИЕЙ "БАССО КОНТИНУО", НАЗЫВАЮТСЯ **ГЕНЕРАЛ-БАС**. ТАК КАК ЖЕ ПРЕВРАТИТЬ БАСОВЫЕ НОТЫ В АККОРДЫ?

ПРЕЖДЕ ВСЕГО, ВАЖНО ЗНАТЬ ТО, ЧТО **НОТА БАСОВОЙ ПАРТИИ ВСЕГДА ЯВЛЯЕТСЯ НИЖНИМ, БАСОВЫМ ТОНАМ АККОРДА**. И ПОМНИТЕ: **БАСОВАЯ НОТА НЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО ЯВЛЯЕТСЯ ОСНОВНЫМ ТОНАМ!**

ВО-ВТОРЫХ, **ЦИФРЫ** ОБОЗНАЧАЮТ **ИНТЕРВАЛЫ НАД БАСОВОЙ НОТой**, НЕСМОТРИ НА ТО, ЧТО ЦИФРЫ ОБЫЧНО НЕ ПРИНИМАЮТСЯ ВО ВНИМАНИЕ.

ЗАМЕТЬТЕ, ЧТО ЭТИ ИНТЕРВАЛЫ ВСЕГДА **ДИАТОНИЧЕСКИЕ**. НЕ БЕСПОКОЙТЕСЬ О **МОДУЛЯЦИИ**... ПРОСТО ИСПОЛЬЗУЙТЕ НОТЫ ИЗ ЭТИХ **КЛЮЧЕВЫХ ЗНАКОВ!**

ЕСЛИ ПОД НОТАМИ **НЕТ ЦИФР**, ДОБАВЬТЕ **ТЕРЦИИ И КВИНТУ** К БАСОВОЙ НОТЕ... И ВЫ ПОЛУЧИТЕ **ТРЕЗВУЧИЕ В ОСНОВНОМ ВИДЕ!**

**ШЕСТЁРКА** ОБОЗНАЧАЕТ ДОБАВЛЕНИЕ **СЕКСТЫ** И **ТЕРЦИИ** НАД БАСОМ, ЧТО СОЗДАЁТ **ПЕРВОЕ ОБРАЩЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЯ!**

**ШЕСТЁРКА** И **ЧЕТВЁРКА** ОБОЗНАЧАЮТ **СЕКСТУ** И **КВАРТУ** НАД БАСОМ, СОЗДАВАЯ ТАКИМ ОБРАЗОМ **ВТОРОЕ ОБРАЩЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЯ!**

ЗДЕСЬ **ДИЕЗ** ПРИМЕНЯЕТСЯ К **СЕКСТОВОМУ ТОНУ** И НОТА **G** ПОВЫШАЕТСЯ НА ПОЛТОНА.

В ЭТОМ ПРИМЕРЕ **НЕТ ЦИФРЫ** ВОЗЛЕ **ДИЕЗА**, ПОЭТОМУ МЫ ПОВЫШАЕМ НА ПОЛТОНА **ТЕРЦОВЫЙ ТОН**.

ОТМЕТЬТЕ, ЧТО РЯДОМ С ЦИФРОЙ **6** ЗНАЧОК **БЕКАРА**, А НЕ **БЕМОЛЯ**... ЕСЛИ НЕОБХОДИМО ПОНИЗИТЬ НОТУ, ТО ЗАПИСЫВАЕТСЯ С **FLAT**.

НАКОНЕЦ, **ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ** ПРИМЕНЯЮТСЯ К ИНТЕРВАЛУ, РЯДОМ С КОТОРЫМ ОНИ НАПИСАНЫ. ЕСЛИ У ВАС ЕСТЬ **ОТДЕЛЬНЫЕ ЗНАКИ**, ТО ОНИ ПРИМЕНЯЮТСЯ К **ТЕРЦИИ** НАД БАСОМ.

НЕ **ПЕРЕМУДРИТЕ** С ЭТИМ: ЕСЛИ КОМПОЗИТОР ЗАХОЧЕТ **ПОВЫСИТЬ** НОТУ НА **ПОЛТОНА** И ОНА УЖЕ **ПОНИЖЕНА** В КЛЮЧЕВЫХ ЗНАКАХ, ТО В БАСОВОЙ ПАРТИИ БУДЕТ ЗАПИСАН **БЕКАР**, А НЕ **ДИЕЗ**.

КО ВРЕМЕНИ ЭПОХИ **КЛАССИЦИЗМА**, КОМПОЗИТОРЫ **ПЕРЕСТАЛИ ВКЛЮЧАТЬ ПАРТИЮ "BASSO CONTINUO"**, И ТАК **ГЕНЕРАЛ-БАС** ВЫШЕЛ ИЗ УПОТРЕБЛЕНИЯ... КРОМЕ ОДНОГО СЛУЧАЯ: **НА УРОКАХ ТЕОРИИ МУЗЫКИ!**



**ОСВОЕНИЕ** ГЕНЕРАЛ-БАСА (НАПИСАНИЕ АККОРДОВ ПО ДАННОЙ БАСОВОЙ ПАРТИИ) ДАЁТ **ОТЛИЧНОЕ УПРАЖНЕНИЕ** ДЛЯ СТУДЕНТОВ: **КАК НАПИСАТЬ ПАРТИЮ** В СТИЛЕ **АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ** ПРОШЛЫХ ЛЕТ!

УУУУ!

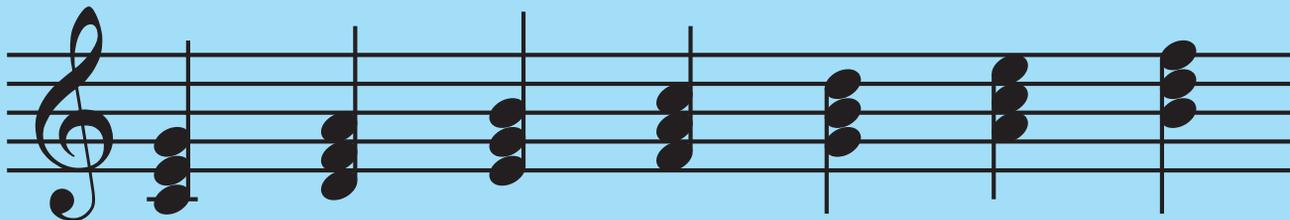
# Трезвучия в Тональности

ТЕПЕРЬ, КОГДА МЫ ПОЗНАКОМИЛИСЬ ТРЕЗВУЧИЯМИ, НАСТАЛО ВРЕМЯ ПОМЕСТИТЬ ТРЕЗВУЧИЯ В КОНТЕКСТ ТОНАЛЬНОСТИ.

НАПИСАНИЕ МУЗЫКИ В КОНКРЕТНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ ОЗНАЧАЕТ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НОТ С СООТВЕТСТВУЮЩИМИ КЛЮЧЕВЫМИ ЗНАКАМИ - ЭТО СЛУЖИТ ПРИЧИНОЙ ТОМУ, ЧТО БОЛЬШИНСТВО АККОРДОВ БУДЕТ ПОСТРОЕНО ИЗ ТЕХ ЖЕ САМЫХ НОТ!

АККОРДЫ, В КОТОРЫХ ИСПОЛЬЗУЮТСЯ НОТЫ ОПРЕДЕЛЁННЫХ КЛЮЧЕВЫХ ЗНАКОВ СЧИТАЮТСЯ ДИАТОНИЧЕСКИМИ ДЛЯ ЭТОЙ ТОНАЛЬНОСТИ. А "ДИАТОНИЧЕСКИЙ" ОЗНАЧАЕТ "ИЗ ТОНАЛЬНОСТИ..." ЧТО ОЗНАЧАЕТ ОТСУТСТВИЕ ЗНАКОВ АЛЬТЕРАЦИИ!

МЫ МОЖЕМ БЫСТРО ПОКАЗАТЬ ВСЕ ДИАТОНИЧЕСКИЕ ТРЕЗВУЧИЯ В КОНКРЕТНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ, ЗАПИСАВ ЕЁ ГАММУ И ПОСТРОИВ ТРЕЗВУЧИЯ ОТ КАЖДОЙ НОТЫ, ПРИ ЭТОМ ИСПОЛЬЗУЯ НОТЫ ТОЛЬКО ЭТОЙ ТОНАЛЬНОСТИ.



I

ii

iii

IV

V

vi

vii°

ТОНИКА

ВЕРХНИЙ  
ВВОДНЫЙ ТОНМЕДИАНТА  
(СРЕДНЯЯ)

СУБДОМИНАНТА

ДОМИНАНТА

СУБМЕДИАНТА  
(НИЖНЯЯ МЕДИАНТА)НИЖНИЙ  
ВВОДНЫЙ ТОН

МЫ БУДЕМ ОБОЗНАЧАТЬ АККОРДЫ РИМСКИМИ ЦИФРАМИ, КАК ПОКАЗАНО ЗДЕСЬ.

ЗАМЕТИЛИ, ЧТО ТИП АККОРДА ПОКАЗАН ЗАПИСЬЮ ЦИФРЫ ЛИБО В ВЕРХНЕМ РЕГИСТРЕ ЛИБО В НИЖНЕМ РЕГИСТРЕ?

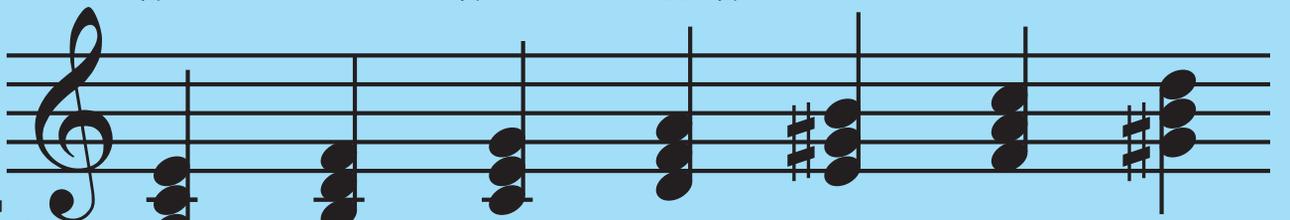
ИНОГДА ЭТИ АККОРДЫ ОБОЗНАЧАЮТСЯ СВОИМИ ОФИЦИАЛЬНЫМИ ИМЕНАМИ!

ЭТА ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ИЗ МАЖОРНЫХ, МИНОРНЫХ И УМЕНЬШЁННОГО ТРЕЗВУЧИЯ ОДИНАКОВА ДЛЯ КАЖДОЙ МАЖОРНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ! СУБДОМИНАНТНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ ВСЕГДА МАЖОРНОЕ, А НИЖНИЙ ВВОДНЫЙ ТОН ВСЕГДА УМЕНЬШЁННЫЙ, ВНЕ ЗАВИСИМОСТИ ОТ ВЫБРАННОЙ ГАММЫ: ДО МАЖОРИЛИ ФА-ДИЕЗ МАЖОР!

ПОЧЕМУ ШЕСТОЙ АККОРД НАЗЫВАЕТСЯ СУБМЕДИАНТОЙ? ТАК КАК МЕДИАНТА - ЭТО СЕРЕДИНА РАССТОЯНИЯ МЕЖДУ ТОНИКОЙ И ДОМИНАНТОЙ, ТО И СУБМЕДИАНТА - ЭТО ПОЛОВИНА ПУТИ ОТ ТОНИКИ... ДО СУБДОМИНАНТЫ!

ТАК КАК ДОМИНАНТНЫЙ АККОРД И НИЖНИЙ ВВОДНЫЙ ТОН ИМЕЮТ СИЛЬНОЕ ТЯГОТЕНИЕ ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ РАЗРЕШИТЬСЯ В ТОНИКУ, ТО МЫ ГОВОРИМ, ЧТО У НИХ "ФУНКЦИЯ ДОМИНАНТЫ (СОЗДАЮТ НЕСТАБИЛЬНОСТЬ)". СУБДОМИНАНТА И ВЕРХНИЙ ВВОДНЫЙ ТОН ТЯГОТЕЮТ РАЗРЕШИТЬСЯ В ДОМИНАНТУ, ТАК ЧТО У НИХ ЕСТЬ "ФУНКЦИЯ СУБДОМИНАНТЫ".

ДИАТОНИЧЕСКИЕ ТРЕЗВУЧИЯ В МИНОРЕ РАБОТАЮТ ТАКИМ ЖЕ ОБРАЗОМ... ТАК КАК МЫ ИМЕЕМ ДЕЛО С АККОРДАМИ, ТО ИСПОЛЬЗУЕМ ГАММУ ГАРМОНИЧЕСКИЙ МИНОР. ОДНАКО, ВАЖНО ОТМЕТИТЬ ТО, ЧТО РАНЕЕ КОМПОЗИТОРЫ ПОВЫШАЛИ ВОСХОДЯЩИЙ ВВОДНЫЙ ТОН ТОЛЬКО ДЛЯ ФУНКЦИИ ДОМИНАНТЫ: ДОМИНАНТНОГО АККОРДА И НИЖНЕГО ВВОДНОГО ТОНА!



i

ii°

III

iv

V

VI

vii°

ТЕ ЖЕ НАЗВАНИЯ И РИМСКИЕ ЦИФРЫ... НО В ДРУГОМ ПОРЯДКЕ РАСПОЛОЖЕНЫ ЗАГЛАВНЫЕ И СТРОЧНЫЕ ЦИФРЫ!

# Введение в Голосоведение

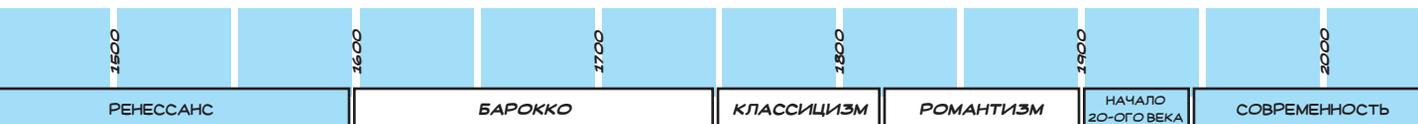
ЕСЛИ МЫ ЗАГЛЯНЕМ ВПЕРЁД, ТО СТОЛКНЁМСЯ С ГОРЬКОЙ ПРАВДОЙ.

ЗА ВСЮ МИРОВУЮ ИСТОРИЮ НАКОПИЛОСЬ ОГРОМНОЕ КОЛИЧЕСТВО МУЗЫКИ, ДОСТОЙНОЙ ТОГО, ЧТОБЫ ЕЁ ИЗУЧАТЬ...

НАМНОГО БОЛЬШЕ ТОГО КОЛИЧЕСТВА, КОТОРОЕ МЫ МОЖЕМ НАДЕЯТЬСЯ ОХВАТИТЬ НА ПРОТЯЖЕНИИ НЕСКОЛЬКИХ СЕМЕСТРОВ.

И ТАК КАК МЫ НЕ МОЖЕМ ПРОАНАЛИЗИРОВАТЬ ВСЮ МУЗЫКУ, ТО НЕОБХОДИМО ВЫБРАТЬ ОПРЕДЕЛЁННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК, ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ УГЛУБИТЬ СВОИ ЗНАНИЯ.

ДАВАЙТЕ СОКРАТИМ ВРЕМЕННОЙ ДИАПАЗОН ДО ПЕРИОДА ТАК НАЗЫВАЕМОЙ ОБЩЕПРИНЯТОЙ МУЗЫКИ.



"ОБЩЕПРИНЯТАЯ МУЗЫКА" - ЭТО МУЗЫКА ПЕРИОДОВ **БАРОККО**, **КЛАССИЦИЗМА** И **РОМАНТИЗМА** В **ЕВРОПЕ** И **АМЕРИКЕ**. ТАКОЕ НАЗВАНИЕ ЭТОТ ВРЕМЕННОЙ ПЕРИОД ПОЛУЧИЛ ЗА ТО, ЧТО БОЛЬШИНСТВО КОМПОЗИТОРОВ ТОГО ВРЕМЕНИ ИСПОЛЬЗОВАЛИ **ОБЩИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК**.

ЭТО ОСОБЕННО СТОИТ ИЗУЧИТЬ, ПОТОМУ ЧТО БОЛЬШИНСТВО ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЭТОГО ПЕРИОДА...

И ЯЗЫК, НА КОТОРОМ ОНИ ЗАПИСАНЫ, ФОРМИРУЮТ БАЗИС ДЛЯ ВСЕХ **ПОПУЛЯРНЫХ** СТИЛЕЙ МУЗЫКИ СОВРЕМЕННОСТИ.

НО СУЩЕСТВУЕТ **ТОННА** МУЗЫКИ ИЗ ЭТИХ ЭПОХ... НАМНОГО БОЛЬШЕ, ЧЕМ МЫ МОЖЕМ НАДЕЯТЬСЯ ОСВОИТЬ. СУЩЕСТВУЕТ ЛИ **СТИЛЬ**, **ХОРОШО ДАЮЩИЙ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ** ОБО ВСЕХ **ОСТАЛЬНЫХ** И В КОТОРЫЙ МЫ МОЖЕМ ПОГРУЗИТЬСЯ?

**ЧЕТЫРЁХГОЛОСНЫЙ ХОРАЛ** - ЭТО ХОРОШИЙ СТИЛЬ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ПО **НЕСКОЛЬКИМ ПРИЧИНАМ**:

У ХОРАЛА БЫСТРЫЙ **ГАРМОНИЧЕСКИЙ РИТМ**, ПОЗВОЛЯЮЩИЙ СОДЕРЖАТЬ БОЛЬШОЕ КОЛИЧЕСТВО АККОРДОВ.

БОЛЬШОЙ ПРОЦЕНТ МУЗЫКИ МОЖЕТ БЫТЬ ЛЕГКО УПРОЩЁН ДО **ЧЕТЫРЁХГОЛОСНОГО КОНТРАПУНКТА**.

**КАНТАТЫ И.С. БАХА** ПРЕДОСТАВЛЯЮТ НАМ МНОЖЕСТВО ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНО НАПИСАННЫХ ЧЕТЫРЁХГОЛОСНЫХ ХОРАЛОВ.

ОДНО ИЗ ИЗМЕНЕНИЙ ДЛЯ КАТОЛИЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ БЫЛО ПРЕДЛОЖЕНО **МАРТИНОМ ЛЮТЕРОМ** И ЗАКЛЮЧАЛОСЬ ОНО В ТОМ, ЧТОБЫ РАЗРЕШИТЬ ЧЛЕНАМ **ПАСТВЫ** УЧАСТВОВАТЬ В **ПЕНИИ ЛИТУРГИЙ**.

БОЛЕЕ ЧЕМ ДВЕСТИ ЛЕТ СПУСЛЯ, **И.С. БАХ** БЫЛ НАЗНАЧЕН МУЗЫКАЛЬНЫМ РУКОВОДИТЕЛЕМ **ЦЕРКВИ СВЯТОГО ФОМЫ В ЛЕЙПЦИГЕ (ГЕРМАНИЯ)** И, В ДУХЕ ЛЮТЕРА, ОН ПОСВЯТИЛ **ПЯТЬ ЛЕТ** НАПИСАНИЮ **ЛИТУРГИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ**.

КОНЕЧНО ЖЕ, ЗА СВОИ ВЫСКАЗЫВАНИЯ ЛЮТЕР БЫЛ КЛЕЙМЁН **ЕРЕТИКОМ** И ОН ОСНОВАЛ СВОЮ **СОБСТВЕННУЮ ЦЕРКОВЬ**, В КОТОРОЙ ПРИМЕНИЛ ВСЕ СВОИ ИДЕИ.

КАЖДАЯ ИЗ ЭТИХ РАБОТ, НАЗВАННЫХ **КАНТАТАМИ**, БЫЛИ ПОСТРОЕНЫ ВОКРУГ **МЕЛОДИИ ГИМНА** И ГАРМОНИЗИРОВАНЫ ДЛЯ СОВМЕСТНОГО ПЕНИЯ **ЧЕТЫРЁХ ГОЛОСОВ**.

АНАЛИЗИРУЯ КАНТАТЫ БАХА, МЫ МОЖЕМ СОСТАВИТЬ **НАБОР "ПРАВИЛ"** ДЛЯ НАПИСАНИЯ ЧЕТЫРЁХГОЛОСНОЙ МУЗЫКИ РАССМАТРИВАЕМОГО НАМИ ПЕРИОДА.



ЛЮТЕР



И.С. БАХ

# Голосоведение: Правила Вертикали

ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ЛУЧШЕ ПОНЯТЬ ТО, КАК КОМПОЗИТОРЫ ПИСАЛИ МУЗЫКУ, МЫ СОБИРАЕМСЯ УЗНАТЬ ТО, КАК ПИСАТЬ МУЗЫКУ, ИСПОЛЬЗУЯ ИХ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ.



**НЕВЕРНО** ДУМАТЬ ТО, ЧТО ДЛЯ КОМПОЗИТОРОВ СУЩЕСТВОВАЛИ "ПРАВИЛА"... ОНИ ПРОСТО СОЧИНЯЛИ ТО, ЧТО ХОРОШО ЗВУЧАЛО ДЛЯ НИХ.

ТЕ ШАБЛОНЫ, КОТОРЫЕ МЫ ВИДИМ В ИХ МУЗЫКЕ, ИЛИ ТЕ ВЕЩИ, КОТОРЫЕ ОНИ ПОСТОЯННО ЛИБО ДЕЛАЛИ ЛИБО НЕ ДЕЛАЛИ, СТАНУТ ДЛЯ НАС "ПРАВИЛАМИ" ПРИ НАПИСАНИИ МУЗЫКИ.

ТАКЖЕ НЕ СЛЕДУЕТ ВОСПРИНИМАТЬ ЭТИ ПРАВИЛА СОЧИНЕНИЯ КАК **ОБЩИЕ ДЛЯ ВСЕЙ МУЗЫКИ**... КАЖДЫЙ СТИЛЬ СОЧИНЕНИЯ ИМЕЕТ **СОБСТВЕННЫЙ** НАБОР ШАБЛОНОВ, И, СООТВЕТСТВЕННО, СВОЙ "**СВОД ПРАВИЛ**". КАК КОМПОЗИТОР, **ВЫ СОЗДАДИТЕ СВОИ СОБСТВЕННЫЕ ПРАВИЛА** ДЛЯ ВАШЕГО СТИЛЯ!

СОПРАНО

АЛЬТ

ТЕНОР

БАС

МЫ НАЧНЁМ С **ПРАВИЛ ВЕРТИКАЛИ**... ЭТИ ПРАВИЛА ОТНОСЯТСЯ К ПОСТРОЕНИЮ **АККОРДА В ЧЕТЫРЁХГОЛОСНОЙ ГАРМОНИИ**.

ВО-ПЕРВЫХ, РАССТОЯНИЕ МЕЖДУ **СОПРАНО И АЛЬТОМ** И МЕЖДУ **АЛЬТОМ И ТЕНОРОМ** ДОЛЖНО БЫТЬ РАВНО **ОКТАВЕ ИЛИ МЕНЬШЕ**.

ТЕНОР И БАС МОГУТ БЫТЬ ТАК **ДАЛЕКО ДРУГ ОТ ДРУГА**, КАК ВЫ ХОТИТЕ!

ВО-ВТОРЫХ, ГОЛОСА ДОЛЖНЫ СОДЕРЖАТЬСЯ В **ОПРЕДЕЛЁННОМ ПОРЯДКЕ**; ДЛЯ ПРИМЕРА, **ТЕНОРУ** НЕ СЛЕДУЕТ БЫТЬ **ВЫШЕ**, ЧЕМ **АЛЬТ**. (БАХ ДЕЛАЛ ЭТО ВРЕМЯ ОТ ВРЕМЕНИ, НО ТОЛЬКО КОГДА ОН ХОТЕЛ ОБЪЕДИНИТЬ НЕСКОЛЬКО **ОСОБЫХ МЕЛОДИЧЕСКИХ ФОРМ**.)

В-ТРЕТЬИХ, ТАК КАК У НАС **ЧЕТЫРЕ ГОЛОСА** И ТОЛЬКО **ТРИ НОТЫ В ТРЕЗВУЧИИ**, ТО ОДНА ИЗ НОТ ДОЛЖНА БЫТЬ **ДУБЛИРОВАНА**. ДЛЯ ТРЕЗВУЧИЙ В **ОСНОВНОМ ВИДЕ**, МЫ ОБЫЧНО ДУБЛИРУЕМ **ОСНОВНОЙ ТОН** АККОРДА, ЕСЛИ КОНЕЧНО НЕТ НЕОБХОДИМОСТИ СЛЕДОВАТЬ ДРУГИМ ПРАВИЛАМ.

НАКОНЕЦ, КАЖДЫЙ ГОЛОС СЛЕДУЕТ ОСТАВИТЬ В СВОЁМ **ДИАПАЗОНЕ**. ЭТО **КОНСЕРВАТИВНЫЕ ПРАВИЛА** ДЛЯ **СОВРЕМЕННЫХ ПЕВЦОВ**, НО ПОМНИТЕ, ЧТО ХОРАЛЫ БАХА НА САМОМ ДЕЛЕ ПИСАЛИСЬ ДЛЯ **НЕПРОФЕССИОНАЛОВ: ОБЫЧНЫХ ПРИХОЖАН**, КОТОРЫЕ ПОСЕЩАЛИ **ЦЕРКОВЬ В ЛЕЙПЦИГЕ!**

СОПРАНО

АЛЬТ

ТЕНОР

БАС

# Голосоведение: Правила Горизонтали



ГЛАВНАЯ ЦЕЛЬ ГОЛОСОВЕДЕНИЯ - СДЕЛАТЬ КАЖДЫЙ ГОЛОС ХОРОШО СЛЫШИМЫМ... СДЕЛАТЬ ИХ ЛЁГКИМИ ДЛЯ ПЕНИЯ, ИЗБЕГАЯ НЕУДОБНЫХ ИНТЕРВАЛОВ ИЛИ БОЛЬШИХ СКАЧКОВ!

ПРЕЖДЕ ЧЕМ МЫ НАЧНЁМ ИЗУЧАТЬ ПРАВИЛА, ДАВАЙТЕ ВЗГЛЯНЕМ НА НЕКОТОРЫЕ ВАЖНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЧЕТЫРЁХГОЛОСНЫХ ПАРТИЙ:

ЗАМЕЬТЕ, КАК КАЖДЫЙ ГОЛОС ДВИГАЕТСЯ ПРЕДЕЛЬНО НЕБОЛЬШИМИ ШАГАМИ, ПЕРЕХОДЯ В БЛИЖАЙШИЙ АККОРДОВЫЙ ЗВУК В КАЖДОМ ПОСЛЕДУЮЩЕМ АККОРДЕ!

В НЕКОТОРЫХ СЛУЧАЯХ ГОЛОС МОЖЕТ ПРОСТО ОСТАТЬСЯ НА ЭТОЙ ЖЕ НОТЕ. ЭТО НАЗЫВАЕТСЯ СОХРАНЕНИЕМ ОБЩЕГО ЗВУКА, И ЭТО ВСЕГДА ЗДОРОВО!

ОБЫЧНО БАС ДВИЖЕТСЯ В ПРОТИВОПОЛОЖНОМ НАПРАВЛЕНИИ ОТ ТРЁХ ГОЛОСОВ ВЫШЕ. ЭТО НАЗЫВАЕТСЯ ПРОТИВОПОЛОЖНЫМ ГОЛОСОВЕДЕНИЕМ И ЭТО ПОМОГАЕТ ПОДДЕРЖИВАТЬ НЕЗАВИСИМОСТЬ ГОЛОСА.

ТАК КАК БАСОВАЯ ЛИНИЯ СЛУЖИТ ОСНОВАНИЕМ В ГАРМОНИИ КАЖДОГО АККОРДА, ТО ОНА СТРЕМИТСЯ ВКЛЮЧИТЬ В СЕБЯ БОЛЬШИЕ ПЕРЕХОДЫ, ПО СРАВНЕНИЮ С ОСТАЛЬНЫМИ ГОЛОСАМИ, И ЭТО НОРМАЛЬНО.

НЕЗАВИСИМОСТЬ ГОЛОСА?

ЧЕТЫРЁХГОЛОСНАЯ ГАРМОНИЯ - ЭТО ФОРМА КОНТРАПУНКТА, В КОТОРОЙ КОМБИНАЦИЯ ИЗ БОЛЕЕ ЧЕМ ОДНОЙ МЕЛОДИИ ИГРАЕТСЯ ОДНОВРЕМЕННО. В КОНТРАПУНКТЕ КАЖДЫЙ ГОЛОС ОДИНАКОВО ВАЖЕН; НИ ОДИН ИЗ НИХ НЕ СЛУЖИТ АККОМПАНИМЕНТОМ ДРУГОМУ.

В КОНТРАПУНКТЕ ОЧЕНЬ ВАЖНО, ЧТОБЫ КАЖДЫЙ ГОЛОС БЫЛ НЕЗАВИСИМ; ТО ЕСТЬ, НЕ ДОЛЖНО БЫТЬ ДВУХ ГОЛОСОВ, ВЫПОЛНЯЮЩИХ ОДНУ И ТУ ЖЕ ФУНКЦИЮ. ЕСЛИ ДВА (ИЛИ БОЛЕЕ) ГОЛОСА ДВИГАЛИСЬ БЫ ПАРАЛЛЕЛЬНО, ТО БОГАТСТВО МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ УМЕНЬШИЛОСЬ БЫ.

В РЕЗУЛЬТАТЕ, КОМПОЗИТОРЫ ПОСТОЯННО ИЗБЕГАЛИ ДВУХ ИЛИ БОЛЕЕ ГОЛОСОВ, КОТОРЫЕ ДВИГАЛИСЬ БЫ В ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ ОКТАВАХ, ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ КВИНТАХ, ИЛИ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ УНИСОНАХ!

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ОКТАВЫ!

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ КВИНТЫ!

ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ УНИСОНЫ!

ТАКЖЕ СУЩЕСТВУЕТ НЕСКОЛЬКО ДРУГИХ ПРАВИЛ, ПРИМЕНЯЕМЫХ В ЭТОМ СТИЛЕ:

КОГДА У ВАС НИЖНИЙ ВВОДНЫЙ ТОН НАХОДИТСЯ ВО ВНЕШНЕМ ГОЛОСЕ (СОПРАНО ИЛИ БАС) - ОН ДОЛЖЕН РАЗРЕШАТЬСЯ В ТОНИКУ СЛЕДУЮЩЕГО АККОРДА.

ВЫ НЕ МОЖЕТЕ ДВИГАТЬСЯ ЛЮБЫМ ГОЛОСОМ НА ИНТЕРВАЛЫ В УВЕЛИЧЕННУЮ СЕКУНДУ ИЛИ УВЕЛИЧЕННУЮ КВАРТУ.

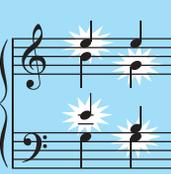
ХОРОШИЕ НОВОСТИ: ВЫ МОЖЕТЕ ИЗБЕЖАТЬ ТРЁХ ЭТИХ ОШИБОК, ВЫПОЛНЯЯ СЛЕДУЮЩИЕ ПРАВИЛА ВСЕГДА, КОГДА ЭТО ВОЗМОЖНО:

1. СОХРАНЯЙТЕ ОБЩИЙ ЗВУК!
2. ДВИГАЙТЕСЬ К БЛИЖАЙШЕМУ АККОРДОВОМУ ЗВУКУ!
3. ИСПОЛЬЗУЙТЕ ПРОТИВОПОЛОЖНОЕ ГОЛОСОВЕДЕНИЕ!

# Голосоведение: Использование Обращений

КОМПОЗИТОРЫ ПЕРИОДА Т.Н. "ОБЩЕПРИНЯТОЙ" МУЗЫКИ ИСПОЛЬЗОВАЛИ "ОБРАЩЁННЫЕ АККОРДЫ" В ЧЕТЫРЁХГОЛОСНОЙ МУЗЫКЕ И ОНИ СЛЕДОВАЛИ НЕКОТОРЫМ ОБЩИМ ПРИНЦИПАМ, НЕСМОТРЯ НА ТО, КАКАЯ НОТА АККОРДА ДОЛЖНА БЫТЬ ДУБЛИРОВАНА.



ОСНОВНОЙ ВИД	ПЕРВОЕ ОБРАЩЕНИЕ			ВТОРОЕ ОБРАЩЕНИЕ
<p>В ОСНОВНОМ ВИДЕ АККОРДОВ КОМПОЗИТОРЫ ОБЫЧНО ДУБЛИРОВАЛИ ОСНОВНОЙ ТОН, ЯВЛЯЮЩИЙСЯ САМЫМ НИЗКИМ,</p> <p><b>БАСОВЫМ</b></p> <p>ТОНОМ.</p> 	<p>ПОВТОРЕНИЕ НОТЫ В В ПЕРВОМ ОБРАЩЕНИИ ЗАВИСИТ ОТ ТИПА ЗАПИСАННОГО АККОРДА.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div data-bbox="299 386 585 908"> <p>В ПЕРВОМ ОБРАЩЕНИИ МАЖОРНЫХ АККОРДОВ КОМПОЗИТОРЫ ДУБЛИРОВАЛИ</p> <p><b>СОПРАНО</b></p> <p>АККОРДА.</p>  </div> <div data-bbox="585 386 871 908"> <p>В ПЕРВОМ ОБРАЩЕНИИ МАЖОРНЫХ АККОРДОВ ОНИ ПОВТОРЯЛИ</p> <p><b>БАС</b></p> <p>ИЛИ</p> <p><b>СОПРАНО.</b></p>  </div> <div data-bbox="871 386 1156 908"> <p>В ПЕРВОМ ОБРАЩЕНИИ УМЕНЬШЁННЫХ АККОРДОВ ДУБЛИРОВАЛИ</p> <p><b>БАС</b></p> <p>АККОРДА.</p>  </div> </div>			<p>ВО ВТОРОМ ОБРАЩЕНИИ АККОРДОВ КОМПОЗИТОРЫ ДУБЛИРОВАЛИ ОБЫЧНО КВИНТОВЫЙ ТОН АККОРДА, КОТОРЫЙ ТАКЖЕ ЯВЛЯЕТСЯ</p> <p><b>БАС.</b></p> 

ВОТ ДРУГОЙ СПОСОБ ПОДУМАТЬ ОБ ЭТОМ: **ЕДИНСТВЕННЫЙ** СЛУЧАЙ, КОГДА ВЫ НЕ МОЖЕТЕ ДУБЛИРОВАТЬ **БАС** - В ПЕРВОМ ОБРАЩЕНИИ МАЖОРНЫХ АККОРДОВ, В КОТОРЫХ СЛЕДУЕТ УДВАИВАТЬ **СОПРАНО**.

ОКЕЙ, МЫ ЗНАЕМ КАК ИСПОЛЬЗОВАТЬ ОБРАЩЕНИЯ В ЧЕТЫРЁХГОЛОСНОЙ МУЗЫКЕ... НО КОГДА МЫ МОЖЕМ ПРИМЕНЯТЬ ИХ?

ЕДИНСТВЕННОЕ "ПРАВИЛО" ОТНОСИТЕЛЬНО АККОРДОВ В ОСНОВНОМ ВИДЕ ПЕРВОГО ОБРАЩЕНИЯ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ В ТОМ, ЧТО **УМЕНЬШЁННЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ** ВСЕГДА ПРИМЕНЯЮТСЯ В ПЕРВОМ ОБРАЩЕНИИ.



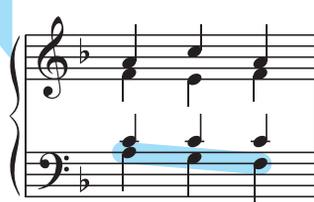
КРОМЕ ЭТОГО, ВЫ МОЖЕТЕ ИСПОЛЬЗОВАТЬ ОСНОВНОЙ ВИД И ПЕРВОЕ ОБРАЩЕНИЕ ФАКТИЧЕСКИ **ВСЯКИЙ РАЗ, КОГДА ВЫ ХОТИТЕ ЭТОГО!** ДЛЯ ТРЕЗВУЧИЙ ВО ВТОРОМ ОБРАЩЕНИИ СУЩЕСТВУЮТ БОЛЬШИЕ ОГРАНИЧЕНИЯ.

**КАДЕНЦЕВЫЙ АККОРД**  $\frac{6}{4}$  - ЭТО ТОНИЧЕСКОЕ ТРЕЗВУЧИЕ ВО ВТОРОМ ОБРАЩЕНИИ, ЗА КОТОРЫМ СЛЕДУЕТ **ДОМИНАНТНЫЙ АККОРД** ОСНОВНОГО ВИДА В КАДЕНЦИИ.



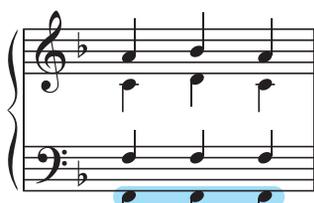
F: I $\frac{6}{4}$  V I

**ПРОХОДЯЩИЙ АККОРД**  $\frac{6}{4}$  - ЭТО АККОРД ВО ВТОРОМ ОБРАЩЕНИИ, В КОТОРОМ БАСОВЫЙ ТОН РАССМАТРИВАЕТСЯ КАК **ПРОХОДЯЩИЙ ЗВУК**: СРЕДНЯЯ НОТА ДВИЖЕТСЯ **ВВЕРХ** ИЛИ **ВНИЗ** БУДТО ПО СТУПЕНЬКАМ.



F: I $\frac{6}{4}$  V $\frac{6}{4}$  I

**ОРГАННЫЙ АККОРД**  $\frac{6}{4}$  - ЭТО ВТОРОЕ ОБРАЩЕНИЕ АККОРДА, В КОТОРОМ БАСОВЫЙ ТОН РАССМАТРИВАЕТСЯ КАК **ОРГАННЫЙ ПУНКТ**: ПРЕДЫДУЩАЯ НОТА И ПОСЛЕДУЮЩАЯ **ОДИНАКОВЫ**.



F: I IV $\frac{6}{4}$  I

ЕСЛИ ВЫ ПИШЕТЕ **ВТОРОЕ ОБРАЩЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЯ** И ОНО НЕ ПОДХОДИТ К ЭТИМ ТРЁМ СЛУЧАЯМ, ТОГДА СЧИТАЕТСЯ, ЧТО ВЫ НЕ ПИШЕТЕ В СТИЛЕ КОМПОЗИТОРОВ ПЕРИОДА **ОБЩЕПРИНЯТОЙ МУЗЫКИ!** КОМПОЗИТОРЫ ТЕХ ЭПОХ ПРОСТО НЕ ИСПОЛЬЗОВАЛИ ЭТИ АККОРДЫ



# Голосоведение: Мелодический Минор

ТАК ИЛИ ИНАЧЕ, ПОСЛЕ ТОГО, КАК МЫ ПОЛУЧИЛИ ЕГО ТРАНСПОНИРОВАННЫМ ОБРАТНО В ТОНИКУ, ОН НАЧАЛ ДЕЛАТЬ МОДУЛЯЦИЮ С НОВА, И...

**ВНИМАНИЕ! ВНИМАНИЕ!**  
 МЫ ДОЛЖНЫ ПОМОЧЬ **НОВОМУ ПАЦИЕНТУ** В КОМНАТЕ НЕОТЛОЖНОЙ ПОМОЩИ **ЗВ... НЕМЕДЛЕННО!**

В ПЕРИОД С 1600 ПО 1900 ГОД КОМПОЗИТОРЫ ИСПОЛЬЗОВАЛИ **ГАРМОНИЧЕСКИЙ МИНОР** ПО УМОЛЧАНИЮ. НО КОГДА ПРИШЛИ **УВЕЛИЧЕННЫЕ СЕКУНДЫ**, ОНИ ОБРАТИЛИСЬ ЗА ПОМОЩЬЮ К ИХ СПАСИТЕЛЮ: **МЕЛОДИЧЕСКОМУ МИНОРУ!**

В ЧЁМ ПРОБЛЕМА, СЭР?

НУ, Я ДУМАЛ, ЧТО Я ТРАНСПОНИРУЮСЬ В **МИНОР**, ЧТОБЫ СДЕЛАТЬ СЮРПРИЗ СВОЕЙ СЕМЬЕ... И ПОЭТОМУ Я ПОВЫСИЛ ВСЕ СВОИ **ВВОДНЫЕ ТОНА**, ТАК КАК Я ПРОГРЕССИЯ ПЕРИОДА ОБЩЕПРИНЯТОЙ МУЗЫКИ, ВЕРНО?

ДА, КОНЕЧНО, ТАК ЧТО НЕ ТАК?

У МЕНЯ ПОЯВИЛИСЬ **УВЕЛИЧЕННЫЕ СЕКУНДЫ!**

**\*ОХ\***

**ВЫЗЫВАЕТСЯ... ДОКТОР МЕЛОДИЧЕСКИЙ МИНОР!**

ДОК, ЧТО МЫ МОЖЕМ СДЕЛАТЬ?

ДЛЯ ТАКОГО СЛУЧАЯ **ВОСХОДЯЩИХ УВЕЛИЧЕННЫХ СЕКУНД** Я ПРЕДПИСЫВАЮ **ПОВЫСИТЬ ШЕСТУЮ СТУПЕНЬ ГАММЫ!**

ОЙ... ЭТО СОЗДАЕТ **МАЖОРНЫЙ АККОРД ОТ IV СТУПЕНИ!**

**IV<sup>6</sup>**

И ЭТО СОЗДАЕТ **МИНОРНЫЙ АККОРД ОТ V СТУПЕНИ!**

**V**

А ДЛЯ ЭТИХ **НИСХОДЯЩИХ УВЕЛИЧЕННЫХ СЕКУНД**, МЫ ИСПОЛЬЗУЕМ **НЕПОВЫШЕННУЮ СЕДЬМУЮ СТУПЕНЬ!**

МОИ **УВЕЛИЧЕННЫЕ СЕКУНДЫ... ОНИ ВЫЛЕЧЕНЫ!**

ЭТО МОЯ **ОБЫЧНАЯ РАБОТА**, МОЙ ДОРОГОЙ ДРУГ. А ТЕПЕРЬ ДАВАЙТЕ ПЕРЕИДЁМ К НЕПРИЯТНОМУ ПРОЦЕССУ **ОПЛАТЫ ЗА ОПЕРАЦИЮ.**

**ИЗБАВЬТЕСЬ ОТ ВАШИХ УВЕЛИЧЕННЫХ СЕКУНД С ПОМОЩЬЮ МЕЛОДИЧЕСКОГО МИНОРА УЖЕ СЕГОДНЯ!**

# Гармонические Каденции



КАДЕНЦИЯ ОБЫЧНО РАССМАТРИВАЕТСЯ КАК ПОСЛЕДНИЕ ДВА АККОРДА ФРАЗЫ, ЧАСТИ ИЛИ ВСЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. СУЩЕСТВУЮТ ЧЕТЫРЕ ТИПА КАДЕНЦИЙ, КАЖДАЯ С СОБСТВЕННЫМИ ТРЕБОВАНИЯМИ И ВАРИАЦИЯМИ.

**АВТЕНТИЧЕСКАЯ КАДЕНЦИЯ** СОДЕРЖИТ АККОРД С ФУНКЦИЕЙ ДОМИНАНТЫ (V ИЛИ VI) ПЕРЕХОДЯЩИЙ В ТОНИКУ.

ЧТОБЫ БЫТЬ **СОВЕРШЕННОЙ АВТЕНТИЧЕСКОЙ КАДЕНЦИЕЙ**, ОНА ДОЛЖНА СООТВЕТСТВОВАТЬ СЛЕДУЮЩИМ КРИТЕРИЯМ:

ИСПОЛЬЗУЕТСЯ АККОРД V (А НЕ VI)

ОБА АККОРДА ДОЛЖНЫ БЫТЬ В **ОСНОВНОМ ВИДЕ**

СОПРАНО ДОЛЖЕН **ОКАНЧИВАТЬСЯ НА ТОНИКУ**

СОПРАНО ДОЛЖЕН ПЕРЕМЕСТИТЬСЯ НА СТУПЕНЬ

G: V I

ЕСЛИ КАДЕНЦИЯ (ИЛИ КАДАНС) НЕ ОТВЕЧАЕТ **ВСЕМ** ЭТИМ КРИТЕРИЯМ, ТО ОНА ЯВЛЯЕТСЯ **НЕСОВЕРШЕННОЙ АВТЕНТИЧЕСКОЙ КАДЕНЦИЕЙ?**

G: vii°6 I

G: V<sup>6</sup><sub>4</sub> I

**ПЛАГАЛЬНАЯ КАДЕНЦИЯ** СОДЕРЖИТ **СУБДОМИНАНТУ (IV ИЛИ II)**, ПЕРЕХОДЯЩУЮ В ТОНИКУ.

ЧТОБЫ НАЗЫВАТЬСЯ **СОВЕРШЕННОЙ ПЛАГАЛЬНОЙ КАДЕНЦИЕЙ**, ОНА ДОЛЖНА ТАКЖЕ ОТВЕЧАТЬ **ВСЕМ** СЛЕДУЮЩИМ ТРЕБОВАНИЯМ:

ИСПОЛЬЗУЕТСЯ АККОРД IV (А НЕ II)

ОБА АККОРДА ДОЛЖНЫ БЫТЬ В **ОСНОВНОМ ВИДЕ**

СОПРАНО ДОЛЖЕН **ОКАНЧИВАТЬСЯ НА ТОНИКУ**

СОПРАНО ДОЛЖЕН СОХРАНЯТЬ **ОБЩИЙ ЗВУК**

G: IV I

ЕСЛИ КАДЕНЦИЯ НЕ ОТВЕЧАЕТ **ВСЕМ** ЭТИМ КРИТЕРИЯМ, ТО ОНА ЯВЛЯЕТСЯ **НЕСОВЕРШЕННОЙ ПЛАГАЛЬНОЙ КАДЕНЦИЕЙ?**

G: IV<sup>6</sup> I

G: ii I<sup>6</sup>

**ПОЛОВИННАЯ КАДЕНЦИЯ** - ЭТО **ЛЮБАЯ** КАДЕНЦИЯ, ЗАКАНЧИВАЮЩАЯСЯ НА **ДОМИНАНТНОМ АККОРДЕ (V)**.

ОСОБЫЙ ВИД ПОЛОВИННОЙ КАДЕНЦИИ - ЭТО **ФРИГИЙСКАЯ КАДЕНЦИЯ**, КОТОРАЯ ДОЛЖНА СООТВЕТСТВОВАТЬ СЛЕДУЮЩИМ КРИТЕРИЯМ:

ОНА СЛУЧАЕТСЯ ТОЛЬКО В **МИНОРЕ**

ИСПОЛЬЗУЕТСЯ АККОРД IV, ПЕРЕХОДЯЩИЙ В V

СОПРАНО И БАС ПЕРЕМЕЩАЮТСЯ НА СТУПЕНЬ В **ПРОТИВОПОЛОЖНОМ НАПРАВЛЕНИИ**

СОПРАНО И БАС ОКАНЧИВАЮТСЯ НА **ПЯТОЙ СТУПЕНИ ГАММЫ**

G: I V

e: iv<sup>6</sup> V

e: iv V

**ЛОЖНАЯ КАДЕНЦИЯ** - ЭТО КАДЕНЦИЯ, В КОТОРОЙ **ДОМИНАНТНЫЙ АККОРД (V)** РАЗРЕШАЕТСЯ ВО ЧТО-НИБУДЬ **ОТЛИЧНОЕ ОТ ТОНИКИ**... ПОЧТИ ВСЕГДА ЭТО **НИЖНЯЯ МЕДИАНТА (VI)**.

G: V vi

НА САМОМ ДЕЛЕ, ЭТО **НЕРВОЗНАЯ КАДЕНЦИЯ**, В КОТОРОЙ ТЫ **ОЖИДАЕШЬ** РАЗРЕШЕНИЯ НАПРЯЖЕНИЯ В ТОНИКУ, НО ЕГО НЕ ПРОИСХОДИТ.

И ЭТУ КАДЕНЦИЮ ЧАЩЕ МОЖНО ВСТРЕТИТЬ В **СЕРЕДИНЕ** ФРАЗЫ, ЧЕМ В **КОНЦЕ**... ГДЕ ВЫ МОЖЕТЕ НАЗВАТЬ ЭТО **СТРУКТУРОЙ, ПОХОЖЕЙ НА КАДЕНЦИЮ!**

# Гармоническая Прогрессия

НА САМОМ ДЕЛЕ, СУЩЕСТВУЮТ ОПРЕДЕЛЁННЫЕ АККОРДОВЫЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ, КОТОРЫЕ ВСТРЕЧАЮТСЯ ЧАЩЕ ДРУГИХ, В ТО ВРЕМЯ КАК ДРУГИЕ ПРОГРЕССИИ ПОСТОЯННО ИЗБЕГАЮТСЯ. НА ПРАКТИКЕ ВЫБОР АККОРДОВ ВСЕГДА ОСНОВАН НА ИХ ПРИЯТНОМ ДЛЯ СЛУХА КОМПОЗИТОРА ЗВУЧАНИИ. В ИХ ВЫБОРЕ МОЖНО ОБНАРУЖИТЬ **ТИПОВЫЕ ШАБЛОНЫ**, КОТОРЫЕ МЫ МОЖЕМ ИСПОЛЬЗОВАТЬ, ЧТОБЫ ЛЕГКО ЗАПОМНИТЬ КАКИЕ ПРОГРЕССИИ РАБОТАЮТ, А КАКИЕ НЕТ.

КАК КОМПОЗИТОРЫ ПЕРИОДА Т.Н. ОБЩЕПРИНЯТОЙ МУЗЫКИ РЕШАЛИ В КАКОМ ПОРЯДКЕ РАЗМЕСТИТЬ АККОРДЫ? БЫТЬ МОЖЕТ ОНИ ПРОСТО ЗАПИСЫВАЛИ ИХ СЛУЧАЙНЫМ ОБРАЗОМ НА БУМАГУ?



ОДИН ИЗ СПОСОБОВ РАЗОБРАТЬСЯ В ЭТИХ ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ - РАССМАТРИВАТЬ ИХ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ **ДВИЖЕНИЯ ОСНОВНОГО ТОНА**. ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ТОНИКИ - ЭТО ИНТЕРВАЛ МЕЖДУ ТОНИКОЙ ОДНОГО АККОРДА И ТОНИКОЙ СЛЕДУЮЩЕГО АККОРДА. МОЖЕТЕ НЕ БЕСПОКОИТЬСЯ О КАЧЕСТВЕ ИНТЕРВАЛА, А ТОЛЬКО О **РАССТОЯНИИ И НАПРАВЛЕНИИ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ**.

КАК ПРИМЕРУ, ЧТОБЫ ОПРЕДЕЛИТЬ ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ТОНИКИ В ЭТОМ СЛУЧАЕ, НАМ СЛЕДУЕТ ВЗГЛЯНУТЬ НА **ОСНОВНОЙ ТОН** (НЕ **БАСОВЫЙ**) КАЖДОГО АККОРДА И ВЫЯСНИТЬ ВЕЛИЧИНУ **ИНТЕРВАЛА** МЕЖДУ НИМИ.



МЕЖДУ А И В РАССТОЯНИЕ В **СЕПТИМУ**, НО ТАК КАК ОТЛИЧИЕ ОКТАВ НЕ ИМЕЕТ ЗНАЧЕНИЯ В ЭТОМ СЛУЧАЕ, ТО МЫ ОБРАЩАЕМ ИНТЕРВАЛ И ПОЛУЧАЕМ ПЕРЕМЕЩЕНИЕ **ВВЕРХ НА СЕКУНДУ**.

А ВОТ И ЗАКОНОМЕРНОСТЬ: КОМПОЗИТОРЫ ОБЫЧНО ИСПОЛЬЗОВАЛИ ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ТОНИКИ **ВВЕРХ НА СЕКУНДУ, ВНИЗ НА ТЕРЦИЮ, И ВНИЗ НА КВИНТУ!**



ЭТО НЕ ГОВОРИТ О ТОМ, ЧТО ОНИ **НИКОГДА** НЕ ИСПОЛЬЗОВАЛИ ДРУГИЕ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ ТОНИКИ, НО ЭТО СЛУЧАЛОСЬ НЕ СЛИШКОМ ЧАСТО.

И ПОМНИТЕ... ТАК КАК **КАЧЕСТВЕННАЯ** ХАРАКТЕРИСТИКА НЕ ИГРАЕТ РОЛИ, ТО МОЖНО ИГНОРИРОВАТЬ **ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ**.



ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ АККОРДОВ, КОТОРЫЕ НЕ СЛЕДУЮТ ЭТОМУ ПАТТЕРНУ, НАЗЫВАЮТСЯ **ОБРАТНЫМИ ИМИТАЦИЯМИ**, И ОНИ СЧИТАЮТСЯ **НЕХАРАКТЕРНЫМИ** ДЛЯ ЭТОЙ МУЗЫКИ.

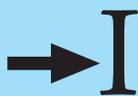
ДЛЯ ПРИМЕРА, АККОРД G ПЕРЕХОДИТ НА ТЕРЦИЮ ВНИЗ В АККОРДЕ, ТАК ЖЕ КАК ПРИ СМЕНЕ G В E FLAT И ПРИ G SHARP В E FLAT!



"**НЕХАРАКТЕРНЫЕ**" - ЭТО ВЕЖЛИВЫЙ СПОСОБ СКАЗАТЬ "**КОМПОЗИТОРЫ НЕ ДЕЛАЛИ ТАК, ВОТ И ТЫ НЕ ДЕЛАЙ ТАК!**"



ТАКЖЕ ЕСТЬ ЧЕТЫРЕ ПРОСТЫХ ИСКЛЮЧЕНИЯ ИЗ ЭТОГО ПРАВИЛА:



ЛЮБОЙ АККОРД МОЖЕТ ПЕРЕМЕСТИТЬСЯ В ТОНИКУ,



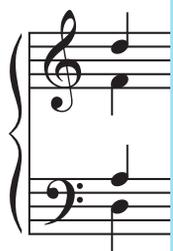
ТОНИКА МОЖЕТ ПЕРЕМЕСТИТЬСЯ В ЛЮБОЙ АККОРД,



ЛЮБОЙ АККОРД МОЖЕТ ПЕРЕЙТИ В ДОМИНАНТНЫЙ АККОРД,



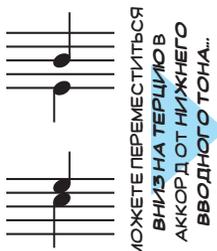
И ТРЕЗВУЧИЕ ОТ НИЖНЕГО ВВОДНОГО ТОНА ДОЛЖНО РАЗРЕШАТЬСЯ В ТОНИКУ.



C: ii

ДАВАЙТЕ ПОПРОБУЕМ ЭТО... СКАЖЕМ, ВЫ ИМЕЕТЕ АККОРД II (ВЕРХНИЙ ВВОДНЫЙ ТОН) И ПЫТАЕТЕСЬ РЕШИТЬ КАКОЙ АККОРД ПОМЕСТИТЬ СЛЕДУЮЩИМ.

ВЫ МОЖЕТЕ ПЕРЕДВИНУТЬ ЕГО **ВВЕРХ НА СЕКУНДУ** В АККОРД **ВЕРХНЕЙ МЕДИАНТЫ**.



iii

МОЖЕТЕ ПЕРЕМЕСТИТЬСЯ **ВНИЗ НА ТЕРЦИЮ** В АККОРД ОТ НИЖНЕГО **ВВОДНОГО ТОНА**...



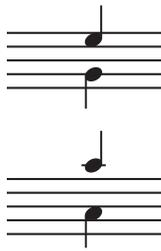
vii°6

ИЛИ ПЕРЕМЕСТИТЬСЯ НА **КВИНТУ ВНИЗ** ДОМИНАНТУ...



V

ИЛИ ВЫ МОЖЕТЕ ВОСПОЛЬЗОВАТЬСЯ **ВОСЬМЬЮ ИСКЛЮЧЕНИЯМИ** И ПРЫГНУТЬ В ТОНИКУ!



I

# Диатоническая Модуляция Общего Аккорда

**МОДУЛЯЦИЯ - ЭТО ПРОЦЕСС СМЕНЫ ТОНАЛЬНОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ.**

СУЩЕСТВУЕТ НЕСКОЛЬКО СПОСОБОВ МОДУЛЯЦИИ; ВОЗМОЖНО ПРОСТЕЙШИМ ИЗ НИХ ЯВЛЯЕТСЯ НЕПОДГОТОВЛЕННАЯ МОДУЛЯЦИЯ, ПРИ КОТОРОЙ НАСТУПАЕТ ПАУЗА И ТОНАЛЬНОСТЬ РЕЗКО СМЕНЯЕТСЯ (ЧАСТО ВВЕРХ НА ПОЛУТОН).



ОДНАКО РАНЬШЕ КОМПОЗИТОРЫ ПРЕДПОЧИТАЛИ ТИП МОДУЛЯЦИИ, КОТОРЫЙ ТРЕБОВАЛ БОЛЬШЕЙ ПРОДУМАННОСТИ: **ДИАТОНИЧЕСКАЯ МОДУЛЯЦИЯ ОБЩЕГО АККОРДА**. КАК ПОДСКАЗЫВАЕТ НАЗВАНИЕ, В НЕЙ ИСПОЛЬЗУЕТСЯ АККОРД, КОТОРЫЙ ЯВЛЯЕТСЯ **ОБЩИМ** ДЛЯ **ИСХОДНОЙ** ТОНАЛЬНОСТИ И ДЛЯ **НОВОЙ**.



ДОПУСТИМ, МЫ НАЧИНАЕМ С ТОНАЛЬНОСТИ **ДО МАЖОР**... НИЖЕ ПРИВЕДЁН СПИСОК ВСЕХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ, В КОТОРЫХ ЕСТЬ ОБЩИЕ С ЭТОЙ ТОНАЛЬНОСТЬЮ АККОРДЫ (ОСОБЫЕ АККОРДЫ ВЫДЕЛЕНЫ БЕЛЫМ ЦВЕТОМ):

К ПРИМЕРУ, АККОРД I В СОЛЬ МАЖОРЕ СОСТОИТ ИЗ НОТ G-B-D...

G: I ii iii IV V vi vii°

a: i ii° III iv V VI vii°

... И ОН ЯВЛЯЕТСЯ ТАКЖЕ АККОРДОМ V В ДО МАЖОРЕ!

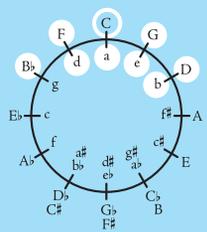
F: I ii iii IV V vi vii°

e: i ii° III iv V VI vii°

ТОНАЛЬНОСТИ, ИМЕЮЩИЕ ОБЩИЕ АККОРДЫ, НАЗЫВАЮТСЯ РОДСТВЕННЫМИ.

C: I ii iii IV V vi vii°

ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НАСКОЛЬКО БЛИЗКИ ДРУГ К ДРУГУ ЭТИ ТОНАЛЬНОСТИ НА КВИНТОВОМ КРУГЕ.



D: I ii iii IV V vi vii°

d: i ii° III iv V VI vii°

B $\flat$ : I ii iii IV V vi vii°

b: i ii° III iv V VI vii°

ИСПОЛЬЗУЯ ЭТОТ ТИП МОДУЛЯЦИИ, КОМПОЗИТОР СОСРЕДОТАЧИВАЕТ ГАРМОНИЮ ВОКРУГ АККОРДА, КОТОРЫЙ СОДЕРЖИТСЯ В ОБЕИХ ТОНАЛЬНОСТЯХ. КАК ТЕОРЕТИКИ, МЫ НАХОДИМ ЭТОТ МОДУЛИРУЮЩИЙ АККОРД, АНАЛИЗИРУЯ АККОРДЫ В ДВУХ ТОНАЛЬНОСТЯХ.

C: I ii V I vi  
e: iv V VI iv V i

ЗАМЕТЬТЕ, ЧТО МОДУЛИРУЮЩИЙ АККОРД ВСЕГДА ПОСЛЕДНИЙ АККОРД, КОТОРЫЙ МОЖЕТ БЫТЬ ПРОАНАЛИЗИРОВАН В ИСХОДНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ... ПЕРВЫЕ ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ ВСЕГДА БУДУТ В АККОРДЕ, СЛЕДУЮЩИМ СРАЗУ ЗА МОДУЛИРУЮЩИМ!

# Неаккордовые Звуки



**НЕАККОРДОВЫЙ ЗВУК** - ЭТО НОТА, КОТОРОЙ НЕТ В АККОРДЕ. МЫ КЛАССИФИЦИРУЕМ НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ ПО ТОМУ, КАК ОНИ ПЕРЕМЕЩАЮТСЯ И ПО ТОМУ, КАК ОНИ РАЗРЕШАЮТСЯ!

НАЗВАНИЕ	СОКРАЩЁННОЕ	ПЕРЕМЕЩЕНИЕ	РАЗРЕШЕНИЕ	НОТЫ	ПРИМЕР
<b>ПРОХОДЯЩИЙ ЗВУК</b>	ПТ	СТУПЕНЬ	СТУПЕНЬ	РАЗРЕШАЕТСЯ ПРОДОЛЖЕНИЕМ В ТОМ ЖЕ НАПРАВЛЕНИИ, КАК И ПРИ ПЕРЕМЕЩЕНИИ (СТУПЕНЬ = 1-2 ПОЛУТОНА).	
<b>ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ ЗВУК</b>	ВТ	СТУПЕНЬ	СТУПЕНЬ	РАЗРЕШАЕТСЯ ВОЗВРАЩЕНИЕМ К НОТЕ, ПРЕДШЕСТВУЮЩЕЙ НЕАККОРДОВОМУ ЗВУКУ.	
<b>АППОДЖИАТУРА</b>	АПП	СКАЧОК	СТУПЕНЬ	РАЗРЕШАЕТСЯ В ПРОТИВОПОЛОЖНОМ НАПРАВЛЕНИИ (СКАЧОК = ОТ 3 ПОЛУТОНОВ).	
<b>БРОШЕННЫЙ ЗВУК</b>	БТ	СТУПЕНЬ	СКАЧОК	РАЗРЕШАЕТСЯ В ПРОТИВОПОЛОЖНОМ НАПРАВЛЕНИИ (СКАЧОК = ОТ 3 ПОЛУТОНОВ).	
<b>ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ЗВУКИ</b>	ВТ	ЛЮБОЙ	СТУПЕНЬ	ДВА НЕАККОРДОВЫХ ЗВУКА ПО ОБЕ СТОРОНЫ НОТЫ РАЗРЕШЕНИЯ.	
<b>ПРЕДЪЁМ</b>	ПМ	ЛЮБОЙ	ОБЩИЙ ЗВУК	АККОРДОВЫЙ ЗВУК ПОСЛЕДУЮЩЕГО АККОРДА ЗВУЧИТ ПЕРЕД САМИМ АККОРДОМ.	
<b>ЗАДЕРЖАНИЕ ВН.</b>	ЗВН.	ОБЩИЙ ЗВУК	СТУПЕНЬ	НОТА ПРЕДЫДУЩЕГО АККОРДА ЗАДЕРЖИВАЕТСЯ (ПРОДОЛЖАЕТ ЗВУЧАТЬ) ПРИ СМЕНЕ АККОРДА И РАЗРЕШАЕТСЯ ВНИЗ.	
<b>ЗАДЕРЖАНИЕ ВВ.</b>	ЗВВ.	ОБЩИЙ ЗВУК	СТУПЕНЬ	НОТА ПРЕДЫДУЩЕГО АККОРДА ЗАДЕРЖИВАЕТ Появление СЛЕДУЮЩЕГО ЗВУКА ПРИ СМЕНЕ АККОРДА И РАЗРЕШАЕТСЯ ВВЕРХ.	
<b>ОРГАННЫЙ ПУНКТ</b>	ОП	ОБЩИЙ ЗВУК	ОБЩИЙ ЗВУК	АККОРДОВЫЙ ЗВУК, КОТОРЫЙ ВРЕМЕННО СТАНОВИТСЯ НЕАККОРДОВЫМ ЗВУКОМ.	

**ЗАДЕРЖАНИЯ** ОБЫЧНО ОБОЗНАЧАЮТСЯ ЦИФРАМИ ПЕРВАЯ ЦИФРА ИЗОБРАЖАЕТ ИНТЕРВАЛ МЕЖДУ **НОТОЙ ЗАДЕРЖАНИЯ** И **БАСОВЫМ ТОНОМ**. ВТОРАЯ ЦИФРА ОБОЗНАЧАЕТ ИНТЕРВАЛ МЕЖДУ **НОТОЙ РАЗРЕШЕНИЯ** И **БАСОВЫМ ТОНОМ**.

ИСКЛЮЧЕНИЕ ИЗ ЭТОГО ПРАВИЛА - ЭТО **2-3** ИЛИ **БАС-ЗАДЕРЖАНИЕ**, В КОТОРОМ ЦИФРЫ ОБОЗНАЧАЮТ ИНТЕРВАЛ МЕЖДУ **БАСОВЫМ ТОНОМ** (ГДЕ ЭТА ЗАДЕРЖКА ВОЗНИКАЕТ) И ЛЮБЫМ ГОЛОСОМ, У КОТОРОГО ЕСТЬ НОТА СЛЕДУЮЩЕЙ ОКТАВЫ ВЫШЕ БАСОВОГО ТОНА.

**4-3**  
**3ВН.**

**7-6**  
**3ВН.**

**9-8**  
**3ВН.**

**2-3**  
**(БАС)**  
**3ВН.**

Хэй,  
деткишки!  
Это же

# МУЗИЦИРУЮЩИЙ ПЁС СПАРКЛИ!

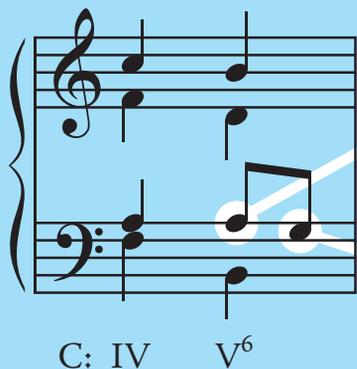


**В:** Дорогой Спаркли:  
Можешь ли ты поподробнее объяснить почему задержания обозначаются цифрами? Также, на что следует обратить внимание, когда записываешь задержания в четырёхголосной гармонии?

--П.М., Москва

**0: ГАВ!\***

**\*ПЕРЕВОД:** ПРИ АНАЛИЗЕ ЗАДЕРЖАНИЙ ВАЖНО ОПРЕДЕЛИТЬ ОБА ЗВУКА: **НОТУ ЗАДЕРЖАНИЯ** (САМ НЕАККОРДОВЫЙ ЗВУК) И **НОТУ РАЗРЕШЕНИЯ** (НОТА, КОТОРАЯ ИДЁТ СРАЗУ ПОСЛЕ НЕАККОРДОВОГО ЗВУКА В ТОМ ЖЕ ГОЛОСЕ).



ЭТА НОТА А - НОТА ЗАДЕРЖАНИЯ... ОНА НЕ СОСТОИТ В ЭТОМ МАЖОРНОМ ТРЕЗВУЧИИ ОТ НОТЫ G.

ЭТО РАЗРЕШАЕТСЯ В ЭТУ НОТУ G, КОТОРАЯ ЕСТЬ В ЭТОМ ТРЕЗВУЧИИ. ЭТО ИЕШЬ НОТА РАЗРЕШЕНИЯ!

C: IV V<sup>6</sup>

ПОЧТИ В КАЖДОМ СЛУЧАЕ ЗАДЕРЖАНИЕ ОБОЗНАЧАЕТСЯ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ДВУХ ИНТЕРВАЛОВ: ИНТЕРВАЛ МЕЖДУ **НОТОЙ ЗАДЕРЖАНИЯ** И **БАСОМ**, И ИНТЕРВАЛ **МЕЖДУ НОТОЙ РАЗРЕШЕНИЯ** И **БАСОМ**.



C: IV V<sup>6</sup>  
...ПОЭТОМУ ПЕРЕД НАМИ РАЗРЕШЕНИЕ 7-6!

КОГДА ВЫ ПИШЕТЕ ПРИМЕР, ВКЛЮЧАЮЩИЙ ЗАДЕРЖАНИЕ, ТО ДОВОЛЬНО ПОЛЕЗНО НАЧИНАТЬ ЗАПИСЬ С АККОРДА, В КОТОРОМ БУДЕТ ЗАДЕРЖАНИЕ НОТЫ; ЗАТЕМ ДОБАВИТЬ ЗАДЕРЖАНИЕ; В КОНЕЦ ЗАПИСАТЬ АККОРД, В КОТОРЫЙ БЫЛ ПЕРЕХОД.



C: vi V

...И ЭТО ЗАДЕРЖАНИЕ 2-3!

ЕДИНСТВЕННОЕ ИСКЛЮЧЕНИЕ К ЭТОМУ ЗАДЕРЖАНИЮ 2-3: КОГДА ОНО В **БАСОВОМ** ГОЛОСЕ. В ЭТОМ СЛУЧАЕ, МЫ СМОТРИМ НА ИНТЕРВАЛ МЕЖДУ НОТАМИ ЗАДЕРЖАНИЯ И РАЗРЕШЕНИЯ, И **БЛИЖАЙШЕГО АККОРДОВОГО ЗВУКА** В ЛЮБОМ ГОЛОСЕ.

ТРУДНАЯ ЗАДАЧА - ЭТО ПЛАНИРОВАНИЕ НАПЕРЁД... ЕСЛИ ВЫ ЗАДУМАЛИ НАПИСАТЬ ЗАДЕРЖАНИЕ, ТО СЛЕДУЕТ СРАЗУ ЖЕ ПОДУМАТЬ ОБ ИНТЕРВАЛЕ В АККОРДЕ, В КОТОРОМ БУДЕТ ЗАДЕРЖАНИЕ.

**ЗАДЕРЖАНИЕ 9-8**  
РАЗРЕШАЕТСЯ В **ОКТАВУ** ВЫШЕ БАСА... ЭТО ПРОСТО, ТАК КАК В ЛЮБОМ АККОРДЕ МОЖЕТ БЫТЬ ТАКОЙ ИНТЕРВАЛ.

**ЗАДЕРЖАНИЕ 7-6**  
РАЗРЕШАЕТСЯ В **СЕКСТУ** ВЫШЕ БАСА. ЭТО ЗНАЧИТ, ЧТО ВЫ НЕ МОЖЕТЕ ИСПОЛЬЗОВАТЬ АККОРДЫ В **ОСНОВНОМ ВИДЕ**, ТАК КАК ОНИ СОДЕРЖАТ КВИНТЫ И ТЕРЦИИ НАД БАСОМ. ПОЭТОМУ В ДЕЛО ИДУТ **ПЕРВОЕ И ВТОРОЕ ОБРАЩЕНИЯ!**

**ЗАДЕРЖАНИЕ 4-3** И **ЗАДЕРЖАНИЕ 2-3** ТРЕБУЮТ АККОРДА С **ТЕРЦИЕЙ** НАД БАСОМ... ЧТО **ИСКЛЮЧАЕТ ВТОРОЕ ОБРАЩЕНИЕ** ТРЕЗВУЧИЙ.

## ЗАНИМАТЬСЯ МУЗЫКОЙ СО СПАРКЛИ ВСЕГДА ВЕСЕЛО!

# Диатонические Септаккорды

## ЧТО ЭТО ТАКОЕ?

ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕПТАККОРДЫ - ЭТО СЕПТАККОРДЫ, КОТОРЫЕ СТРОЯТСЯ ИЗ НОТ ТОЛЬКО ОПРЕДЕЛЕННОЙ ТОНАЛЬНОСТИ.

C: I<sup>7</sup> ii<sup>7</sup> iii<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> V<sup>7</sup> vi<sup>7</sup> vii<sup>7</sup>

a: i<sup>7</sup> ii<sup>o7</sup> III<sup>7</sup> iv<sup>7</sup> V<sup>7</sup> VI<sup>7</sup> vii<sup>o7</sup>

ЗДЕСЬ ОНИ ПРЕДСТАВЛЕНЫ В МАЖОРЕ И МИНОРЕ.

**ЗАПОМНИТЕ:** МЫ ПОВЫШАЕМ ТОЛЬКО НИЖНИЙ ВВОДНЫЙ ТОН НАД ФУНКЦИЕЙ ДОМИНАНТЫ!

ПОМНИТЕ, ДИАТОНИЧЕСКИЙ ЗНАЧИТ "ИЗ ТОНАЛЬНОСТИ". ОН СОДЕРЖИТ НОТЫ С СООТВЕТСТВУЮЩИМИ ЗНАКАМИ ПРИКЛЮЧЕ. НИКАКИХ ЗНАКОВ АЛЬТЕРАЦИИ!

СУЩЕСТВУЕТ ВОСЕМЬ ТИПОВ СЕПТАККОРДОВ В ТЕРЦОВОЙ ГАРМОНИИ, НО КОМПОЗИТОРЫ ПРОШЛЫХ ЛЕТ ОБЫЧНО ИСПОЛЬЗОВАЛИ ПЯТЬ ВИДОВ:

**БОЛЬШОЙ МАЖОРНЫЙ СЕПТАККОРД**

БОЛЬШАЯ СЕПТИМА НАД ТОНИКОЙ  
МАЖОРНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

**МАЖОРНО МИНОРНЫЙ СЕПТАККОРД**

МАЛАЯ СЕПТИМА НАД ТОНИКОЙ  
МАЖОРНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

**МАЛЫЙ МИНОРНЫЙ СЕПТАККОРД**

МАЛАЯ СЕПТИМА НАД ТОНИКОЙ  
МИНОРНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

**ПОЛУУМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД**

МАЛАЯ СЕПТИМА НАД ТОНИКОЙ  
УМЕНЬШЕННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

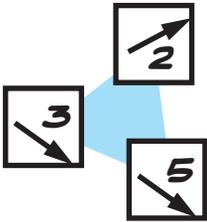
**УМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД**

УМЕНЬШЕННАЯ СЕПТИМА НАД ТОНИКОЙ  
УМЕНЬШЕННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

МЫ ИСПОЛЬЗУЕМ СИМВОЛ "ø7" ДЛЯ ПОЛУУМЕНЬШЕННЫХ СЕПТАККОРДОВ И "o7" ДЛЯ УМЕНЬШЕННЫХ СЕПТАККОРДОВ.

В ГАРМОНИЧЕСКИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЯХ СЕПТАККОРДЫ МОГУТ БЫТЬ ИСПОЛЬЗОВАНЫ ВЕЗДЕ, ГДЕ МОГУТ ИСПОЛЬЗОВАТЬСЯ ДИАТОНИЧЕСКИЕ ТРЕЗВУЧИЯ С ЭТИМ ЖЕ ОСНОВНЫМ ТОНОМ.

В СУЩНОСТИ, ЭТИ АККОРДЫ МОГУТ ПЕРЕХОДИТЬ И РАЗРЕШАТЬСЯ, ИСПОЛЬЗУЯ ТЕ ЖЕ ТРИ ВАРИАНТА ПЕРЕМЕЩЕНИЯ ТОНИКИ, КАК И У ТРЕЗВУЧИЙ.



ДЛЯ ДИАТОНИЧЕСКИХ СЕПТАККОРДОВ МЫ ДОБАВЛЯЕМ ЧЕТВЕРТЫЙ ВАРИАНТ ДВИЖЕНИЯ ТОНИКИ: **ОБЩАЯ ТОНИКА**. ОДНАКО, ЭТО ПЕРЕМЕЩЕНИЕ МОЖЕТ ИСПОЛЬЗОВАТЬСЯ ТОЛЬКО ДЛЯ **УВЕЛИЧЕНИЯ НАПРЯЖЕНИЯ**, ТАК ЧТО ПЕРЕХОД ОТ СЕПТАККОРДА К ТРЕЗВУЧИЮ ИСКЛЮЧАЕТСЯ.



В СЕПТАККОРДАХ ЧЕТЫРЕ НОТЫ, ПОЭТОМУ ДУБЛИРОВАНИЕ В ЧЕТЫРЁХГОЛОСНОЙ ГАРМОНИИ - НЕ ПРОБЛЕМА... НО ЕСЛИ ВАМ НУЖЕН НЕСТАНДАРТНЫЙ ВАРИАНТ, ТО УДВОИТЕ ОСНОВНОЙ ТОН И ОПУСТИТЕ КВИНТОВЫЙ!

ИСПОЛЬЗУЯ ЭТИ АККОРДЫ В ЧЕТЫРЁХГОЛОСНОЙ МУЗЫКЕ - А ПО СУТИ, ИСПОЛЬЗУЯ ЛЮБОЙ СЕПТАККОРД - ВЫ ДОЛЖНЫ ВСЕГДА, ВСЕГДА ПОМНИТЬ, ЧТО НУЖНО...

СЕПТИМА АККОРДА ЧАСТО ПЕРЕМЕЩАЕТСЯ К ОБЩЕМУ ЗВУКУ.

## УВАЖАТЬ СЕПТИМУ!

ОДНАКО, МОЖНО ПЕРЕХОДИТЬ СЕПТИМОЙ СНИЗУ НА СТУПЕНЬ ИЛИ СКАЧКОМ, ИЛИ СВЕРХУ НА СТУПЕНЬ.

И НИКОГДА НЕЛЬЗЯ ПЕРЕМЕЩАТЬ СЕПТИМУ СВЕРХУ-ВНИЗ СКАЧКОМ!

СЕПТИМА АККОРДА ВСЕГДА РАЗРЕШАЕТСЯ ВНИЗ НА СТУПЕНЬ ВСЕГДА!

НЕТ, Я СЕРЬЕЗНО. НИКОГДА НЕ ДЕЛАЙТЕ РАЗРЕШЕНИЕ СЕПТИМЫ ДРУГИМ СПОСОБОМ.

ЭТО ПРИВЕДЁТ ВАС К ВЕРНОЙ ПОГИБЕЛИ!

# Доминантсептаккорд

**ДОМИНАНТСЕПТАККОРД - ЭТО ДИАТОНИЧЕСКИЙ СЕПТАККОРД, ПОСТРОЕННЫЙ ОТ ПЯТОЙ СТУПЕНИ ЛАДА. МЫ УЖЕ ГОВОРИЛИ О СЕПТАККОРДАХ... ПОЧЕМУ ЖЕ ЭТОМУ УДЕЛЯЕТСЯ ОСОБОЕ ВНИМАНИЕ?**

ПРЕЖДЕ ВСЕГО, ДОМИНАНТСЕПТАККОРД **НАИБОЛЕЕ РАСПРОСТРАНЁННЫЙ СЕПТАККОРД**, КОТОРЫЙ ИСПОЛЬЗОВАЛИ КОМПОЗИТОРЫ ПРОШЛЫХ ЭПОХ.

ПОТРАТИВ НЕМНОГО ВРЕМЕНИ НА ЕГО ИЗУЧЕНИЕ, МЫ УЗНАЕМ НЕСКОЛЬКО НЮАНСОВ, ПРИМЕНЯЕМЫХ К ЭТОМУ ТИПУ АККОРДОВ И НЕ ПРИМЕНЯЕМЫХ К ДРУГИМ ТИПАМ СЕПТАККОРДОВ.



## ДЛЯ НАЧАЛА, ЗАМЕТКА О ТЕРМИНОЛОГИИ:

НАЗВАНИЯ "МАЖОРНО-МИНОРНЫЙ СЕПТАККОРД" И "ДОМИНАНТСЕПТАККОРД" НЕ ВЗАИМОЗАМЕНЯЕМЫ! "МАЖОРНО-МИНОРНЫЙ" - ЭТО ТИП АККОРДА, А "ДОМИНАНТСЕПТАККОРД" - ЭТО ФУНКЦИЯ АККОРДА В КОНТЕКСТЕ ОПРЕДЕЛЁННОЙ ТОНАЛЬНОСТИ.

ЭТО ПРОСТО МАЖОРНО-МИНОРНЫЙ СЕПТАККОРД...



ДО ТЕХ ПОР, ПОКА ОН НЕ БУДЕТ ПОМЕЩЁН В ОПРЕДЕЛЁННУЮ ТОНАЛЬНОСТЬ!



ПРИЧИНА, ПО КОТОРОЙ ЛЮДИ ЧАСТО ПУТАЮТСЯ В ОПРЕДЕЛЕНИЯХ, КРОЕТСЯ В ТОМ, ЧТО В УПРОЩЁННОЙ И ДЖАЗОВОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ ТЕРМИН "ДОМИНАНТНЫЙ" ИСПОЛЬЗОВАЛСЯ ДЛЯ ОБОЗНАЧЕНИЯ ТИПА АККОРДА, А НЕ ФУНКЦИИ.



ДРУГОЙ ВАЖНЫЙ ФАКТ О ДОМИНАНТСЕПТАККОРДАХ: КОМПОЗИТОРЫ ПРОШЛЫХ ЭПОХ ИНОГДА ИСПОЛЬЗОВАЛИ **НЕСТАНДАРТНЫЕ СПОСОБЫ** ДЛЯ РАЗРЕШЕНИЯ ТАКИХ АККОРДОВ!

## ОРНАМЕНТНОЕ РАЗРЕШЕНИЕ

В ЭТОМ РАЗРЕШЕНИИ, СЕПТИМА ВСЁ ЕЩЁ РАЗРЕШАЕТСЯ **ВНИЗ НА СТУПЕНЬ**, НО ПЕРЕД ЭТИМ ДВИЖЕНИЕМ ОПИСЫВАЕТ ОРНАМЕНТ.



ОРНАМЕНТ МОЖЕТ БЫТЬ ЛЮБОЙ ДЛИНЫ И ФОРМЫ, НО ОН **ДОЛЖЕН РАЗРЕШАТЬСЯ ВНИЗ НА СТУПЕНЬ** ОТ СЕПТИМЫ СЕПТАККОРДА.

## ПЕРЕХОДНОЕ РАЗРЕШЕНИЕ

ЭТО "ГОРЯЧАЯ КАРТОШКА" СРЕДИ РАЗРЕШЕНИЙ: ВМЕСТО ТОГО, ЧТОБЫ РАЗРЕШАТЬСЯ ВНИЗ НА СТУПЕНЬ В ТОМ ЖЕ ГОЛОСЕ, СЕПТИМА **ПЕРЕХОДИТ В ДРУГОЙ ГОЛОС** И В ДРУГОЙ ДОМИНАНТСЕПТАККОРД.

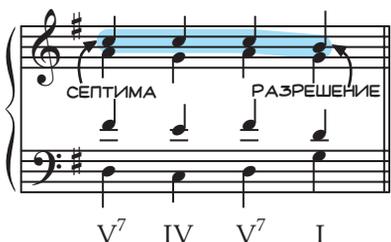
СЕПТИМА ДОЛЖНА РАЗРЕШИТЬСЯ **ВНИЗ НА СТУПЕНЬ**, ВНЕ ЗАВИСИМОСТИ ОТ ТОГО, КАКОЙ ГОЛОС БЫЛ ПОСЛЕДНИМ.



ЕСЛИ ПЕРЕХОД БУДЕТ В БАСОВЫЙ ГОЛОС, ТО ОН **СРАЗУ ЖЕ РАЗРЕШИТСЯ** И ВЕСЕЛЬЕ ЗАКОНЧИТСЯ.

## ОТЛОЖЕННОЕ РАЗРЕШЕНИЕ

В ЭТОМ СЛУЧАЕ, РАЗРЕШЕНИЕ СЕПТИМЫ **ЗАДЕРЖИВАЕТСЯ ИЗ-ЗА ПЕРЕХОДА** В ДРУГОЙ АККОРД (ОБЫЧНО В **СУБДОМИНАНТУ**). СЕПТИМА ЗВУЧИТ ВСЁ ВРЕМЯ, ПОКА НЕ ВЕРНЁТСЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРД.



ПОСЛЕ ВОЗВРАЩЕНИЯ АККОРДА V7 ГОЛОС С СЕПТИМОЙ ДОЛЖЕН СООТВЕТСТВУЮЩИМ ОБРАЗОМ РАЗРЕШИТЬСЯ.

## БАСОВОЕ РАЗРЕШЕНИЕ

В ЭТОМ РАЗРЕШЕНИИ, СЕПТИМА АККОРДА ТАКЖЕ РАЗРЕШАЕТСЯ **ВНИЗ НА СТУПЕНЬ**, НО НОТА ПОЯВЛЯЕТСЯ В **БАСОВОМ ГОЛОСЕ**.



А ГОЛОС, У КОТОРОГО БЫЛА ЭТА СЕПТИМА, РАЗРЕШАЕТСЯ **ВВЕРХ**, ОБЫЧНО НА СТУПЕНЬ.



# Расширенные Гармонии

УМЕНЬШЕННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ    МИНОРНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ    МАЖОРНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ    УВЕЛИЧЕННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ

ДО СИХ ПОР МЫ ГОВОРИЛИ ТОЛЬКО О ДВУХ ТИПАХ ТЕРЦОВЫХ АККОРДОВ: ТРЕЗВУЧИЯ И СЕПТАККОРДЫ. ПОМНИТЕ, ТЕРЦОВЫЕ АККОРДЫ СКЛАДЫВАЮТСЯ ИЗ БОЛЬШИХ И МАЛЫХ ТЕРЦИИ!

СУЩЕСТВУЕТ ЧЕТЫРЕ ТИПА ТРЕЗВУЧИЙ И ВОСЕМЬ ТИПОВ СЕПТАККОРДОВ, ХОТЯ КОМПОЗИТОРЫ РАННИХ ЭПОХ ИСПОЛЬЗОВАЛИ ТОЛЬКО ПЯТЬ ТИПОВ.

УМЕНЬШЕННОЕ СЕПТАККОРД    УМЕНЬШЕННОЕ МИНОРНОЕ СЕПТАККОРД    МИНОРНОЕ МИНОРНОЕ СЕПТАККОРД    МИНОРНОЕ МАЖОРНОЕ СЕПТАККОРД    МАЖОРНОЕ МИНОРНОЕ СЕПТАККОРД    МАЖОРНОЕ МАЖОРНОЕ СЕПТАККОРД    УВЕЛИЧЕННОЕ МАЖОРНОЕ СЕПТАККОРД    УВЕЛИЧЕННОЕ МИНОРНОЕ СЕПТАККОРД

В ИТОГЕ У НАС ЕСТЬ ДВЕНАДЦАТЬ ТИПОВ АККОРДОВ... НО ЧТО ЕСЛИ МЫ ПРОДОЛЖИМ? КАКИЕ ДРУГИЕ ТИПЫ АККОРДОВ МОЖНО ПОЛУЧИТЬ, СКЛАДЫВАЯ ВМЕСТЕ БОЛЬШИЕ И МАЛЫЕ ТЕРЦИИ? ТЕРЦОВЫЕ АККОРДЫ С ПЯТЬЮ, ШЕСТЬЮ И СЕМЬЮ НОТАМИ НАЗЫВАЮТСЯ **НОНАККОРДАМИ**, **УНДЕЦИМАККОРДАМИ** И **ТЕРЦДЕЦИМАККОРДАМИ** СООТВЕТСТВЕННО.

ВНЕЗАПНО, КОЛИЧЕСТВО ВОЗМОЖНЫХ ВАРИАНТОВ ВОЗРОСЛО С 12...

...ДО 124!

**ХОРОШИЕ НОВОСТИ:** КОМПОЗИТОРЫ ИСПОЛЬЗОВАЛИ ЭТИ "РАСШИРЕННЫЕ ГАРМОНИИ" ТОЛЬКО КАК ДИАТОНИЧЕСКИЕ АККОРДЫ В ДОМИНАНТЕ.

**СЕРЬЁЗНО:** ЭТО ЕДИНСТВЕННЫЕ РАСШИРЕННЫЕ ГАРМОНИИ, КОТОРЫЕ ОНИ ИСПОЛЬЗОВАЛИ НА ПРАКТИКЕ. ПО ФАКТУ, АККОРДЫ  $V^{11}$  И  $V^{13}$  НЕ ПОЛЬЗОВАЛИСЬ ПОПУЛЯРНОСТЬЮ ВПЛОТЬ ДО ЭПОХИ РОМАНТИЗМА.

G:  $V^9$     G:  $V^{11}$     G:  $V^{13}$

А ЧТО ОБ АККОРДЕ ИЗ КВИНТЕЦИМЫ? ПОПРОБУЙТЕ ЭТО: ЕСЛИ ВЫ ДОБАВИТЕ ЕЩЁ ОДНУ ТЕРЦИЮ К ТЕРЦДЕЦИМЕ, ТО ПОЛУЧИТЕ УДВОЕННУЮ ТОНИКУ. ПОЭТОМУ ТЕРЦОВАЯ ГАРМОНИЯ ОСТАНАВЛИВАЕТСЯ НА 13-ОЙ СТУПЕНИ!

ТЕПЕРЬ, ЕСЛИ МЫ ПОМЕСТИМ ЭТИ АККОРДЫ В ЧЕТЫРЁХГОЛОСНУЮ ГАРМОНИЮ, ТО ПОЛУЧИМ ПРОБЛЕМУ: ВСЕ ОНИ ИМЕЮТ БОЛЬШЕ ЧЕТЫРЁХ НОТ. ПОЭТОМУ ПРЕДСТОИТ НЕПРОСТОЕ РЕШЕНИЕ: КАКУЮ ИЗ НИХ ВЫКИНУТЬ ИЗ КОМАНДЫ?

МЫ ДОЛЖНЫ ОСТАВИТЬ **ОСНОВНОЙ ТОН**, ТАК КАК ОН ОПРЕДЕЛЯЕТ АККОРД. АНАЛОГИЧНО ОСТАВЛЯЕМ **ТЕРЦИЮ**, ТАК КАК ОНА ДЕЛАЕТ АККОРД ТЕРЦОВЫМ.

**СЕПТИМА** СЛУЖИТ МОСТИКОМ К РАСШИРЕННОЙ ГАРМОНИИ, ПРЕДОТВРАЩАЯ АККОРД ОТ РАЗДЕЛЕНИЯ НА ДВЕ ОТДЕЛЬНЫЕ ГАРМОНИИ, ЗВУЧАЩИЕ В ОДНО ВРЕМЯ.

ТЕРЦДЕЦИМА  
ТЕРЦИЯ  
СЕПТИМА  
ТОНИКА  
C:  $V^{13}$

НАКОНЕЦ, **НОНА**, **УНДЕЦИМА** ИЛИ **ТЕРЦДЕЦИМА** АККОРДА - НОТЫ, КОТОРЫЕ ОПРЕДЕЛЯЮТ САМ АККОРД (**НОНАККОРД**, **УНДЕЦИМАККОРД** ИЛИ **ТЕРЦДЕЦИМАККОРД**)

ТАК КАК ЖЕ НАМ ПОЛОЖИТЬ ИХ В ЧЕТЫРЁХГОЛОСНУЮ ГАРМОНИЮ? НЕОБХОДИМО **ПРОПУСКАТЬ КВИНТУ** И ИСПОЛЬЗОВАТЬ ПО НЕОБХОДИМОСТИ ИНТЕРВАЛЫ В 9, 11 ИЛИ 13 СТУПЕНЕЙ.

АХ ДА, ЕСЛИ БЕСПОКОИТЕСЬ ОБ ОБРАЩЕНИЯХ: **НЕ ПЕРЕЖИВАЙТЕ**. КОМПОЗИТОРЫ ИСПОЛЬЗОВАЛИ РАСШИРЕННЫЕ АККОРДЫ ТОЛЬКО В **ОСНОВНОМ ВИДЕ**.

# Мотивное Развитие



МЫ СОБИРАЕМСЯ ВЗЯТЬ НЕБОЛЬШОЙ ПЕРЕРЫВ ОТ ОБЫЧНЫХ ДЕЛ И... ЭЙ, ЭТО ЖЕ ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН!



ЧТО ПРОИСХОДИТ, МАЭСТРО?

Я СКАЖУ ТЕБЕ ЧТО ПРОИСХОДИТ:  
Я НЕ В НАСТРОЕНИИ!  
Я ПОСПОРИЛ С ЭРЦГЕРЦГОМ РУДОЛЬФОМ НА 20 ГУЛЬДЕНОВ,  
ЧТО СМОГУ НАПИСАТЬ 500 ТАКТОВ МУЗЫКИ НА ЭТОЙ НЕДЕЛЕ,  
А ВСЁ, ЧТО Я ПРИДУМАЛ - ЭТО ЧЕТЫРЕ ЖАЛКИХ НОТКИ!

## ИСХОДНЫЙ МОТИВ



НУ, ВСЁ ХОРОШО, МИСТЕР Б... МЫ МОЖЕМ ИСПОЛЬЗОВАТЬ ЭТИ НОТЫ КАК МОТИВ, И СОЗДАТЬ ТОННУ МУЗЫКИ, ОСНОВАННОЙ НА НИХ. СМОТРИТЕ!



## ПОВТОРЕНИЕ

ПРОСТЕЙШАЯ ФОРМА МОТИВНОГО РАЗВИТИЯ: ПОВТОРЕНИЕ ФРАЗЫ ДВАЖДЫ!



## СЕКВЕНЦИЯ

ПОВТОРЕНИЕ МОТИВА, НО С ИЗМЕНЁННОЙ ВЫСОТОЙ. КАК И ВО ВСЕХ ОСТАЛЬНЫХ СЛУЧАЯХ, ИНТЕРВАЛЫ МОГУТ ИЗМЕНИТЬСЯ.



## ОБРАЩЕНИЕ

ПЕРЕВОРОТ МОТИВА СВЕРХУ-ВНИЗ: ЕСЛИ ОРИГИНАЛЬНЫЙ МОТИВ С РАЗВИТИЕМ ПОВЫШАЕТ ВЫСОТУ НОТ, ТО ЕГО ОБРАЩЕНИЕ БУДЕТ СТАНОВИТЬСЯ НИЖЕ.



## ИНТЕРВАЛЬНОЕ СЖАТИЕ ИНТЕРВАЛЬНОЕ РАСШИРЕНИЕ

ИНТЕРВАЛЫ В МОТИВЕ ДЕЛАЮТСЯ МЕНЬШЕ (СЖАТИЕ) ИЛИ БОЛЬШЕ (РАСШИРЕНИЕ).



## УМЕНЬШЕНИЕ УВЕЛИЧЕНИЕ

ИЗМЕНЕНИЕ ТЕМПА МОТИВА ТАК, ЧТО ОН ЗВУЧИТ БЫСТРЕЕ (УМЕНЬШЕНИЕ) ИЛИ МЕДЛЕННЕЕ (УВЕЛИЧЕНИЕ).



## РИТМИЧЕСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ

ЛЮБОЕ ИЗМЕНЕНИЕ РИТМА МОТИВА (НЕ СЧИТАЯ ПРОСТОГО ИЗМЕНЕНИЯ ТЕМПА, КАК БЫЛО ВЫШЕ)



## ИМИТАЦИЯ

ЭФФЕКТ "ЭХО" МЕЖДУ РАЗНЫМИ ГОЛОСАМИ (ИНСТРУМЕНТАМИ В АНСАМБЛЕ ИЛИ МЕЖДУ РЕГИСТРАМИ ФОРТЕПИАНО)



ТАК, ХЕ-ХЕ... ЭТО ДАЛО НАМ 253 ТАКТА...

ПОГОДИ-КА... МЫ ЖЕ В РАЗМЕРЕ 4/4, ВЕРНО?

МММ, ДА...

ТАК ДАВАЙТЕ ИСПОЛЬЗУЕМ 2/4!



ТЫ, ХИТРАЯ ЛИСА... 506 ТАКТОВ!

АХ, ЧЁРТ! ДАВАЙ ТЕПЕРЬ СЫГРАЕМ ВА-БАНК!

УРА! ПРОЧТИ И ПЛАЧЬ, РУДОЛЬФ!



# Двухчастная Форма



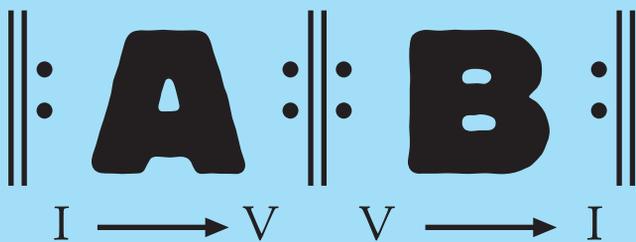
КОГДА МЫ ГОВОРИМ О **ФОРМЕ** ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ТО ИМЕЕМ В ВИДУ ЕГО СТРУКТУРУ В ЦЕЛОМ... ОСОБЕННО АРАНЖИРОВКИ ЕГО ЧАСТЕЙ - КОГДА И КАК ЭТИ ЧАСТИ ПОВТОРЯЮТСЯ И КАКИЕ ТОНАЛЬНОСТИ ИСПОЛЬЗУЮТСЯ.

ОДНА ИЗ САМЫХ ПРОСТЫХ ФОРМ - ЭТО **ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА**, СОСТОЯЩАЯ ИЗ **ДВУХ КОНТРАСТИРУЮЩИХ ЧАСТЕЙ**. ЭТИ ЧАСТИ ОБОЗНАЧАЮТСЯ КАК **А** И **В**.

ОНИ МОГУТ ОТЛИЧАТЬСЯ **НАСТРОЕНИЕМ, ТЕМПОМ, ТОНАЛЬНОСТЬЮ**, ИЛИ СОЧЕТАНИЕМ ЭТИХ ХАРАКТЕРИСТИК.

# А В

ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА



ФОРМЫ ТАНЦЕВ БАРОККО

ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА ОСОБЫМ ОБРАЗОМ ИСПОЛЬЗОВАЛАСЬ В **ТАНЦЕВАЛЬНЫХ СЮИТАХ БАРОККО**. В ЭТИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОБЕ СЕКЦИИ ПОВТОРЯЮТСЯ. ЧАСТЬ **А** НАЧИНАЕТСЯ В ОСНОВНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ И МОДУЛИРУЕТ В ТОНАЛЬНОСТЬ ОТ **ДОМИНАНТЫ**, А ЧАСТЬ **В** НАЧИНАЕТСЯ С ТОНАЛЬНОСТИ ДОМИНАНТЫ И ВОЗВРАЩАЕТСЯ В **ОСНОВНОЙ ТОН**. ИСПОЛНИТЕЛИ ТОГО ВРЕМЕНИ ОБЫЧНО ИМПРОВИЗИРОВАЛИ, ЧТОБЫ РАЗНООБРАЗИТЬ ПОВТОРЕНИЯ КАЖДОЙ ЧАСТИ.

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ СЮИТЫ БАРОККО БЫЛИ НАПИСАНЫ ДЛЯ РАЗЛИЧНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ; МНОГИЕ ИЗ НИХ НАПИСАНЫ ДЛЯ **КЛАВИШНЫХ** (ОБЫЧНО **КЛАВЕСИНЫ** ИЛИ **КЛАВИКОРДЫ**), ДРУГИЕ СОЗДАНЫ ДЛЯ КАМЕРНЫХ АНСАМБЛЕЙ, А НЕКОТОРЫЕ ДАЖЕ ДЛЯ **ПОЛНЫХ ОРКЕСТРОВ**.

КАЖДАЯ ЧАСТЬ ЭТИХ СЮИТ БЫЛА НАПИСАНА С СТИЛЕм ОПРЕДЕЛЁННЫХ ТАНЦЕВ ЭПОХИ БАРОККО: **АЛЛЕМАНДА, ГАВОТ, БУРРЕ, КУРАНТА, САРАБАНДА, ЛУРА, ДЖИГА**, И ДРУГИЕ, КАЖДЫЙ ИЗ КОТОРЫХ ИМЕЕТ СВОЙ ХАРАКТЕР.

ТАК КАК ФОРМЫ ТАНЦЕВ БАРОККО РАСПРОСТРАНЕНЫ И В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ, ТО КОГДА ТЕОРЕТИКИ И МУЗЫКОВЕДЫ ГОВОРЯТ О МУЗЫКЕ БАРОККО И О **ДВУХЧАСТНЫХ ФОРМАХ** - НА САМОМ ДЕЛЕ ОНИ ССЫЛАЮТСЯ НА **ФОРМЫ ТАНЦЕВ ЭПОХИ БАРОККО**.

ДРУГАЯ РЕДКАЯ ВАРИАЦИЯ ДВУХЧАСТНОЙ ФОРМЫ - ЭТО **РЕПРИЗНАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА**, В КОТОРОЙ РАЗДЕЛ **А** ВОЗВРАЩАЕТСЯ ПОСЛЕ **В**. ОДНАКО, ЭТА РЕПРИЗА ЧАСТИ **А** **КОРОЧЕ** ИСХОДНОЙ, ПОЭТОМУ ЕЁ ОБОЗНАЧАЮТ КАК "**А РЕПР.**"

# А В А'

РЕПРИЗНАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

# Трёхчастная Форма

**ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА**  
СОСТОИТ ИЗ ТРЕХ ЧАСТЕЙ!!! ВМЕСТО  
ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТРЕХ СОВЕРШЕННО РАЗНЫХ  
ЧАСТЕЙ, В ТРЕХЧАСТНОЙ ФОРМЕ ИСПОЛЬЗУЮТСЯ  
ДВЕ ЧАСТИ, ОДНА ИЗ КОТОРЫХ  
ЗАТЕМ ПОВТОРЯЕТСЯ.



В ТРЕХЧАСТНОЙ ФОРМЕ,  
ЧАСТЬ А ПОЯВЛЯЕТСЯ И В НАЧАЛЕ И В  
КОНЦЕ; ПОДОБНО ДВУХЧАСТНОЙ ФОРМЕ,  
ЧАСТЬ В **КОНТРАСТИРУЕТ** ПО ХАРАКТЕРУ.

ПОВТОРЁННАЯ ЧАСТЬ А МОЖЕТ  
БЫТЬ ТОЧНОЙ КОПИЕЙ ИСХОДНОЙ, ЛИБО  
СЛЕГКА ОТЛИЧАТЬСЯ ОТ НЕЁ, НО **ДЛИНА**  
ЭТОЙ ЧАСТИ ДОЛЖНА БЫТЬ ТАКОЙ ЖЕ.

# А В А

ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

ЭТА ФОРМА ОТЛИЧАЕТСЯ ОТ **РЕПРИЗНОЙ ДВУХЧАСТНОЙ**, В КОТОРОЙ ПОВТОРЕНИЕ ЧАСТИ  
А (**A PRIME**) **ЗНАЧИТЕЛЬНО КОРОЧЕ**, ЧЕМ ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЙ ВАРИАНТ.



МЕНУЭТ & ТРИО

**МЕНУЭТ И ТРИО** - ЭТО ВАРИАЦИЯ ТРЕХЧАСТНОЙ  
ФОРМЫ, ПРИМЕНЯЕМАЯ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ  
МУЗЫКЕ ВМЕСТО ЗАПИСИ ПОВТОРЕНИЯ ЧАСТИ А.  
В ПАРТИТУРЕ ПИСАЛАСЬ ФРАЗА "**DA CAPO AL  
FINE**" ПОСЛЕ ЧАСТИ В, ЧТО ОЗНАЧАЕТ  
ВОЗВРАЩЕНИЕ К НАЧАЛУ, И ПОВТОРЕНИЕ  
ДО КОНЦА ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

ТАКАЯ ЖЕ ФОРМА ОБЫЧНО ИСПОЛЬЗОВАЛАСЬ В БАРОККО И КЛАССИЧЕСКОЙ ОПЕРЕ,  
ГДЕ ЭТО НАЗЫВАЛОСЬ **АРИЯ DA CAPO**. И В МЕНУЭТЕ, И В ТРИО, И В АРИИ DA CAPO,  
ЛЮБЫЕ **ПОВТОРЕНИЯ ИГНОРИРОВАЛИСЬ**, КОГДА ИГРАЛОСЬ ПОВТОРЕНИЕ ЧАСТИ А.

СТОИТ ОТМЕТИТЬ, ЧТО  
СУЩЕСТВУЕТ РАСПРОСТРАНЁННАЯ  
ФОРМА, ПРОИЗОШЕДШАЯ ОТ  
**МЕНУЭТА И ТРИО: ФОРМА  
ВОЕННОГО МАРША**, СТОЛЬ  
ПОЛЮБИВШАЯСЯ ДЖОНУ ФИЛИПУ  
СУЗА И ДРУГИМ АМЕРИКАНСКИМ  
КОМПОЗИТОРАМ.



ФАНФАРЫ

# А

1-й & 2-ой  
НАПЕВЫ

I

|||

# В

ТРИО

IV

(DOG FIGHT)

|||

ВОЕННЫЙ МАРШ

В **ФОРМЕ ВОЕННОГО МАРША** РАЗДЕЛ А ДЕЛИТСЯ НА  
ДВА ПОДРАЗДЕЛА, НАЗЫВАЕМЫХ **ПЕРВЫЙ НАПЕВ** И  
**ВТОРОЙ НАПЕВ**. ТРИО **ДОБАВЛЯЕТ БЕМОЛЬ**  
(ИЛИ УДАЛЯЕТ ДИЕЗ) ИЗ КЛЮЧЕВЫХ ЗНАКОВ,  
МОДУЛИРУЯ В ТОНАЛЬНОСТЬ **СУБДОМИНАНТЫ**.  
БОЛЬШИНСТВО МАРШЕЙ НАЧИНАЮТСЯ С КОРОТКИХ  
**ФАНФАР** И ПОВТОРЯЕТСЯ ТРИО, ПОМЕЩАЯ КОРОТКИЙ,  
ЧРЕЗВЫЧАЙНО ДРАМАТИЧНЫЙ ПАССАЖ МЕЖДУ ПОВТОРЕНИЯМИ,  
НАЗЫВАЕМЫЙ **DOG FIGHT OR BREAKSTRAIN (РАЗРЫВ)**.

# Сонатное Аллегро

ЭТА ФОРМА ОСНОВЫВАЕТСЯ НА ТРЁХЧАСТНОЙ ФОРМЕ, В КОТОРОЙ ПЕРВЫЙ БОЛЬШОЙ РАЗДЕЛ ПОВТОРЯЕТСЯ В КОНЦЕ ФОРМЫ.

СОНАТНОЕ АЛЛЕГРО - ЭТО ОСОБАЯ ФОРМА, ВПЕРВЫЕ ИСПОЛЬЗОВАННАЯ РАННИМИ КЛАССИЧЕСКИМИ КОМПОЗИТОРАМИ В НАЧАЛЕ МНОГОЧАСТНЫХ РАБОТ ДЛЯ СОЛО, КАМЕРНЫХ ИЛИ БОЛЬШИХ ГРУПП.

ЭТОТ ХОД, В КОНЦЕ КОНЦОВ, БЫЛ ПРИНЯТ НА ВООРУЖЕНИЕ И ДРУГИМИ КОМПОЗИТОРАМИ КЛАССИЧЕСКОЙ ЭРЫ И ЭПОХИ РОМАНТИЗМА.



ЭКСПОЗИЦИЯ

ПЕРВАЯ ТЕМА

ВТОРАЯ ТЕМА

МАЖОРНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ: I

V

МИНОРНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ: i

III



РАЗРАБОТКА

РАЗВИТИЕ ГЛАВНОЕ ТЕМЫ



РЕПРИЗА

ПЕРВАЯ ТЕМА

ВТОРАЯ ТЕМА

I

I

i

i

СОНАТНОЕ АЛЛЕГРО

ОДНА ИЗ ОСНОВНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ СОНАТНОЙ ФОРМЫ - ЭТО ДВЕ ГЛАВНЫЕ ТЕМЫ, КОТОРЫЕ СОЗДАЮТ ЭКСПОЗИЦИЮ. ЭТИ ДВЕ ТЕМЫ БУДУТ КОНТРАСТИРОВАТЬ ПО ХАРАКТЕРУ И, ПО КРАЙНЕЙ МЕРЕ В ЭКСПОЗИЦИИ, БУДУТ В РАЗНЫХ ТОНАЛЬНОСТЯХ. В МАЖОРЕ ВТОРАЯ ТЕМА БУДЕТ В ТОНАЛЬНОСТИ ОТ ДОМИНАНТЫ; В МИНОРЕ ВТОРАЯ ТЕМА БУДЕТ В ПАРАЛЛЕЛЬНОМ МАЖОРЕ. В РЕПРИЗЕ, ОДНАКО, ОБЕ ТЕМЫ ИГРАЮТСЯ В ТОНИКЕ!

ВЕРХНЯЯ ДИАГРАММА ПОКАЗЫВАЕТ НЕОБХОДИМЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ДЛЯ СОНАТНОЙ ФОРМЫ; В ДИАГРАММЕ НИЖЕ ЕСТЬ НЕСКОЛЬКО ДРУГИХ ЭЛЕМЕНТОВ, НО ОНИ НЕ ЯВЛЯЮТСЯ ОБЯЗАТЕЛЬНЫМИ.



ЭКСПОЗИЦИЯ

ПЕРВАЯ ТЕМА

ВТОРАЯ ТЕМА

МАЖОРНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ: I

V

МИНОРНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ: i

III

МОДУЛЯЦИЯ

КОДЕТТА



РАЗРАБОТКА

РАЗВИТИЕ ГЛАВНОЕ ТЕМЫ

ДОПОЛНЕНИЕ ДРУГИХ



РЕПРИЗА

ПЕРВАЯ ТЕМА

ВТОРАЯ ТЕМА

I

I

i

i

ВСТУПЛЕНИЕ

КОДА

СОНАТНОЕ АЛЛЕГРО (С ДОПОЛНИТЕЛЬНЫМИ ЭЛЕМЕНТАМИ)

ИМЕЙТЕ В ВИДУ, ЧТО КОМПОЗИТОРЫ ДЕЛАЛИ ТО, ЧТО ОНИ ХОТЕЛИ... В НЕКОТОРЫХ ВЕЛИКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЕСТЬ МЕСТА, В КОТОРЫХ КОМПОЗИТОРЫ ИСКУСНО НАРУШАЛИ ЭТИ ПРАВИЛА!

# Альтерированные Аккорды

ДО ЭТОГО МОМЕНТА ВСЕ АККОРДЫ, О КОТОРЫХ МЫ ГОВОРИЛИ, БЫЛИ ПОСТРОЕНЫ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ТОЛЬКО ИЗ ТОНАЛЬНОСТИ.

ЭТО ПОДРАЗУМЕВАЕТ ОТСУТСТВИЕ ЗНАКОВ АЛЬТЕРАЦИИ, ЗА ИСКЛЮЧЕНИЕМ ПОВЫШЕНИЯ 6-ОЙ И 7-ОЙ СТУПЕНЕЙ В МИНОРЕ, ЧТО РАССМАТРИВАЛОСЬ НАМИ КАК ЧАСТЬ ТОНАЛЬНОСТИ.

**ДИАТОНИЧЕСКИЕ АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ (ХРОМАТИЧЕСКИЕ)**

ТЕПЕРЬ, КОГДА МЫ УЗНАЛИ ОБО ВСЕХ ВОЗМОЖНЫХ ДИАТОНИЧЕСКИХ АККОРДАХ В ТЕРЦОВОЙ ГАРМОНИИ, ПРИШЛО ВРЕМЯ ОТКРЫТЬ ДВЕРЬ К НОТАМ ВНЕ ТОНАЛЬНОСТИ...

АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ ДОБАВЛЯЮТ РАЗНООБРАЗИЯ В ГАРМОНИЮ, ПУТЁМ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ОДНОЙ ИЛИ НЕСКОЛЬКИХ НОТ, НАХОДЯЩИХСЯ ВНЕ ТОНАЛЬНОСТИ И ТРЕБУЮЩИХ ЗНАКОВ АЛЬТЕРАЦИИ.

МЫ ОХВАТИМ НЕСКОЛЬКО КАТЕГОРИЙ АЛЬТЕРИРОВАННЫХ АККОРДОВ, У КАЖДОЙ ИЗ КОТОРЫХ ОСОБЫЕ ПРАВИЛА ИСПОЛЬЗОВАНИЯ.

ОДНАКО, У НИХ ЕСТЬ НЕСКОЛЬКО ОБЩИХ ЧЕРТ!

ЗАИМСТВОВАННЫЕ АККОРДЫ

НЕАПОЛИТАНСКИЙ СЕКСТАККОРД

Побочная субдоминанта

Побочная доминанта

АККОРДЫ С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТОЙ

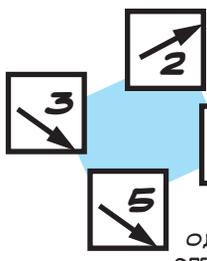
ВО-ПЕРВЫХ, У ЛЮБОГО АЛЬТЕРИРОВАННОГО АККОРДА ЕСТЬ КАК МИНИМУМ ОДИН **ЗНАК АЛЬТЕРАЦИИ**.. ЕСЛИ ЗНАКОВ НЕТ, ТО ЭТО **ДИАТОНИЧЕСКИЙ АККОРД ПО ОПРЕДЕЛЕНИЮ!**

АЛЬТЕРИРОВАННЫЙ

diatonic

ВО-ВТОРЫХ, АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ МОГУТ БЫТЬ ЛЕГКО ИСПОЛЬЗОВАНЫ ВМЕСТО ИХ ДИАТОНИЧЕСКИХ КОЛЛЕГ. ДРУГИМИ СЛОВАМИ, ВЫ МОЖЕТЕ ДОБАВИТЬ НЕМНОГО **ШИКА** В КОМПОЗИЦИЮ, ЗАМЕНИВ ОДИН ИЗ ДИАТОНИЧЕСКИХ АККОРДОВ НА АЛЬТЕРИРОВАННЫЙ С ТАКОЙЖЕ ТОНИКОЙ.

СЛЕДУЕТ ИЗБЕГАТЬ **ПЕРЕКРЕЩИВАНИЯ ГОЛОСОВ**. ОНО СЛУЧАЕТСЯ, КОГДА ПОЯВЛЯЕТСЯ НОТА С ДВУМЯ РАЗНЫМИ ЗНАКАМИ АЛЬТЕРАЦИИ В ДВУХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫХ АККОРДАХ И В ДВУХ РАЗНЫХ ГОЛОСАХ.



С НЕСКОЛЬКИМИ ИСКЛЮЧЕНИЯМИ, АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ МОГУТ БЫТЬ ИСПОЛЬЗОВАНЫ С ТЕМИ ЖЕ ОСНОВНЫМИ СПОСОБАМИ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ ТОНИКИ.

ОДНАКО ОБЩЕМУ ОСНОВНОМУ ТОНУ СЛЕДУЕТ **УВЕЛИЧИВАТЬ НАПРЯЖЕНИЕ**, ПОДОБНО ДИАТОНИЧЕСКОЙ СЕПТИМЕ... НЕ ПЕРЕХОДИТЕ ОТ АЛЬТЕРИРОВАННЫХ АККОРДОВ К ИХ ДИАТОНИЧЕСКИМ АНАЛОГАМ.

НАПОСЛЕДОК, КОГДА ВЫ ИСПОЛЬЗУЕТЕ ЭТИ АККОРДЫ В **ГОЛОСОВЕДЕНИИ**, СЛЕДУЕТ, ПО ВОЗМОЖНОСТИ, РАЗРЕШАТЬ АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ НОТЫ В НАПРАВЛЕНИИ ИХ АЛЬТЕРАЦИИ.

ЕСЛИ У НОТЫ ЕСТЬ **БЕМОЛЬ**, ПОПРОБУЙТЕ РАЗРЕШИТЬ ЕЁ **ВНИЗ** СКАЧКОМ ИЛИ НА СТУПЕНЬ.

И СЛЕДУЕТ ИЗБЕГАТЬ **УДВОЕНИЯ** АЛЬТЕРИРОВАННЫХ ЗВУКОВ, ТАК КАК ЭТО МОЖЕТ ПРИВЕСТИ К ПОЯВЛЕНИЮ **ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ ОКТАВ**.

# Займствованные Аккорды

АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ ИСПОЛЬЗУЮТ НОТЫ **ВНЕ ГАММЫ** ДЛЯ ДОБАВЛЕНИЯ **НЕОБЫЧНОЙ "ОКРАСКИ"** К АККОРДУ.

КАК КОМПОЗИТОР РЕШАЕТ, КОГДА ИСПОЛЬЗОВАТЬ АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ НОТЫ? ОДНА ИЗ ВОЗМОЖНОСТЕЙ В **МАЖОРНЫХ ТОНАЛЬНОСТЯХ** - ИСПОЛЬЗОВАТЬ НОТЫ И АККОРДЫ ИЗ **ОДНОИМЕННОГО МИНОРА**.

К ПРИМЕРУ, ЭТО **ДИАТОНИЧЕСКИЕ АККОРДЫ В С МИНОРЕ**.

C: ii° ii°<sup>7</sup> III iv VI vii°<sup>7</sup>

"ЗАЙМСТВОВАННЫЕ"? ЗАЧЕМ НАЗЫВАТЬ ИХ ТАК, ЕСЛИ МАЖОР НИКОГДА НЕ ОТДАСТ ИХ ОБРАТНО?

ЭЙ, МИНОР! Я ВЕРНУ ТЕБЕ ИХ В ЧЕТВЕРГ В ЭТО ЖЕ ВРЕМЯ, ОБЕЩАЮ!

НО ЕСЛИ МЫ ИСПОЛЬЗУЕМ ИХ В МАЖОРНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ, ОНИ ПОТРЕБУЮТ **ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ** И ПОЭТОМУ БУДУТ **АЛЬТЕРИРОВАННЫМИ АККОРДАМИ**. МЫ НАЗЫВАЕМ ИХ "**ЗАЙМСТВОВАННЫМИ АККОРДАМИ**", ПОТОМУ ЧТО ОНИ **ЗАЙМСТВОВАНЫ ИЗ ОДНОИМЕННОГО МИНОРА**.

C: ii° ii°<sup>7</sup> **bIII** iv **bVI** vii°<sup>7</sup>

НЕКОТОРЫЕ ТЕОРЕТИКИ НАЗЫВАЮТ ЭТИ АККОРДЫ **СМЕСЬЮ ЛАДОВ**.

НА САМОМ ДЕЛЕ ЭТИ ШЕСТЬ АККОРДОВ - **НАИБОЛЕЕ РАСПРОСТРАНЁННЫЕ ИЗ ЗАЙМСТВОВАННЫХ АККОРДОВ ЭПОХИ ОБЩЕПРИНЯТОЙ МУЗЫКИ**. (ОДИН ИЗ НИХ, МАЖОРНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ ОТ МЕДИАНТЫ (**ПОНИЖЕННОЙ ТРЕТЬЕЙ СТУПЕНИ**), НЕ ИСПОЛЬЗОВАЛСЯ СЛИШКОМ ЧАСТО ДО ЭПОХИ РОМАНТИЗМА.)

ДВА ИЗ ЭТИХ АККОРДОВ, ОТ **ПОНИЖЕННОЙ ТРЕТЬЕЙ СТУПЕНИ** И **ПОНИЖЕННОЙ ШЕСТЬ СТУПЕНИ**, ИМЕЮТ **АЛЬТЕРИРОВАННЫЙ ЗВУК** В КАЧЕСТВЕ **ТОНИКИ**. МЫ ИСПОЛЬЗУЕМ **ПОЛНОРАЗМЕРНЫЙ ЗНАК БЕМОЛЯ** ПЕРЕД РИМСКОЙ ЦИФРОЙ, ЧТОБЫ ОБОЗНАЧИТЬ **АЛЬТЕРИРОВАННЫЙ ОСНОВНОЙ ТОН**.

ВСЕ ОБЫЧНЫЕ ПРАВИЛА ГОЛОСОВЕДЕНИЯ ПРИМЕНЯЮТСЯ И К ЭТИМ АККОРДАМ. ПРИМЕР:

**ii°<sup>6</sup>** ЗАЙМСТВОВАННЫЙ АККОРД ОТ **ВЕРХНЕГО ВВОДНОГО ТОНА** - ЭТО **УМЕНЬШЁННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ**, ПОЭТОМУ ОНО ВСЕГДА ИСПОЛЬЗУЕТСЯ В **ПЕРВОМ ОБРАЩЕНИИ**.

ЗАЙМСТВОВАННЫЕ **СЕПТАККОРДЫ** МОГУТ ИСПОЛЬЗОВАТЬСЯ В ЛЮБОМ ОБРАЩЕНИИ, НО **СЕПТИМА ДОЛЖНА ПЕРЕМЕЩАТЬСЯ И РАЗРЕШАТЬСЯ ПРАВИЛЬНЫМ ОБРАЗОМ**.

ii°<sup>7</sup> vii°<sup>7</sup>

**bIII** **bVI** ОБЫЧНО ЛУЧШЕ ВСЕГО РАЗРЕШИТЬ АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ НОТЫ В НАПРАВЛЕНИИ ИХ АЛЬТЕРАЦИИ, НО ДЕЛАТЬ ЭТО В ДВУХ АККОРДАХ ОТ **АЛЬТЕРИРОВАННЫХ ТОНИК** НЕ ПОЛУЧИТСЯ.

НИЖНИЙ ВВОДНЫЙ ТОН ОТ УМЕНЬШЁННОЙ СЕПТИМЫ - ЭТО **КОРОЛЬ ФУНКЦИИ ДОМИНАНТЫ**. ДАЖЕ НЕ ДУМАЙТЕ РАЗРЕШАТЬ ЕГО ВО ЧТО ЛИБО, КРОМЕ **ТОНИКИ!**

vii°<sup>7</sup>

ПОГОДИТЕ-КА... ПОЧЕМУ? ТАК КАК МЫ УДВАИВАЕМ ТОНИКУ, ТО ИХ ДВИЖЕНИЕ В ОДНОМ НАПРАВЛЕНИИ МОЖЕТ ПРИВЕСТИ К **ПАРАЛЛЕЛЬНЫМ ОКТАВАМ**.

**bVI** **V**

БОЛЕЕ ВАЖНО ИЗБЕГАТЬ **ПАРАЛЛЕЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ**, ЧЕМ РАЗРЕШАТЬ НОТЫ ОПРЕДЕЛЁННЫМ СПОСОБОМ, ПОЭТОМУ ЛУЧШЕ ИСПОЛЬЗОВАТЬ **ПРОТИВОПОЛОЖНОЕ ГОЛОСОВЕДЕНИЕ**.

**bVI** **V**

**ПИККАРДИЙСКАЯ ТЕРЦИЯ** - ЭТО **МАЖОРНЫЙ АККОРД** ОТ ТОНИКИ В КОНЦЕ **МИНОРНОГО** ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ПОЭТОМУ МНОГИЕ ТЕОРЕТИКИ ПРИНИМАЮТ ЕГО ЗА **ЗАЙМСТВОВАННЫЙ АККОРД**. В САМОМ ДЕЛЕ, ХОТЬ ОН И НЕ ДОБАВЛЯЕТ **ХРОМАТИЧЕСКОГО РАЗНООБРАЗИЯ**... ЭТО **НЕОЖИДАННАЯ МОДУЛЯЦИЯ!**

НАЗВАНА В ЧЕСТЬ ИССЛЕДОВАТЕЛЯ 24-ОГО ВЕКА **ЖАНА-ЛЮКА ПИККАРДА**!

g: i V<sup>7</sup> iVI ii°<sup>6</sup> V I

\*НЕПРАВДА.

# Неаполитанский Секстаккорд

В ДОПОЛНЕНИЕ К ЗАИМСТВОВАННЫМ АККОРДАМ С АЛЬТЕРИРОВАННОЙ ТОНИКОЙ, СУЩЕСТВУЕТ ДРУГОЙ ТИП АККОРДОВ ОТ АЛЬТЕРИРОВАННОЙ ТОНИКИ, ХОРОШО СОЧЕТАЮЩИЙСЯ С ЗАИМСТВОВАННЫМИ.

ЭТО МАЖОРНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ, ПОСТРОЕННОЕ ОТ ПОНИЖЕННОЙ ВТОРОЙ СТУПЕНИ ГАММЫ.



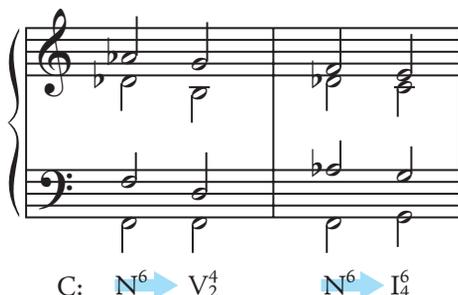
ТАК КАК ЭТО НЕ ЗАИМСТВОВАННЫЙ ИЗ ОДНОИМЕННОЙ ТОНАЛЬНОСТИ АККОРД, ТО ОН МОЖЕТ БЫТЬ ИСПОЛЬЗОВАН И В МАЖОРЕ И В МИНОРЕ.

ЕСТЬ НЕСКОЛЬКО ИНТЕРЕСНЫХ МОМЕНТОВ В ЭТОМ АККОРДЕ. ПЕРВЫЙ: ОН ПОЧТИ ВСЕГДА ИСПОЛЬЗУЕТСЯ В ПЕРВОМ ОБРАЩЕНИИ.

**СЕРЬЁЗНО!** НЕСМОТРИ НА ТО, ЧТО ЭТОТ АККОРД ОЧЕНЬ ЧАСТО ИСПОЛЬЗОВАЛСЯ В МУЗЫКЕ ПРОШЛЫХ ЭПОХ, СУЩЕСТВУЕТ **ОЧЕНЬ МАЛО** ПРИМЕРОВ ЕГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В **ОСНОВНОМ ВИДЕ**. **ВТОРОЕ ОБРАЩЕНИЕ** ВСТРЕЧАЕТСЯ ЕЩЕ РЕЖЕ.

ВТОРОЙ ИНТЕРЕСНЫЙ ФАКТ ОБ ЭТОМ АККОРДЕ - ЭТО ЕГО **НАЗВАНИЕ**: ВЫ МОГЛИ БЫ ОЖИДАТЬ, ЧТО ОН БУДЕТ НАЗЫВАТЬСЯ "ОТ ПОНИЖЕННОЙ ВТОРОЙ СТУПЕНИ," В СООТВЕТСТВИИ С ДРУГИМИ АЛЬТЕРИРОВАННЫМИ АККОРДАМИ.

НЕАПОЛИТАНСКИЙ СЕКСАККОРД ПОСТРОЕН ОТ **ВТОРОЙ СТУПЕНИ**, ПОЭТОМУ У НЕГО ЕСТЬ НЕКОТОРЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ **АККОРДА ОТ СУБДОМИНАНТЫ**: ОН ЧАСТО РАЗРЕШАЕТСЯ В ДОМИНАНТУ. НА ПРАКТИКЕ ОЧЕНЬ ЧАСТО ВСТРЕЧАЕТСЯ НЕАПОЛИТАНСКИЙ СЕКСАККОРД, РАЗРЕШАЮЩИЙСЯ В **ДОМИНАНТ СЕПТАККОРД** В **ТРЕТЬЕМ ОБРАЩЕНИИ** ИЛИ В **КАДЕНЦЕВОМ КВАРТСЕКСАККОРДЕ**.



(ХОТЯ НЕАПОЛИТАНСКИЙ СЕКСАККОРД ИМЕЕТ МНОГО ОБЩЕГО С ДРУГИМИ АККОРДАМИ ОТ СУБДОМИНАНТЫ, ЕГО ОТНОСЯТ К ЧАСТИ БОЛЬШОЙ ГРУППЫ АККОРДОВ, НАЗЫВАЕМЫХ **ПРЕДОМИНАНТАМИ**. ОБОЗНАЧЕНИЕ "ФУНКЦИИ СУБДОМИНАНТЫ" ОГРАНИЧЕНО **СУБДОМИНАНТОЙ, ВЕРХНИМ ВВОДНЫМ ТОНОМ** И ИХ ВАРИАНТАМИ.)

НО ЭТО ПЕРВЫЙ ИЗ НЕМНОГИХ АККОРДОВ, У КОТОРОГО ЕСТЬ ОСОБОЕ НАЗВАНИЕ. ЭТОТ ТИП НАЗЫВАЕТСЯ "**НЕАПОЛИТАНСКИЙ СЕКСАККОРД**".

"НЕАПОЛИТАНСКИЙ" ОЗНАЧАЕТ "**ИЗ НЕАПОЛЯ**", ГОРОДА В ИТАЛИИ. АККОРД **НЕ СОВСЕМ** ИЗ НЕАПОЛЯ: ОН ПРОСТО ЧАСТО АССОЦИИРУЕТСЯ С НЕАПОЛИТАНСКИМИ КОМПОЗИТОРАМИ, ВРОДЕ **АЛЕССАНДРО СКАРЛАТТИ**.



НЕАПОЛЬ

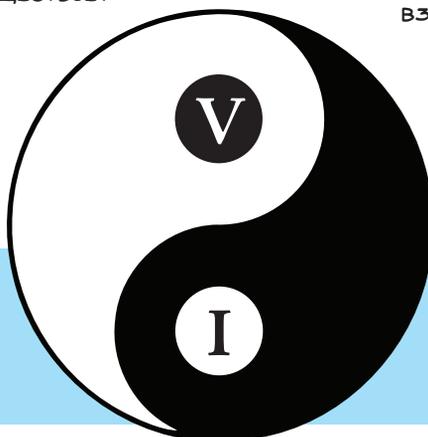
ЗАБАВНАЯ ВЕЩЬ: ЭТОТ АККОРД ИСПОЛЬЗОВАЛСЯ ОЧЕНЬ ЧАСТО **ЗАДОЛГО ДО СКАРЛАТТИ** И ДАЛЕКО ОТ ИТАЛЬЯНСКИХ ДВОРОВ.

ТАКЖЕ СТОИТ ОТМЕТИТЬ, ЧТО ПОЧТИ КАЖДЫЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ В КАЖДОЙ КНИГЕ НАЗЫВАЕТ ЭТОТ АККОРД "**НЕАПОЛИТАНСКИЙ СЕКСАККОРД**". В РЕДКИХ СИТУАЦИЯХ, КОГДА ОН ИСПОЛЬЗУЕТСЯ В ОСНОВНОМ ВИДЕ, ОН ЗАПИСЫВАЕТСЯ ПРОСТО КАК **НЕАПОЛИТАНСКИЙ АККОРД**. КОГДА ОН ПРИМЕНЯЕТСЯ ВО ВТОРОМ ОБРАЩЕНИИ, ТО ОН НАЗЫВАЕТСЯ **НЕАПОЛИТАНСКИМ КВАРТСЕКСАККОРДОМ**.

ТАК КАК МЫ НЕ ПРОИЗНОСИМ  $I^6$  КАК **ПЕРВАЯ СТУПЕНЬ С СЕКСТОЙ**, ТО МОЖНО И НЕ ПРОИЗНОСИТЬ "**НЕАПОЛИТАНСКУЮ СЕКСТУ**" ДЛЯ АККОРДА  $N^6$ !

# Побочные Доминанты

В СЕРДЦЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ ПРОГРЕССИЙ СУЩЕСТВУЕТ **ДВОЙСТВЕННОСТЬ**. ПОДОБНО ДРЕВНЕМУ КОНФЛИКТУ МЕЖДУ **ДЖЕДАЯМИ И СИТХАМИ**, В ГАРМОНИИ ЕСТЬ СИЛЫ, КОТОРЫЕ, С ОДНОЙ СТОРОНЫ, РАБОТАЮТ **ПРОТИВ** ДРУГ ДРУГА... НО С ДРУГОЙ СТОРОНЫ, ОНИ РАБОТАЮТ **СООБЩА**, СОЗДАВАЯ ЭНЕРГИЮ, КОТОРАЯ ПИТАЕТ ВСЁ ОСТАЛЬНОЕ.



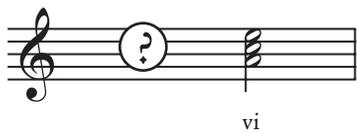
ЭТА ДВОЙСТВЕННОСТЬ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ ВО ВЗАИМОТНОШЕНИЯХ **ФУНКЦИИ ДОМИНАНТЫ И ТОНИКИ**. ГАРМОНИЯ ДОМИНАНТЫ ОЛИЦЕТВОРЯЕТ СОБОЙ **НАПРЯЖЕНИЕ** В МУЗЫКЕ ПРОШЛЫХ ЛЕТ, А **ТОНИКА** ПРЕДСТАВЛЯЕТ СОБОЙ **РАЗРЕШЕНИЕ** НАПРЯЖЕНИЯ. ЭТА ПРОСТЕЙШАЯ ФОРМА - **АВТЕНТИЧЕСКАЯ КАДЕНЦИЯ** - ИСПОЛЬЗОВАЛАСЬ ПОВСЕМЕСТНО НА ПРОТЯЖЕНИИ ВЕКОВ.

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ДВИЖЕНИЯ ОТ ДОМИНАНТЫ К ТОНИКЕ НАСТОЛЬКО СИЛЬНА, ЧТО БЫЛО БЫ ЗДОРОВО ИСПОЛЬЗОВАТЬ ЭТУ СИЛУ И ПО ОТНОШЕНИЮ К **ДРУГИМ АККОРДАМ**.

НО ЭТО БРЕД, НЕ ТАК ЛИ? КАК МЫ МОЖЕМ **КОНТРОЛИРОВАТЬ** ЭТУ МАГИЮ И ПОДЧИНИТЬ ЕЁ ДЛЯ НАШИХ **КОМПОЗИТОРСКИХ КАПРИЗОВ?**

ОТВЕТ, ПОНЯТЕНО, КРОЕТСЯ В **ПОБОЧНЫХ ДОМИНАНТАХ**.

СКАЖЕМ, МЫ ХОТИМ ПЕРЕЙТИ К АККОРДУ **vi**.

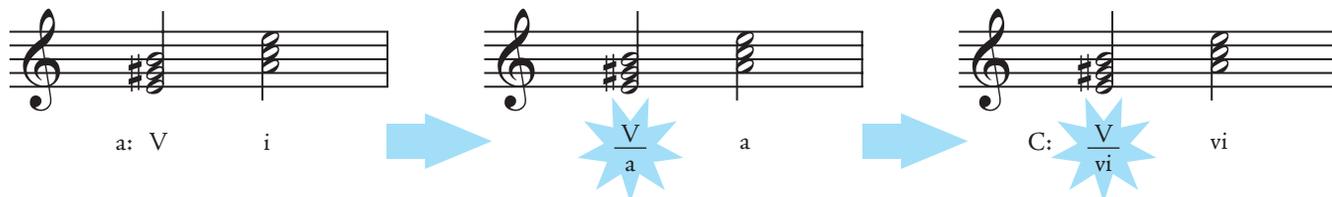


МОЖНО ИСПОЛЬЗОВАТЬ ОБЫЧНЫЕ ДИАТОНИЧЕСКИЕ АККОРДЫ: ТОНИКУ, СУБДОМИНАНТУ, МЕДИАНТУ... А ЧТО, ЕСЛИ ПОСТАРАЕМСЯ СОЗДАТЬ НЕМНОГО БОЛЬШЕ **НАПРЯЖЕНИЯ И РАЗРЕШЕНИЯ?**

ЧТО ЕСЛИ МЫ ИСПОЛЬЗУЕМ ЭТУ МАГИЮ **ДОМИНАНТЫ И ТОНИКИ?**



ЕСЛИ МЫ ПРЕДСТАВИМ, ЧТО ДАННЫЙ НАМ АККОРД - **ТОНИКА**, ТО КАКОЙ **ДОМИНАНТНЫЙ** АККОРД НУЖНО БУДЕТ ПОСТАВИТЬ В СООТВЕТСТВИЕ? ДА, **АЛЬТЕРИРОВАННЫЙ**. ИХ МЫ БОЛЬШЕ НЕ БОИМСЯ:



МЫ МОГЛИ БЫ НАЗВАТЬ ЭТО **МОДУЛЯЦИЕЙ**, НО НА САМОМ ДЕЛЕ ЭТО БОЛЬШЕ ПОХОЖЕ НА ЗАИМСТВОВАНИЕ ДОМИНАНТНОГО АККОРДА ИЗ ДРУГОЙ ТОНАЛЬНОСТИ. ЕСЛИ РАССМАТРИВАТЬ АККОРД **v** В ТОНАЛЬНОСТИ КАК **ГЛАВНУЮ ДОМИНАНТУ**, ТО АККОРД **vi** ИЗ РОДСТВЕННОЙ ТОНАЛЬНОСТИ БУДЕТ **ПОБОЧНОЙ ДОМИНАНТОЙ**.

МЫ НЕ ОГРАНИЧЕНЫ ТОЛЬКО АККОРДОМ **v**: СУЩЕСТВУЕТ **ПЯТЬ** АККОРДОВ С ФУНКЦИЕЙ ДОМИНАНТЫ!

**V   V<sup>7</sup>   vii<sup>o</sup>   vii<sup>o7</sup>   vii<sup>o7</sup>**

АККОРДЫ С ФУНКЦИЕЙ ДОМИНАНТЫ

**V   V<sup>7</sup>   vii<sup>o</sup>   vii<sup>o7</sup>   vii<sup>o7</sup>**

**x   x   x   x   x**

ПОБОЧНЫЕ ДОМИНАНТЫ

ЭТО ДАЁТ ОГРОМНЫЙ СПИСОК ВОЗМОЖНЫХ ВАРИАНТОВ!

В **МАЖОРНЫХ ТОНАЛЬНОСТЯХ** "x" МОЖЕТ БЫТЬ ЛЮБЫМ ДИАТОНИЧЕСКИМ АККОРДОМ, КРОМЕ **ТОНИКИ** (ОЧЕВИДНО) ИЛИ **ТРЕЗВУЧИЯ НИЖНЕГО ВВОДНОГО ТОНА**. ПОЧЕМУ? ПОТОМУ, ЧТО **УМЕНЬШЕННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ** НЕ ПОДХОДИТ НА РОЛЬ **ВРЕМЕННОГО ТОНИЧЕСКОГО АККОРДА**.

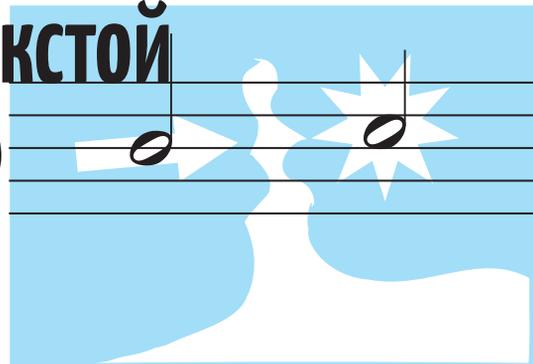
В **МИНОРНЫХ ТОНАЛЬНОСТЯХ** КОМПОЗИТОРЫ ИСПОЛЬЗУЮТ ПОБОЧНЫЕ ДОМИНАНТЫ ТОЛЬКО ОТ АККОРДОВ **IV И V**.

ЭТИ АККОРДЫ ЧАСТО РАЗРЕШАЮТСЯ В АККОРД **ПОД ЗНАКОМ ДРОБИ**, НО ТАКЖЕ ОНИ МОГУТ ПЕРЕМЕЩАТЬСЯ И РАЗРЕШАТЬСЯ **ОСНОВНЫМИ СПОСОБАМИ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ ТОНИКИ!**



# Аккорды с Увеличенной Секстой

ПОДОБНО МОМЕНТУ НЕВЕРОЯТНОГО НАПРЯЖЕНИЯ ПЕРЕД ТЕМ, КАК ГЕРОЙ НАКОНЕЦ ПОЦЕЛУЕТ ПРЕКРАСНУЮ ЛЕДИ, ПОЛУТОН ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРВАЛОМ-СПЕЦИАЛИСТОМ ДЛЯ СОЗДАНИЯ НАПРЯЖЕНИЯ В МУЗЫКЕ ПРОШЛЫХ ЛЕТ. ЭТО ПРИВОДИТ В ДВИЖЕНИЕ ЦЕЛЫЕ ЭПОХИ МУЗЫКИ!



ЕСЛИ ОДИН ПОЛУТОН СОЗДАЁТ СТОЛЬ СИЛЬНОЕ НАПРЯЖЕНИЕ, ТО КАК НАСЧЁТ ДВУХ ТАКИХ ИНТЕРВАЛОВ, ЗВУЧАЩИХ ОДНОВРЕМЕННО? ДАВАЙТЕ ПРОЯВИМ ФАНТАЗИЮ, ЧТОБЫ НАЙТИ НОВЫЙ СПОСОБ ПЕРЕХОДА В ДИАТОНИЧЕСКИЙ АККОРД. В ЭТОМ СЛУЧАЕ МЫ ИСПОЛЬЗУЕМ ИХ, ЧТОБЫ ПЕРЕЙТИ В ТРЕЗВУЧИЕ ОТ ДОМИНАНТЫ.

ВО-ПЕРВЫХ, МЫ НАЧНЁМ С УДВОЕННОЙ ТОНИКИ АККОРДА V...



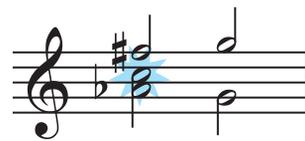
V

И РАСШИРИМ ЭТУ ОКТАВУ НА ПОЛУТОН НИЖЕ НОТЫ СНИЗУ



V

... И НА ПОЛУТОН ВЫШЕ НОТЫ СВЕРХУ...

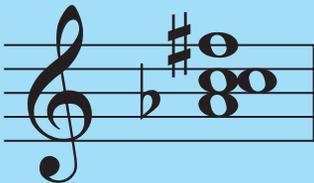


V

... И, НАКОНЕЦ, ДОБАВИМ ТОНИКУ КАК ТРЕТЬЮ НОТУ.

В РЕЗУЛЬТАТЕ У НАС ПОЛУЧИТСЯ НОВЫЙ АККОРД С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТОЙ.

ЕСЛИ МЫ УДВОИМ ТОНИКУ, ТО ПОЛУЧИМ ИТАЛЬЯНСКИЙ С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТОЙ.



It.6

АККОРДЫ С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТОЙ - АККОРДЫ С ФУНКЦИЕЙ ПРЕДДОМИНАНТЫ. ЭТО ОЗНАЧАЕТ, ЧТО ИХ ИСПОЛЬЗУЮТ ДЛЯ ПРИБЛИЖЕНИЯ К ДОМИНАНТЕ (В ОСНОВНОМ К ДОМИНАНТНЫМ ТРЕЗВУЧИЯМ), А НЕ СЕПТАККОРДАМ (ИЗ-ЗА УДВОЕННОЙ ТОНИКИ В ДОМИНАНТНЫХ ТРЕЗВУЧИЯХ).

ОДНАКО, ОНИ ЧАСТО ПЕРЕХОДЯТ В АККОРДЫ ОТ ТОНИКИ ВО ВТОРОМ ОБРАЩЕНИИ, КОТОРЫЕ СОДЕРЖАТ УДВОЕННУЮ ПЯТУЮ СТУПЕНЬ ГАММЫ.



Ger.6 I<sub>4</sub>

ЕСЛИ МЫ ДОБАВИМ ВТОРУЮ СТУПЕНЬ ГАММЫ ВМЕСТО УДВОЕНИЯ ТОНИКИ, ТО МЫ ПОЛУЧИМ АККОРД ФРАНЦУЗСКИЙ С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТОЙ.



Fr.6



Fr.6 I on b2

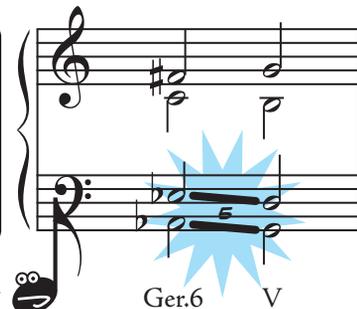
СЛУЧАЕТСЯ РЕДКО, НО АККОРДЫ С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТОЙ ИНОГДА ТРАНСПОНИРУЮТСЯ НИЖЕ ЧИСТОЙ КВИНТЫ. ОНИ РАССМАТРИВАЮТСЯ, КАК АККОРДЫ "ОТ ПОНИЖЕННОЙ ВТОРОЙ СТУПЕНИ", И ИСПОЛЬЗУЮТСЯ ДЛЯ ПЕРЕХОДА К ТОНИКЕ В ОСНОВНОМ ВИДЕ.

И ЕСЛИ МЫ ЗАМЕНИМ ВТОРУЮ СТУПЕНЬ ГАММЫ НА ПОНИЖЕННУЮ ТРЕТЬЮ, ТО ПОЛУЧИМ НЕМЕЦКИЙ АККОРД С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТОЙ.



Ger.6

И, НАКОНЕЦ, КОГДА НЕМЕЦКИЙ АККОРД РАЗРЕШАЕТСЯ В ДОМИНАНТНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ, МОЖНО ОБНАРУЖИТЬ ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ КВИНТЫ... НО ЭТО СОВЕРШЕННО НОРМАЛЬНО! МОЦАРТ ДЕЛАЛ ТАК ПОСТОЯННО!



Ger.6 V

# Альтерированные и Энгармонические Модуляции



F: I IV V  
C: I V I

**МОДУЛЯЦИИ АЛЬТЕРИРОВАННЫХ ОБЩИХ АККОРДОВ** - ЭТО ПРОСТО: ПОМНИТЕ **МОДУЛЯЦИИ ДИАТОНИЧЕСКИХ АККОРДОВ**, В КОТОРЫХ МЫ ИСПОЛЬЗОВАЛИ ОБЩИЙ АККОРД И ДЛЯ **ИСХОДНОЙ** ТОНАЛЬНОСТИ И ДЛЯ **НОВОЙ**?

У **МОДУЛЯЦИЙ АЛЬТЕРИРОВАННЫХ ОБЩИХ АККОРДОВ** ТОТ ЖЕ ПРИНЦИП РАБОТЫ, ТОЛЬКО В ЭТОМ СЛУЧАЕ ИСПОЛЬЗУЕТСЯ **МОДУЛИРУЮЩИЙ АККОРД** В КАЧЕСТВЕ **АЛЬТЕРИРОВАННОГО** В ОБЕИХ ТОНАЛЬНОСТЯХ.



F: I IV V  
E: **bVI** V I

ТАКИМ ОБРАЗОМ, В ДИАТОНИЧЕСКИХ И АЛЬТЕРИРОВАННЫХ МОДУЛЯЦИЯХ ИСПОЛЬЗУЕТСЯ **ОДИН** АККОРД, КОТОРЫЙ ВЫПОЛНЯЕТ **ДВЕ РАЗЛИЧНЫЕ ФУНКЦИИ** ДЛЯ КАЖДОЙ ТОНАЛЬНОСТИ. НО ТИП АККОРДА НЕ ИЗМЕНЯЕТСЯ... ЕСЛИ В **ПРЕЖНЕЙ ТОНАЛЬНОСТИ** ОН БЫЛ МАЖОРНЫМ, ТО ТАКИМ ОН И ОСТАНЕТСЯ **ПОСЛЕ** МОДУЛЯЦИИ.

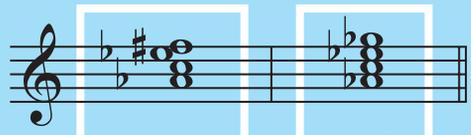
...НО ЧТО БУДЕТ, ЕСЛИ ТИП АККОРДА ИЗМЕНИТСЯ?



В **ЭНГАРМОНИЧЕСКИХ МОДУЛЯЦИЯХ**, МЫ **ЭНГАРМОНИЧЕСКИ ПЕРЕСТРАИВАЕМ** АККОРД ТАК, ЧТО **ТИП АККОРДА МЕНЯЕТСЯ САМ ПО СЕБЕ** В РАЗНЫХ ТОНАЛЬНОСТЯХ.

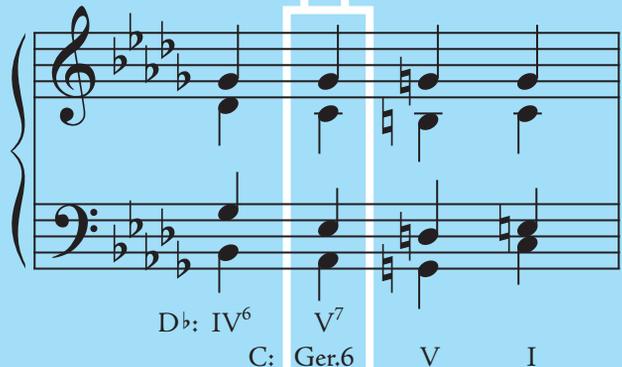
ЭТА ТЕХНИКА НЕМНОГО **СТРАННАЯ** И СУЩЕСТВУЕТ ТОЛЬКО **ДВА СПОСОБА** СДЕЛАТЬ ЭТО.

КОГДА-НИБУДЬ ЗАМЕЧАЛИ, ЧТО **НЕМЕЦКИЙ АККОРД С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТОЙ** ПОХОЖ НА **МАЖОРНО-МИНОРНЫЙ СЕПТАККОРД** С ЭНГАРМОНИЧЕСКИ ИЗМЕНЁННОЙ СЕПТИМОЙ?



ЭТО ДЕЛАЛ **БЕТХОВЕН!**

МЫ МОЖЕМ ВОСПОЛЬЗОВАТЬСЯ ЭТИМ ПРЕИМУЩЕСТВОМ И ИСПОЛЬЗОВАТЬ ЕГО КАК **МОДУЛИРУЮЩИЙ АККОРД**... ОН БУДЕТ **НЕМЕЦКИМ АККОРДОМ С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТОЙ** В ОДНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ, А В ДРУГОЙ ОН БУДЕТ АККОРДОМ **V<sup>7</sup>** (ИЛИ **V<sup>7</sup>/X** ПОБОЧНОЙ ДОМИНАНТЫ)!



Db: IV<sup>6</sup> C: Ger.6 V<sup>7</sup> V I

ОТМЕТЬТЕ, ЧТО **МОДУЛИРУЮЩИЙ АККОРД** ВЫШЕ **ПЕРЕМЕЩАЕТСЯ** ПОДОБНО **ДОМИНАНТ СЕПТАККОРДУ**, НО **РАЗРЕШАЕТСЯ** ОН ПОДОБНО **АККОРДУ С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТОЙ!**

**УМЕНЬШЁННЫЙ СЕПТАККОРД** ХОРОШ ПО МНОГИМ ПРИЧИНАМ И ОДНА ИЗ НИХ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ В ТОМ, ЧТО ЭТИ АККОРДЫ ОБЛАДАЮТ **РАВНОУДАЛЁННОСТЬЮ**: ПРИ ОБРАЩЕНИИ **УМЕНЬШЁННЫХ СЕПТАККОРДОВ** ОНИ СОЗДАЮТ **ДРУГОЙ УМЕНЬШЁННЫЙ СЕПТАККОРД** В **ОСНОВНОМ ВИДЕ**.



ЭТО ОЗНАЧАЕТ, ЧТО **УМЕНЬШЁННЫЙ СЕПТАККОРД** ОТ **НИЖНЕГО ВВОДНОГО ТОНА** МОЖЕТ БЫТЬ **МОДУЛИРУЮЩИМ АККОРДОМ** В **ТРЕХ** ДРУГИХ ВОЗМОЖНЫХ **ТОНАЛЬНОСТЯХ**:



МОГУТ БЫТЬ ПЕРЕСТРОЕНЫ В

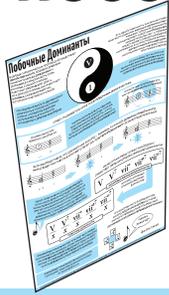


МОГУТ БЫТЬ ПЕРЕСТРОЕНЫ В



МОГУТ БЫТЬ ПЕРЕСТРОЕНЫ В

# Побочная Субдоминанта



ПОСЛЕ ИЗУЧЕНИЯ **ПОБОЧНЫХ ДОМИНАНТ** ВЫ МОГЛИ БЫ ЗАДАТЬСЯ ВОПРОСОМ: МОЖНО ЛИ ПРИМЕНИТЬ ЭТУ КОНЦЕПЦИЮ И ДЛЯ **ДРУГИХ АККОРДОВ**?

К ПРИМЕРУ, ЕСЛИ МЫ МОЖЕМ ИСПОЛЬЗОВАТЬ АККОРД С **ФУНКЦИЕЙ ДОМИНАНТЫ** ИЗ РОДСТВЕННОЙ ТОНАЛЬНОСТИ, ТО МОЖНО ЛИ ИСПОЛЬЗОВАТЬ ЭТОТ ПРИЁМ К **АККОРДАМ С ФУНКЦИЕЙ СУБДОМИНАНТЫ**, НАПРИМЕР К АККОРДАМ **IV** ИЛИ **V**?

ОТВЕТ "ДА", И ТАКИЕ АККОРДЫ БУДУТ НАЗЫВАТЬСЯ **ПОБОЧНЫМИ СУБДОМИНАНТАМИ**. НО ПРЕЖДЕ ЧЕМ МЫ НАЧНЁМ ГОВОРИТЬ О НИХ, СЛЕДУЕТ **РАЗОБРАТЬСЯ** В ПАРЕ ВЕЩЕЙ.

ПЕРВАЯ ИЗ НИХ: САМО СУЩЕСТВОВАНИЕ ЭТИХ АККОРДОВ СПОРНО.

ЧТО ОДИН МУЗЫКОВЕД МОЖЕТ НАЗВАТЬ **ПОБОЧНЫМИ СУБДОМИНАНТАМИ**:



C:  $\frac{ii^{a7}}{V}$   $\frac{V^4}{V}$   $V^6$  I

ДРУГОЙ МОЖЕТ НАЗВАТЬ **КОРОТКИМИ МОДУЛЯЦИЯМИ**.



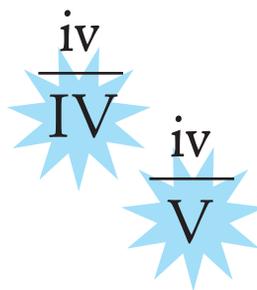
G:  $ii^{a7}$   $V^4$   $I^6$   
C:  $V^6$  I

ВТОРАЯ: ЕДИНСТВЕННАЯ МУЗЫКА, В КОТОРОЙ МЫ МОЖЕМ НАЙТИ **ПОХОЖИЕ АККОРДЫ** - ЭТО МУЗЫКА **ЭПОХИ РОМАНТИЗМА**.

**ЭПОХИ РОМАНТИЗМА**

	1820	1822	1825	1827	1830
1830	1835	1837	1840	1842	1845
1850	1852	1855	1857	1860	1862
1865	1867	1870	1872	1875	1877
1880	1882	1885	1887	1890	1892
1895	1897	1900	1902	1905	1907

И НАКОНЕЦ, ТАК КАК ЭТИ АККОРДЫ **РАЗДВИГАЮТ ГРАНИЦЫ ТОНАЛЬНОСТИ**, КОМПОЗИТОРЫ ИСПОЛЬЗОВАЛИ БЫ ТОЛЬКО **ВТОРИЧНЫЕ СУБДОМИНАНТЫ** ИЗ **ТЕСНО СВЯЗАННЫХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ**. ДРУГИМИ СЛОВАМИ, **ВТОРИЧНЫЕ СУБДОМИНАНТЫ** ДОЛЖНЫ БЫТЬ ТОЛЬКО "ИЗ **IV**" И "ИЗ **V**".



ПОМНИТЕ ЭТИ ОСОБЕННОСТИ, А ТЕПЕРЬ ВЗГЛЯНЕМ НА **ВОЗМОЖНЫЕ ВАРИАНТЫ**: КАКИЕ **АККОРДЫ С ФУНКЦИЕЙ ПОБОЧНОЙ ДОМИНАНТЫ** МЫ ОТКРЫЛИ?

ВО-ПЕРВЫХ, СУЩЕСТВУЮТ **ДИАТОНИЧЕСКИЕ ТРЕЗВУЧИЯ**:

$ii$   $IV$

ВО-ВТОРЫХ, **ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕПТАККОРДЫ**:

$ii^7$   $IV^7$

И НАПОСЛЕДОК **НЕСКОЛЬКО ЗАИМСТВОВАННЫХ АККОРДОВ**:

$ii^{\circ}$   $ii^{\circ 7}$   $iv$

$\frac{ii^{\circ 7}}{IV}$

ПОБОЧНАЯ СУБДОМИНАНТА МОЖЕТ ИМЕТЬ ЛЮБОЙ АККОРД С **ФУНКЦИЕЙ СУБДОМИНАНТЫ** **ВЫШЕ** ЗНАКА ДРОБИ И АККОРДЫ **IV** ИЛИ **V** ПОД ЗНАКОМ.

$\frac{ii^{\circ 7}}{V}$

ОДНАКО, БОЛЬШИНСТВО НАХОДИТ ПОБОЧНЫЕ СУБДОМИНАНТЫ В **ПОЛУУМЕНЬШЕННЫХ СЕПТАККОРДАХ** **ОТ 2-ОЙ СТУПЕНИ**.



ЧТОБЫ ПЕРЕХОДИТЬ К ЭТИМ АККОРДАМ, ИСПОЛЬЗУЙТЕ **ОСНОВНЫЕ СПОСОБЫ ПЕРЕМЕЩЕНИЯ ТОНИКИ**.

ЧТО ДОВОЛЬНО **КРУТО**.

НАИБОЛЕЕ РАСПРОСТРАНЁННЫЙ СПОСОБ **РАЗРЕШИТЬ** ПОБОЧНУЮ СУБДОМИНАНТУ: ПЕРЕЙТИ К **ПОБОЧНОЙ ДОМИНАНТЕ**.

$\frac{ii^7}{V} \rightarrow \frac{V^7}{V}$

# Техника Эпохи Романтизма



МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПЕРИОДЫ **БАРОККО**, **КЛАССИЦИЗМА** И **РОМАНТИЗМА** ИМЕЮТ ОБЩИЕ КОНЦЕПЦИИ **ГАРМОНИИ** И **КОНТРАПУНКТА**, И ЭТОГО ДОСТАТОЧНО ДЛЯ ИСТОРИКОВ, ЧТОБЫ ОБЪЕДИНИТЬ ИХ В ОДНУ ГРУППУ Т.Н. "ОБЩЕПРИНЯТОЙ МУЗЫКИ".

ОДНАКО, МУЗЫКА **РОМАНТИЗМА** ИСПОЛЬЗУЕТ НЕСКОЛЬКО **ИНТЕРЕСНЫХ ТЕХНИК**, ОТЛИЧАЮЩИХ ЭТОТ ПЕРИОД ОТ ВСЕХ ОСТАЛЬНЫХ...

...И ТАКЖЕ В ЭТОЙ МУЗЫКЕ ЕСТЬ **ПРЕДЗНАМЕНОВАНИЯ** БОЛЬШИХ ИЗМЕНЕНИЙ **20-ОГО ВЕКА!**

- V<sup>11</sup>** МЫ УЖЕ УПОМИНАЛИ НЕСКОЛЬКО АККОРДОВ, СПЕЦИФИЧНЫХ ДЛЯ ЭРЫ РОМАНТИЗМА:
- V<sup>13</sup>** **ДОМИНАНТНЫЕ УНДЕЦИМАККОРДИ**
- bIII** **ТЕРЦДЕЦИМАККОРД**; ЗАИМСТВОВАННЫЙ АККОРД ОТ ПОНИЖЕННОЙ 3-ЕЙ СТУПЕНИ И **ПОБОЧНЫЕ СУБДОМИНАНТЫ**.

- $\frac{ii^\circ}{IV}$
- $\frac{ii^\circ}{V}$
- $\frac{iv}{IV}$

ДРУГАЯ УНИКАЛЬНАЯ ТЕХНИКА: РАЗРЕШЕНИЕ АККОРДА С **УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТОЙ** В **ДОМИНАНТ СЕПТАККОРД**, А НЕ В ДОМИНАНТНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ. ЭТО ПРИВОДИТ К **КОСВЕННОМУ** РАЗРЕШЕНИЮ УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКСТЫ, ВМЕСТО ОБЫЧНОГО ПЕРЕМЕЩЕНИЯ К ОКТАВЕ.

Ger.6      V<sup>7</sup>

НАКОНЕЦ, КОМПОЗИТОРЫ РОМАНТИЗМА ИНОГДА ИСПОЛЬЗОВАЛИ АККОРДОВЫЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ С ЭФФЕКТОМ **ПРИОСТАНОВКИ ТОНАЛЬНОСТИ** НА НЕКОТОРОЕ ВРЕМЯ. ВРЕМЕННОЕ ИСЧЕЗНОВЕНИЕ ЧУВСТВА ПРАВИЛЬНОЙ ТОНАЛЬНОСТИ ПОЗВОЛЯЛО КОМПОЗИТОРАМ ЛЕГКО **МОДУЛИРОВАТЬ** В ДРУГУЮ.

ЭТА ТЕХНИКА НАЗЫВАЕТСЯ "**СВЯЗЬ ТЕРЦИЙ**", ТАК КАК ОНА ЗАКЛЮЧАЕТСЯ В ПЕРЕМЕЩЕНИИ ТОНИКИ НА ИНТЕРВАЛЫ В **БОЛЬШУЮ И МАЛУЮ ТЕРЦИИ**, ПРИ ЭТОМ НЕ ОБРАЩАЯ ВНИМАНИЯ НА КЛЮЧЕВЫЕ ЗНАКИ.

...ТО ЭТА ТЕХНИКА БУДЕТ ПОХОЖА НА ОТКЛЮЧЕНИЕ ГРАВИТАЦИИ НА НЕКОТОРОЕ ВРЕМЯ...

ДЛЯ ПРИМЕРА...

МЫ НАХОДИМСЯ В **F MAJOR**...

...ТЕПЕРЬ МЫ ПЕРЕМЕЩАЕМСЯ ВНИЗ НА ТЕРЦИИ...

F: I    IV    V    I    DM    bM

...И НАШЕ ЧУВСТВО ТОНАЛЬНОСТИ ИСЧЕЗАЕТ...

F#M    EbM    B: I    IV    V    I

И ЗАТЕМ МЫ ПРИЗЕМЛЯЕМСЯ В **MAJOR!**

... А ЗАТЕМ, ПОДКЛЮЧЕНИЕ ГРАВИТАЦИИ... НО УЖЕ С **ДРУГИМ НАПРАВЛЕНИЕМ ДЕЙСТВИЯ!**

# Введение в Виды Контрапункта

В 1725 ГОДУ, АВСТРИЙСКИЙ КОМПОЗИТОР И МУЗЫКОВЕД ИОГАНН ИОЗЕФ ФУКС НАПИСАЛ КНИГУ *GRADUS AD PARNASSUM*, В КОТОРОЙ ОН ИЗЛОЖИЛ СВОЙ МЕТОД ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ХОРОШЕГО КОНТРАПУНКТА.

**КОНТРАПУНКТ** - ЭТО СОЧЕТАНИЕ ДВУХ ИЛИ БОЛЕЕ МЕЛОДИЧЕСКИХ ГОЛОСОВ, КАЖДЫЙ ИЗ КОТОРЫХ ВАЖЕН И ИНТЕРЕСЕН ДЛЯ КОМПОЗИЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

"GRADUS AD PARNASSUM" ОЗНАЧАЕТ "ШАГ К ПАРНАСУ". ПАРНАСОМ НАЗЫВАЕТСЯ ВЫСОЧАЙШАЯ ГОРА В ГРЕЦИИ, КОТОРАЯ БЫЛА МЕТАФОРой ДЛЯ ОБОЗНАЧЕНИЯ СОВЕРШЕНСТВА.

GRADUS AD PARNASSUM ИМЕЛА БОЛЬШОЙ УСПЕХ И ИСПОЛЬЗОВАЛАСЬ (ПО КРАЙНЕЙ МЕРЕ НАХВАЛИВАЛАСЬ) МНОГИМИ КОМПОЗИТОРАМИ, ТАКИМИ КАК **МОЦАРТ**, **БЕТХОВЕН** И **ГАЙДН**. В СВОЕЙ СИСТЕМЕ ФУКС ВЫДЕЛИЛ **ВИДЫ КОНТРАПУНКТА**, КОТОРЫЕ ОТЛИЧАЛИСЬ **УРОВНЯМИ РИТМИЧЕСКОЙ СЛОЖНОСТИ**.



1525-1594



ЛЮБОПЫТНО, ЧТО ЯЗЫК, КОТОРЫЙ ПРЕДЛАГАЛ ФУКС, БЫЛ НЕ О КОНТРАПУНКТЕ ПЕРИОДА **ОБЩЕПРИНЯТОЙ МУЗЫКИ**. РЕЧЬ ШЛА О БОЛЕЕ **СТРОГИХ ПРАВИЛАХ** КОНТРАПУНКТА, ИСПОЛЬЗОВАВШИХСЯ КОМПОЗИТОРАМИ **РЕНЕССАНСА** ЗА СТО ЛЕТ ДО ЭТОГО.

В ЧАСТНОСТИ, ФУКС **ИДЕАЛИЗИРОВАЛ** ИТАЛЬЯНСКОГО КОМПОЗИТОРА ЭРЫ РЕНЕССАНСА **ДЖОВАННИ ПЬЕРЛУИДЖИ ДА ПАЛЕСТРИНА** И СЧИТАЛ ЕГО МУЗЫКУ **ВЕРШИНОЙ КОМПОЗИТОРСКОГО ИСКУССТВА...** ИСКУССТВА, КОТОРОЕ, ПО ЕГО МНЕНИЮ, БЫЛО **УТЕРЯНО** ИЛИ ДАЖЕ **РАСТРАЧЕНО** ЕГО СОВРЕМЕННОКАМИ ИЗ **БАРОККО** И **КЛАССИЦИЗМА**.

КОНЕЧНО, СТОИТ ОТМЕТИТЬ, ЧТО У ФУКСА НА САМОМ ДЕЛЕ **НЕ БЫЛО ДОСТУПА К МОЕЙ МУЗЫКЕ!**

**ВЕРНО**. ТАК ЧТО ЯЗЫК, КОТОРОМУ УЧИЛ ФУКС БЫЛ НЕКИМ **ИДЕАЛОМ**: ОН ЧАСТИЧНО ОСНОВАН НА ЛИЧНОМ ВОСПРИЯТИИ **МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ПАЛЕСТРИНА**, КОТОРЫЙ ОН УЗНАЛ ОТ **ИТАЛЬЯНСКИХ МУЗЫКОВЕДОВ**. В ОСНОВУ ДРУГОЙ ЧАСТИ ЛЕГЛИ ЕГО **СОБСТВЕННЫЕ ИДЕИ** О ТОМ, КАКИМ ЯЗЫКУ **СЛЕДУЕТ БЫТЬ**.

НО ДАВАЙТЕ СРАЗУ ОТБРОСИМ **СЛАБОСТИ** ФУКСА: КАК МУЗЫКОВЕДЫ, МЫ **ВСЕ** В КАКОЙ-ТО СТЕПЕНИ **ВИНОВНЫ** В ПОЛУЧИВШЕМСЯ.

В ЛЮБОМ СЛУЧАЕ, **ДАВАЙТЕ НАЧНЁМ!** ТЩАТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ШАГОВ ФУКСА В ИССЛЕДОВАНИИ КОНТРАПУНКТА ПОЗВОЛИТ НАМ **ПОЗНАКОМИТЬСЯ** С ТЕМ, КАК **МАСТЕРА** ИЗУЧАЛИ СВОЁ РЕМЕСЛО, И ПОЧУВСТВОВАТЬ **ОБСТАНОВКУ**, В КОТОРОЙ ОНИ РАЗВИВАЛИ **СОБСТВЕННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИДЕИ**.



**УРА! НАЧИНАЕМ!** ДЖОВАННИ, ПРИНЕСИ ЭТИМ **СТРАСТНЫМ УЧЕНИКАМ** СВЕТА **СОВЕРШЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ!**

ДА, ДЖО, КАК РАЗ ОБ ЭТОМ... ТЫ ВЕДЬ **ПОНИМАЕШЬ**, ЧТО ТВОЯ ИДЕЯ О **СОВЕРШЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ** ПРОСТО

**БЕЗУМНО КРУТАЯ ШТУКА?** ДА, ЭТО ТО, О ЧЁМ Я И ДУМАЛ!

НЕТ, Я ИМЕЛ В ВИДУ, ЧТО ЭТО **ОЧЕНЬ ВЕСЕЛО? ЙАХУУУ!!!!**

# Виды Контрапункта: Мелодия



НО ПРЕЖДЕ, ЧЕМ МЫ НАЧНЁМ КОМБИНИРОВАТЬ МЕЛОДИИ, СЛЕДУЕТ ПОНЯТЬ, ЧТО ТАКОЕ "ХОРОШАЯ МЕЛОДИЯ" В ПОНИМАНИИ ТЕОРИИ КОНТРАПУНКТА.

И ПРАВДА, БУДЕМ ЧЕСТНЫ, СУЩЕСТВУЮТ ХОРОШИЕ ИНСТРУКЦИИ ДЛЯ ЛЮБОЙ МЕЛОДИИ... ПРОСТО ФУКС НЕМНОГО БОЛЕЕ ТРЕБОВАТЕЛЕН К НИМ.

В ОБЩЕМ, МЕЛОДИЯМ СЛЕДУЕТ БЫТЬ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫМИ (БЕЗ СКАЧКОВ БОЛЬШЕ, ЧЕМ НА ОДНУ СТУПЕНЬ); С ЕДИНСТВЕННОЙ, ОПРЕДЕЛЁННОЙ ТОЧКОЙ МАКСИМУМА ИЛИ МИНИМУМА. "СИЛЬНЫЕ" МЕЛОДИИ СТРЕМЯТСЯ РАЗВИВАТЬСЯ МЕДЛЕННОЙ ПО НАПРАВЛЕНИЮ К ВЕРХНЕЙ ИЛИ НИЖНЕЙ ТОЧКЕ И ЗАТЕМ ДВИГАЮТСЯ ОБРАТНО К НАЧАЛЬНОЙ ВЫСОТЕ.

**ВЕРХНЯЯ ВЫСОТА**



ОХ, И НЕ ПОВТОРЯЙТЕ НОТЫ ВОТ ТАК. КОНТРАПУНКТОВЫЕ МЕЛОДИИ ДОЛЖНЫ БЫТЬ ИНТЕРЕСНЫМИ, А НЕ СКУЧНЫМИ.

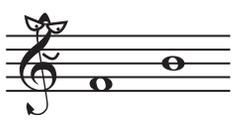


ДА, ДА, ПАЛЕСТРИНА, МЫ ЗНАЕМ, ЧТО ТЫ ПОСТОЯННО ПОВТОРЯЛ НОТЫ. НО ФУКС ПРЕСЛЕДОВАЛ ИДЕАЛ. МОЖЕТ БЫТЬ ОН СЧИТАЛ, ЧТО ТЫ МОГ СДЕЛАТЬ... ЛУЧШЕ?

КАК ВЫ МОЖЕТЕ ВИДЕТЬ ВЫШЕ, ВРЕМЯ ОТ ВРЕМЕНИ СКАЧКИ ДОПУСКАЮТСЯ... НО ОНИ СОПРОВОЖДАЮТСЯ КИПОЙ ОГРАНИЧЕНИЙ.

ПОЧЕМУ ЖЕ, Я ШШШШШ. ПРОЕХАЛИ.

ВО-ПЕРВЫХ, СКАЧКИ НЕ ДОЛЖНЫ БЫТЬ БОЛЬШЕ, ЧЕМ НА ЧИСТУЮ КВИНТУ. С ДВУМЯ ИСКЛЮЧЕНИЯМИ: СКАЧОК НА ОКТАВУ И СКАЧОК ВВЕРХ НА МАЛУЮ СЕКСТУ. НЕ ДЕЛАЙТЕ ЭТО СЛИШКОМ ЧАСТО!



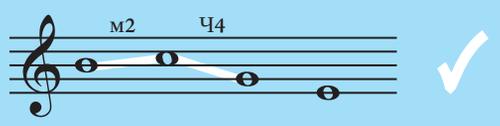
ВО-ВТОРЫХ, РАДИ ВСЕГО СВЯТОГО, ИЗБЕГАЙТЕ ТРИТОНА! ЭТОТ ИНТЕРВАЛ (УВЕЛИЧЕННАЯ КВАРТА ИЛИ УМЕНЬШЁННАЯ КВИНТА) АКТИВНО ИЗБЕГАЛСЯ, А ФУКС И ЕГО ПРИЯТЕЛИ НАЗЫВАЛИ ЕГО DIABOLUS IN MUSICA... "ДЬЯВОЛ В МУЗЫКЕ!"

СКАЧОК НА ТРИТОН ПЛОХ, НО ТАКЖЕ ВАЖНО ИЗБЕГАТЬ ТРИТОНА ДРУГИМИ ПУТЯМИ... К ПРИМЕРУ, ЭТОТ ПАТТЕРН, В КОТОРОМ ТРИТОН ПОДЧЁРКНУТ, СЧИТАЕТСЯ НЕУМЕСТНЫМ.

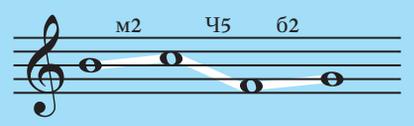


**ТРИТОН**

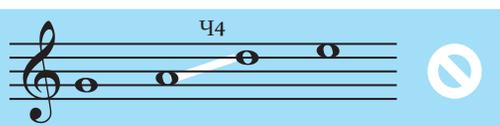
В-ТРЕТЬИХ, СКАЧКИ НА ЧИСТУЮ КВАРТУ ДОЛЖНЫ ПРЕДВАРЯТЬСЯ ИЛИ БЫТЬ ПРОДОЛЖЕНЫ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫМ ДВИЖЕНИЕМ В ПРОТИВОПОЛОЖНОМ НАПРАВЛЕНИИ ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ УРАВНОВЕСИТЬ ЭТОТ СКАЧОК. И ЕСЛИ СКАЧОК БОЛЬШЕ, ЧЕМ ЧИСТАЯ КВАРТА, ТО ОН ДОЛЖЕН БЫТЬ УРАВНОВЕШЕН И ДО, И ПОСЛЕ!



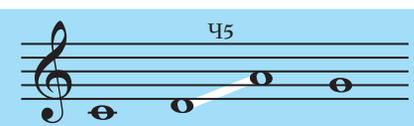
ЭТА ЧИСТАЯ КВАРТА УРАВНОВЕШЕНА ШАГОМ ПЕРЕД СКАЧКОМ.



ЭТА ЧИСТАЯ КВИНТА УРАВНОВЕШЕНА ШАГАМИ С ДВУХ СТОРОН.



ЭТА ЧИСТАЯ КВАРТА ОКРУЖЕНА ШАГАМИ, НО ОНИ НЕ В ПРОТИВОПОЛОЖНОМ НАПРАВЛЕНИИ.



ЭТА ЧИСТАЯ КВИНТА ТАКЖЕ НАХОДИТСЯ МЕЖДУ ДВУМЯ ШАГАМИ, НО ОДИН ИЗ НИХ СОНАПРАВЛЕН.

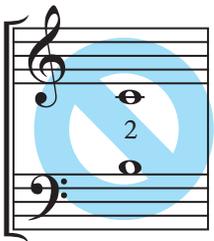
НАПОСЛЕДОК, НЕ ПИШИТЕ ТРЁХ ИЛИ БОЛЕЕ СКАЧКОВ ПОДРЯД. ВЫ МОЖЕТЕ НАПИСАТЬ ДВА СКАЧКА, НО ОНИ ДОЛЖНЫ ПОДЧЁРКИВАТЬ МАЖОРНОЕ ИЛИ МИНОРНОЕ ТРЕЗВУЧИЕ. НИКАКИХ УМЕНЬШЁННЫХ ТРЕЗВУЧИЙ... В НИХ ЕСТЬ ТРИТОН!



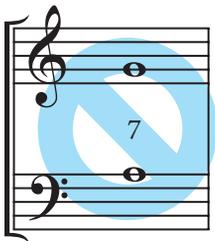
# Виды Контрапункта: Вид I

"ПЕРВЫЙ ВИД" КОНТРАПУНКТА - САМЫЙ РИТМИЧЕСКИ ПРОСТОЙ ВИД: У ОБОИХ ГОЛОСОВ ОДИНАКОВЫЙ РИТМ. ВСЬ СМЫСЛ ЭТОГО КОНТРАПУНКТА В ИНТЕРВАЛАХ!

И ЭТО ПРИВОДИТ НАС К ПЕРВОМУ ПРАВИЛУ: ИСПОЛЬЗОВАТЬ ТОЛЬКО КОНСОНАНСНЫЕ ИНТЕРВАЛЫ.

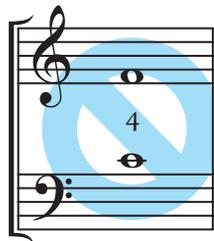


НИКАКИХ СЕКУНД!



НИКАКИХ СЕПТИМ!

И ВАЖНО ОТМЕТИТЬ, ЧТО В ШЕСТНАДЦАТОМ ВЕКЕ ИНТЕРВАЛ В ЧИСТУЮ КВАРТУ ТАКЖЕ СЧИТАЛСЯ ДИССОНАНСНЫМ.

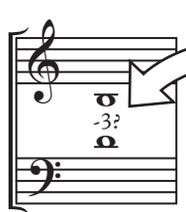


НИКАКИХ КВАРТ!

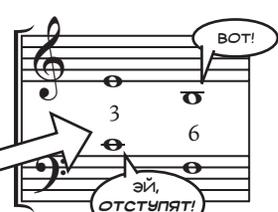
ВИДИТЕ, КАК ЦИФРА ИНТЕРВАЛА НАПИСАНА МЕЖДУ ДВУМЯ ГОЛОСАМИ? ВАМ СЛЕДУЕТ ДЕЛАТЬ ТАКЖЕ.

ТАК ДЕЛАЮТ НАСТОЯЩИЕ РОК-ЗВЁЗДЫ!

СЛЕДУЮЩЕЕ ПРАВИЛО: ГОЛОСА НЕ ДОЛЖНЫ ПЕРЕКРЕЩИВАТЬСЯ ИЛИ ПЕРЕКРЫВАТЬ ДРУГ ДРУГА.



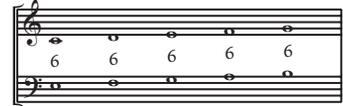
ПЕРЕКРЕЩИВАНИЕ ГОЛОСОВ: НОТА ВЕРХНЕГО ГОЛОСА НИЖЕ, ЧЕМ НОТА НИЖНЕГО ГОЛОСА И НАОБОРОТ



ПЕРЕКРЫТИЕ ГОЛОСОВ: НОТА ВЕРХНЕГО ГОЛОСА НИЖЕ, ЧЕМ ПРЕДЫДУЩАЯ НОТА НИЖНЕГО ГОЛОСА

ТОГДА: ТЕРЦИИ И СЕКСТЫ ДОПУСТИМЫ, НО НЕ БОЛЕЕ ТРЁХ ПОДРЯД.

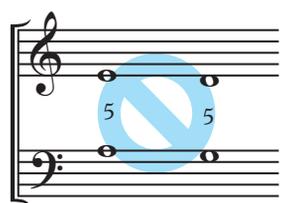
СЛИШКОМ МНОГО КОНСОНАНСА И ЛЮДИ НАЧИНАЮТ БЕСПОКОИТЬСЯ.



СЛЕДУЮЩЕЕ ПРАВИЛО ОТНОСИТСЯ К ЧИСТЫМ ИНТЕРВАЛАМ (Ч1, Ч5 И Ч8... ПОМНИТЕ, Ч4 - ДИССОНАНСНЫЙ!), КОТОРЫЕ ВЫПОЛНЯЮТ ВАЖНЫЕ ФУНКЦИИ И ТРЕБУЮТ ОСОБОГО ПОДХОДА.

УНИСОНЫ МОЖНО ИСПОЛЬЗОВАТЬ ТОЛЬКО НА ПЕРВОЙ ИЛИ ПОСЛЕДНЕЙ НОТЕ, ТАК КАК ОНИ ИМЕЮТ СИЛЬНОЕ СОЗВУЧИЕ, СПОСОБНОЕ ОСТАНОВИТЬ КОНТРАПУНКТ НА ЕГО ПУТИ.

ВСЕ ЧИСТЫЕ ИНТЕРВАЛЫ СЛЕДУЕТ РАЗВИВАТЬ ОСТОРОЖНО, ЧТОБЫ СОХРАНИТЬ НЕЗАВИСИМОСТЬ ГОЛОСОВ. ПРЕЖДЕ ВСЕГО, НИКОГДА НЕ ПОВТОРЯЙТЕ ЧИСТЫЙ ИНТЕРВАЛ!

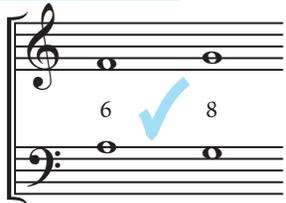
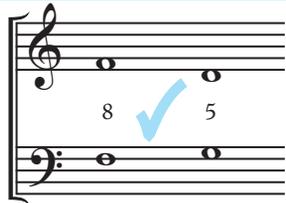


ЭТО НАЗЫВАЕТСЯ "ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ КВИНТЫ"... И ОНИ ПРОСТО УЖАСНЫ!

ДВИЖЕНИЕ ЧИСТЫМИ ИНТЕРВАЛА В ОДНОМ НАПРАВЛЕНИИ И В ОБОИХ ГОЛОСАХ НЕ РЕКОМЕНДУЕТСЯ, ДАЖЕ ЕСЛИ НАЧИНАЕТСЯ ВСЁ С ИНТЕРВАЛА ДРУГОГО ТИПА.

ТАКЖЕ НЕ ОЧЕНЬ ХОРОШО ПРИБЛИЖАТЬСЯ К ЧИСТОМУ ИНТЕРВАЛУ СКАЧКОМ В ОБОИХ ГОЛОСАХ!

ОЧЕНЬ ПРОСТО ЗАПОМНИТЬ, ЧТО ВЫ МОЖЕТЕ ДЕЛАТЬ: ПРИБЛИЖАТЬСЯ К ЧИСТОМУ ИНТЕРВАЛУ, ИСПОЛЬЗУЯ ПРОТИВОПОЛОЖНОЕ ГОЛОСОВЕДЕНИЕ С ОДНИМ ГОЛОСОМ (КАК МИНИМУМ), ДВИГАЮЩИМСЯ ПО СТУПЕНЯМ.



ПЕРВАЯ НОТА: НЕТ ПРОБЛЕМ

В СЕРЕДИНЕ: НИ ЗА ЧТО!

НА САМОМ ДЕЛЕ, КАЖДЫЙ ЭТЮД ДОЛЖЕН НАЧИНАТЬСЯ И ЗАКАНЧИВАТЬСЯ С ЧИСТОГО ИНТЕРВАЛА В ТОНИКЕ НИЖНЕГО ГОЛОСА.

ПОДОЖДИТЕ... ПОЧЕМУ ЭТО ТАК ВАЖНО?

ДЛЯ ЭТИХ ЭТЮДОВ, ВЫ НАПИШЕТЕ МЕЛОДИЮ СВЕРХУ ИЛИ СНИЗУ УЖЕ НАПИСАННОЙ МЕЛОДИИ, НАЗЫВАЮЩЕЙСЯ CANTUS FIRMUS.

CANTUS FIRMUS ВСЕГДА НАЧИНАЕТСЯ И ЗАКАНЧИВАЕТСЯ НА ТОНИКЕ... ТАК, ЧТО ЕСЛИ ВЫ ПИШЕТЕ КОНТРАПУНКТ НИЖЕ CANTUS FIRMUS, ТО НАЧИНАТЬ С ЧИСТОЙ КВИНТЫ НЕЛЬЗЯ, ТАК КАК ВАШ НИЖНИЙ ГОЛОС НЕ БУДЕТ В ТОНИКЕ. ВМЕСТО ЭТОГО, СЛЕДУЕТ НАЧИНАТЬ С УНИСОНЫ ИЛИ ОКТАВЫ!

# Виды Контрапункта: Вид II

ВО ВТОРОМ ВИДЕ  
КОНТРАПУНКТА  
ДОБАВЛЯЕТСЯ БОЛЬШЕ  
СЛОЖНОСТИ:  
К КАЖДОЙ НОТЕ  
CANTUS FIRMUS  
ПРОТИВОПОСТАВЛЕНА  
ДВЕ НОТЫ.



К СЧАСТЬЮ, ЭТО НЕ ДЕЛАЕТ ЭТОТ ВИД **СЛОЖНЕЕ В ДВА РАЗА**: БОЛЬШИНСТВО **ПРЕДЫДУЩИХ ПРАВИЛ** ВСЕ ЕЩЁ ПРИМЕНЯЮТСЯ И ЗДЕСЬ.

СУЩЕСТВУЮТ ТОЛЬКО НЕСКОЛЬКО **ИСКЛЮЧЕНИЙ**:

**ПРАВИЛА  
ВИДА I:**

**НИКАКИХ  
СКАЧКОВ  
БОЛЬШЕ, ЧЕМ  
НА ЧИСТУЮ  
КВИНТУ\***

СКАЧКИ ВСЁ ЕЩЁ ДОПУСКАЮТСЯ, НО НЕ СЛЕДУЕТ ПРЫГАТЬ НА **НОВУЮ МАКСИМАЛЬНУЮ ВЫСОТУ** НА **СИЛЬНОЙ** ДОЛЕ.

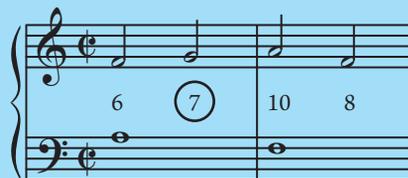


**ВЫДЕЛЕННАЯ НОТА** В ТРЕТЬЕМ ТАКТЕ - **НОВАЯ МАКСИМАЛЬНАЯ ВЫСОТА**, ПОЭТОМУ ПЕРЕХОД К НЕЙ НА **СИЛЬНОЙ ДОЛЕ** ДОБАВЛЯЕТ СЛИШКОМ МНОГО ВЕСА ЭТОЙ НОТЕ, **ВЫДЕЛЯЯ ЕЁ** ИЗ ТЕССИТУРЫ.

\* ИСКЛЮЧАЯ, КОНЕЧНО ЖЕ, **ВОСХОДЯЩИЕ МАЛЫЕ СЕКСТЫ** И **ЧИСТЫЕ ОКТАВЫ**, НО ВЫ ЭТО УЖЕ **ЗНАЕТЕ**.

**ИСПОЛЬЗОВАТЬ  
ТОЛЬКО  
КОНСОНАНСНЫЕ  
ИНТЕРВАЛЫ.**

ТОЖЕ ПРАВДА... для **СИЛЬНЫХ ДОЛЕЙ**, для **НЕАКЦЕНТИРОВАННЫХ** ДОЛЕЙ ДИССОНАНСНЫЕ ИНТЕРВАЛЫ ТОЖЕ **СГОДЯТСЯ**, ПОКА ОНИ ЯВЛЯЮТСЯ **ПРОХОДЯЩИМИ ЗВУКАМИ**: ЗВУКАМИ НА СЛАБОЙ ДОЛЕ, КОТОРЫЕ ЗАПОЛНЯЮТ ПРОСТРАНСТВО МЕЖДУ АККОРДОВЫМИ ЗВУКАМИ.



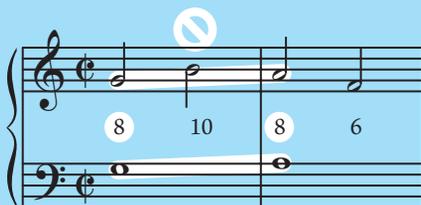
ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ НА ТО, КАК ВЫДЕЛЕНА **ЦИФРА** ДИССОНАНСНОГО ИНТЕРВАЛА. СЛЕДУЕТ ОБВОДИТЬ ИХ **ТАКЖЕ**.

**УНИСОН  
ДОПУСТИМ  
ТОЛЬКО НА  
ПЕРВОЙ И  
ПОСЛЕДНЕЙ  
НОТАХ.**



УНИСОНЫ **МОГУТ ИСПОЛЬЗОВАТЬСЯ** НА **НЕАКЦЕНТИРОВАННЫХ ДОЛЯХ**... ПРОСТО ОСТЕРЕГАЙТЕСЬ **ПЕРЕКРЕЩИВАНИЯ** ИЛИ **ПЕРЕКРЫТИЯ ГОЛОСОВ!**

ПРАВИЛО ВСЁ ЕЩЁ **ДЕЙСТВУЕТ**: ЕСЛИ ВЫ ИСПОЛЬЗУЕТЕ ЧИСТЫЙ ИНТЕРВАЛ НА **СИЛЬНОЙ ДОЛЕ**, ТО СЛЕДУЕТ ИСПОЛЬЗОВАТЬ **ПРОТИВОПОЛОЖНОЕ ГОЛОСОВЕДЕНИЕ** СРАЗУ ЖЕ ПОСЛЕ ПРЕДЫДУЩИХ НОТ. И, ПО МЕНЬШЕЙ МЕРЕ, **ОДИН ГОЛОС ДОЛЖЕН ДВИГАТЬСЯ ПО СТУПЕНЯМ**.



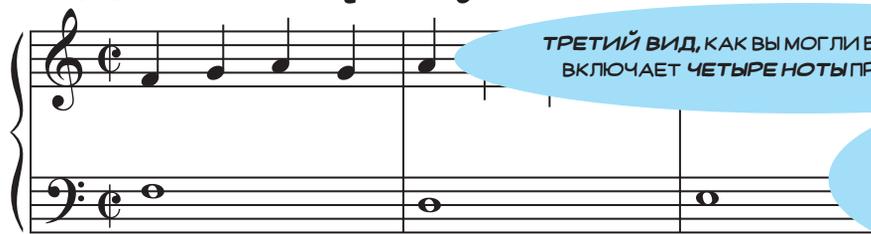
**ОДНАКО**, НЕ ИСПОЛЬЗУЙТЕ **ОДИН И ТОТ ЖЕ** ИНТЕРВАЛ НА **ДВУХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫХ СИЛЬНЫХ ДОЛЯХ**. ЭТОТ СЛУЧАЙ НАЗЫВАЕТСЯ "ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ЧИСТЫЕ ИНТЕРВАЛЫ" И ЭТО БУДЕТ **ТАБУ** НА **ДОЛГОЕ ВРЕМЯ**.

**ПЕРЕМЕЩАЙТЕ  
ЧИСТЫЕ  
ИНТЕРВАЛЫ,  
ИСПОЛЬЗУЯ  
ПРОТИВО-  
ПОЛОЖНОЕ  
ГОЛОСОВЕДЕНИЕ  
С ОДНИМ  
ГОЛОСОМ  
(КАК МИНИМУМ),  
ДВИГАЮЩИМСЯ  
ПО СТУПЕНЯМ.**

(НА САМОМ ДЕЛЕ, ТАКЖЕ НЕ ОЧЕНЬ ПРАВИЛЬНО ИСПОЛЬЗОВАТЬ ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ЧИСТЫЕ ИНТЕРВАЛЫ ПРИ ДВИЖЕНИИ С **НЕАКЦЕНТИРОВАННЫХ ДОЛЕЙ** К **СИЛЬНЫМ ДОЛЯМ**, НО ПРИ ДВИЖЕНИИ **ПРОТИВОПОЛОЖНЫМ ГОЛОСОВЕДЕНИЕМ** ЭТО НЕ ПРОИЗОЙДЁТ В **ЛЮБОМ СЛУЧАЕ**.)

НЕ ТАК **ПЛОХО**, ПРАВДА? ДА! ПЕРЕХОДИМ К **ТРЕТЬЕМУ ВИДУ!**

# Виды Контрапункта: Вид III



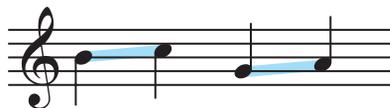
ТРЕТИЙ ВИД, КАК ВЫ МОГЛИ БЫ ДОГАДАТЬСЯ, ВКЛЮЧАЕТ ЧЕТЫРЕ НОТЫ ПРОТИВ ОДНОЙ.

И, ПО СРАВНЕНИЮ С ДРУГИМИ ВИДАМИ, ЭТОТ ПРОЩЕ ПРОСТОГО! ВСЕ ОТЛИЧИЯ МОГУТ БЫТЬ СФОРМУЛИРОВАНЫ В ЧЕТЫРЁХ ПРАВИЛАХ.

**ПЕРВОЕ:** НЕ ДЕЛАТЬ СКАЧКОВ В ОДНОМ НАПРАВЛЕНИИ БОЛЬШЕ ОДНОГО РАЗА.



**ВТОРОЕ:** ВСЕ ИНТЕРВАЛЫ БОЛЬШЕ ТЕРЦИИ (ВКЛЮЧАЯ ЧИСТЫЕ КВАРТЫ) ДОЛЖНЫ БЫТЬ УРАВНОВЕШЕНЫ ШАГАМИ С ДВУХ СТОРОН.

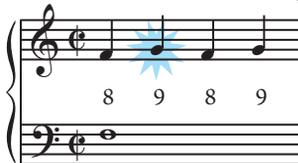


**ТРЕТЬЕ:** КАК ОБЫЧНО, ПЕРВАЯ НОТА В КАЖДОМ ТАКТЕ ДОЛЖНА БЫТЬ КОНСОНАНСНОЙ. ТРЕТЬЯ НОТА В ТАКТЕ ОБЫЧНО ТОЖЕ КОНСОНАНСНАЯ, НО МОЖЕТ БЫТЬ И ДИССОНАНСНОЙ... ПРИ УСЛОВИИ, ЧТО ЭТО ЕДИНСТВЕННАЯ ДИССОНАНСНАЯ НОТА В ТАКТЕ.

ЧТО КАСАЕТСЯ ВТОРЫХ И ЧЕТВЁРТЫХ НОТ: ОНИ МОГУТ БЫТЬ ДИССОНАНСНЫМИ, ПОКА ЯВЛЯЮТСЯ ПРОХОДЯЩИМИ ИЛИ СОСЕДНИМИ ЗВУКАМИ.

СТОЙТЕ, ДИССОНАНСЫ НА ВТОРОЙ ДОЛЕ? НО Я НИКОГДА

СПОКОЙНО, ПАЛЕСТРИНА.



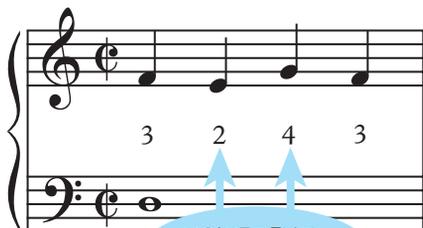
**СОСЕДНИЙ ЗВУК** - ЭТО ЗВУК, К КОТОРОМУ ВЫ ПЕРЕХОДИТЕ ОТ АККОРДОВОГО ЗВУКА, И КОТОРЫЙ ВОЗВРАЩАЕТСЯ ОБРАТНО К НЕМУ.

**ЧЕТВЁРТОЕ:** СУЩЕСТВУЕТ ДВА ВАРИАНТА, КОТОРЫЕ ВЕДУТ СЕБЯ, КАК ИСКЛЮЧЕНИЯ ИЗ ПРАВИЛА ВЫШЕ.

ЭЙ, ПОЛУЧАЕТСЯ ЖЕ ПЯТЬ ПРАВИЛ! НЕЧЕСТНО!

НУ, ОНИ ОТЧАСТИ ПОХОЖИ ДРУГ НА ДРУГА...

**УДВОЕННЫЙ СОСЕДНИЙ ЗВУК** ВКЛЮЧАЕТ В СЕБЯ ВЕРХНИЙ И НИЖНИЙ ЗВУКИ, ЗВУЧАЩИЕ ДРУГ ЗА ДРУГОМ, А ПОСЛЕ НИХ ПРОИСХОДИТ ВОЗВРАЩЕНИЕ К АККОРДОВОМУ ЗВУКУ.



МОЖЕТ БЫТЬ ДИССОНАНСНЫМ!

ЭТОТ РИСУНОК МОЖЕТ БЫТЬ ОБРАЩЁН ТАК, ЧТО ВЕРХНИЙ И НИЖНИЙ ЗВУКИ ПОМЕНЯЮТСЯ МЕСТАМИ.

**КАМБИАТА (ИЛИ ПЕРЕМЕННЫЙ ЗВУК)** СЛЕДУЕТ СЛЕДУЮЩЕМУ ПАТТЕРНУ: НА СТУПЕНЬ ВНИЗ, ЗАТЕМ НА ТЕРЦию НИЖЕ И НА ДВЕ СТУПЕНИ ВВЕРХ. СРЕДНИЙ ЗВУК ЭТОГО РИСУНКА ИЗ ПЯТИ НОТ ДОЛЖЕН БЫТЬ КОНСОНАНСНЫМ.



МОЖЕТ БЫТЬ ДИССОНАНСНЫМ!

ДОЛЖЕН БЫТЬ КОНСОНАНСНЫМ!

# Виды Контрапункта: Вид IV

В ЧЕТВЕРТОМ ВИДЕ МЫ ПРЕКРАЩАЕМ ИСПОЛЬЗОВАТЬ НОТЫ МАЛЫХ ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ И ВОЗВРАЩАЕМСЯ К ВИДУ I. НО ВМЕСТО ТОГО, ЧТОБЫ ИСПОЛЬЗОВАТЬ НОТЫ, ЗВУЧАЩИЕ В ОДНО И ТОЖЕ ВРЕМЯ, В ВИДЕ IV ВОЗМОЖНЫ ГОЛОСА, КОТОРЫЕ СМЕЩЕНЫ ДРУГ ОТНОСИТЕЛЬНО ДРУГА.

НАИБОЛЬШЕЕ ОТЛИЧИЕ ВИДА IV В ТОМ, ЧТО ДИССОНАНСЫ РАЗРЕШЕНЫ НА СИЛЬНЫХ ДОЛЯХ. НО, КАК ОБЫЧНО, ЕСТЬ ОПРЕДЕЛЁННЫЙ НАБОР ПРАВИЛ.

ДИССОНАНСЫ В ВИДЕ IV ДОЛЖНЫ БЫТЬ В ФОРМЕ ЗАДЕРЖАНИЯ. ЗАДЕРЖАНИЕ - ЭТО ДИССОНАНС, ВОЗНИКАЮЩИЙ ПРОДОЛЖЕНИИ ЗВУЧАНИЯ (ЗАДЕРЖАНИИ) ОДНОГО АККОРДОВОГО ЗВУКА ВО ВРЕМЯ ПЕРЕХОДА В ДРУГОЙ АККОРД.

ДРУГАЯ ВАЖНАЯ ОПРЕДЕЛЯЮЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА - ЗАДЕРЖАНИЕ РАЗРЕШАЕТСЯ ВНИЗ НА СТУПЕНЬ. ЕСЛИ ОНО РАЗРЕШАЕТСЯ НЕ ТАКИМ ОБРАЗОМ, ТО ЗНАЧИТ ЭТО НЕ ЗАДЕРЖАНИЕ!

В ЭТОМ СЛУЧАЕ, ЗАДЕРЖАНИЕ F НА СИЛЬНОЙ ДОЛЕ ВТОРОГО ТАКТА. ОНО "ПРИГОТОВЛЕНО" НОТОЙ F В ПРЕДЫДУЩЕМ ТАКТЕ И РАЗРЕШАЕТСЯ ВНИЗ НА НОТУ E.

ОХ! И НЕ ГОВОРИТЕ.

МЫ ОБОЗНАЧАЕМ ЗАДЕРЖАНИЯ С ПОМОЩЬЮ ИНТЕРВАЛОВ ЗАДЕРЖАНИЯ И РАЗРЕШЕНИЯ, НАПРИМЕР ЭТО МОЖЕТ БЫТЬ ОБОЗНАЧЕНО, КАК ЗАДЕРЖАНИЕ 7-6.

ЗАДЕРЖАНИЯ ХОРОШИ, НО НЕ ИСПОЛЬЗУЙТЕ ОДНО И ТОЖЕ БОЛЕЕ ТРЁХ РАЗ ПОДРЯД, ИНАЧЕ ФУКС СОЙДЁТ С УМА.

ПОХОЖИМ ОБРАЗОМ, В ЭТОМ ПРИМЕРЕ ЗАДЕРЖАННАЯ НОТА D ОБРАЗУЕТ КВАРТУС С НОТОЙ A. ПОТОМ ПЕРЕХОД В C, НА ТЕРЦИЮ ВЫШЕ БАСА. ПОЛУЧАЕТСЯ ЗАДЕРЖАНИЕ 4-3.

ЕДИНСТВЕННОЕ ЗАДЕРЖАНИЕ, КОТОРОЕ ДОПУСКАЛ ФУКС ПРИ НАПИСАНИИ КОНТРАПЮНКТА НИЖЕ CANTUS FIRMUS - ЭТО ЗАДЕРЖАНИЕ 2-3, В КОТОРОМ ЗАДЕРЖАННЫЙ ЗВУК ОБРАЗУЕТ СЕКУНДУ С CANTUS FIRMUS И ЗАТЕМ РАЗРЕШАЕТСЯ ВНИЗ НА ТЕРЦИЮ. (МОЖЕТ НАЗЫВАТЬСЯ 9-10, КОГДА ЗАДЕРЖАНИЕ НАПИСАНО НА ОКТАВУ НИЖЕ.)

ВЗГЛЯНИТЕ, КАК МОЖНО РАЗРЕШИТЬ БОЛЬШОЙ ИНТЕРВАЛ, ОТЛИЧНЫЙ ОТ 7-6 И 4-3? МЫ НАХОДИМСЯ ПОД CANTUS FIRMUS И УДАЛЯЕМСЯ ОТ ЭТОЙ МЕЛОДИИ, ПОТОМУ ЧТО ЗАДЕРЖАНИЕ ВСЕГДА РАЗРЕШАЕТСЯ ВНИЗ!

ЕДИНСТВЕННЫЕ ЗАДЕРЖАНИЯ, КОТОРЫЕ ФУКС ДОПУСКАЛ ПРИ НАПИСАНИИ КОНТРАПЮНКТА ВЫШЕ CANTUS FIRMUS - ЗАДЕРЖАНИЯ 7-6 И 4-3.

В ВИДЕ IV ВЫ ИМЕЕТЕ ДЕЛО С БОЛЬШИМ КОЛИЧЕСТВОМ ОГРАНИЧЕНИЙ МЕЛОДИИ И КОНТРАПЮНКТА, ПОЭТОМУ ИНОГДА МОЖНО УГОДИТЬ В СИТУАЦИЮ, В КОТОРОЙ НИЧЕГО НЕ БУДЕТ РАБОТАТЬ. КОГДА ТАКОЕ СЛУЧАЕТСЯ, ПОЗВОЛЯЕТСЯ НАРУШИТЬ ПРАВИЛА: ЗАБЫТЬ О ФОРМАЛЬНОСТЯХ И ПЕРЕЙТИ К ВИДУ II НА КОРОТКОЕ ВРЕМЯ.

ДЛЯ ПРИМЕРА, ЗДЕСЬ МЫ МОГЛИ БЫ ПРОСТО ВЗБЕСИТЬ ФУКСА, НАРУШИВ ЕГО ОГРАНИЧЕНИЕ НА ЧЕТЫРЕ ЗАДЕРЖАНИЯ 4-3 ПОДРЯД!

НЕ ПЕРЕЖИВАЙТЕ ОБ ЭТОМ... ЧЕТВЁРТЫЙ ВИД КОНТРАПЮНКТА ДОЛЖЕН ИСПОЛЬЗОВАТЬ ЗАДЕРЖАНИЯ, А НЕ ИЗБЕГАТЬ ИХ. ЛУЧШЕ ВСЕГО РЕДКО РАЗРУШАТЬ ПРАВИЛА. К НЕСЧАСТЬЮ, ИНОГДА ЭТО ТРЕБУЕТ ВОЗВРАЩЕНИЯ НАЗАД И ВЫБОР ДРУГОГО НАЧАЛЬНОГО ЗВУКА ДЛЯ ВАШЕГО КОНТРАПЮНКТА!

# Виды Контрапункта: Вид V



**ПЯТЫЙ ВИД КОНТРАПУНКТА - ЭТО КУЛЬМИНАЦИЯ ВСЕХ ОСТАЛЬНЫХ ВИДОВ И ЭТОТ ВИД НАИБОЛЕЕ БЛИЗОК К СТИЛЮ ЦВЕТИСТОГО КОНТРАПУНКТА ОТ ПАЛЕСТРИНА, КОТОРЫЙ ФУКС СЧИТАЛ САМЫМ ВЕЛИКОЛЕПНЫМ СТИЛЕМ.**

В ЭТОМ ВИДЕ НЕ ТАК МНОГО НОВЫХ ПРАВИЛ И ВСЕ ОНИ, В ОСНОВНОМ, КОМБИНИРУЮТСЯ С ДРУГИМИ ВИДАМИ.

И ВСЕ ЭТИ ПРАВИЛА О РИТМЕ!

ПЕРВОЕ: ВРЕМЯ ДЛЯ ХОРОШЕГО СОЧЕТАНИЯ РАЗНЫХ ВИДОВ. НЕ ОСТАВАЙТЕСЬ СЛИШКОМ ДОЛГО НА ОДНОЙ ДЛИТЕЛЬНОСТИ НОТЫ, ПРЕЖДЕ ЧЕМ ПЕРЕЙТИ К ДРУГИМ - ТАК ВАШ КОНТРАПУНКТ БУДЕТ БОЛЕЕ ИНТЕРЕСНЫМ С ПОЗИЦИИ РИТМИКИ.

**Рецепт Вида V**

2 части вида II	1/2 части вида I
2 части вида III	3 ч. л. лигамы (свеж.)
1/2 части вида IV	восемь ноты (по вкусу).

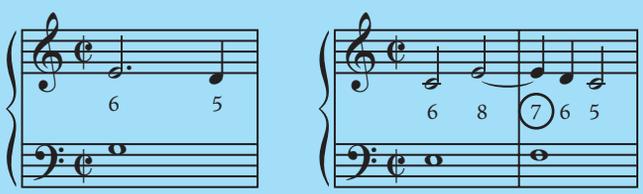
Положите все ингредиенты на нотный стан и хорошо перемешайте. Пригустить до готовности, чтобы убрать нежелательные диссонансы из структуры.

СЛЕДУЙТЕ ПРАВИЛАМ СООТВЕТСТВИЯ ВИДОВ, КОГДА ИСПОЛЗУЕТЕ ОПРЕДЕЛЁННУЮ ДЛИТЕЛЬНОСТЬ. ЕСЛИ ИСПОЛЗУЮТСЯ ПОЛОВИННЫЕ НОТЫ, УБЕДИТЕСЬ, ЧТО ПРИДЕРЖИВАЕТЕСЬ ПРАВИЛ ВИДА II. ЕСЛИ ВЫ СВЯЗЫВАЕТЕ ДВЕ ПОЛОВИННЫЕ НОТЫ ВМЕСТЕ, ТО СОБЛЮДАЙТЕ ЗАКОНЫ ЧЕТВЁРТОГО ВИДА.

НЕ ВСТАВЛЯЙТЕ ЦЕЛЫЕ НОТЫ, ПОКА НЕ ДОБЕРЁТЕСЬ ДО КОНЦА ВАШЕГО ЭТЮДА. ЕСЛИ ВЫ ПОМЕСТИТЕ ВСЁ В СЕРЕДИНУ, ТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ БЫСТРО НАСКУЧИТ.

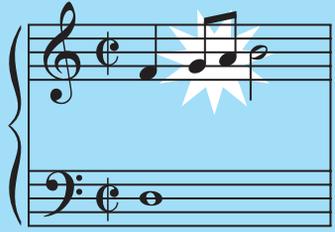


СЛЕДУЮЩЕЕ: ВИДЫ III И IV МОГУТ БЫТЬ СОЕДИНЕНЫ ПОЛОВИННЫМИ НОТАМИ С ТОЧКОЙ, КОТОРЫЕ ВСЕГДА ДОЛЖНЫ БРАТЬ НАЧАЛО НА СИЛЬНОЙ ДОЛЕ.



ЛЮБЫЕ ДИССОНАНСЫ С ПОДОБНЫМИ РИСУНКАМИ ДОЛЖНЫ ПРИДЕРЖИВАТЬСЯ ПРАВИЛ КОНТРАПУНКТА ЧЕТВЁРТОГО ВИДА: ДОЛЖНЫ БЫТЬ С ЗАДЕРЖАНИЕМ НА ПОЛОВИННОЙ НОТЕ С ТОЧКОЙ И РАЗРЕШАТЬСЯ НЕМЕДЛЕННО.

НАКОНЕЦ, ВЫ МОЖЕТЕ ВКЛЮЧИТЬ ВОСЬМЬЕ НОТЫ ДЛЯ ДОБАВЛЕНИЯ ИНТЕРЕСНОЙ РИТМИКИ, НО В ЭТОМ СЛУЧАЕ ЕСТЬ НЕСКОЛЬКО ОГРАНИЧЕНИЙ:



ОНИ ДОЛЖНЫ ПОВЯЛЯТЬСЯ ПАРАМИ НА СЛАБЫХ ДОЛЯХ,

ОБЕ НОТЫ ДОЛЖНЫ ПЕРЕМЕЩАТЬСЯ И РАЗРЕШАТЬСЯ НА СТУПЕНЬ,

ВОСЬМЬЕ НОТЫ? Я ОБОЖАЮ ЭТИХ ПАРНЕЙ!

ТОЛЬКО ОДНУ ПАРУ СЛЕДУЕТ ИСПОЛЗОВАТЬ В ОДНОМ ТАКТЕ!

# Виды Контрапункта: Три Голоса

ДАВАЙТЕ ВЕРНЁМСЯ К ВИДУ I, НО ТЕПЕРЬ ДОБАВИМ ТРЕТИЙ ГОЛОС!

УХ... А ОБЯЗАТЕЛЬНО?

РАССЛАБЬТЕСЬ... ЭТО ПОМОЖЕТ НАМ УВИДЕТЬ, КАК ЭТО ВСЁ СВЯЗАНО В ЧЕТЫРЁХГОЛОСНОМ ХОРАЛЬНОМ СТИЛЕ НАШЕГО ЛЮБИМОГО БАХА...



...И ДАЖЕ С ДОБАВЛЕНИЕМ ЦЕЛОГО НАБОРА НОВЫХ ИНТЕРВАЛОВ - ВСЁ НЕ ТАК ПЛОХО!

В ОСНОВНОМ, ПРАВИЛА ДЛЯ МЕЛОДИЙ И КОНТРАПУНКТА ТАКИЕ ЖЕ, КАК И ДЛЯ ДВУХГОЛОСНОГО ВИДА.

МЫ ПО-ПРЕЖНЕМУ ДОЛЖНЫ ИСПОЛЬЗОВАТЬ ТОЛЬКО КОНСОНАНСНЫЕ ИНТЕРВАЛЫ МЕЖДУ КАЖДЫМ ВЕРХНИМ ГОЛОСОМ И БАСОВЫМ...

НО ИНТЕРВАЛЫ МЕЖДУ ДВУМЯ ВЕРХНИМИ ГОЛОСАМИ МОГУТ БЫТЬ ДИССОНАНСНЫМИ... МОГУТ БЫТЬ ДАЖЕ ТРИТОНЫ!



C (d) C<sup>6</sup> a<sup>6</sup> b<sup>6</sup> (C)

СОЗДАННЫЕ АККОРДЫ ДОЛЖНЫ БЫТЬ ТРЕЗВУЧИЯМИ. ВЫ МОЖЕТЕ ФОРМИРОВАТЬ НЕПОЛНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ ПУТЁМ УДВОЕНИЯ ТОНИКИ И ТЕРЦИИ. ПРИ ЭТОМ СЛЕДУЕТ ИЗБЕГАТЬ ОТКРЫТЫХ КВИНТ, ЕСЛИ ОНИ НЕ НА ПЕРВОМ ИЛИ ПОСЛЕДНЕМ АККОРДЕ.

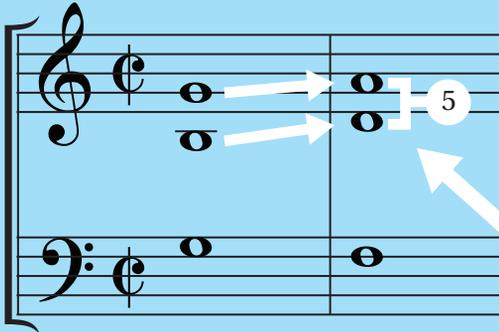
ТЕХНИЧЕСКИ, ТРЕЗВУЧИЯ ДОЛЖНЫ БЫТЬ МАЖОРНЫМИ И МИНОРНЫМИ В ОСНОВНОМ ВИДЕ И ПЕРВОМ ОБРАЩЕНИИ. УМЕНЬШЁННЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ ТОЛЬКО В ПЕРВОМ ОБРАЩЕНИИ.

НО ЕСЛИ ВЫ ВОСПОЛЬЗУЕТЕСЬ ПРАВИЛАМИ ВЫШЕ О КОНСОНАНСНЫХ И ДИССОНАНСНЫХ ИНТЕРВАЛАХ, ТО ЭТО СБЕРЕЖЁТ ВАС ОТ НЕПРАВИЛЬНОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ОБРАЩЕНИЙ!

ААА! ПОТОМУ, ЧТО ТРЕЗВУЧИЯ ВТОРОГО ОБРАЩЕНИЯ И УМЕНЬШЁННЫЕ В ОСНОВНОМ ВИДЕ СОДЕРЖАТ КВАРТЫ НАД БАСОМ!

КАКИ С ДВУХГОЛОСНЫМ КОНТРАПУНКТОМ, ПАРАЛЛЕЛЬНЫ ЧИСТЫЕ ИНТЕРВАЛЫ ЗАПРЕЩЕНЫ МЕЖДУ ЛЮБЫМИ ГОЛОСАМИ!

И ЧИСТЫЕ ИНТЕРВАЛЫ ВСЁ ЕЩЁ НУЖДАЮТСЯ В ОСТОРОЖНОМ ПЕРЕМЕЩЕНИИ: ВЫ НЕ СМОЖЕТЕ ПОЙТИ НЕВЕРНО В ПРОТИВОПОЛОЖНОМ ГОЛОСОВЕДЕНИИ С ДВИЖЕНИЕМ ПО СТУПЕНЯМ!



ОДНАКО В ТРЁХГОЛОСНОМ ВИДЕ, ЧИСТЫЕ ИНТЕРВАЛЫ МОГУТ ИДТИ В ОДНОМ НАПРАВЛЕНИИ, ЕСЛИ ВЕРХНИЙ ГОЛОС ДВИЖЕТСЯ ПО СТУПЕНЯМ ГАММЫ И ЕСЛИ ТРЕТИЙ ГОЛОС ДВИЖЕТСЯ В ПРОТИВОПОЛОЖНОМ НАПРАВЛЕНИИ.

ИЗБЕГАТЬ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ ЧИСТЫХ ИНТЕРВАЛОВ И ВТОРОГО ОБРАЩЕНИЯ ТРЕЗВУЧИЙ? ОСТАВЛЯТЬ УМЕНЬШЁННЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ В ПЕРВОМ ОБРАЩЕНИИ? ЭТО ВСЁ ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ИДЕИ!

ПОЛЬЗУЙСЯ ИМИ, БАХ! ЛЕТИ С НИМИ, КАК ВЕТЕР!



# Современные Лады

СОВРЕМЕННЫЕ? МИНУТКУ, ЭТОМУ СТАРЬЮ НАВЕРНОЕ УЖЕ ЛЕТ 100?

ДА, НО МЫ ТОЛЬКО НАЗЫВАЕМ ИХ СОВРЕМЕННЫМИ, ТАК КАК НАМ НЕОБХОДИМО ОТДЕЛИТЬ ИХ ОТ ЦЕЛОЙ ПЛЕЯДЫ НЕ СВЯЗАННЫХ С ЛАДАМИ ТЕРМИНОВ. НА ПРОТЯЖЕНИИ ВСЕЙ ИСТОРИИ МУЗЫКИ ИСПОЛЬЗОВАЛИСЬ ОДИНАКОВЫЕ НАЗВАНИЯ!



И ЧТОБЫ СДЕЛАТЬ ДЕЛА ЕЩЁ ХУЖЕ - КАЖДОЕ ИЗ ЭТИХ ПОНЯТИЙ ПРЕДСТАВЛЯЕТ РАЗНЫЕ КОНЦЕПЦИИ! К СЧАСТЬЮ, СЕЙЧАС МЫ ОЗАДАЧЕНЫ ТОЛЬКО СОВРЕМЕННЫМИ ЛАДАМИ.

ЭТИ ЛАДЫ ИСПОЛЗУЮТСЯ ОЧЕНЬ ЧАСТО... ОСОБЕННО В НАРОДНОЙ (FOLK) МУЗЫКЕ. КАК СТАНДАРТ ЗАПАДНОГО РЕПЕРТУАРА, ОНИ СТАЛИ ЗАМЕТНО ИСПОЛЗОВАТЬСЯ В ПОСТ-РОМАНТИЗМ НАЧАЛА 20-ОГО ВЕКА НА БРИТАНСКИХ ОСТРОВАХ.



ОДНА ИЗ ОСНОВНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК ЭТИХ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ЛЮБИТЕЛЕЙ ЛАДОВ: ОНИ БЫЛИ СКЛОННЫ ИЗБЕГАТЬ СИЛЬНЫХ НАПРЯЖЕНИЙ МУЗЫКИ ПРОШЛЫХ ЭПОХ... К ПРИМЕРУ, ОНИ НЕ ИСПОЛЗОВАЛИ АККОРДЫ С ТРИТОНАМИ... И НЕ ИСПОЛЗОВАЛИ ПОВЫШЕНИЕ НИЖНЕГО ВВОДНОГО ТОНА В МИНОРНЫХ ТОНАЛЬНОСТЯХ!

## ТАК ЧТО ЖЕ ЭТО ТАКОЕ?

ПОМНИТЕ, КОГДА МЫ СОЗДАЛИ НАТУРАЛЬНУЮ МИНОРНУЮ ГАММУ, ПРИНЯВ В КАЧЕСТВЕ ТОНИКИ ШЕСТУЮ СТУПЕНЬ МАЖОРНОЙ ГАММЫ. ЭТО ДАЛО НАМ НОВУЮ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ИЗ ЦЕЛЫХ ТОНОВ И ПОЛУТОНОВ... НОВУЮ ГАММУ.

ОСТАВЛЯЕМ ЗНАКИ ПРИ КЛЮЧЕ ТАКИМ ЖЕ И ИСПОЛЗУЕМ ЭТУ НОТУ В КАЧЕСТВЕ ТОНИКИ!



НА САМОМ ДЕЛЕ, ЭТО ДВЕ ГАММЫ ИЗ СЕМИ ВОЗМОЖНЫХ ВАРИАНТОВ: МАЖОРНАЯ - ЭТО ИОНИЙСКИЙ ЛАД, А МИНОРНАЯ ГАММА - ЭОЛИЙСКИЙ ЛАД.

НАЧИНАЯ С ДРУГИХ НОТ МАЖОРНОЙ ГАММЫ, МОЖНО ПОЛУЧИТЬ ЕЩЁ ПЯТЬ ЛАДОВ.

ТАК КАК ЗДЕСЬ ИСПОЛЗУЕТСЯ УМЕНЬШЁННОЕ ТРЕЗВУЧИЕ ОТ ТОНИКИ, ЛОКРИЙСКИЙ ЛАД МЕНЕЕ ПРИГОДЕН ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКОГО ПРИМЕНЕНИЯ.

ОТ В ТО В: ЛОКРИЙСКИЙ ЛАД

ОТ G TO G: МИКСОЛИДИЙСКИЙ ЛАД

ОТ F TO F: ЛИДИЙСКИЙ ЛАД

ОТ E TO E: ФРИГИЙСКИЙ ЛАД

ОТ D TO D: ДОРИЙСКИЙ ЛАД

ВСЕ ЭТИ ЛАДЫ СОДЕРЖАТ ОДИНАКОВЫЕ НОТЫ. ОНИ ВСЕ РОДСТВЕННЫЕ, КАК ДО МАЖОРИ ЛЯ МИНОР!

С ИОНИЙСКИЙ

С МИКСОЛИДИЙСКИЙ

С ЛИДИЙСКИЙ

МАЖОРНАЯ + Пониженная ступень 7

МАЖОРНАЯ + Повышенная 4-я ступень

ЭФФЕКТИВНЫЙ СПОСОБ ПОДРУЧИТЬСЯ С ЛАДАМИ ПРЕДПОЛАГАЕТ ЗАПОМИНАНИЕ ИХ ХАРАКТЕРНОГО (COLOR) ЗВУКА: СТУПЕНИ ГАММЫ, КОТОРАЯ ОТЛИЧАЕТ МАЖОРУ ОТ МИНОРА С ОДИНАКОВОЙ ТОНИКОЙ.

А ЭОЛИЙСКИЙ

МИНОРНАЯ + Повышенная ступень 6

А ДОРИЙСКИЙ

МИНОРНАЯ + Пониженная 2-я ступень

А ФРИГИЙСКИЙ