

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ (ПРИВОЛЖСКИЙ) УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И ИСКУССТВ
ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ

Теория музыки

Учебно-методическое пособие
(для студентов хореографического отделения)

Автор - составитель – доц. Михайлова Т.Н.

КАЗАНЬ – 2011

Печатается по решению учебно-методической комиссии ФАКУЛЬТЕТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ ИНСТИТУТА ФИЛОЛОГИИ И ИСКУССТВ
КАЗАНСКОГО (ПРИВОЛЖСКОГО) ФЕДЕРАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА

ББК 85.310.5

УДК 781(07)

М 69


Михайлова Т.Н. Теория музыки для студентов хореографического отделения.
Учебно-методическое пособие. Казань: КФУ, 2011 – 71 стр.

От составителя

Курс теории музыки достаточно подробно излагается во множестве учебных пособий. Но все они рассчитаны на профессиональное специальное музыкальное обучение. Тогда как для студентов-хореографов этот предмет все же не является основным, а входит в число дополнительных знаний по профессии.

Столкнувшись с этой проблемой, автор осознал необходимость иного подхода к ведению данного курса, где давались бы широкие знания по истории теории музыки без подробной детализации, присущей всем специальным учебникам.

С этой целью в предлагаемом учебно-методическом пособии рассматривается ряд основных тем с несложными заданиями, примерами и вопросами после глав.

К пособию прилагаются CD –диск и DVD–диск, демонстрирующие интересные примеры и фрагменты из известных произведений мировой музыкальной культуры (в тексте это отмечено специальным значком - ), а также проверочные тесты.

Автор выражает благодарность всем коллегам за поддержку идеи создания данного пособия, за советы и профессиональную помощь.

Научный редактор: С.И. Раимова, кандидат педагогических наук, профессор, Заслуженный деятель искусств РТ (КФУ).

Рецензенты: М.Г. Дисман, доцент кафедры теории искусств и МХК (КФУ), Заслуженный деятель искусств РТ.

И.А. Трофимова, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории искусств и МХК (КФУ), Заслуженный работник культуры РТ.

М.П. Файзулаева, кандидат искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ и РТ (КГУКИ).

ББК 85.310.5

УДК 781(07)

М 69

© Михайлова Т.Н. , 2011, 71 стр.

© Издательский центр КФУ



Орфей, играющий на лире

Рисунок с греческой вазы, 5-й век до н.э.

*«Так много прекрасного уже было
сказано и написано о музыке,
однако никто еще до сих пор
не сумел объяснить ее подлинную
сущность.*

*Удивительное искусство!
Столь упоительное, столь властно
покоряющее и тем не менее...
столь превратно понимаемое
даже великими
поэтами и философами»*

А.Рубинштейн

Введение. Музыка – искусство звуков. Природа звука. Нотация.

Теория музыки изучает средства, с помощью которых создается сама музыка. Без знаний теории невозможно стать музыкантом. Но для чего нужна теория музыки не музыкантам? Человеку, интересующемуся музыкальным искусством, знание **«инструментария»** искусства поможет полнее ощутить ценность и самодостаточность лучших творений, позволит проникнуть в замысел композитора, а значит, поможет лучше ориентироваться в океане музыки, чтобы отличать истинно ценные произведения от ценностей фальшивых.

Как всякое искусство музыка имеет свои выразительные средства и свои инструменты, которые создавались, отбирались веками и даже тысячелетиями. Музыка разговаривает *своим* языком, который можно *понимать*, или *не понимать*. Как бы ни похожи были культуры разных народов, населяющих Землю, общее у них присутствует всегда. И это общее лежит в *единстве акустической природы* любой музыки. В *изначальной общности природы мышления и эмоций*, что является главным содержанием музыки.

Главным материальным средством музыки является **звук**. Но ведь просто звук – еще не музыка и тем более не искусство. Для того чтобы звуки сложились в музыку, требуется их организация. Любой звук существует во времени, любое музыкальное произведение – будь то звучащая одну минуту маленькая песенка или большая симфония, длящаяся час, – также существуют **во времени**. Музыка относится к **временным искусствам**.

Организаторами в музыке являются: музыкальная система, ритм, метр, лад, тональность, темп и другие компоненты. Движение само по себе является основой временных искусств, и, конечно, хореографии в том числе. Недостаточно сказать: хореография есть искусство движения, поскольку материальной основой для искусства балета, танца становится сам исполнитель, пластические движения его тела, жесты и мимика. Но ведь балет обязательно сопровождается музыкой, (кроме танцев различных национальных культур, сопровождаемых не музыкой, а ударными инструментами, дающими разнообразный или, наоборот, однообразный ритмический рисунок).

Как же воспринимается музыка человеком с точки зрения физиологических реакций? То, что музыка способна порождать в нас эмоции и чувства – это общеизвестный факт. Но сами эмоции порождаются центральными областями мозга. Важнейшая роль в этом процессе принадлежит **гипоталамусу**. Звуковой сигнал принимается ушными раковинами, затем преобразуется в нервный импульс и по нервным путям приходит в гипоталамус. Гипоталамус воспринимает этот импульс и преобразует в эмоциональные переживания (удовольствия, раздражения, радость или печаль – в зависимости от содержания музыки). Повреждение этого участка мозга может привести к полному исчезновению эмоциональных переживаний (люди с поврежденным гипоталамусом становятся жестокими, и уж тем более, не восприимчивыми к искусству).

Человек положительно реагирует на музыку тогда, когда она соответствует следующим параметрам:

1. Музыка должна состоять из периодически повторяющихся звуковых элементов. Причем, частоты этих периодов должны сочетаться: как низкочастотные, так и высокочастотные. Это делает музыкальные периоды подобными биоритмическим, так как в человеческом организме существует масса разночастотных биоритмов.

2. Периодические звуковые структуры должны быть взаимосинхронны: ведь и человеческие биоритмы синхронизированы. Например, один дыхательный цикл (вдох выдох) обычно соответствует четырем ударам сердца. Когда все биоритмы синхронны человек себя великолепно чувствует. Это во многом объясняет тягу людей к музыке.

3. Одновременно с синхронными периодами в музыке должен существовать изменяющийся элемент. Во всех музыкальных произведениях присутствует изменяющийся элемент, он хорошо заметен в **гармонии и мелодии, ритмическом рисунке.**

Все это исследовано и подтверждено физиологами. Музыка, взаимодействуя с человеком определенным образом, резонирует с его системами, тем самым способствуя их гармонизации, упорядочиванию.

Но вернемся к характеристике звука. Наше восприятие звука, или тона, определяется рядом его свойств. Одно из этих свойств - **высота звука**, зависящая от частоты вибрации. Единица измерения **частоты** - **Герц (Гц)**, означающая количество колебаний в секунду. А вот **громкость звука** зависит от **амплитуды** колебаний (например, если не поддерживать звук повторным прикосновением к струне, то струна перестанет колебаться и звук постепенно угаснет).

Самый низкий тон, доступный человеческому уху (подразумевается человек с нормальным слухом), - это **20 Гц** (колебаний в секунду) при длине волны **16,78 метра**. Самый **высокий** слышимый тон - около **20 000 Гц** при длине волны **17 сантиметров**.

Звуки, которые человек способен сам воспроизвести голосом исчисляются от **16 герц до 4000-4500 герц**.

- *К сожалению, в наши дни многие молодые люди портят себе слух громкой музыкой. Звукотерапевтические тесты показывают, что более 70% молодых людей в возрасте от 20 лет не способны воспринимать частоты выше 17000 Гц. Это очень прискорбно, поскольку именно высокие частоты не только определяют богатство и насыщенность звука - отличительную особенность человеческого голоса, но и содержат особый тип жизненной энергии, необходимый всем нам для хорошего самочувствия. Очищенные звуки высокой частоты используются в звукотерапии. Они насыщают тело и душу энергией и способствуют лечению различных заболеваний (этим занимается современное направление в медицине **музыкотерапия**, являющая собой - синтез медицины и музыки).*

Резонанс – хорошо знакомое всем явление. От него же зависит качество концертных залов: планировка здания должна обеспечивать хороший резонанс. У каждого инструмента есть резонирующие камеры, области. У гитары, струнных, щипковых – резонирует корпус, поэтому материал, из которого производится сам корпус, очень важен. Для хороших инструментов подбирается специальные породы дерева, годами и десятилетиями просушивается материал. Даже лак, покрывающий корпус инструмента имеет огромное значение, т.к. своим химическим составом может либо усилить звучание звука, либо загасить. У человеческого голоса множество резонаторов: грудной, головной, лобный. Физиологические особенности строения связочного аппарата и резонаторов, а также умение ими пользоваться отличает знаменитых вокалистов. Резонанс более высокого уровня – это взаимодействие всех музыкантов оркестра, их местоположение во время игры и само устройство зрительного зала (для создания которого требуется мастер акустики: если этим пренебречь,

то со сцены будут слышен не единый целостный поток музыки, а грохот одних оркестровых групп и «провальное» звучание других).

Звуки различаются и по тембру. **Тембр** зависит от присутствия обертонов. **Обертоны**, сопровождающие любой звук, это **призвуки**, входящие в спектр любого звука, звучащие всегда выше основного тона. Их частоты располагаются в естественном гармоническом порядке. Звуки, лишённые гармонических обертонов, – пустые, тусклые и холодные. В природе они почти не встречаются; их можно получить только с помощью электронной аппаратуры.


Если записать звуки различных музыкальных инструментов – например, фортепиано, флейты и гитары, – а затем с помощью специального оборудования **очистить их от всех естественных гармонических обертонов**, мы не сможем отличить их друг от друга: **все инструменты будут звучать одинаково**. Гармонические обертоны (их 16) можно сравнить с генераторами, которые подзаряжают наш организм жизненной энергией. Вот почему еще мы любим слушать музыку и любим петь. Поющий человек (и даже просто напевающий) – проявление здоровья и полноты жизни.

Современные научные исследования показали, что звуки низкой частоты оказывают по большей части негативное воздействие; они вызывают упадок сил и депрессию или воспринимаются как угрожающие. Например, гром или грохот землетрясения (вспомните, как во многих фильмах-триллерах видеоряд идет на фоне звучания низких монотонных звуков, усугубляющих у зрителей состояние ужаса). Напротив, более высокие частоты влияют на нас благотворно, повышая уровень энергии, как физической, так и психической (даже немзыкальные звуки: щебет птиц, гомон детских голосов).

Композиторы придают огромное значение использованию тембров, их сочетанию и сменам, существуют даже такие выражения как «**тембровая гармония**» и «**тембровая драматургия**». И в наше время продолжаются поиски новых тембров, их сочетаний (в оркестре), создаются новые электромузыкальные инструменты, а также синтезаторы звуков, позволяющие получать новые тембры. Особым направлением в музыкальном искусстве стала **сонористика**, где тембрам уделяется главная роль.

Человеческий голос обычно включает в себя тоны от 64 до 1300 герц. Мужские певческие голоса достигают тонового диапазона порядка в 2,5 октавы, а женские нередко превышают 3 октавы. Если учитывать также и крайне низкие тоны басовых голосов (43,2 герца) и высокие свистящие тоны детских голосов (4000 герц), то получится, что все человеческие голоса (мужские – женские – детские) захватывают **6 октав**. Интересно, что периодически в разных странах появляются уникальные люди с огромными голосовыми

диапазонами. К примеру, голосом с диапазоном почти в 5 октав обладала перуанская певица **Има Сумах**, исполнительница оперной и народной музыки.

-  **Има Сумах (1922-2008)** из Перу – эту певицу очень любили в СССР. По словам музыкальных критиков, «индейские корни придавали ее пению отзвук мистических традиций Южной Америки, а европейская классическая постановка голоса позволяла ей виртуозно владеть экстраординарными вокальными данными...» Ее уникальный голос, способный практически **моментально переходить от солидного баритона к «комариной колоратуре» и издавать «совершенно нечеловеческие звуки»**, достиг вершин совершенства в таких международных суперхитах как «Гимн Солнцу», «Хиваро»... Это был словно музыкальный рекеиум по исчезнувшей в веках цивилизации инков...

Бывают случаи, когда человека, не встречавшегося много лет, не узнают по лицу, но узнают по тембру разговорного голоса. Интересен исторический факт: тембр является настолько характерным, неотъемлемым свойством каждого человека, что **итальянцы в старину включали в паспорт в числе особых примет также и тембр голоса.**

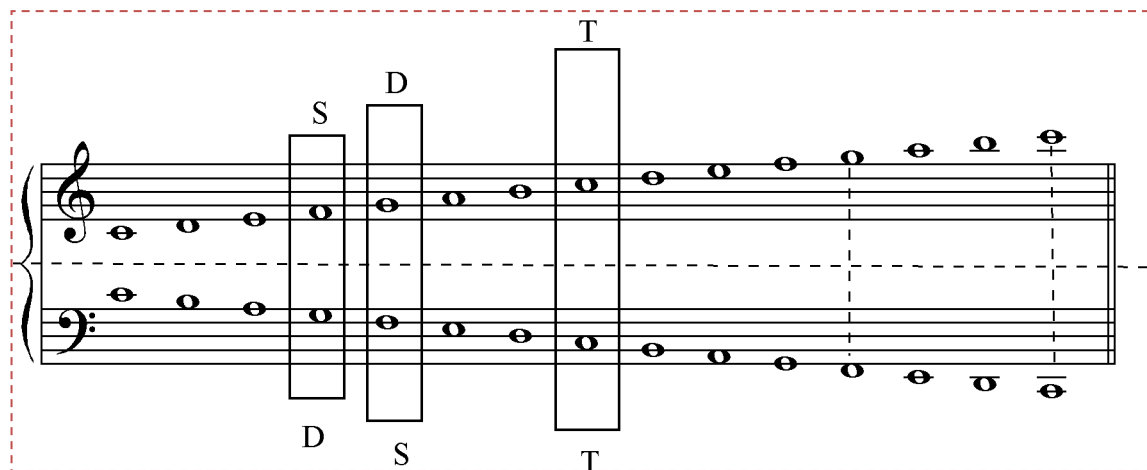
То же самое надо сказать и относительно вокального тембра каждого голоса. Никакая постановка голоса, плохая или хорошая, никакие дурные привычки не могут все же уничтожить в тембре голоса каждого певца его **основные индивидуальные черты.** Даже говоря по телефону, тембр голоса всегда остается при нас, и мы безошибочно узнаем по телефону голоса своих родных и друзей.

Музыкальная система



Музыкальная система ведет свое происхождение от Музыкальная система ведет свое происхождение от музыки Древней Греции. Причем, музыка вначале возникла не как самостоятельное искусство, а в триединстве: поэзия – музыка – танец. Символом музыки, сопровождающей поэзию, стала лира, прародительница современной арфы, инструмент с 4 струнами. К созданию лиры Орфея и ее конструкции приложил свой гениальный ум и умелые руки Пифагор. Это он открыл, что высота звука зависит от длины струны, что, нажав струну посередине, получаем звук октавой выше, а разделив струну на три части – звук на квинту выше. В переводе на нашу современную систему эти струны настраивались по звукам **до—фа— соль—до** (по квартам). Это подобие наводит на мысль о симметрии. В данном случае — о **симметрии** в музыке. В современной нотации именно эти звуки

стали осью координат: поставьте зеркало (можно мысленно) к верхнему стану со скрипичным ключом. В зеркале вы увидите отражение, но уже в басовом ключе малой октавы: **до** 1 октавы останется на месте (это как бы ось симметрии), а **фа** первой октавы отразится как **соль** малой октавы! Да и сам басовый ключ – оказывается перевернутым отражением скрипичного ключа, только без петли!



Ко всем временным искусствам применяют понятие ритм. Но, безусловно, оба понятия — и **симметрия**, и **ритм** — взаимосвязаны и взаимопроникаемы. Точно так существует **симметрия подобия и контраста**.

Но сила воздействия любого искусства обусловлена не только господством законов симметрии и контраста. Мы воспринимаем гармоничность предмета или произведения искусства, когда чувствуем, видим, ощущаем его **соразмерность**, что является одним из условий красоты.

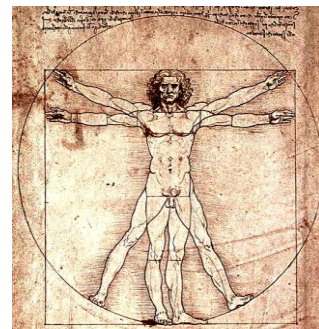
Ученые — психологи, оптики, физиологи — открыли, что наш взор при эстетической оценке предметов окружающего мира направлен всегда в **третью четверть этого целого**, где неточности отступают на второй план, и мы не только их не замечаем, но, напротив, нам все кажется безупречным и пропорциональным.


Эта зона соотношения частей еще называется *divina sectio* - «**золотым сечением**» или «**золотой пропорцией**», то есть делением целого в крайнем и среднем отношениях. Сам термин «**золотое сечение**» ввел гениальный Леонардо да Винчи. В архитектуре и изобразительных искусствах этот закон используется в приближенных соотношениях (5:3, точнее 8:5, 13:8 и т.д.).

Применительно к музыкальному произведению зона золотого сечения обязательно совпадет с кульминацией, которая окажется не в середине пьесы, а в **третьей четверти целого**: то есть, примерно в одиннадцатом и двенадцатом тактах, если в периоде 16 тактов. К примеру, в 16-тактной Ля мажорной прелюдии № 7 Ф.Шопена именно на эти такты (11-12) приходится кульми-


нация, выраженная всеми средствами: и отклонением, и самым высоким звуком, и замедлением темпа (*ritenuto*), и на мгновение застывшей фермой.

Искусству присуще стремление к стройности, соразмерности, гармонии. Мы находим их в пропорциях архитектуры и скульптуры, в расположении предметов и фигур, сочетании красок в живописи, в чередовании рифм и мерности ритма в поэзии, в последовательности музыкальных звуков. Эти свойства - закон симметрии - не выдуман людьми, а «подсмотрен» у природы. Одна из пропорций играет большую роль в любом искусстве. Речь идет о законе «золотого сечения». Сам термин был введен Леонардо да Винчи (всем известен его рисунок витрувианского человека). «Точка золотого сечения» выражается в приближенных соотношениях - 8:5, 13:8 - и т.д. и в музыкальных произведениях проявляется, прежде всего, в строении формы произведения, в нахождении кульминации. На точку золотого сечения обычно приходится **кульминация**, причем, это может быть как самый яркий момент, так и самый тихий; самое плотное по фактуре место - или, наоборот, самое прозрачное; случается и так, что в точке золотого сечения появляется новая музыкальная тема.



-  *Еще в 1925 году искусствовед Л.Л.Сабанеев, проанализировав 1770 музыкальных произведений 42 авторов, показал, что подавляющее большинство выдающихся сочинений можно легко разделить на части или по теме, или по интонационному строю, или по ладовому строю, которые находятся между собой в отношении золотого сечения. Причем, чем талантливее композитор, тем в большем количестве его произведений найдено золотых сечений. У Аренского, Бетховена, Бородина, Гайдна, Моцарта, Скрябина, Шопена и Шуберта золотые сечения найдены в 90% всех произведений. По мнению Сабанеева, золотое сечение приводит к впечатлению особой стройности музыкального сочинения.*

Особенностью музыкального искусства является его звуковыразительная, интонационная природа. Интонационная природа средств музыки позволяет с особенной глубиной и тонкостью не только передавать душевные движения людей, но и с особенной силой влиять на слушателя теми чувствами и идеями, которые она выражает.

-  *По легенде лира знаменитого певца и музыканта Орфея, жившего в догомеровскую эпоху, издавала такие чудесные звуки, что не только дикие звери, но деревья и скалы сдвигались со своих мест, чтобы послушать его дивную игру. Орфей, как гласит легенда, участвовал в экспедиции аргонавтов за золотым руном в Колхиду и только благодаря игре Орфея, был усыплен дракон, стороживший золотое руно. Мифы об Орфее, о о любви к жене Эвридике, которую он пытался вызволить*

из царства мертвых, послужили источником для многих произведений, созданных композиторами в последующие века. Яркий пример – опера **Кристофа Виллибальда Глюка**¹ «**Орфей и Эвридика**», дивная мелодия, олицетворяющая игру Орфея, известна во всем мире. Известная юмористическая сценка «**Мелодия Глюка**», представленная в 1970 году Ленинградским театром миниатюр, замечательно показала, как музыка способна воздействовать на человека. Напомним сюжет: Орфей. Спустившись в царство мертвых, должен пройти через все препятствия. Только вместо церберов на пути его встает злобный тигр. Орфей идет, играя на флейте, и не замечает рычания и выпадов. За время звучания этой прекрасной музыки (а это 4 минуты!), мы становимся свидетелями чуда: на наших глазах тигр поначалу начинает прислушиваться, затем – слушать, затем переходит к сопереживанию. И в кульминационный момент, переживая эмоциональное перерождение (катарсис), тигр срывает с себя шкуру и набрасывает ее на плечи голенького Орфея, продолжающего играть свою Божественную Музыку, не замечая ничего вокруг себя. В этой юмористической сценке скрыт глубокий подтекст: музыка способна формировать наш эстетический вкус, влиять на наши эмоции непосредственно: **Здесь и Сейчас**.

Даже изобразительные моменты, рисующие шум моря, раскат грома, пение птиц, и.т.п. представляют в музыкальных произведениях не буквальное цитирование звуков природы, а **музыкальное обобщение впечатлений человека** от этих природных явлений – для этого у современного музыкального инструментария достаточно своих средств.

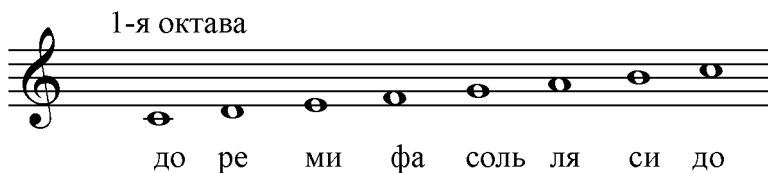
Человек, изучающий теорию музыки, ближе знакомится со средствами музыки и уже более сознательно начинает относиться к содержанию музыкального произведения. Музыка часто объединяется с другими искусствами: литературой, танцем, драматическим действием, кинофильмом. И благодаря своим уникальным выразительным средствам именно она доносит до зрителей часто скрытый подтекст роли, характера персонажа, именно она способна без слов передать суть и смысл некой драматической ситуации.

Нотное письмо

Изобретение письменности помогло человечеству накапливать знания. Изобретение нотного письма позволило передавать потомкам звуки, музыку. Современную систему нотной записи придумал в **XI** веке бенедиктинский монах **Гвидо Аретинский**. Монах обучал певчих исполнению церковных песнопений.

¹ **Кристоф Виллибальд Риттер фон Глюк** (нем. *Christoph Willibald Ritter von Gluck*, 2 июля 1714, Эрасбах — 15 ноября 1787, Вена) — австрийский композитор классической эпохи. Франция считает его своим, потому что наиболее славная его деятельность связана с парижской оперной сценой, для которой он написал свои лучшие произведения на французские слова. Опера «Орфей и Эвридика» (1762, Вена) ознаменовала новый этап творчества Глюка и открыла новую эпоху в европейском музыкальном театре.

Обучение заключалось в непосредственном заучивании с голоса преподавателя всех гимнов и песнопений католической мессы. Гвидо Ареттинский начал отмечать звуки нотами (от латинского слова «*nota*» – знак). Нотное письмо, пришедшее на смену **невмам** – в Европе и **крюкам** – в России, явилось фактически **системой координат**, которую в математический инструментарий ввел ученый-математик Декарт только в **XVII** веке! Глядя в ноты, мы видим не что иное, как настоящий **график музыки**: по вертикальной оси определяется высота звука, по горизонтальной – момент его появления, и время звучания. Таким образом, два параметра звука (частота колебаний и последовательность ее изменений) отображены на плоскости в прямоугольной системе координат.



Изобретенное нотное письмо позволило точно воспроизводить композиторский замысел, повысив роль исполнителя и его мастерства.

Кроме конкретной высоты ноты дают представление и о длительности (долготе) звука. Временная запись (длительности звуков):

<u>В одной целой ноте:</u>		
○		
♪ ♪		2 половинных
♪ ♪ ♪ ♪		4 четвертных
♪♪ + ♪♪ ♪♪ + ♪♪		8 восьмых
♪♪ ♪♪ + ♪♪ ♪♪	♪♪ ♪♪ + ♪♪ ♪♪	16 шестнадцатых

В такте мелодии, записанной в размере на четыре четверти **4/4** могут быть самые различные комбинации этих длительностей, но в сумме все они **не могут превышать длительность** целой ноты.

Посмотрим на комбинации длительностей в тактах темы Джульетты из балета С.С.Прокофьева «Ромео и Джульетта»:




О темперации

Настройку звукоряда по чистым акустически квинтам придумал еще **Пифагор**. Но этот строй был пригоден только для одноголосной музыки. С развитием музыки, появлением многоголосия, аккордов (гармонии) музыкантам потребовался иной строй – темперированный. Суть его заключалась в том, что при настройке **каждая акустическая квинта уменьшалась** на «чуть-чуть» (точнее - менее четверти тона, что для европейского уха - незначительно), но именно это сознательное уменьшение позволило из разомкнутой спирали по квинтам получить круг, в котором СИ-диез стало равняться = ДО, что ознаменовало начало эпохи **ЭНГАРМОНИЗМА**.


Темперированный строй позволял играть многоголосную музыку без ощущения фальши, способствовал возникновению **клавир** (прообраз современного фортепиано).

Заслуга нововведения принадлежит немецким музыкантам **А.Веркмейстеру** и **И.Нейдхардту** (конец XVII - начало XVIII веков). Органы, настроенные А. Веркмайстером, зазвучали в равномерно-темперированном строе. Преимущества нового строя были бесспорными. В нем совершенно спокойно можно было осуществлять переходы из тональности в тональность. И.С.Бах первым доказал жизнеспособность новой музыкальной системы, написав «Хорошо темперированный клавир» во всех тональностях новой системы. Авторитет великого композитора примирил споры математиков и музыкантов, выступавших «за» или «против» нового музыкального строя.

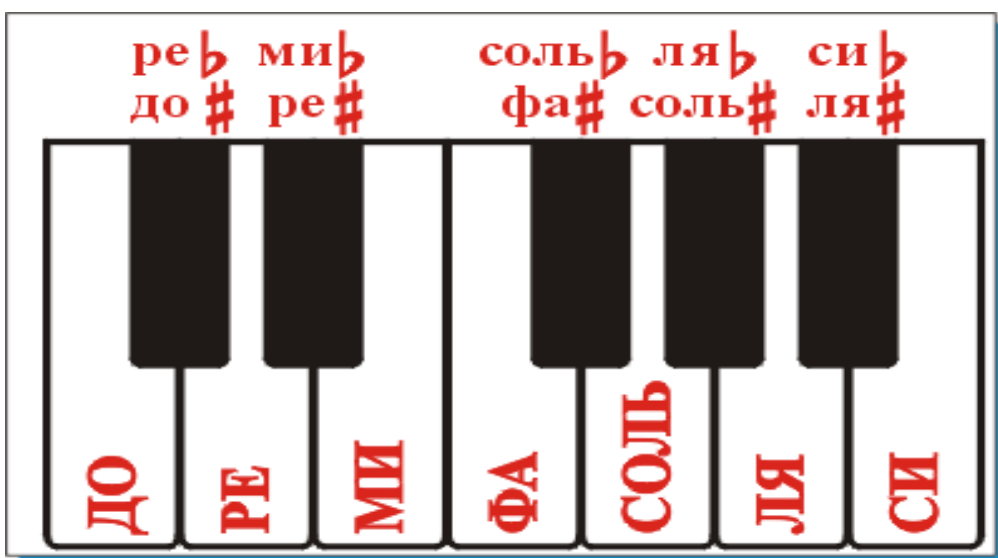
-  «ХТК» И.С.Баха состоит из 48 прелюдий и фуг для клавир, объединённых в 2 тома по 24 произведения. Полное название: «Хорошо темперированный клавир, или прелюдии и фуги во всех тонах и полутонах, касающихся как терций мажорных, так и терций минорных. Для пользы и употребления жадного до учения музыкального юношества, как и для особого времяпрепровождения тех, кто уже преуспел в этом учении; составлено и изготовлено Иоганном Себастьяном Бахом — в настоящее время великого князя Анхальт-Кётенского капельмейстером и директором камерной музыки». Кстати, к прелюдии До мажор из 1 тома ХТК французским композитором Шарлем Гуно,² жившим столетие спустя в эпоху цар-

² Шарль Франсуа Гуно (1818 18 октября 1893)

ствования гомофонии, была «досочинена» мелодия и получила широкую известность как "Ave Maria".

•  **Первый том** был написана Бахом в 1722 г., **второй** — в 1744 г. Интересен следующий факт: именно Бах своими гениальными прелюдиями и фугами связал высоту тона с эмоциональной окраской, и это сказалось на творчестве всех композиторов последующих поколений. Например, по-баховскому «тональному спектру» за тональностью **Соль мажор** закрепилось мнение как о «ясной и радостной» тональности. **До мажор** — стал восприниматься как «открытый и уверенный», **Си-бемоль мажор** — как блестящий, а **соль-диез минор** — глухой и темный, впрочем, как и ми-бемоль минор. Хотя это, конечно, не правило, а, скорее, традиция, заложенная Бахом. Известно, что впоследствии у некоторых композиторов и музыкантов обнаружился так называемый **цветной слух**. (Цветной слух — явление **синестезии**, при котором два чувства — зрение и слух — **связываются воедино**. Человек, обладающий цветным слухом, слушая музыку, видит или воображает цветные зрительные образы, которые могут вторгаться в реальное видение мира. Таких людей называют синестетиками. Синестетиками в музыке были, например, русские композиторы А.Н.Скрябин и Н.А. Римский-Корсаков).

Итак, музыка - искусство, состоящее из последовательности звуков, различающихся по высоте, продолжительности и окраске. Они могут сочетаться так, что не образуют между собой связи. И тогда мы получаем не музыку, а звуковой хаос. Когда же эти звуки находятся в органической связи и складываются в содержательную целостность, можно говорить о художественном произведении. Что для этого необходимо? Прежде всего, конечно, талант композитора, который создает такие последовательности звуков, что они **находятся в связи между собой**. Затем - профессиональное мастерство, позволяющее композитору полно и точно реализовать свои намерения. И, наконец, - наличие идеи, без которой любая музыка вырождается в бессодержательную игру звуков.



Вопросы для повторения материала введения:

1. Звуки какого диапазона способны слышать человеческое ухо?
2. Какой диапазон у человеческого голоса? Назовите примерные параметры мужского, женского, детского голосов.
3. Кто изобрел нотное письмо и когда? Как можно иносказательно называть нотное письмо?
4. Кто изобрел темперированный строй и в каком веке?
5. Какое знаменитое сочинение закрепило новый строй? Кому оно принадлежит и что собой представляет по форме?
6. Какую прелюдию И.С.Баха «усовершенствовал» композитор-романтик Ш. Гуно, сочинив к ней мелодию?
7. Известно ли вам, в какой тональности написана «Лунная соната» Л.Бетховена? В какой тональности идет знаменитая тема любви из Симфонической поэмы П.И.Чайковского «Ромео и Джульетта»?

Глава 1. Ритм. Метр. Размер. Темп.

Ритмом называется соотношение длительностей звуков в их последовательности. В музыке происходит чередование длительностей. Объединяясь в различных вариациях, длительности звуков образуют ритмические группы (фигуры), из которых, в свою очередь, складывается общий ритмический рисунок музыкального произведения. Иногда ритмическая организация звуков совпадает с метрической: и тогда в такте оказывается одна ритмическая длительность, но это скорее исключение. Любая мелодия, песни или танец образует свой ритмический рисунок. А записать ритмический рисунок можно так:



Отрывок из сонаты № 20 Л.В.Бетховена.

В музыке применяются различные длительности, это:

- 1) основные: **целые, половинные, четверти, восьмые** и т.д.
- 2) и длительности, образующиеся от произвольного деления основных длительностей на любое количество равных частей. К числу их относятся:
 - а) **Триоль**, образующаяся от деления основной длительности на три равных части вместо двух.
 - б) **Квинтоль** - на пять частей.
 - в) **Секстоль** - на шесть частей.
 - г) **Септоль** - на семь частей.




Это значит, что **три восьмых** в триольной группе в сумме занимают то же время, как одна четверть. Конечно, звуки при этом могут быть разной высоты. Такое деление длительностей придает музыкальному произведению **особый колорит, красоту, гибкость**. Разного рода украшения, мелизмы используют подобные фиоритуры. Их особенно много в татарской музыке.

Сами звуки могут иметь разные длительности - целые или тридцатьвторые, но **МЕТР**, который их организует в нужное течение времени - остается нерушим. Проводя аналогию, можно сказать, что **МЕТР** - это квадратные клетки канвы, а **РИТМ** - это вышивка, сделанная по канве, или конструкция. Рисунок этот может несколько не напоминать квадратную сетку, он может полностью закрыть собой канву, но при этом **рисунок на нее опирается**. Без участия невидимой метрической канвы, рисунок получился бы кривым или совсем был бы невозможен.

Метр - это нечто, существующее вечно и везде, как само пространство. **А ритм** - это узор, которым можно сделать видимым течение времени, и который держится на фундаменте метра.

Ритм может состоять из восьмых, триолей, из пауз, точек и лиг, он может поминутно изменяться в течение одного произведения, он может дробить длительности на какие угодно части, может даже переплетаться в несколько слов одновременно (существует такое понятие как «полиритмия»). Но **метр - это всегда одинаковый пульс**, он не дробится, он безразличен к звучащей музыке, **он неумолим**. Его нельзя услышать, **но ему подчиняются все звуки**.

В мире есть культуры, где ритм является основным выразительным средством. Мелодии вообще может не быть (культура народов Африки), это, конечно, весьма необычно для нашего уха. О воздействии ритма на человека, на его сознание теперь знают много. Остатный (постоянный, неизменный) ритм способен нанести вред организму, если длится долго.

 Интересен эксперимент, поставленный композитором М.Равелем в знаменитом «Болеро». Почти 17 минут мы слышим одну и ту же ритмическую фразу у малого барабана и на этом фоне разворачивается действие – то ли шествие восточного каравана, то ли приближение к грохочущему заводу (так объяснял свой замысел сам композитор). Такого удивительного произведения история музыки еще не знала.³

Акцент. Размер. Такт. Тактовая черта. Затакт.

В музыке звуки организованы во времени. Мы уже имеем представление о ритме и метре. Отдельные щелчки воображаемого метронома (метра) называются «долями». Из долей складывается каждый такт произведения. Количество долей в такте может быть разным, но главное, на что нужно сейчас обра-

³ Одно из лучших исполнений принадлежит дирижеру К.Эшенбаху, поразивших всех исполнением Болеро в 2009 году с оркестром Парижа.

тить внимание - эти доли неравнозначны между собой. Независимо от жанра и других параметров музыки, всегда первая доля (первый метрический удар) каждого такта имеет большую смысловую нагрузку, больший вес, чем все остальные доли. Поэтому первая доля такта называется **сильной долей** - это тоже устоявшийся термин. Собственно, тактом и называется промежуток между двумя соседними сильными долями. А то невольное ударение, которое мы делаем на сильной доле при исполнении музыки, называется **акцентом**. Впрочем, акцент Вы можете сделать на любой ноте, если это требуется характером мелодии. Просто, чтобы Вы не путались: сильная доля - вещь нерушимая, а акцент - всего лишь манера исполнения.

Доли, не имеющие ударений, называются **слабыми** долями. Теперь мы можем дать метру более профессиональное толкование: **равномерное чередование сильных и слабых долей времени называется метром** – (тот же смысл, но выражен другими словами). Доля метра может быть выражена различной длительностью: метр (или, если угодно, единица измерения времени) в музыкальной пьесе может выражаться целыми, половинными, восьмыми или шестнадцатыми длительностями.

Познакомимся с понятием **размера**. Размер принято изображать простой дробью, то есть двумя числами, одно над другим. Эти цифры пишутся сразу после ключа (и ключевых знаков, если они имеются) так, чтобы средняя линия нотного станца служила для них разделителем дроби. В числителе пишется количество долей, то есть, сколько ударов метронома должно прозвучать в каждом такте. В знаменателе – длительность, которая будет служить единицей измерения. Например, две четверти, три четверти:



В нотной записи такты отделены друг от друга вертикальной чертой поперек нотного стана. Эта черта называется **тактовой чертой**. Тактовая черта ставится перед сильной долей для того, чтобы ее выделить. Если музыка начинается со слабой доли, то вначале образуется неполный такт, который называется **затактом**. В большинстве случаев затакт не превышает половины такта. В конце, а иногда и по окончании части произведения, ставится двойная тактовая черта. В большинстве случаев произведения или отдельные части их, начавшиеся с затакта, заканчиваются неполным тактом, дополняющим собой затакт. Это - традиция. Это делается даже тогда, когда для создания заключительного неполного такта уже не остается собственно нотного материала - просто неполный такт «дописывается» с помощью пауз.

Простые метры и размеры. Группировка длительностей в тактах простых размеров

Метр, в котором акценты (сильные доли) повторяются равномерно через одну долю, называется **двухдольным**. Метр, в котором акценты повторяются равномерно через две доли, называется **трехдольным**. Двухдольные и трехдольные метры, имеющие один акцент, называются **простыми**. Все размеры их, выражающие то же, называются **простыми размерами**. К простым размерам относятся:

а) двухдольные размеры – $2/2$, $2/4$, $2/8$. Размер $2/2$ называется также по-иному «**alla breve**» и имеет иное обозначение: C

б) Трехдольные размеры - это: $3/2$, $3/4$, $3/8$, реже встречается размер $3/16$.

Заметим еще одну особенность: музыка быстрых темпов обычно записывается крупными длительностями и крупными размерами, а вот в музыке медленной мы можем встретить самые разнообразные мелкие длительности и мелкие размеры ($3/8$, $3/16$ и т.д.) Это просто объяснить: в быстром темпе нашим глазам очень сложно следить за нотами и оценивать их «вес», гораздо проще читать половинки, четверти и целые.

Образование ритмических групп внутри такта называется **группировкой длительностей**. Группировка помогает быстрее читать ноты, благодаря ей, мы сразу («на глаз») «схватываем» особенности ритма любого произведения.

При группировке длительностей в простых размерах основные доли такта (метрические доли) должны быть отделены друг от друга. Например:




Сложные метры и размеры. Относительно сильные доли. Группировка длительностей в тактах сложных размеров.

При слиянии простых **однородных** метров образуются **сложные метры**. Сложный метр может состоять из двух или более простых метров. Благодаря этому сложный метр может иметь несколько сильных долей. Количество сильных долей в сложном метре соответствует количеству простых метров, входящих в его состав.

Акцент первой доли сложного метра сильнее остальных его акцентов, поэтому эта доля называется **сильной**, а доли с более слабыми акцентами называются **относительно сильными** долями. Все размеры, выражающие сложные метры, тоже называются сложными размерами. Поэтому сказанное выше о составе сложных метров в одинаковой мере относится и к сложным размерам.

Наиболее употребительными размерами, выражающими сложный метр, являются следующие сложные размеры:

- **четырёхдольные размеры:** 4/4, 4/8, реже встречается 4/2
- **шестидольные размеры:** 6/4, 6/8, реже встречается 6/16
- **девятидольные размеры:** 9/8, очень редко встречаются 9/4 и 9/16
- **двенадцатидольные размеры:** 12/8, реже встречается 12/16

 Все размеры так или иначе восходят к **двух-** или **трехдольности**, или, иными словами, к жанровым прообразам марша или вальса. Эти, самые простые, танцевальные и привычные движения в два или три шага, воспринимаются слушателем наиболее естественно, благодаря чему такая музыка легко запоминается, вызывает больше эмоционального отклика.


Размеры же, которые не имеют родственной связи с двух- и трехдольными, например 5/4, 11/4, 7/8 и т.п., воспринимаются на слух как очень необычные, экзотические, трудные. Вам потребуется немалая одаренность, талант внушения и личное обаяние, чтобы придать музыке в таких метрических условиях настоящую естественность и запоминаемость...

Группировка организует ноты в группы по числу метрических долей, она **необходима для удобства чтения нот**. Группировка в сложных размерах заключается в том, что простые размеры, составляющие их, не объединяются в общие ритмические группы, а группируются отдельно, образуя самостоятельные группы; как бы скрытые такты, не выделенные тактовыми чертами.

Смешанные метры и размеры. Группировка длительностей в тактах смешанных размеров

Как мы уже знаем, простые метры могут объединяться в сложные. От слияния двух или нескольких простых разнородных метров образуются сложные смешанные метры. Для большей простоты их называют смешанными метрами, а размеры, их выражающие, - смешанными размерами.

Смешанные размеры встречаются в музыке значительно реже простых и сложных размеров. Наиболее употребительные из них пятидольные и семидольные: **5/4, 5/8, 7/4, 7/8**. Изредка встречаются и другие смешанные размеры, например 11/4. Например, в финале оперы «Снегурочка» Н.Римского-Корсакова есть большой торжественный хоровой номер в размере **11/4** - звучит очень архаично, этого эффекта композитор и добивался.

Многим известна мелодия «Take Five» Д. Брубeka в размере 5/4. Впрочем, в нем легко угадывается стабильное чередование двух простых размеров: 3/4 + 2/4: 

Take Five




Смешанные размеры отличаются от сложных размеров некоторыми особенностями: 1) строение смешанных размеров зависит от последовательности простых размеров, их составляющих, что влияет на чередование сильных и относительно сильных долей такта; 2) чередование сильных и относительно сильных долей такта следует неравномерно.

Например, пятидольный размер (5/4) может быть сложен из чередования двух простых, и в разных произведениях последовательность их может быть различной. Обратите внимание на «зависимость» сильных долей (под нотой сильная доля выделена «галочкой» – знак акцента) от размера, указанного при ключе.



Бывают случаи, когда в одном и том же музыкальном произведении меняется порядок чередования простых размеров, составляющих смешанный размер.

 **Смешанным может быть и сложный размер: 9/8, если чередование групп будет неравномерным.** Например: 2/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8, как это имеет место во многих болгарских, румынских, греческих мелодиях и танцах (и в музыке народов, живущих в горной местности).

Для удобства чтения нот в смешанном размере, иногда рядом с основным обозначением размера пишут в скобках вспомогательное обозначение в виде чередования простых размеров в такте, как мы уже только что видели.

Встречаются переменные размеры. Допустим, один такт имеет три четверти, а следующий – уже четыре. В этом случае новый размер выставляется в начале нового такта.


Синкопа

Ритмическая фигура, при которой происходит **несовпадение ритмического и метрического акцентов**, называется синкопой. В музыке синкопы встречаются часто, они возникают в тех случаях, например, когда звук слабой доли метра продолжает звучать на последующей сильной доле. В результате происходит перемещение акцента на эту слабую метрическую долю.

Чаще встречаются следующие формы синкоп, они считаются основными:

а) **междутактовые** синкопы двухдольные и трехдольные;

б) **внутритактовые** синкопы двухдольные и трехдольные.

Вся джазовая музыка – это стихия ритма, и синкопа в ней – занимает королевское место. Вспомните знаменитые регтаймы С. Джоплина (регтайм – означает *рваный ритм*)⁴. И подобная ритмика – изломанная, угловатая, как бы меняющая местами слабую и сильную доли, пронизывает всю джазовую музыку, даже лирическую. В правописании внутритактовых синкоп допускается отступление от правила группировки длительностей. Так, например, внутритактовую синкопу обычно пишут, сливая слабую и сильную доли в одну ноту, но иногда пишут и при помощи лиги, двумя нотами, придерживаясь правила группировки. Например, внутритактовую синкопу босановы⁵ не будем писать по правилам группировки, иначе теряется её смысл, так как она делит такт из 4/4 на три неравные доли: 3 восьмых + 3 восьмых + 2 восьмых – 

Тико-тико

Бразильская самба

С. Абрау

Allegro



⁴ **Регтайм** характеризуется особой манерой исполнения: на фоне оstinатного аккомпанемента, развивается ритмически прихотливая, остросинкопированная мелодическая линия. В результате этого возникает своеобразный полиритмический эффект. Регтайм был непосредственным предшественником джаза.

⁵ **Bossa nova** – стиль бразильской музыки, представляющий смесь прохладного джаза с различными местными ритмами, среди которых — байау и самба. Эту музыку Зекинья де Абреу написал ещё в 1917 году (в переводе на русский называлась «Воробей на отрубях»), но затем, в 1931 году, автор переименовал мелодию в «Tico-tico no Fuba» («Воробей на кукурузной крупе»); получила распространение во всем мире.

О танцах и природе танцевальности.

Вероятно, самая древняя музыка была музыкой, сопровождающей ритуальные танцы первобытных людей. Танцевальная основа всегда прослеживается в музыке, проявляясь явно или опосредованно. В музыке не прикладной, не предназначенной для танца как такового, «танцевальность» все равно проявляется в виде разных ритмических моделей, сплавленных в некие ритмические модули и подчиненные замыслам композитора.

Танцевальная музыка - в общем смысле музыкальный элемент искусства хореографии, музыка для сопровождения танцев (бальных, ритуальных, сценических и др.), а также производная от неё категория музыкальных произведений, не предназначенных для танцев и имеющих самостоятельную художественную ценность. В узком смысле – это лёгкая музыка, сопровождающая популярные бытовые танцы. У нее есть определенные признаки: доминирующее положение метроритмического начала, использование характерных ритмических моделей, чёткость кадансовых формул. Из всех отраслей музыкального искусства танцевальная музыка (и песенно-танцевальная) наиболее непосредственно связаны с бытом и **подвержены влиянию моды**. Поэтому в их образном содержании преломляются стандарты вкуса и эстетические нормы каждой эпохи, отражаются облик людей данного времени и манера их поведения: сдержанно-«высокомерная» павана, «гордый» полонез, «развинченный» твист и т.д.

Песня, танец и их звуковое сопровождение (на базе которых сформировалась собственно танцевальная музыка) первоначально и долгое время существовали в синкретической форме, как единое искусство.

Можно сказать, что вся существующая музыка соткана из танцевальных прообразов. В историческом котле переплавлялись народные европейские, американские танцы, а теперь, в 20 веке добавляются и экзотические для нашего слуха танцы восточных, азиатских, африканских стран, с их причудливой ритмикой, мелодикой и гармонией. Старинные формы наполняются новым содержанием, иногда сложно усмотреть ритмический прообраз в сплаве культурных традиций. Синкопированный ритм современных танцев имеет так же народное происхождение – через джаз – негритянскую африканскую музыку. То же и с танцами. Теперь их стало известно великое множество.⁶

⁶ О танцах разных эпох и народов советуем прочитать на сайте:

http://www.balletmusic.ru/dances_6.htm

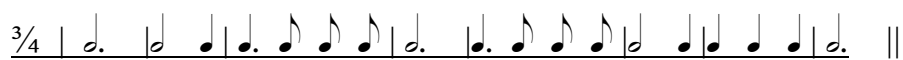
Красочный материал с иллюстрациями и примерами из классических произведений.

О современных танцах с характерными ритмоформулами можно познакомиться на сайте:

<http://corpuscul.net/shkola/solfedzhio-i-fortepiano/osnovy-orkeistrovki/aranzhirovka/>

Фокстрот, Танго, Румба, Самба, Бегин, Мамба, Ча-ча-ча, Босса-нова, Шейк, Твист

Ритмические модели танцев имеют свои особенности. Возьмем для примера несколько ритмических моделей на $3/4$. У всех фрагментов – один метр и размер, но **расположение длительностей внутри тактов** – выглядит по-разному. Так, Вальс может быть медленным:



или быстрые: 

где счет идет как бы по два такта (быстрый вальс можно было бы записать и в размере $6/8$). А вот ритмический рисунок Мазурки, хоть тоже в этом размере, но будет отличаться потому, что в этом танце есть подскок:



Другой танец на $3/4$ - **Менуэт**, напротив, плавный (его танцевали в сложных, объемных костюмах, в юбках с кринолинами), начинался он обычно с **затактовой доли**:



Были в истории и старинные танцы, такие как Пассакалия – тяжелые ритм, медленный темп танцевания:



ритм танца почти постоянен, акцент на 2-ю долю «стопорит» движение. Но ведь и танец этот - не совсем танец, а погребальное шествие.

Именно в танцах кристаллизовались малые формы европейской классической музыки; уже в 15-16 вв. темы нередко излагались в форме, подобной периоду. Число разделов в формах определяется практической потребностью – продолжительностью танца. Поэтому танцевальные формы представляют собой «цепи», состоящие из теоретически неограниченного количества звеньев. Та же необходимость большей протяженности заставляет повторять темы.

Еще венские классики ввели традицию использовать в сонатно-симфоническом цикле танцев (менуэт). Характерное для 19 в. сближение симфонической музыки с танцевальностью шло разными путями. Традиция венского классицизма живо ощущается в сочинениях М. И. Глинки (например, неквадратность «Вальса-фантазии», виртуозные контрапунктические сочетания в «Полонезе» и «Краковяке» из оперы «Иван Сусанин»), который сделал обычным для русских композиторов применение симфонической техники в балетной музыке (П. И. Чайковский, А. К. Глазунов).

Ритмические формулы некоторых известных танцев

Voice

4 Гавот начинается со сложного затакта - в полразмера:

6 Галоп - быстрый танец французского происхождения

11 Гопак - украинский народный танец:

19 Кадриль - французский танец, распространился в 18 веке во всей Европе (и России), с размером на 2/4 или 6/8:

26 Кекуок - возник в США в конце 19 в.

30 Краковяк - польский народный танец

34 Мазурка - польский танец, ставший очень популярным в 19 веке с размером на 3/4 или 3/8:

40 Полонез - французского происхождения придворный танец-шествие на 3/4:

44 Польшка (название происходит от чешского слова "половина") - чешский народный парный танец. Может начаться как с сильной доли, так и с затакта.

48 или:

53 Сарабанда - старинный испанский танец 15-16 в. В 17 в. - во Франции, став придворным танцем.

61 Танго - старинный испанский танец кубинского происхождения. 2-дольный, распространившись в Южной Америке, в 20 веке стал салонным танцем во всем мире. Формул - множество, например:

66 Тарантелла - итальянский народный танец, живой, стремительный, очень распространен в 19 веке.

Темп

Скорость движения называется **темпом**. В музыке темп как одно из средств выразительности, зависит от содержания музыкального произведения (или, скорее, наоборот: содержание зависит от темпа). Темпы подразделяются на три основные группы: медленные умеренные и быстрые. Для определения темпов применяются, главным образом итальянские обозначения. За последнее время в российских изданиях стали применяться обозначения темпов на русском языке. В джазовых же нотах традиционно применяются англоязычные термины. Ниже приводится перечень основных обозначений темпов (см. таблицу на стр.25-27).

Для уточнения оттенков движения при отклонении от его основных темпов применяются некоторые **дополнительные обозначения**: *molto* - очень, *assai* - весьма, *con moto* - с движением, *commodo* - удобно, *non troppo* - не слишком, *non tanto* - не столь, *sempre* - все время, *meno mosso* - менее подвижно, *piu mosso* - более подвижно, *tranquillo* - спокойно.

Для большей выразительности при исполнении музыкального произведения нередко применяются постепенные ускорения или замедления общего движения. Они обозначаются в нотном тексте следующими словами:

- а) для замедления: *ritenuto* - сдерживая, *ritardando* - запаздывая, *allargando* - расширяя, *rallentando* - замедляя
- б) для ускорения: *accelerando* - ускоряя, *animando* - воодушевляя, *stringendo* - ускоряя, *stretto* - сжато, сжимая
- в) для возвращения движения в первоначальный темп применяются следующие обозначения: *a tempo* - в темпе, *tempo primo* - первоначальный темп, *tempo I^o* - первоначальный темп.

Все темпы, применяемые в музыке соответственно словесным обозначениям, приблизительно или, как говорят, условны. Для установления более точного темпа применяется метроном. Наиболее распространен метроном изобретателя **Мельцеля** - в виде четырехгранной пирамиды с маятником. Поэтому метроном сокращенно обозначается - **М. М.**, что значит «Метроном Мельцеля»⁷. Метроном отсчитывает посредством маятника нужное количество ударов в минуту. Скорость регулируется передвижной гирькой. Маятник метроно-

⁷ Метрономом называют прибор для отсчета тактовых долей на слух. Он необходим для установления точного темпа музыкального произведения. Изобретатель метронома - венский механик **И.Н.Мельцель**, получивший патент в 1816 году.

ма приводится в движение заводным механизмом. Каждый удар принимается за единицу времени - долю данного метра и соответственно размеру считается как длительность, равная половинной, или четверти, или восьмой и т. п. Композитор выставляет обозначение темпа по метроному после словесного обозначения

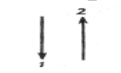
Допускаемые исполнителем **незначительные** отклонения от указанных автором темпов зависят от его художественной индивидуальности и его личного понимания исполняемой музыки.

Приемы дирижирования

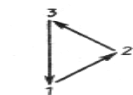
Под дирижированием, в широком смысле этого слова, подразумевается управление исполнением музыкального произведения хором, оркестром или другими крупными ансамблями.

В применении к пению или сольфеджио под дирижированием подразумевается средство: во-первых, счета, то есть указания времени продолжительности и смены долей такта; во-вторых, установления темпа для данного произведения. Как это ни может показаться странным, но можно дирижировать даже для самого себя, когда Вы читаете незнакомые ноты, поете или записываете мелодию по памяти. Дирижируйте себе - и практически все новые понятия из курса теории музыки усвоятся Вами вдвое скорее и прочнее.

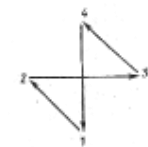
В основу приемов дирижирования положены двухдольные, трехдольные и четырехдольные фигуры взмахов. Они заключаются в следующем (все схемы даны для правой руки):



а) Все простые двухдольные размеры дирижируются двумя взмахами - вниз и вверх. Примечание. Начало каждой доли такта наступает в момент окончания взмаха, в опорной точке движения.



б) Все простые трехдольные размеры дирижируются тремя взмахами - вниз, вправо и вверх.










в) Четырехдольные размеры - четырьмя взмахами вниз, влево, вправо и вверх.

Таблица основных темповых обозначений ⁸

Итальянский	Немецкий	Французский	Английский	Как читается по-русски и значение	Метроном по Мальтеру
grave	schwer, ernst und langsam	gravement	heavy, seriously	гравэ-очень медленно, значительно, торжественно, тяжело	 = 40-48
largo	breit	large	broadly	ларго — широко, очень медленно	 = 44-52
largamente	weit, in weiten Abständen	largement	broadly	ларгамэнтэ — протяжно	 = 46-54
adagio	gemächlich	à l'aise	("at ease") easily, unhurried	адажо — медленно, спокойно	 = 48-56
lento	langsam	lent	slowly	лэнтэ — медленно, слабо, тихо, скорее, чем largo	 = 50-58
lento	langsam	lent	slowly	лэнтэ — медленно, слабо, тихо, скорее, чем lento	 = 52-60
larghetto	mäßig langsam	un peu lent	somewhat faster than largo	ларгэтто — довольно широко	 = 54-63
andante assai	sehr gehend	un peu lent	somewhat slower than andante	андантэ ассай — очень спокойным шагом	 = 56-66
adagietto	mäßig gemächlich	un peu à l'aise	somewhat faster than adagio	адажиэтто-довольно медленно, но подвижнее, чем adagio	 = 58-72
andante	gehend, fließend	allant	("walking") flowing	андантэ — умеренный темп, в характере шага (букв. «идя»)	 = 58-72
andante maestoso	gehend, fließend erhaben	allant	in a majestic and stately manner	андантэ маэстозо — торжественным шагом	 = 60-69
andante mosso	gehend, fließend bewegt	allant	with motion or animation.	андантэ моссо — оживлённым шагом	 = 63-76
comodo, comodamente	bequem, gemächlich, gemütlich	commode	convenient (pace)	комодо, комодаментэ — удобно, непринуждённо, неспеша	 = 63-80

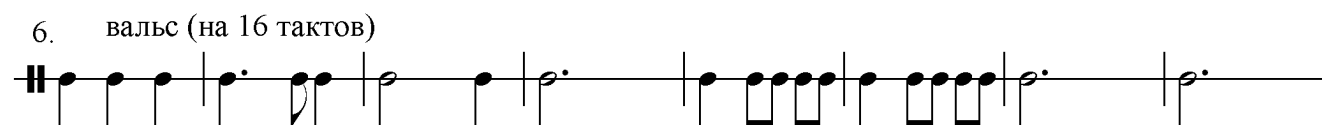
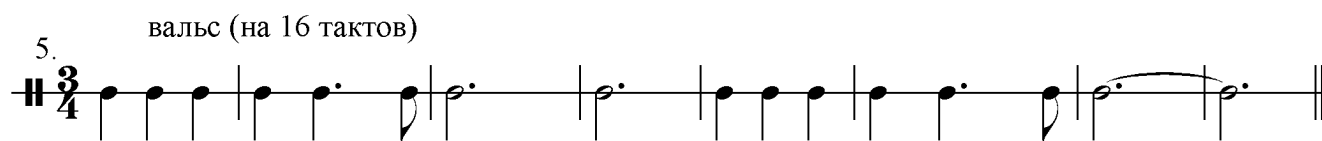
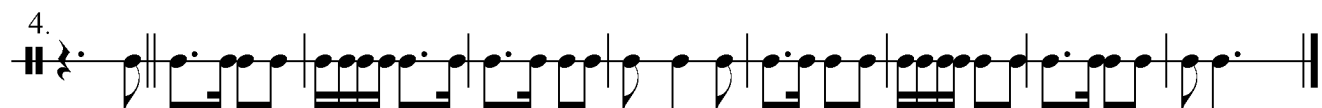
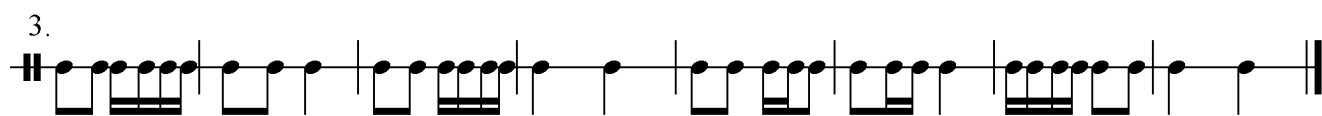
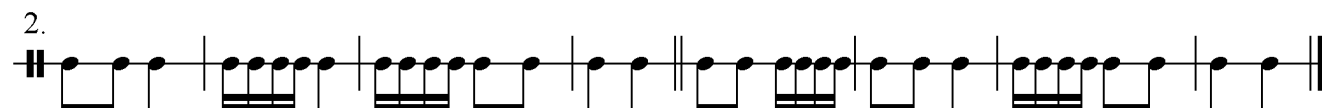
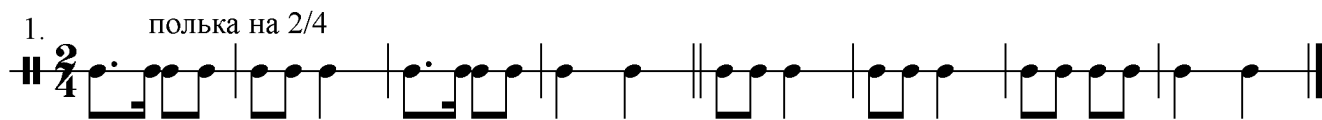
⁸ Мальтер Л.И. - составитель таблиц по инструментоведению (включая таблицу темпов) для дирижеров симфонического оркестра.

andante non troppo	bequem, gemächlich,	pa trop d'allant	andante, but not to much	андантэ нон трóппо — небыстрым шагом	 = 66-80
andante con moto	bequem, gemächlich, gemütlich	allant mouvementé	andante, but with motion	андантэ кон мóто удобно, непринуждённо, неспеша	 = 69-84
andantino	etwas gehend, etwas fließend	un peu allant	somewhat close to andante (somewhat faster or slower)	андантíно — скорее, чем andante, но медленнее, чем allegretto	 = 72-88
moderato assai	sehr mäßig	un peu modéré	somewhat slower than moderato	модерáто ассáи — очень умеренно	 = 76-92
moderato	mäßig	modéré	moderately, neither slow nor fast	модерáто — умеренно, сдержанно, средний темп между andante и allegro	 = 80-96
con moto	bewegung	mouvementé	with motion	кон мóто — с движением	 = 84-100
allegretto moderato	mäßig bewegt, mäßig lustig	un peu animé	somewhat slower than allegretto	аллегрéтто модерáто — умеренно оживлённо	 = 88-104
allegretto	mäßig bewegt, mäßig lustig	un peu animé	somewhat slower than allegro	аллегрéтто — медленнее, чем allegro, но скорее, чем andante	 = 92-108
allegretto mosso	mäßig bewegt, mäßig lustig	un peu animé	somewhat faster than allegretto	аллегрéтто мóссо — быстрее, чем allegretto	 = 96-112
animato	bewegt, lustig	animé	animated; lively.	анимáто — оживлённо	 = 100-116
animato assai	bewegt, lustig	animé	very much animated; quite lively.	анимáто ассáи — очень оживлённо	 = 104-120
allegro moderato	bewegt, lustig	animé	quite lively, cheerful and quickly	аллéгро модерáто — умеренно быстро	 = 108-126
tempo di marcia	marschieren	marcher au pas	marching	тэмпо ди мáрча — в темпе марша	 = 112-126
allegro non troppo	bewegt, lustig	pa trop d'animé	lively, cheerful and quickly, but not too much	аллéгро нон трóппо — быстро, но не слишком	 = 116-132
allegro tranquillo	bewegt, lustig	animé tranquille	lively, cheerful and quickly, but calm	аллéгро транкуйлло — быстро, но спокойно	 = 116-132
allegro	bewegt, lustig	animé	lively, cheerful and quickly	аллéгро — скорый темп (буквально: «весело»)	 = 120-144

allegro molto	sehr bewegt, sehr lustig	très animé	lively, cheerful and quickly	аллѐгро мольто — весьма быстро	 = 138-160
allegro assai	sehr bewegt, sehr lustig	très animé	lively, cheerful and quickly	аллѐгро ассай — весьма быстро	 = 144-168
allegro agitato, allegro animato	sehr bewegt, sehr lustig	très animé	lively, cheerful and quickly	аллѐгро аджитато — весьма быстро, взвол- нованно	 = 152-176
allegro vivace	sehr bewegt, sehr lustig	très animé	lively, cheerful and quickly	аллѐгро виваче — значительно быстро	 = 160-184
vivo, vivace	lebhaft	vif	lively and fast	вѝво, виваче — быстро, живо, быстрее, чем allegro, медленнее, чем presto	 = 168-192
presto	schnell	vite	fast	прѐсто — быстро	 = 184-200
prestissimo	ganz schnell	très vite	very fast	прѐстѝссимо — в высшей степени быстро	 = 192-208

Примеры ритмических формул для мелодических импровизаций.

Задание: простучать ритмоформулы.



Вопросы для повторения:

1. Что такое метр?
2. Как называются доли метра, на которые падает ударение?
3. Как называются доли метра, на которые не падает ударение?
4. Что такое ритм?
5. Объяснить разницу между основным и произвольным делением длительностей.
6. Какие группы длительностей, образовавшиеся от произвольного деления основных длительностей, чаще всего встречаются?
7. Что такое размер?
8. Как обозначается размер в нотном письме и где помещается обозначение размера?
9. Что такое такт и тактовая черта?
10. Что такое затакт?
11. Объяснить разницу между двухдольным и трехдольным метром.
12. Объяснить разницу между простыми и сложными метрами и размерами.
13. Перечислить простые размеры.
14. Как иначе называется размер $2/2$ и какое другое обозначение он имеет?
15. Что называется группировкой нот?
16. В чем заключается группировка нот в простых размерах?
17. Перечислить сложные размеры, наиболее часто встречающиеся.
18. Что такое относительно сильная доля?
19. В чем заключается группировка нот в сложных размерах?
20. Что представляют собой смешанные метры и размеры? Перечислить наиболее употребительные.
21. В чем заключается особенность группировки нот в смешанных размерах?
22. Что представляют собой переменные размеры? Как и где обозначается смена размера?
23. Что такое синкопа? Какие встречаются в музыке основные формы синкоп?
24. В чем заключается группировка нот в вокальной музыке?
25. Что такое темп?
26. Назовите **быстрые темпы**, запишите их обозначения
27. Назовите **медленные темпы** и запишите их обозначения.

Глава 2. Мелодия. Интервалы. Аккорды – общие сведения.

Мелодия является основным выразительным средством музыкального искусства. Мелодия (от др.-греч. **μέλος** — пение, **mélodie** — франц., нем., **melodia** — итал.) – это певучее последование звуков, принадлежащих к какой-нибудь гамме или ладу. В мелодии могут быть переходы-модуляции, но преобладание главного лада является определяющим. Мелодическое движение в своем развитии принимает разнообразные формы. Рисунок мелодического движения складывается из его различных направлений.

Назовем основные типы движения:

- восходящее движение (в том числе, и гаммаобразное);
- нисходящее движение;
- волнообразное движение, образующееся от последовательно чередующихся восходящего и нисходящего направлений;
- горизонтальное движение на повторяющемся звуке.

Мелодия, как и речь, не течет непрерывно, а делится на части. Части мелодии называются построениями; они бывают различные по продолжительности. Граница между построениями называется цезурой. Отдельные построения отличаются друг от друга степенью законченности музыкальной мысли.

Музыкальное построение, выражающее законченную музыкальную мысль, называется **периодом**. Простейший тип периода состоит из восьми тактов. Период делится на две части, которые называются **предложениями**. Окончание музыкального построения называется каденцией. Если в периоде при окончании сохраняется начальная тональность, он называется **однотональным**. Период, в котором к моменту его окончания произошла модуляция, называется **модулирующим периодом**.

Строительными «кирпичиками» **мелодии** являются **интервалы**, из которых выстраиваются мелодические фразы и предложения. Интервалы можно сравнить со слогами речи (без слогов ведь невозможно сложить слово!) Интервалом называется расстояние между двумя тонами – звуками по **горизонтали** (если речь идет о мелодии) и по **вертикали** (если речь идет об аккорде, который состоит из интервалов). Это и дает название интервалу: он может быть **мелодическим**; а если звуки звучат одновременно – **гармоническим**.

Интервалы получают название:

- **по количеству ступеней, входящих в них:** в приме – 1 ступень, в секунде – 2 ступени, в терции – 3 ступени, в кварте – 4 ступени,

в квинте – 5 ступеней, в сексте – 6 ступеней, в септимае – 7 ступеней, и в октаве – 8 ступеней;

- **по качеству** (какие они): большие или малые, чистые, уменьшенные или увеличенные (т.е., сколько они «весят» в тонах и полутонах).

В натуральном ладу (диатонике) **малыми и большими** бывают: **секунды, терции, сексты и септимы**; **чистыми** – **прима, октава, кварта и квинта**. И еще - по паре **взаимобращающихся** тритонов (уменьшенная квинта и увеличенная кварта).

Существуют интервалы и больше октавы, естественно, что в мелодии **вокального** произведения они встречаются довольно редко, поскольку такие скачки неестественны для человеческого голоса, зато в инструментальной мелодии – вполне возможны. Запоминать их необязательно, наиболее распространенными являются:

- **нона** – 9 ступеней (октава + секунда),
- **децима** – 10 ступеней (октава + терция) и т.д.

Кроме того, интервалы различаются по количеству содержащихся в них тонов и полутонов (**чистые, большие, малые, увеличенные и уменьшенные**).

По местоположению интервалы еще могут быть **мелодическими** и **гармоническими**. Названия говорят сами за себя: мелодия в поступенном движении строится из разных интервалов, анализируя их по порядку, мы определяем их размер количественный (какой это интервал) и качественный (большой, малый или чистый, уменьшенный или увеличенный). Аккорды состоят тоже из интервалов, но вытянутых по вертикали.

Кроме того, интервалы бывают:

- **консонантными** (октава, чистая квинта, чистая кварта, большие малые терции и сексты) и
- **диссонантными** (секунды, септимы, тритоны (состоящие именно из трёх тонов, и потому получившие такое название).

Кстати, совершенными консонансами долгое время считались лишь унисоны, октавы и квинты. Эпоха строго **монодического** хора сменилась другой – **переходной** от строгого **одноголосия** к развитому **многоголосию**, гармонии. Посмотрите, как выглядело **двухголосие** в католической службе:

Параллельный органум IX век

хорал

Ti - ta - his hi - ti - di.squa-li di que so - li. Te hu-mi-les fa-mu-li mo-du-lis ve-ne-ran-do is.

В традициях европейской культуры многоголосие использует движение консонансами по вертикали. В русских и славянских песнях движение терциями, секстами – норма. Например:

Во поле березка стояла

русская народная песня



В иных музыкальных национальных культурах можно встретить движение и параллельными квинтами, квинтами (например, в грузинских песнях), что российский слух сразу же отмечает как необычное, терпкое.

Заметим, что в восточной музыке часто даже секунда (большая) трактуется как консонанс. Постепенно и наш российский слух привыкает к необычному звучанию, в этом нет ничего удивительного: музыкальная палитра в 21 веке значительно расширяется благодаря Интернету, возросшей информативности, путешествиям. Наш слух становится более изощренным и, если можно применить к слуху такой термин, – «толерантным».

Несколько слов о наиболее характерных случаях использования начальных интервалов в мелодии. Известно, что для гимнических и маршевых мелодий характерно наличие кварто-квинтовых ходов в мелодии, и особенно, затактовая кварта. Но в той же чистой кварте, помещенной на сильную долю такта, эти призывные интонации микшируются. Однозначна роль малой секунды, причем, в нисходящем движении: это, несомненно, интонация стоны, боли. Но та же восходящая малая секунда может быть совершенно иной: например, в гаммаобразном пассаже.

Много говорилось о начальном секстовом ходе в мелодии (а именно - от квинты лада к терции лада), подчеркивалась ее особая выразительность и лиричность в романсах, песнях. С этим можно согласиться. Но, правда и то, что любой мелодический интервал, помещенный в разные ритмические условия, будет выполнять и разные выразительные задачи.

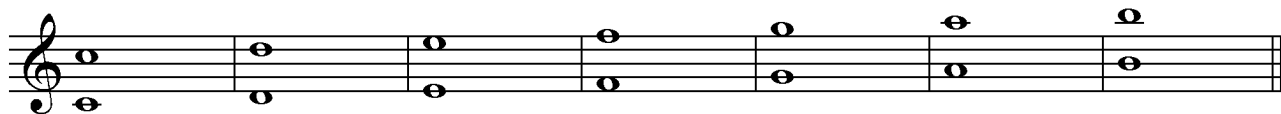
Задание по теории:

1. Построить и назвать от звука «соль» вверх следующие интервалы: ч.4, ч.5, ч.8, б.6. б.3, м.7..
2. Построить от звука «ми» вверх следующие интервалы: м.3, ч.4.,м.6., м.2., ч.5, б.7, ч.8.
3. Построить от звука «ля» вниз: б.2, б.3, б. 6, ч.5, ч.8.
4. Построить от звука «си-бемоль» интервалы вниз: м.3, ч.4, тритон, м.6, м.7, ч.8.
5. На следующих нотных страницах прочесть учебный материал и выполнить устное задание.
6. Письменная проверочная работа – на стр. 17: определить и подписать интервалы, проставив количественную и качественную величины.
7. К этим же интервалам найти обращения и дать им названия (включая количественную и качественную величину - например, б.3 – обращается в м.6., ч.4 – в ч.5 и т.д.)
8. Проиграть, прослушать мелодии примеров на стр.20-21, проанализировать состав мелодических интервалов (горизонтальное направление) и дать им название. Упражнения на фортепиано нужно проиграть с помощью педагога (или самостоятельно) и ответить на вопросы.
9. На страницах 22 -23 представлены примеры для анализа: нужно определить интервалы в мелодическом движении.

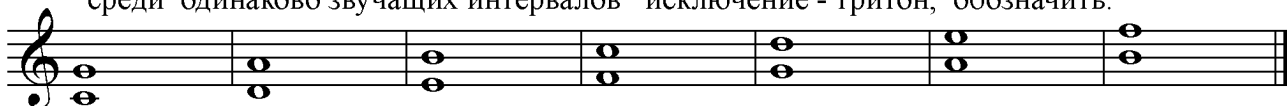
Упражнения на фортепиано для закрепления темы "Интервалы"

1. Чистые, увеличенные и уменьшенные

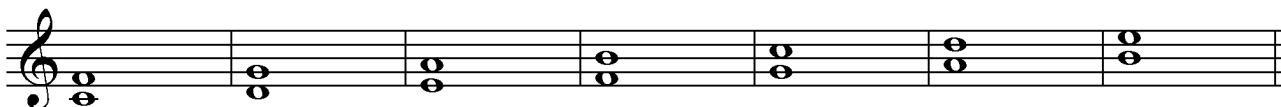
Задание: Проиграть от каждого звука интервал октаву, установить количество тонов.



Проиграть от каждого звука интервал квинту, установить количество тонов, найти среди одинаково звучащих интервалов исключение - тритон, обозначить.



Проиграть от каждого звука интервал кварту, установить количество тонов, найти среди одинаково звучащих интервалов исключение - тритон, обозначить.



2. Малые и большие интервалы.

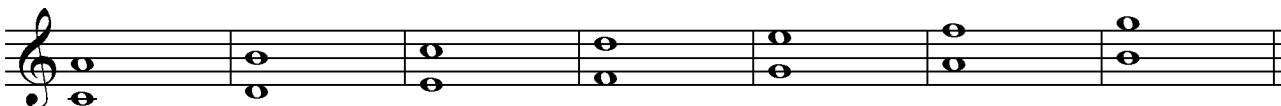
Проиграть от каждого звука интервал секунду, определяя тоновую величину.



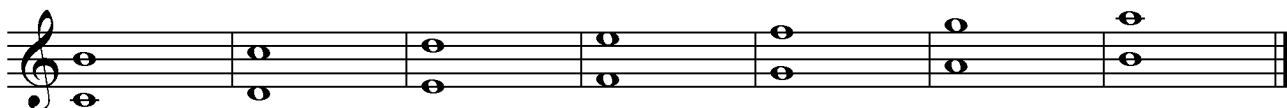
Проиграть от каждого звука терцию, установить количество тонов, обозначить большие и малые терции.



Установить количество тонов в секстах и обозначить большие и малые сексты.



Определить количество тонов в приведенных септимах, назвать большие и малые септимы.



Обращения интервалов:

секунда - в септиму, кварта - в квинту секста в терцию

прима - в октаву, терция в сексту квинта - в кварту септима в секунду

Составные интервалы:

- 9 - **Нона** - девять ступеней = секунда + октава,
- 10 **Децима** - десять ступеней = терция + октава,
- 11 **Ундецима** - одиннадцать ступеней = кварта+октава,
- 12 **Дуодецима** - двенадцать ступеней = квинта+октава,
- 13 **Терцдецима** - тринадцать ступеней = секста + октава,
- 14 **Квартдецима** - четырнадцать ступеней = септима+октава
- 15 **Квинтдецима** - пятнадцать ступеней = двойная октава

Самостоятельная работа

Задание: определить преведенные интервалы, подписать

м.б



Задание: определить мелодические интервалы и тип мелодического движения в приведенных фрагментах.

Заключительный дуэт Аиды и Радамеса
из оперы "Аида"

Дж.Верди



Фрагмент из балета "Щелкунчик"

П.И.Чайковский



"При дороге ивы"

романс из к/ф "Дворянское гнездо"

Вяч. Овчинников



При доро-ге и - вы и-вушки сто-я - ли, то сплета - ли ко - сы. то их рас-пле-та - ли.

тема Джульетты из балета "Ромео и Джульетта"

С. Прокофьев



Последняя поэма

из к/ф "Вам и не снилось"

А.Рыбников



Ве-тер ли ста-ро-е и-мя раз-ве - ял? Нет мне до-ро-ги в-мой бро-шен-ный край —



Ес-ли у-ви-дешь пы-та-ешь-ся из-да-ли, — не раз-гля-дишь ме-ня,



не раз-гля-дишь ме-ня... Друг мой, про-щай! —

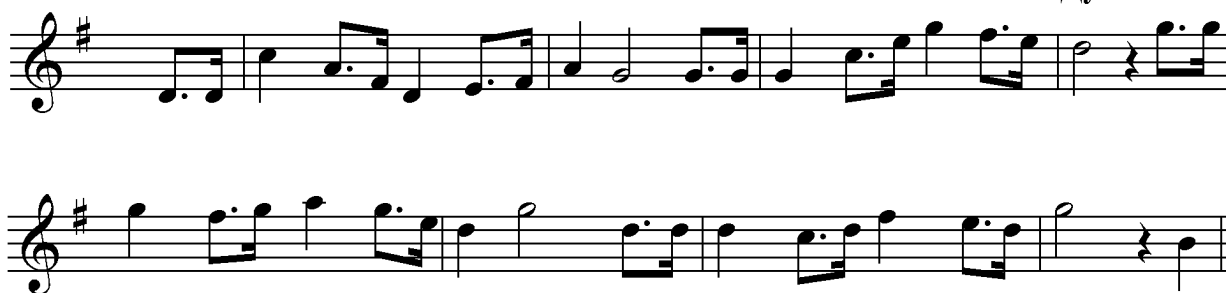
Гимн России

А.Александров



Песня о Волге

И. Дунаевский



Песенка Герцога

из оперы "Риголетто"

Дж. Верди



Концерт № 2 для фортепиано с оркестром

главная тема финала

К. Сен-Санс

Allegro



The house on the rising sun

старинная английская баллада



Чай вдвоём

из мюзикла "О нет, Наннет!"

В. Йоманс



Аккорды – строение, разновидности.


Аккорд должен содержать **не менее трех звуков**, это значит, что в нем будет два интервала. Если интервалы можно сравнить со слогами, то аккорды уже подобны **словам в речи**. Один звучащий аккорд вне связи с другими, конечно, обладает колоритом и некоей информационностью (так же как и слово), но смысл его вне тональности не понятен. Другое дело – когда тот же аккорд, находясь в связи с другими аккордами, участвует в гармоническом движении. Тут мы уже можем говорить о роли каждого аккорда, можем проанализировать и понять, почему именно этот аккорд (а не другой) уместен в данной гармонической последовательности. Аккордами, их связями занимается учебная дисциплина «гармония».

Что такое гармония? Продираясь сквозь множество ее определений, человечество пыталось понять это на протяжении всей своей истории. Но остановимся на наиболее обобщенном понимании гармонии, исходящем из смысла и значения этого слова (по-гречески *harmonia* – означает **связь**).

Гармония - есть связь и единство различного, в своем сочетании складывающееся в прекрасную целостность. Но кроме этого возвышенного определения, гармония – это еще и учебный курс, в котором изучаются аккорды, их строение, связи и соединения. Вопросы гармонического развития рассматриваются в курсе «Гармонического анализа», о ретроспективе гармонических средств говорится в курсе «Истории гармонии», все это – специальные дисциплины высших музыкальных учебных заведений. Вся тональная музыка по сути своей является зоной **диатоники и хроматики**. Все аккорды изучаются в свете этих зон влияния. Музыканты изучают и строение аккордов, и их связи, соотношения.

Термином **«гармонизация»** называют сочинение (или создание) гармонического сопровождения к какой-либо мелодии. Русские композиторы-классики рассматривали гармонизацию русских народных песен как один из способов формирования национального гармонического языка. К гармонизации народных песен обращаются и современные композиторы, обогащая привычное звучание новыми аккордами.

Конечно, в учебной задаче аккорды могут быть заменены на похожие (из той же функции), подобно тому, как можно заменить и слово в предложении, но если речь идет о серьезных произведениях классической музыки, то цена каждого аккорда очень возрастает. Если при исполнении известного произведения важный аккорд заменить – получится ерунда, фальшь. Это относится ко всем известным классическим «каноническим» произведениям.

-  Если заменить «неаполитанский сектаккорд», звучащий в 4-м такте 1 части 14 сонаты Бетховена, известной всем как «Лунная» - пропадет всё очарование! Композитор использует здесь эту холодноватую «лунную» краску аккорда субдоминантой функции неслучайно.

В диатонической системе сформировались **аккорды терцовой структуры**. Самый простой аккорд – это **трезвучие**. Оно состоит из двух терций. В зависимости от состава нижней терции трезвучие **может быть мажорным или минорным**, а может быть уменьшенным или увеличенным: две малые терции дают **уменьшенное трезвучие**, две **большие терции** – **увеличенное**.



Если к любому трезвучию добавить терцию сверху – получим **септаккорд** (аккорд из 4-х звуков, расположенных по терциям), добавив к септаккорду еще одну терцию сверху, получим **нонаккорд**, (в котором будет уже 5 звуков, расположенных по терциям, и т.д.).

Аккорды могут определяться в зависимости от местоположения в тональной системе (аккорд **I** ступени, **II** ступени и т.д.). Кроме того, аккорды могут обозначаться латинской буквой, обозначающей основной тон (C, G и т.д.) или слоговым названием основного тона (**до**, **соль** и т.д.), или по функции (тонический аккорд, доминантовый, субдоминантовый аккорд).

Аккорд, трезвучие, виды трезвучий. Обращения трезвучий.

Аккордом называется одновременное сочетание трех или более звуков, которые расположены (или могут быть расположены) по терциям. Аккорд, состоящий из трех звуков, расположенных по терциям, называется **трезвучием**. Аккорд (в своем исходном виде) строится от нижнего звука вверх. От того, какие терции участвуют в образовании трезвучия и каков порядок их расположения, зависит вид трезвучия.

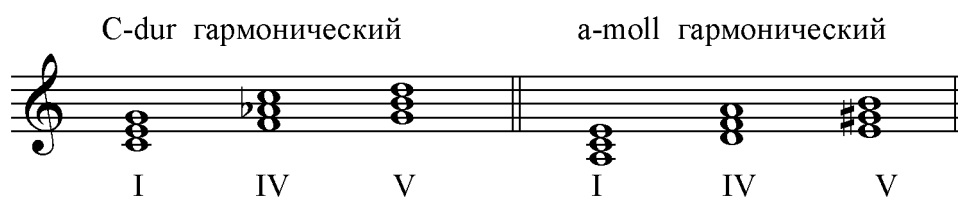
Все интервалы, составляющие **мажорное и минорное трезвучия**, являются **консонирующими** (благозвучными) интервалами. В число интервалов, составляющих увеличенное и уменьшенное трезвучия, входят **диссонирующие** (неблагозвучные) интервалы (ув.5 и ум.5).

Построив трезвучия на всех ступенях **натурального минора**, мы видим, что в противоположность мажору, **главными трезвучиями минора оказываются минорные трезвучия. И они также будут строиться на главных ступенях лада - I, IV и V.** Они и обозначаются как и главные трезвучия мажора, но только **малыми буквами – t, s, d:**



Как видим, **мажорное или минорное наклонение трех главных трезвучий ладу совпадают с наклонением самого лада.**

Строение главных трезвучий **в гармонических видах мажора и минора отличается от натуральных видов.** В мажоре от понижения VI ступени образуется минорное субдоминантовое трезвучие, придающее гармоническому мажору более мягкий характер, а в миноре от повышения VII ступени образуется мажорное доминантовое трезвучие, приносящее собою в минор некоторые черты мажорного лада:



Вследствие того, что главные трезвучия являются гармонической основой лада, они широко применяются в музыке, поэтому необходимо знать их простейшие соединения. При восприятии музыки любой человек подсознательно отслеживает горизонтальные связи между этими голосами. То есть, хоральная (аккордовая) музыка рефлексивно **воспринимается как подобие некоего хора, где каждый голос исполняется живым человеком.** Этот принцип называется «голосоведением».

Если голосоведение продумано хорошо, то любой голос звучит гладко, поется легко, так как в движении мелодии голоса не содержится резких скачков. Последовательность, образованная несколькими аккордами, называется **гармоническим оборотом.** Рассмотрим примеры простейших соединений главных трезвучий и их обращений.

Побочные трезвучия на ступенях натурального и гармонического лада

Трезвучия всех остальных ступеней (кроме главных), а именно; **II, III, VI и VII** - называются **побочными**. В натуральных ладах трезвучия **III и VI** ступеней имеют противоположную ладовую окраску - то есть, получаются **минорными** в условиях мажора, и наоборот. В натуральных ладах на вводных ступенях (**II и VII**) строятся два трезвучия - одно, так же, с противоположным ладом, а второе - уменьшенное. Причем, в мажоре и миноре ситуация зеркально обратная: мажоре на **II** ступени имеем минорное трезвучие, а на **VII** - уменьшенное. В миноре, наоборот - на **II** ступени - уменьшенное, а на **VII** - мажорное. А что происходит в гармонических ладах? Там картина пестрее: имеются уже по два уменьшенных трезвучия, и появляется одно увеличенное. Уменьшенные находятся как **в мажоре, так и в миноре на II и VII ступенях**; а увеличенное оказывается **в гармоническом мажоре на VII, а в миноре - на III ступени**.

Устойчивость

В любом ладу различные звуки в разной степени имеют свойство «тяготения» и «устойчивости». Например, **I ступень, тоника**, являясь самым устойчивым звуком лада, обладает самым слабым (нулевым) тяготением. Это означает, что встречаясь в музыкальном произведении, этот звук порождает в слушателе ощущение надежной опоры, удовлетворенности.

II ступень - звук неустойчивый и, при звучании в музыке определенной тональности, порождает в слушателе неудовлетворенность и желание какого-то продолжения, завершения. Это желание находит свое удовлетворение, если звук II ступени сменяется звуком тоники, переходит в него. Это и называется «разрешением». И так далее - **все звуки лада имеют свойство устойчивости и тяготения** в различной степени.

Кроме трезвучий, их обращений - сектаккорда и квартсектаккорда в музыке есть и более сложные аккорды также терцовой структуры.

Прежде всего, это **септаккорды**. Септаккорд мы можем получить путем прибавления к трезвучию терции – большой или малой. В зависимости от того, какое трезвучие в основании и какая терция вверху, септаккорд получает свое название. Например, добавим большую терцию к **До мажорному** трезвучию и получим звуки: **до-ми-соль-си** – это будет большой мажорный септаккорд. **Джазовая музыка использует септаккорды повсеместно, и даже параллельное движение септаккордами!** Они могут быть образованы от любого звука. Но в тональности септаккорды могут быть разными, и при этом

«своими, родными», если их построить на разных ступенях лада. Назовем самые **распространенные** септаккорды:

1	2	3	4	5
Большой мажорный	Малый мажорный	Малый минорный	Малый уменьшенный	Уменьшенный

А ведь можно еще построить и Большой увеличенный, и малый увеличенный и т.д. Каждый аккорд в тональности имеет свое название по гармонической функции. Если мы в До мажоре, то, построив малый мажорный септаккорд на звуке Соль (на пятой ступени лада получим Доминантовый септаккорд и обозначим его так: **D₇**.

Подведем итог вышесказанному. В любом ладу мы имеем три основных функции – Тонику (**T**), Субдоминанту (**S**) и Доминанту (**D**). Они могут быть выражены разными аккордами. Последовательное их движение называется Полным Функциональным Оборотом (**ПФО**). Применение его разнообразно как и сама музыка, но, если мы находимся в зоне **тональной** музыки, любой аккорд может быть расценен как аккорд, **относящийся к той или иной гармонической функции**. На повторе самых простых аккордах построено множество танцев и песен: |**T – S – D₇ – T**|

Эти аккорды можно записать как хоровую партитуру. А можно записать в виде: бас + аккорд (справа - вариант записи, более удобный для чтения при игре на фортепиано):

Запись для хора, для решения гармонических задач: у каждого голоса - своя партия	То же самое, но в более удобном виде для чтения при игре
--	--

В реальной музыке композиторы имеют дело чаще всего с **большим** числом голосов, но принцип соединения все-таки продолжает работать и здесь: соединение с общими звуками, с минимальным движением средних голосов по горизонтали.

Вопросы для повторения:

1. Что такое аккорд, трезвучие?
2. Назовите главные трезвучия.
3. Что такое побочные трезвучия и на каких ступенях они строятся?
4. Что называется устойчивостью?
5. Что такое обращение трезвучия? Как они называются?

Упражнения на фортепиано (играть, сидя за инструментом):

1. Построить от звука Ре мажорное трезвучие.
2. Построить от звука Ре мажорный сектаккорд.
3. Построить от звука Ре мажорный квартсектаккорд
4. Построить от звука Ре минорное трезвучие.
5. Построить от звука Ре минорный сектаккорд.
6. Построить от звука Ре минорный квартсектаккорд.
7. То же самое построить от звуков: Ми, До, Ля.
8. Ниже показано соединение аккордов лишь в их простейшем виде.

Глава 3. Лад и тональность. Мажор и минор. Квинтовый круг. Тональность.

Слушая или исполняя музыкальное произведение, мы отмечаем где-то в подсознании, что звуки мелодии находятся между собой в определенном соотношении. Это отношение выражается прежде всего в том, что в процессе развития музыки (мелодии), некоторые звуки, выделяясь из общей массы, приобретают характер **опорных** звуков. Мелодия обычно и заканчивается на одном из этих опорных звуков.

Опорные звуки принято называть **устойчивыми звуками**. Такое определение опорных звуков соответствует их характеру, так как окончание мелодии на опорном звуке производит впечатление устойчивости, покоя.

Один из самых устойчивых звуков обычно выделяется больше, чем другие. Он является как бы главной опорой. Такой устойчивый звук называется **тоникой**. В противоположность устойчивым звукам, другие звуки, участвующие в образовании мелодии, называются **неустойчивыми**. Неустойчивым звукам свойственно состояние тяготения к ближайшим устойчивым, они как бы стремятся соединиться с этими опорами. Приведу нотный пример этой же самой песенки «Во поле береза стояла». Устойчивые звуки отмечены знаком >.

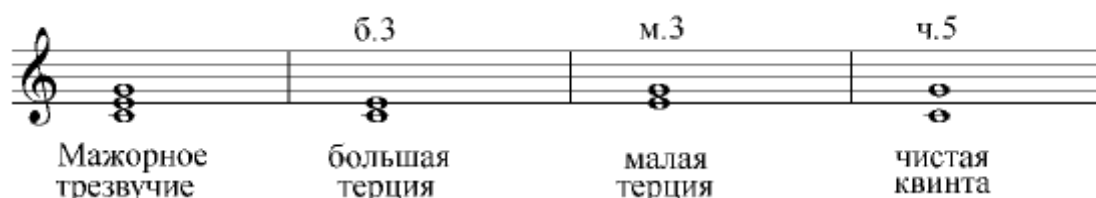


Переход **неустойчивого** звука в **устойчивый** называется **разрешением**. Из сказанного можно сделать вывод, что в музыке взаимоотношения звуков по высоте подчинены определенной закономерности или системе. Эта система называется **ЛАДОМ** (лад). В основе отдельной мелодии и музыкального произведения в целом всегда лежит определенный лад, который является организующим началом высотного соотношения звуков в музыке, придает совместно с другими выразительными средствами, определенный характер, соответствующий ее содержанию.

Для практического применения (что за теория без практики, верно?) изложенного материала проиграйте любые упражнения, которые мы с Вами изучали на уроках гитары или фортепиано, и мысленно отметьте устойчивые и неустойчивые звуки.

Мажорный лад. Гамма натурального мажора. Ступени мажорного лада. Названия, обозначения и свойства ступеней мажорного лада.

В европейской музыке наиболее широкое применение получили лады мажорный и минорный (с их разновидностями). **Мажорным** (мажор, в буквальном смысле слова, означает **большой**) называется лад, **устойчивые звуки которого** (в последовательном или одновременном звучании (то есть, **I, III, и V** ступени) **образуют большое или мажорное трезвучие** - созвучие, состоящее из трех звуков. Звуки мажорного трезвучия расположены по терциям: большая терция - между нижним и средним звуками, и малая - между средним и верхним звуками. Между крайними звуками трезвучия образуется интервал чистой квинты. Например:

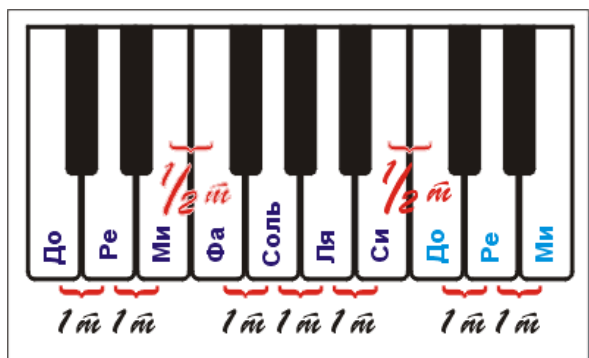


Мажорное трезвучие, построенное на тонике, называется **тоническим трезвучием**. Последовательный ряд звуков лада (начиная от тоники и до тоники следующей октавы) называется **звукорядом лада или гаммой**.

Звуки, образующие гамму, называются **ступенями**. Ступени гаммы обозначаются римскими цифрами:



Они образуют последовательность интервалов секунды. Порядок расположения ступеней и секунд следующий: **б.2+ б.2,+ м.2 + б.2+ б.2+ б.2+ м.2** (или, как заучивают дети по сольфеджио эту схему как считалочку: «тон-тон, полутон, три тона - полутон»).

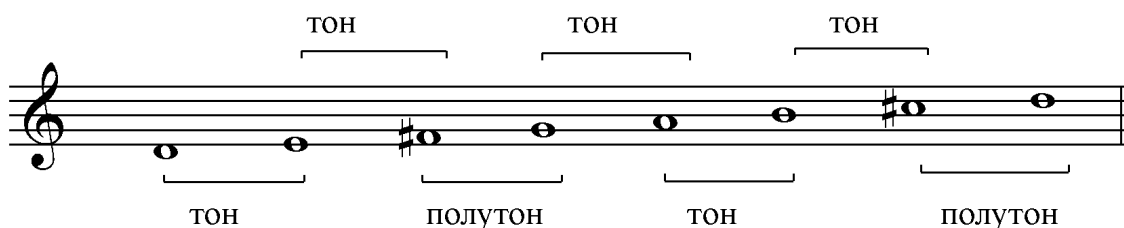


На клавиатуре фортепиано хорошо видно, где в мажорной гамме тон, а где полутон. Там, где черные клавиши между белыми – там и находится тон, а где черных клавиш нет – расстояние между звуками равно **полутону** (или **малой секунде**).

Если попробовать сыграть то же самое от других клавиш, не прибегая к помощи производных черненьких клавиш, то заметите, что получается что-то «не то». Потому что для того, чтобы прозвучала мажорная гамма, надо выдержать схему («тон–тон, полутон, три тона– полутон») и прибегать к использованию черных клавиш.

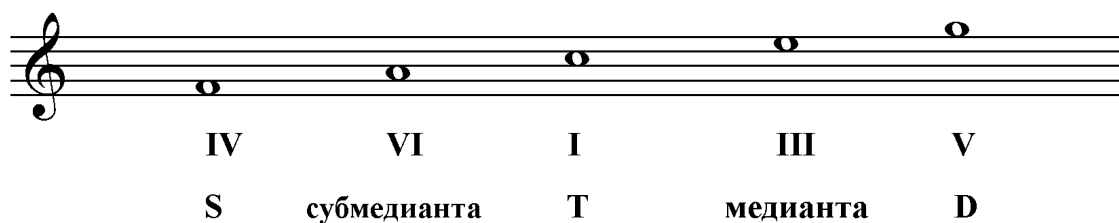
К примеру, попробуем от ноты **ре** составить мажорную гамму, пользуясь формулой. Уже на третьем звуке нам потребуется черная клавиша – фадиез, то же самое придется сделать и на VII ступени, где придется, следуя формуле-схеме взять еще одну клавишу – до-диез:

Построение гаммы **Ре-мажор** по формуле "тон-тон-полутон- тон-тон-тон-полутон":



Итак, гамма с указанным выше порядком расположения ступеней называется **натуральной мажорной гаммой**, а лад - натуральным мажором (мажор может быть не только натуральным, поэтому такое уточнение не лишне). Кроме цифрового обозначения, каждая ступень лада имеет самостоятельное название:

Доминанта (в переводе – «господствующая») расположена чистой квинтой выше тоники. Между ними находится третья ступень, поэтому она и называется **медианта** (средняя). **Субдоминанта** (**нижняя доминанта**) расположена квинтой ниже тоники, от этого происходит и ее название, а **субмедианта** находится между субдоминантой и тоникой. Ниже приводится схема расположения этих ступеней:



Вводные звуки получили свое название в связи с тяготением их в тонику. Нижний вводный звук тяготеет в восходящем направлении, а верхний - в нисходящем направлении.

Тональность. Мажорные тональности диезные и бемольные. Квинтовый круг. Энгармонизм мажорных тональностей

Натуральный мажорный лад может быть построен от любой ступени музыкального звукоряда. Эта возможность - получить нужную гамму от любой клавиши - является главным свойством, и главным предназначением **темперированного строя**, при котором **все полутоны в октаве совершенно равны** (об этом уже шла речь в 1 главе в связи с температурой).

Абсолютная (то есть, безотносительная) высота, на которой расположена тоника лада, называется тональностью.

Название тональности происходит от названия звука, служащего в ней тоникой. Название тональности составляется из обозначения тоники и лада, то есть, к примеру, слова мажор. Например: **До мажор**, **Соль мажор** и т. д.

Тональность мажорного лада, построенная от звука **до**, называется **До мажор**. Ее особенность среди других тональностей в том, что ее звукоряд только из белых клавиш фортепиано. Если построить от ноты **До** чистую квинту вверх, а от полученной квинты (нота **Соль**) попробовать построить новый мажорный звукоряд, то получится, что **VII** ступень (ноту **Фа**) надо повысить на полтона.

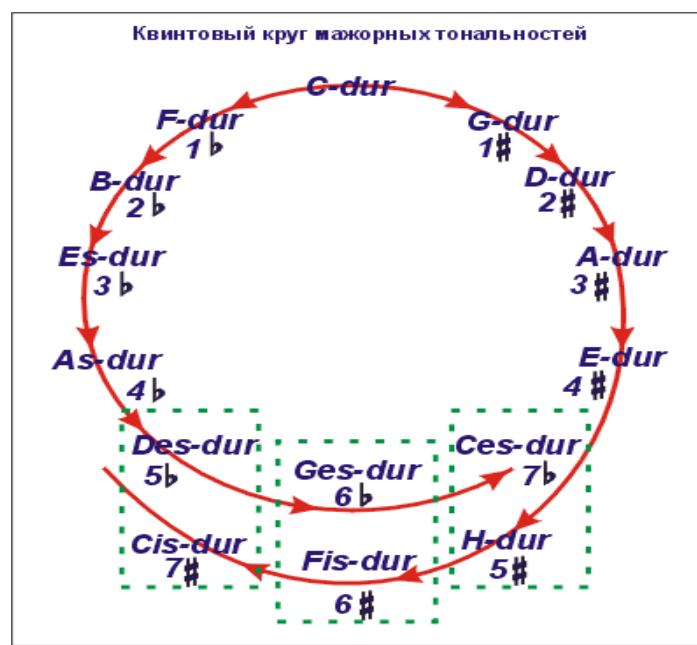
Значит, **G-dur**, т.е. соль-мажор, получает один **ключевой знак - фа-диез**. Если теперь до-мажорную пьесу нам захочется сыграть в этой новой тональности (ну, например, вследствие того, что голосу слишком низко и неудобно петь в до мажоре), то, переписав все ноты песни на нужное количество линеечек выше, мы должны будем каждую ноту **фа**, которая попадет в ноты, повышать на полтона, иначе зазвучит фальшь. Как раз для этой-то цели и существует понятие ключевых знаков. Нужно всего лишь нарисовать при ключе один диез - на той линеечке, где пишется нота **ФА** - и после этого вся песня как бы автоматически оказывается в правильном звукоряде для тоники **СОЛЬ** (то есть, на «этаже» соль). Это движение получило название **«Квинтовый круг тональностей»**. Представьте себе некую виртуальную спираль, при движении по которой мы получаем новые тональности с каждым шагом. На рисунке тональности обозначены латинскими буквами, так у профессиональных музыкантов принято записывать название тональностей:

Обозначение		тональностей:	
До = C, c		Соль = G, g	
Ре = D, d		Ля = A, a	
Ми = E, e		Си = H, h	
Фа = F, f		Си-бемоль = B, b	
Диез = cis,		минор = moll.	
бемоль = es,		Мажор = dur,	

- Эти же обозначения приняты в джазовой музыке: большая буква C- значит, **До-мажор**, малая буква c – **до-минор**. Буквами (с цифрами) обозначаются и аккорды, например: **G7** будет обозначать септаккорд, состоящий из звуков: **СОЛЬ – СИ – РЕ – ФА**, а **D min7** – аккорд, состоящий из звуков: **РЕ-ФА-ЛЯ-ДО**.

В каждой последующей тональности прибавляется (если диез) или убавляется (если бемоль) новый знак. При этом **качественный состав (тоны и полутоны) внутри самих тональностей не меняется.**

И так будет продолжаться, пока мы не используем все 7 знаков при ключе. Для тренировки желающие могут произвести эксперимент: от ноты **До** строим квинту вверх, при помощи схемы мажорной гаммы, от полученной ноты опять строим квинту вверх... и так продолжаем, пока... не закончатся диезы. Дойдя до мажора с 12-ю диезами – «**си-диез-мажор**», мы неожиданно обнаружим, что это не что иное, как знакомая всем **до-мажорная** гамма. То есть, называться-то звуки будут сложно, а играть будут по белым клавишам!



Это и будет проявлением **энгармонизма** (одинаковость звучания при **разном** обозначении). Для чего же нужны разные тональности и почему музыка в любом произведении **большего**, чем песня размера, не обходится, как правило, одной тональностью? **Потому что уход в новую тональность создает новые слуховые ощущения, вносит свежесть, яркость.**

Для композиторов каждая тональность имеет значение, а переход из тональности в тональность играет свою образную и драматургическую роль (значение до мажора - «твердого, решительного», **си-минора**, который воспринимался в музыке романтиков как «тональность смерти»; **ре-бемоль мажор** считался «холодным, аристократичным, важным» и т.д.).

Впечатление, производимое на нас высотой тональности сходно по впечатлению, производимому на нас красками: так после сияющего **ми мажора** – **соль мажор** покажется тусклым; выбирая «краски-тональности» для большего произведения, композиторы всегда думают об их соотношении с главной тональностью. Кстати, некоторые композиторы имеют цветной слух – когда конкретная высота лада ассоциируется с определенным цветом. Но цвета и тональности у композиторов разнятся, поэтому после споров ученые пришли к выводу, что «цветной слух» - ощущения совершенно индивидуальные, плохо поддающиеся классификации. Но явления синестезии хорошо проявляются у детей, рисующих красками под звучание музыки.

Для некоторых инструментов (гитара, струнные) игра в «сложных» тональностях (имеющих много диезов или бемолей) – не приносит особы сложностей: просто пальцы смещаются по грифу в той же позиции. А для играющего на фортепиано – процесс игры усложняется нажатием большего количества черных клавиш: меняется позиция постановки рук, пальцев, что усложняет процесс игры.

Гармоническое движение в модуляциях использует переходы в близкие и дальние тональности, хотя само произведение может закончиться в той же тональности, в которой и началось. Переходы в новые тональности обычны для многих сложных произведений. Но даже в небольших романсах мы вправе ожидать переходы – отклонения или модуляции в близлежащие родственные тональности.

Проще и нагляднее находить количество знаков в тональности, пользуясь «градусником» тональностей, который предложил советский теоретик-сольфеджист А.Л. Островский. Этот «Градусник» начинается с середины (по аналогии с температурным), с «беззнаковых» тональностей: **До-мажора** и **ля-минора**. Подъем вверх по чистым квинтам – даёт в тональностях прибавку

диезов, спуск вниз по чистым квинтам – дает в тональностях прибавку бемолей.

«ГРАДУСНИК»

ТОНАЛЬНОСТЕЙ МАЖОРА И МИНОРА

#	Мажор	Количество знаков	минор	#
↑	Cis - dur	7 диезов	ais - moll	↑
	Fis - dur	6 диезов	dis - moll	
	H - dur	5 диезов	gis - moll	
	E - dur	4 диеза	cis - moll	
	A - dur	3 диеза	fis - moll	
	D - dur	2 диеза	h - moll	
	G - dur	1 диез	e - moll	
	по чистым квинтам вверх ----- C - dur по чистым квинтам вниз	0 знаков	по чистым квинтам вверх a - moll ----- по чистым квинтам вниз	
↓	F - dur	1 бемоль	d - moll	↓
	B - dur	2 бемоля	g - moll	
	Es - dur	3 бемоля	c - moll	
	As - dur	4 бемоля	f - moll	
	Des - dur	5 бемолей	b - moll	
	Ges - dur	6 бемолей	es - moll	
	Ces - dur	7 бемолей	as - moll	
b				b



Упражнения на фортепиано по теме «Лад. Тональность.»

Задание: определить высоту лада (тональность) в приведенных ниже примерах, принимая во внимание знаки при нотах.

Аннушка

чешская народная песня



Янка

белорусский народный танец



Ой, на горе

украинская народная песня



В лесу родилась ёлочка

детская песенка



Соната

В.А.Моцарт



Во поле березка стояла

русская народная песня



Улыбка

В.Шаинский



Ламбада

южноамериканский танец



 **Три вида минора**

Минорный лад, звуки которого полностью совпадают с параллельным мажором, называется **натуральным**. Чаще всего натуральный минор встречается в народной музыке. **Гармоническим** называется минор с **высокой VII ступенью**. При этом доминантовое трезвучие (D) в этом ладу становится **мажорным** (при этом тоника и субдоминанта остаются минорными). Гармонический минор присущ европейской музыке и воспринимается нами совершенно естественно. В мелодическом миноре при восходящем мелодическом движении повышаются и VI, и VII ступень, а при нисходящем происходит отмена повышений и замена их натуральными. В гармонии не только доминанта (D), но и субдоминанта (S) становятся мажорными трезвучиями.

ре минор	натуральный
	
ре минор	гармонический
	VII#
ре минор	мелодический
	VI# VII#

Задание: определить направление лада и размер в примерах:

Хор "Не проснется птичка утром"
из оперы "Руслан и Людмила"

М.И.Глинка



Подмосковные вечера

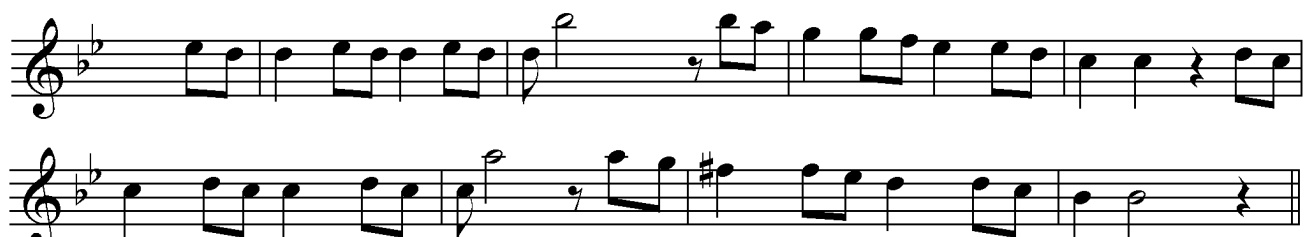
В.П.Соловьев-Седой

припев



Симфония № 40

В.А.Моцарт



 Упражнения на фортепиано по теме «Виды минора»

Задание: проиграть примеры, проанализировать и определить вид минора.

Я встретил вас Старинный русский романс

припев



Контрданс Д.Шостакович



Куда милый скрылся? Русская народная песня



Позарастали стежки-дорожки русская народная песня



Король Коль шотландская народная песня



Гармонический и мелодический мажор

В музыке нередко можно встретить применение мажора с **пониженной VI ступенью**, отчего видоизменяются аккорды субдоминантовой группы (минорная субдоминанта).

Такой вид мажорного лада называется **гармоническим мажором**. От понижения VI ступени на полутон становится острее ее тяготение в V ступень и придает мажорному ладу своеобразное звучание. Попробуйте проиграть гамму, к примеру, в **До-мажоре** с пониженной VI ступенью вместо звука *ля*, которую надо понизить на полтона станет звук *ля-бемоль*. В учебных упражнениях гамма этого лада поется как вверх, так и вниз одинаково: с использованием увеличенной секунды между VI и VII ступенями.

Таким же образом поступите в других тональностях. При игре гаммы, то есть, непрерывающейся последовательности ступеней, сразу почувствуете разницу. Причина тому - новый интервал, образовавшийся при понижении VI ступени: увеличенная секунда. Присутствие такого неожиданного интервала и придает ладу такую необычную окраску. Гармонические лады присущи многим восточным национальным культурам (арабская музыка, турецкая, азербайджанская и т.д.)

Не мелодическая, а именно измененная гармоническая особенность этого лада часто используется в лирических песнях мажорного наклонения (русские романсы, а также в джазовой музыке).

Мелодическая разновидность мажорного лада образуется **понижением сразу двух ступеней натуральной гаммы: VI и VII**. Благодаря этому, обе эти ступени (они обе неустойчивы) приобретают усиленное тяготение к нижней устойчивой - к V ступени. Если проиграть или пропеть такую гамму сверху вниз, то сразу ощутим, как в ее верхней половине появилась особая мелодичность, мягкость, протяженность, неразрывная связанность звуков в один певучий мелодический оборот. Именно из-за этого эффекта лад и получил название: «мелодический». На слух этот лад воспринимается как соединения мажорного нижнего трихорда с верхним минорным (одноименным).

Используется в восходящем движении для «выравнивания» звукоряда. В обратном движении (в учебной практике по сольфеджио) поется натуральный мажор (см. схемы и фрагменты для анализа на стр.59).

🎵 Три вида мажора

В европейской музыке существует 3 вида мажора: натуральный, гармонический и мелодический. Использование этих пониженных ступеней приводит к изменению целого ряда аккордов как субдоминантовой, так и доминантовой функции, что добавляет красочности звучанию.

The image shows three musical staves illustrating different types of major scales in the key of D major (two sharps).
1. **натуральный мажор** (natural major): A standard major scale with notes D, E, F#, G, A, B, C#, D.
2. **гармонический** (harmonic major): A major scale with a lowered seventh degree. Notes: D, E, F#, G, A, B, Bb, D.
3. **мелодический** (melodic major): A major scale with lowered sixth and seventh degrees. Notes: D, E, F#, G, A, Ab, Bb, D.
Below the melodic scale, there are two instances of the lowered seventh degree (Bb) labeled **VIIb**. An arrow points from the first **VIIb** to the second, with the text **только при движении вниз** (only when moving down).

Задание: определить тональность и лад в примерах.

Пер Гюнт

фрагмент из сюиты

Э.Григ

A single staff of music in treble clef, key of D major, 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, showing a chromatic descent from G4 to F#4.

Почта

(из цикла "Зимний путь") Ф.Шуберта

A single staff of music in treble clef, key of Bb major, 3/4 time signature. The melody starts with a whole note Bb4, followed by quarter notes G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3.

A single staff of music in treble clef, key of Bb major, 3/4 time signature. The melody continues with quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, followed by a half note G2.

Нежно ты к сердцу прильни

Р.Шуман

A single staff of music in treble clef, key of D major, 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#4, D5.

A single staff of music in treble clef, key of D major, 3/4 time signature. The melody continues with quarter notes E4, F#4, G4, A4, B4, C#4, D5, followed by a half note D5.

Я не сержусь
(из цикла "Любовь поэта")

Р.Шуман



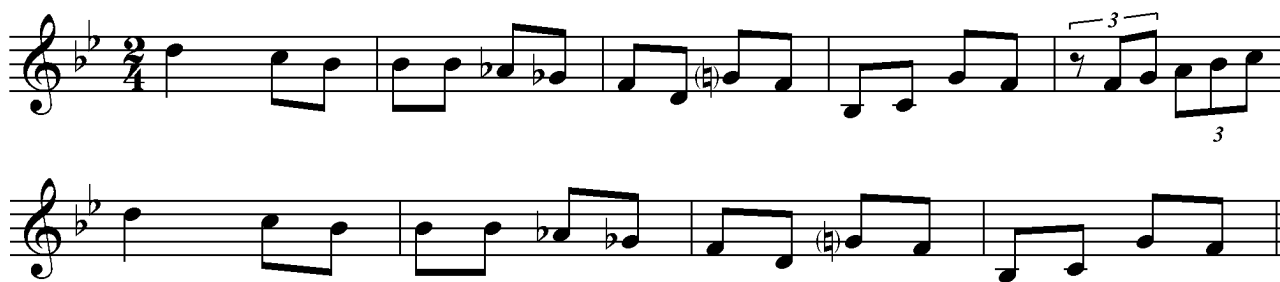
Куда уходит детство

А.Зацепин



фрагмент из оперы "Евгений Онегин"

П.И.Чайковский

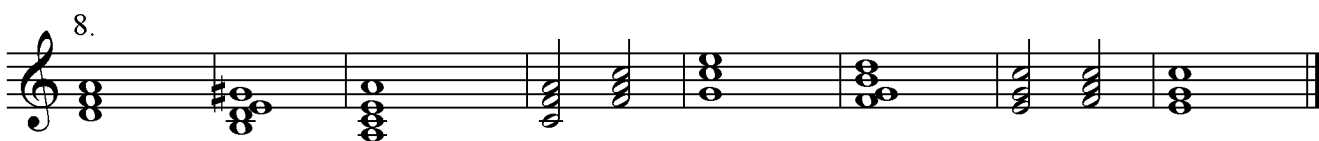
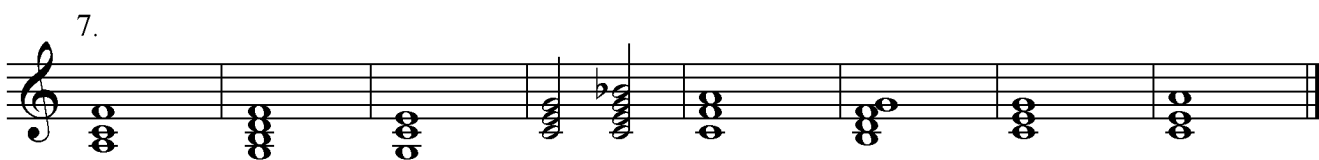
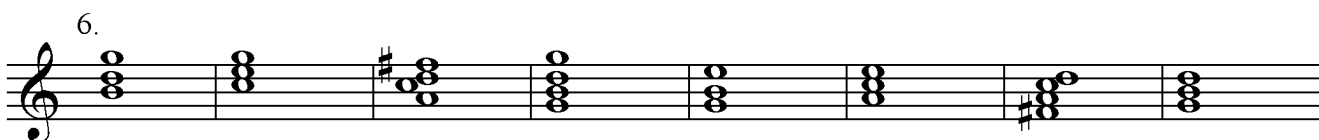
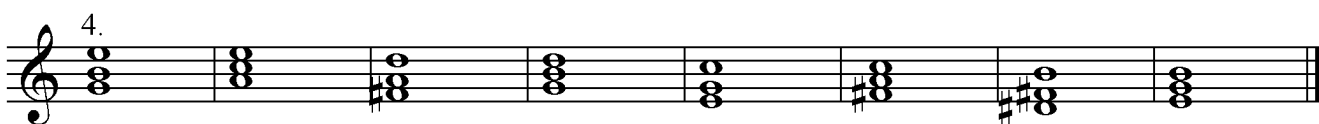
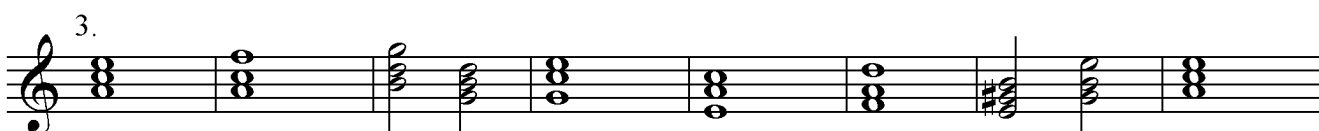
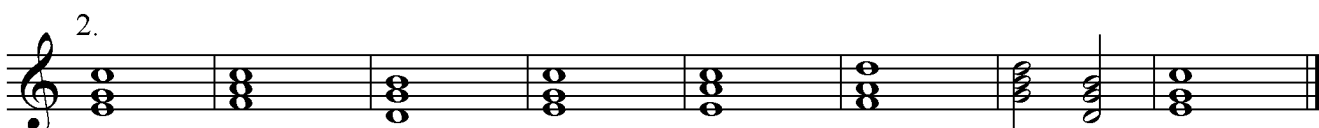


фрагмент из Симфонии № 2, ч. II

Л.Бетховен



Задание по теории: сыграть аккорды на фортепиано, определить вид каждого аккорда по отдельности, определить тональность (и возможную модуляцию), проигрывая аккорды, вслушивайтесь: они связаны мелодическим движением.



9. Проиграть поочередно аккордовые соединения тоники и субдоминанты, тоники и доминанты, внимательно вслушиваясь в движение голосов:

До мажор (C-dur):

ля минор (a-moll):

10. Перед нами те же аккорды, но изложенные в гармоническом виде: с басом. Именно так играют последовательности в курсе гармонии. Напомним: на этих аккордах держится не только вся классическая музыка, но и современная популярная. За 4 века существования бытовой популярной музыки гармонические средства ее мало изменились. Поиграйте на фортепиано гармонические последовательности одну за другой, меняя только фигурацию: как вальс, как польку, как песню. А потом поменяйте **A** (ПФО в мажоре) и **B** (ПФО в параллельном миноре) местами. Мелодию напевайте сами, импровизируя на ходу.

Полный функциональный оборот (ПФО) в мажоре Полный функциональный оборот в миноре

T S D T t s D t

11. Еще одна схема, построенная на гармонической схеме, называющейся «качалкой», это тоже – вариант ПФО. Многие современные песни используют эту схему. Поиграйте эту схему несколько раз, привыкая к звучанию. Затем научитесь играть ее в разных ритмических формулах аккомпанемента – как вальс, как польку, как песню-романс.

T VI7 II7 D7

Например, так:

тип ритмогармонической фигуры для вальса (схема повторена дважды):

T VI7 II7 D7 T VI7 II7 D7 T

Или так:

тип фигуры, подходящий для песни; тип фигуры - для быстрого танца

T VI7 II7 D7 T⁶ VI7

В нижнем голосе – синкопированный ритм
Босса-новы

12. Обратимся к песне. Сыграйте в виде схемы известную песню Булата Окуджавы «Давайте восклицать!» В этой песне очень простые гармонии. Сыграйте аккордовую схему в разных ритмогармонических фигурах: как вальс, как романс с гитарными переборами, мелодию напевайте. Показываем только схему. Мелодию этой очень известной песни спойте по слуху (реальный размер у песни - 6/8). Песня очень коротенькая:

состоит из 2-х предложений, первое – в **до мажоре**, второе – в параллельной тональности – **ля миноре**. Сыграйте этот упрощенный вариант:

Давайте восклицать!

Б.Окуджава

До мажор ля минор

схема

T D D7 T t s D7 t

13. **Задание на сочинение.**

Проиграйте несколько раз гармоническую основу для польки и сочините мелодию устно (записать ее можно с помощью педагога).

Создание польки с использованием схем "качалки" и "вертушки" (ПФО)

1 предложение польки, построенное на "качалке" с неравномерной пульсацией:

T VI II D T

2-е предложение польки, построенное на дважды проведенной "качалке"

II D T VI II D T

другой вариант 2-го предложения (или его можно использовать при повторе):

Вопросы для повторения:

1. Что такое лад?
2. Какой лад называется **мажорным**?
3. Из скольких звуков состоит мажорный лад?
4. Что такое **гамма**?
5. Как называются звуки, образующие гамму?
6. В каком порядке располагаются ступени в мажорной гамме?
7. Как обозначаются ступени мажорной гаммы?
8. Какие названия присвоены каждой ступени гаммы, кроме цифрового обозначения? Перечислить их и пояснить значение каждого названия.
9. Какие ступени называются главными?
10. Какие ступени являются устойчивыми?
11. Какие ступени гаммы и в каком направлении тяготеют к устойчивым ступеням?
12. Что такое тональность?
13. Как подразделяются все мажорные тональности?
14. Перечислить все диезные мажорные тональности.
15. Перечислить все бемольные мажорные тональности.
16. Какие тональности называются родственными?
17. Перечислить ключевые знаки диезных и бемольных тональностей по порядку их появления.
18. Как называются порядок последовательного расположения тональностей по принципу родства?
19. Что представляет собой **гармонический мажор**?
20. Какой лад называется минорным?
21. Какой вид минора называется гармоническим?
22. Какой вид минора называется мелодическим?
23. Какие тональности называются параллельными?

Глава 4. ЛАДЫ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Известно, что **ладом** принято называть **систему взаимоотношений звуков**. Иными словами, среди всех 12 нот темперированной октавы для конкретного музыкального сочинения выбирается лишь несколько, например, 7 звуков. Между ними возникают взаимоотношения - явления **устойчивости и тяготения** - и именно набор тяготений и устойчивостей внутри заданного набора звуков и называется **ладом**.

Различных ладов может быть построено невероятно много. Даже если ограничиться темперацией (т.е. равномерным делением) октавы на 12 полутонов – (а это ведь далеко не единственный вариант) - то и из этих 12 звуков можно построить немало различных ладов. В течение истории развития музыкального искусства, в процессе как творческих, так и научных поисков, было перепробовано великое множество способов организации абстрактных звуков в систему - **лад**. Существуют даже отдельные произведения (среди народных песен), которые используют свой собственный лад, нигде больше не встречающийся. Есть лады, состоящие всего из **двух, из трех звуков**. Но большинство древних существовавших ладов к нашему времени устарели, другие продолжают использоваться в разных культурах по всему миру. И музыка, написанная в этих ладах, обладает совершенно необычайными для нашего слуха красками, недостижимыми никакими средствами, кроме средств ладовых.

Древнегреческие лады.

Ограничимся только привычной для нас европейской культурой. К нашему времени, из всех более или менее удачных попыток построения звуковой системы, откристаллизовались лишь несколько ладов. Два из них получили повсеместное распространение даже во всем мире - и это хорошо известные вам натуральные мажор и минор. На греческом языке эти два лада называются: мажор – **ионийский** лад, а минор – **эолийский**.

Помимо этих двух звукорядов, существуют еще пять 7-ступенных ладов. Их можно чаще всего услышать в народных песнях славянских стран. Общим свойством всех этих ладов является то, что в их основе (т.е., на их исходном звуке) строятся либо мажорные, либо минорные трезвучия.

Мы используем **только белые клавиши**. Итак, если тоника – от клавиши **до**, то звукоряд, опирающийся на нее, оказывается ионийским мажором (полностью совпадающим с привычным европейским натуральным). От звука **ре**

– получим один из древних ладов, широко использовавшихся в Греции и у славян, и живущий по сей день – **дорийский минор**. От привычного натурального минора этот звукоряд отличается повышенной VI ступенью (нота **си** вместо положенного **си-бемоля**). Из-за этого весь лад приобретает такую мягкую просветленность, хотя и остается минором.

Проиграем звукоряд по белым клавишам от звука **ми** – и получим еще один вид минора - **фригийский**. В отличие от натурального минора у него понижена II-я ступень (в натуральном ми-миноре был бы **фа-диез**, а не **фа бемол**):

Песня Варлаама
из оперы "Борис Годунов" **М. Мусоргский**

Allegro giusto e con forza (Скоро, точно, с силой) (оркестр)

Как во го - ро - де бы - ло во Ка - за - ни
Гроз - ный царь пи - ро - вал да ве - се - лил - ся

От звука **фа** выстроится необычный мажорный звукоряд - **лидийский мажор**, по сравнению с натуральным нем повышена IV ступень. Это придает музыке некую «сверхмажорность». Древние греки считали, что этот лад усиливает боевой дух воинов.

Веснянка
Украинская народная песня (Из сборника песен К.Квитки)

Медленно

Сыграв 7 звуков по белым клавишам от **соль**, получим другой мажор, **миксолидийский**. В отличие от натурального мажора, он имеет **низкую 7-ю ступень**. Этот лад тоже весьма оригинален по звучанию, и, как ни странно, очень часто попадает в популярной легкой музыке. Звучит он как будто бы удивленно.

Как из улицы в конец

Русская народная песня

(Из сборника песен

В.Прокунина)

Moderato

Как из у - ли - цы в.ко - нец шел у - да - лый мо - ло - дец

Ты, Ду - най, Ду - най, — Се - ли - ва - ныч Ду - най!

От звука *ля* по белым клавишам получим знакомый нам звукоряд - **натуральный** или **эолийский минор**. А вот от клавиши *си* строится весьма необычная гамма, в которой тяготения ступеней так сильно искажены, что почти не позволяют нам, современным европейцам, воспринимать все это как лад. Этот лад называется, «**локрийским**», попытки возродить его не раз предпринимались композиторами советской школы - Прокофьевым, Шостаковичем и Стравинским, но широкого распространения он не получил.

Использование народных ладов при сочинении музыки не только придает этой музыке свежие и непривычные краски, которые невозможно получить другими путями. Кроме этого, изменяются и многие привычные элементы поведения гармонии. Например, в дорийском миноре становится нормой мажорное трезвучие на 4-й ступени - мажорная субдоминанта в миноре. Это очень освежает звучание музыки.

Пентатоника.

Помимо перечисленных ладов, в народной музыке широко используются еще два лада, которые являются в большой степени производными от натуральных мажора и минора. Эти два звукоряда можно получить, убрав из натуральной гаммы два звука, образующих малые секунды. Например, если брать за исходный звукоряд белые клавиши фортепиано, то достаточно не использовать две клавиши - **фа** и **си**, чтобы получить эти необычные гаммы. В такой гамме только 5 ступеней, поэтому она называется **пентатоникой**. И она тоже может быть мажорной и минорной. По пентатонному звукоряду расположены черные клавиши фортепиано: от звука **фа-диез** строится мажорная, а от **ре-диеза** - минорная пентатоника. Особенностью пентатоники является отсутствие малых секунд, а следовательно - резко тяготеющих неустойчивых звуков.

Естественно, что во многих странах Азии (Китай, Монголия, Япония) пентатоника – родной лад. В старинных песнях Восточной и Средней Европы также можно обнаружить песни, созданные в пентатонике. В нашей стране пентатоника – родной лад для многих народов Сибири и Поволжья.

 Пример мелодии в минорной пентатонике:

Урман жырлый

Лесной тропинкой

М.Яруллин



 Пример пентатоники мажорного наклонения в плясовой песне:

Ай, матур, гол гене

татарская народная песня



Пентатоника – древнейший лад. Мы можем ее обнаружить в старинных русских песнях, в английских, шотландских и ирландских народных песнях.


Или в старинной шотландской песне « Забыть ли старую любовь»: 

"Auld Lang Syne" (в русском переводе "Забыть ли старую любовь")

Старинная шотландская застольная песня, превратившаяся в 20 веке в Новогодний гимн во многих странах мира с названием "Вальс горящих свечей"



Многие композиторы конца 19 века (Дебюсси, Равель, Рахманинов и многие другие) прибегали к пентатонике с целью создания экзотической или архаической звуковой палитры: в ангеитонной пентатонике , где отсутствуют

полутона, **невозможны интонации страдания, стоны** – напротив, движение по ней (да еще в спокойном темпе) создает ощущение покоя, нирваны, любования. 


Сирень

С.Рахманинов



Итак, пентатоника живет в музыке многих народов, она широко представлена в творчестве многих композиторов самых разных стран. В татарской народной музыке пентатоника – основной лад. Другое дело, что разновидностей у пентатоники достаточно много. Кроме того, пентатоника **является базовым мелодическим ладом для блюза (джаз)**. Соединение мелодии в пентатонике (горизонталь) и классической европейской гармонии (вертикаль) дает необычайные сочетания, которые и придают джазу особый колорит и терпкость звучания.

Помимо различных ладов, в музыке довольно распространена особая техника построения мелодий, когда внутри одного сочинения переплетаются и чередуются различные лады. Это явление называется **переменным ладом**, он бывает двух основных типов: а) **параллельно-переменный лад** - когда в мелодии (или гармонии) **попеременно действуют мажор и минор**, имеющие общий звукоряд, и б) **одноименный мажоро-минор**, где каждая перемена лада хорошо видна в нотах из-за использования случайных знаков. Часто так соотносятся запев и припев в куплетной песенной форме («Куда уходит детство» А.Зацепина).

 В мировой музыке существует много различных ладов, как натуральных, так и искусственных, но эти вопросы мы оставим для специалистов-теоретиков. Вкратце скажем, что искусственно созданные лады русскими композиторами Глинкой (**целотонная гамма для изображения Черномора**) или Римским-Корсаковым (**хроматическая гамма для изображения фантастических существ**) сыграли свою роль и в создании необычных ладов композиторами 20 века.

Содержание:

Введение	3
Глава 1. Ритм. Метр. Размер. Темп.....	15
Глава 2. Мелодия. Интервалы. Аккорды.....	33
Глава 3. Лад и тональность. Мажор и минор. Квинтовый круг. Тональность. Градусник тональностей.....	49
Глава 4. Дополнение. Лады народной музыки. Краткий обзор.	66