

В. В А Х Р О М Е Е В

Э Л Е М Е Н Т А Р Н А Я

Т Е О Р И Я

М У З Ы К И

Nina Dotan (Brovman) 2006
ldn-knigi

М У З Г И З 1 9 6 2

В. А. ВАХРОМЕЕВ

ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

ТРЕТЬЕ ИЗДАНИЕ

*Допущено Отделом учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника для музыкальных училищ
и вечерних школ общего музыкального образования,
а также в качестве пособия для детских
музыкальных школ*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1961

Вахромеев Варфоломей Александрович
ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

Техн. редактор Л. Виноградова Корректор Я. Фунтикова
Редактор К. Соловьева

Подписано к печати 25/X 1961 г. Формат бумаги 60×90^{1/16}. Бум. л. 7,625.
Печ. л. 15,25. Уч.-изд. л. 13,77. Тираж 25 000 экз. Заказ 2084.

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза.

КРАТКИЙ СПРАВОЧНИК МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

(слова, не вошедшие в текст учебника)

А

- A cappella**¹ — а капелла, хор без аккомпанемента.
Accolade (фр.) — акколада, скоба, соединяющая нотные станы.
Accordo — аккорд.
Affettuoso — нежно.
Agitato — возбужденно.
Alla marcia — вроде марша.
Allegro ma non troppo — скоро, но не слишком.
Allegro risoluto — скоро, решительно.
Allemande (фр.) — аллеманда, часть старинной сюиты.
Anima — душа.
A piacere — произвольно.
Appassionato — страстно.
Aria — ария.
Arioso — в роде арии.
A tre corde — на трех струнах.
A una corde — на одной струне.

В

- Barcarolla** — баркарола, песня венецианских гондольеров.
Basso — бас.
Bene (бен) — хорошо.
Berceuse (фр.) — колыбельная.
Volero (исп.) — болеро, испанский танец.
Bragura — бравурно.
Brillant (фр.) — блестящий.
Brioso — с жаром.
Burlesco — смешно.

С

- Cadenza** — каденция.
Calando — успокаиваясь.
Canon (греч.) — канон.
Cantabile — певуче.
Canto — пение.
Capriccio — каприз.
Cavatina — каватина, небольшая ария.
Cello — виолончель, сокращенное название.
Coda — заключение.
Con affetto — с чувством.
Con amore — с любовью.
Con anima — с душой.
Con fuoco — с огнем.
Con grazia — с грацией.
Con gusto — со вкусом.
Con ira — с гневом.
Con moto — с подвижностью.
Con sordini — с сурдиной.
Con spirito — с воодушевлением.
Corde — струна.
Courante (фр.) — куранта, старинный французский танец, часть сюиты.

Д

- Detaché** (фр.) — не связывая.
Divisi — разделение.
Dolce — ласково, нежно.
Doloroso — с тоской.
Doppio movimento — с двойной скоростью.

Е

- Edition** (фр.) — издание.
Energico — энергично.

¹ Слова без обозначений в скобках — итальянские.

Eroico — героически.
Espressivo — выразительно.
Exalte (фр.) — экзальтированно, взволнованно.
Exercice (фр.) — упражнение.

F

Fantastico — фантастично.
Finale — финал.
Flautando — как на флейте.
Forza — сила.
Fugato — фугообразно.
Funèbre (фр.) — похоронный.
Fuoco — огонь.
Furioso — иступленно.

G

Gavotte (фр.) — гавот, старинный французский танец.
Giga — жига, старинный танец.
Giocoso — игриво.
Glissando — скользя.
Grave — строго.
Grotesque (фр.) — причудливо.

H

Habanera (исп.) — хабанера, испанский танец.
Halling (норв.) — халлинг, норвежский танец.
Hongrois (фр.) — венгерский.
Humoresque (фр.) — юмореска.

I

Imitation (фр.) — имитация.
Impromptu (фр.) — экспромт.
Improvisata — импровизация.
In modo — в стиле.
Innocente — невинно.
Intermezzo — интермеццо.
Introduzione — вступление.
Invenzione — инвенция, буквально — выдумка.

J

Jeu (фр.) — игра.
Jota aragonesa (исп.) — арагонская хота, испанский танец.

K

Klavierabend (нем.) — вечер фортепьянной музыки.
Klavierauszug (нем.) — переложение с партитуры для фортепьяно.
Konzertstück (нем.) — одночастный концерт.

L

Lacrimosa (лат.) — слезный, часть реквиема.
Lamentabile — жалобно.
Larghetto — ларгетто, скорее, чем ларго.
Legato — связно
Lesto — берло.
Libitum; ad libitum (лат.) — по желанию.
Lieder ohne Worte (нем.) — песни без слов.
Liga — лига.
Lirico (фр.) — лирически.
Loco — до сих пор.
Lugubre — мрачно.
Lusingando — игриво.

M

Macabre (фр.) — погребальный.
Maestoso — величественно.
Main droite (фр.) — правая рука.
Main gauche (фр.) — левая рука.
Mano sinistra — левой рукой.
Marcato — подчеркивая.
Marche funèbre (фр.) — похоронный марш.
Marcia; marziale — марш; маршеобразно.
Martellato — мартэллато, резкое стаккато.
Matelote (фр.) — матросский танец.
Meditation (фр.) — размышление.
Meno — менее.
Mezzo — наполовину.
Misterioso — таинственно
Morendo — замирая.
Mormorando — ворчливо, журча.
Mouvement (фр.) — движение.

N

Nobile — благородно.
Nocturne (фр.) — ноктюрн.
Non legato — не связывая.
Non molto — не очень.
Novelette (нем.) — новеллетта, маленький рассказ.

O

Oeuvre (фр.) — произведение.
Oeuvre posthume (фр.) — посмертное издание.
Opus (лат.) — работа, сочинение.
Oriental (фр.) — восточный.
Ossia — или, то же.
Ostinato — настойчиво.
Ouverture — увертюра.

P

Parlando — говорком.
 Partie (фр.) — партия, голос.
 Passacalia (фр.) — пассакалия, старинный танец.
 Passione — страсть.
 Pastorale — пасторальный.
 Pavana — павана, старинный итальянский танец.
 Perdendosi — теряясь.
 Perpetuum mobile (лат.) — вечное движение.
 Pesante — тяжеловесно.
 Piccolo flauto — малая флейта.
 Poi — затем.
 Polonaise (фр.) — полонез.
 Pomposo — величественно.
 Ponticello — подставка.
 Precipitando — спеша.
 Profondo — глубокий, глубоко.

Q

Quasi — как бы; в роде.
 Quasi una fantasia — в роде фантазии.

R

Rapsodie (фр.) — рапсодия.
 Reprise (фр.) — реприза, знак повторения.
 Requiem — реквием, заупокойная месса.
 Résoluto — решительно.
 Rêverie (фр.) — греза, мечта.
 Rigaudon (фр.) — ригодон, старинный французский танец.
 Rigoroso — строго.
 Rinforzando — внезапно усиливая.
 Romantique (фр.) — романтический.
 Rubato — не строго в темп.

S

Sans (фр.) — без.
 Sarabande (фр.) — сарабанда, старинный танец, часть сюиты.
 Scherzando — шутливо.
 Scherzo — скерцо, шутка.
 Semplice — просто.
 Senza — без.

Senza pedale — без педали.
 Senza sordini — без сурдины.
 Serenata — серенада.
 Simile — так же, одинаково.
 Sopra — наверху.
 Sotto voce — вполголоса.
 Spirituoso — с жаром.
 Subito — неожиданно; сразу.

T

Tambourin (фр.) — тамбурин, старинный французский танец; бубен.
 Tam-tam — там-там, гонг.
 Tarantella — тарантелла, неаполитанский танец.
 Tenuto — выдержанный.
 Timpani — литавры.
 Tragico — трагически.
 Tranquillo — спокойно.
 Transcription (фр.) — транскрипция, переложение.
 Tre corde — три струны.
 Tutta la forza — со всей силой.
 Tutti — все (инструменты).

U

Übung (нем.) — упражнение.
 Una corda — одна струна.
 Un poco più — немного более.

V

Varié (фр.) — варьируемый.
 Veloce — быстро; бегло.
 Vibrato — вибрато, вибрируя.
 Voce — голос.

W

Wiegenlied (нем.) — колыбельная песня.
 Wohltemperiertes Klavier (нем.) — хорошо темперированный клавир.

Z

Zart (нем.) — нежно.
 Zingaro; alla zingara — цыган; в духе цыганской музыки.
 Zappo — спотыкаясь.

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ

(использованной при составлении пособия)

1. Кастальский А. Д. — Особенности народно-русской музыкальной системы.
Государственное издательство. Музыкальный сектор. 1923.
2. Кастальский А. Д. — Основы народного многоголосия.
Государственное музыкальное издательство. 1948.
3. Островский А. Л. — Краткий музыкальный словарь.
Государственное музыкальное издательство. 1940.
4. Павлюченко С. А. — Элементарная теория музыки.
Государственное музыкальное издательство. 1940.
5. Рабинович А. В. — Краткий курс акустики под редакцией проф. Н. А. Гарбузова.
Государственное издательство. Музыкальный сектор. 1930.
6. Соколов И. И. — Курс физики, часть II. Учебник для средней школы.
Учпедгиз. 1951.
7. Способин И. В. — Элементарная теория музыки.
Государственное музыкальное издательство. 1954.
8. Хвостенко В. В. — Сборник задач и упражнений по элементарной теории музыки.
Государственное музыкальное издательство. 1955.
9. Хвостенко В. В. — Сольфеджио на материале мелодий народов СССР, части I и II.
Государственное музыкальное издательство. 1950.
10. Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. — Учебник гармонии, часть I.
Государственное музыкальное издательство. 1957.
11. Попова Т. В. — Русское народное музыкальное творчество, выпуск II.
Государственное музыкальное издательство. 1956.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
<i>Введение</i>	5
Глава первая. Звук.	
§ 1. Физическая основа звука	7
§ 2. Свойства музыкального звука	7
§ 3. Частичные тоны. Натуральный звукоряд	8
§ 4. Музыкальная система. Звукоряд. Основные ступени и их названия. Октавы	10
§ 5. Музыкальный строй. Темперированный строй. Полутон и целый тон. Производные ступени и их названия	11
§ 6. Энгармонизм звуков	12
§ 7. Диатонические и хроматические полутоны и целые тоны	12
§ 8. Обозначение звуков по буквенной системе	14
Вопросы для повторения	15
Упражнения	16
Глава вторая. Нотное письмо.	
§ 9. Нота. Длительности и их обозначения (начертания). Нотный стан	19
§ 10. Ключи	21
§ 11. Знаки альтерации	23
§ 12. Дополнительные знаки к нотам, увеличивающие длительность звуков	24
§ 13. Паузы	25
§ 14. Запись двухголосия. Запись музыки для фортепьяно. Акколада. Запись музыки для ансамблей и хора	26
§ 15. Знаки сокращения нотного письма	30
Вопросы для повторения	33
Упражнения	34
Глава третья. Ритм и метр.	
§ 16. Ритм. Основное и произвольное деление длительностей	39
§ 17. Акцент. Метр. Размер. Такт. Тактовая черта. Затакт	44
§ 18. Простые метры и размеры. Группировка длительностей в тактах простых размеров	47
§ 19. Сложные метры и размеры. Относительно сильные доли. Группировка длительностей в тактах сложных размеров	50
§ 20. Смешанные метры и размеры. Группировка длительностей в тактах смешанных размеров	57
§ 21. Переменные размеры	62
§ 22. Синкопа	63
§ 23. Группировка в вокальной музыке	66
§ 24. Темп	67
§ 25. Приемы дирижирования	69
§ 26. Значение ритма, метра и темпа в музыке	72
Вопросы для повторения	75
Упражнения	76

Глава четвертая. Интервалы.

§ 27. Интервал	87
§ 28. Количественная и качественная величина интервалов. Простые интервалы. Диатонические интервалы	88
§ 29. Увеличенные и уменьшенные интервалы (хроматические). Энгармоническое равенство интервалов	91
§ 30. Обращение интервалов	92
§ 31. Составные интервалы	94
§ 32. Консонирующие и диссонирующие интервалы	95
Вопросы для повторения	97
Упражнения	98

Глава пятая. Лад и тональность.

§ 33. Устойчивые звуки. Тоника. Неустойчивые звуки. Их разрешение. Лад	102
§ 34. Мажорный лад. Гамма натурального мажора. Ступени мажорного лада. Названия, обозначения и свойства ступеней мажорного лада	103
§ 35. Тональность. Мажорные тональности диезные и бемольные. Квинтовый круг. Энгармонизм мажорных тональностей	107
✓ § 36. Гармонический и мелодический мажор	113
§ 37. Минорный лад. Гамма натурального минора. Ступени минорного лада и их свойства	115
§ 38. Гармонический и мелодический минор. Тональности минора. Параллельные тональности. Квинтовый круг минорных тональностей	117
§ 39. Одноименные тональности. Некоторые черты сходства и различия мажора и минора. Значение мажорного и минорного лада в музыке	125
Вопросы для повторения	129
Упражнения	130

Глава шестая. Интервалы в тональностях мажора и минора.

§ 40. Интервалы натурального мажора и натурального минора	134
§ 41. Интервалы гармонического мажора и гармонического минора. Характерные интервалы	137
✓ § 42. Устойчивые и неустойчивые интервалы. Различие между устойчивостью и консонансом, неустойчивостью консонанса и диссонансом. Разрешение диссонирующих интервалов. Разрешение неустойчивых интервалов по тяготению	138
Вопросы для повторения	144
Упражнения	145

Глава седьмая. Аккорды.

§ 43. Аккорд. Трезвучие. Виды трезвучий. Консонирующие и диссонирующие трезвучия. Обращение трезвучий	150
§ 44. Главные трезвучия в мажоре и миноре. Соединения главных трезвучий	152
§ 45. Побочные трезвучия мажора и минора. Трезвучия на ступенях натурального и гармонического мажора и минора	154
§ 46. Септаккорд. Доминантсептаккорд и его обращения. Разрешение доминантсептаккорда и его обращений	156
§ 47. Вводные септаккорды. Септаккорд II ступени. Аккорды в музыке	158
Вопросы для повторения	161
Упражнения	162

Глава восьмая. Лады народной музыки.	
§ 48. Общие замечания	167
§ 49. Диатонические семиступенные лады народной музыки. Пентатоника	171
§ 50. Переменные лады. Переменный параллельный лад и мажоро-минор. Другие лады	177
Вопросы для повторения	179
Упражнения	180
Глава девятая. Родство тональностей. Хроматизм.	
§ 51. Родство тональностей	187
§ 52. Хроматизм. Альтерация	188
§ 53. Хроматическая гамма. Правписание хроматической гаммы. Вопросы для повторения	190
Упражнения	192
Глава десятая. Определение тональности. Транспозиция.	
§ 54. Определение тональности	194
§ 55. Транспозиция	196
Вопросы для повторения	198
Упражнения	198
Глава одиннадцатая. Модуляция.	
§ 56. Модуляция и отклонение	201
§ 57. Модуляция в родственные тональности	202
Вопросы для повторения	205
Упражнения	206
Глава двенадцатая. Мелодия.	
§ 58. Значение мелодии в музыкальном произведении. Мелодии народной музыки (песни)	210
§ 59. Направления мелодического движения и его диапазон. Проходящие и вспомогательные звуки	216
§ 60. Членение мелодии на части (общее понятие о музыкальном синтаксисе). Построение. Цезура. Период. Предложение. Каденция. Фраза. Мотив	219
§ 61. Динамические оттенки и их связь с мелодическим развитием. Обозначение динамических оттенков	220
§ 62. Разбор взаимодействия отдельных элементов мелодии на примерах	221
Вопросы для повторения	226
Упражнения	226
Глава тринадцатая. Мелизмы. Знаки некоторых приемов исполнения.	
§ 63. Мелизмы: форшлаг, мордент, группетто, трель	230
§ 64. Знаки некоторых приемов исполнения	234
Вопросы для повторения	237
Упражнения	237
Краткий справочник музыкальных терминов	238
Указатель литературы	241

ПРЕДИСЛОВИЕ

Второе издание учебника «Элементарной теории музыки» значительно переработано по сравнению с первым.

Если первое издание представляло собой пособие по элементарной теории музыки, предназначенное преимущественно для детской аудитории, то при переиздании автор поставил своей целью расширить рамки использования учебника и сделать возможным применение его также в музыкальных училищах и вечерних школах общего музыкального образования.

Сообразуясь с указанным, весь текст учебника подвергся существенному пересмотру: внесены некоторые дополнения, в отдельных случаях изложение содержания изменено в сторону большей конкретизации, уточнены некоторые формулировки, музыкальный материал примеров пополнен новыми образцами, в ряде глав уточнены вопросы для повторения и введены новые упражнения.

Как и в первом издании «Элементарной теории музыки», весь материал курса изложен в систематическом порядке с тем расчетом, чтобы учащиеся имели возможность самостоятельно находить в учебнике ответы на любые вопросы, касающиеся различных разделов теории музыки. В то же время в практической работе с учащимися автор настоятельно рекомендует педагогам исходить из общепринятого метода изучения элементов музыки, предполагающего установление взаимосвязи средств музыкальной выразительности на основе анализа примеров музыки.

В качестве музыкальных примеров в учебнике приводятся народные песни, образцы классической музыки, отрывки из произведений советских композиторов.

Кроме того, каждой теме учебника сопутствуют пояснительные нотные примеры-схемы.

В конце глав даны вопросы для повторения и материал для упражнений (устных, письменных и на фортепьяно), который рассчитан главным образом на домашние задания учащихся, но может быть использован и в классных занятиях.

Так как свободное время учащихся, остающееся от классных занятий, ограничено, а время, предназначенное учебным планом для теории

музыки обычно не допускает проведения в классе всех практических работ по освоению курса, можно рекомендовать в этих условиях следующий порядок прохождения материала. Разделы теории музыки, изучение которых опирается на слуховые навыки, следует связывать с прохождением курса сольфеджио. Практические упражнения для развития слуховых навыков надо проводить преимущественно в классе, а по другим разделам теории музыки давать учащимся материал для домашней работы, которая должна быть результатом самостоятельного и осмысленного усвоения учащимися пройденного на уроке.

* * *

Пожелания, замечания и вопросы, которые могут возникнуть у всех, кто будет пользоваться настоящим пособием, автор просит направлять по адресу: Москва, Мерзляковский пер., д. 9, Училище при Московской государственной консерватории, автору.

В. А. Вахромеев

Москва, 1958 г.

ВВЕДЕНИЕ

«Содержание музыки — это впечатления жизни, это мысли и чувства, выраженные в звуках»¹.

Изложение содержания звуками (музыкой) подчиняется определенным правилам соотношений выразительных средств музыки. Эти правила сложились в результате многовековой народной и классической музыкальной практики.

Средства музыкального изложения и выразительности называются элементами музыки.

Учение об элементах музыки и их соотношении изложено в музыкально-теоретических дисциплинах; начальной из них является элементарная теория музыки.

Курс элементарной теории музыки служит задачам изучения основных элементов музыки вообще и мелодии в особенности.

Несмотря на то, что в целях обобщения знаний необходимые сведения о каждом элементе включены в отдельные параграфы и главы учебника, учащийся должен помнить, что в музыке отдельный элемент (лад, тональность, метр, ритм, интервал, аккорд и другие) выявляет свою выразительность лишь в связи с другими средствами (элементами) музыкального изложения.

Кроме основной задачи, о которой сказано выше, курс элементарной теории музыки преследует цель содействовать занятиям учащегося по специальности, помогая ему сознательнее усваивать музыкальный текст. Получаемые учащимся элементарные знания и навыки по разбору музыкального произведения (со стороны строения мелодии, а также отдельных частей музыкального произведения) вносят в самостоятельную работу учащегося по специальности большее разнообразие и в свою очередь помогают учащемуся правильно

¹ Р. Глиэр. О профессии композитора и воспитании молодежи. «Советская музыка», 1954, № 8, стр. 9.

раскрыть содержание музыкального произведения при его исполнении.

Наравне с другими предметами, курс элементарной теории музыки содействует повышению общего музыкального и культурного уровня учащихся.

Для того, чтобы изучение курса элементарной теории музыки принесло определенную практическую пользу, недостаточно общего, беглого ознакомления с его основными положениями, для этого необходимо более углубленное изучение предмета. Содействовать закреплению знаний и навыков могут регулярные упражнения. Материал для упражнений по всем основным разделам курса учащийся найдет в настоящем учебнике. Кроме того, предполагается, что преподаватель, руководящий занятиями учащихся, дополнит вспомогательный материал примерами из музыкальной литературы и упражнениями по своему усмотрению.

Глава первая

З В У К

§ 1. ФИЗИЧЕСКАЯ ОСНОВА ЗВУКА

Слово «звук» определяет два понятия: первое — звук как физическое явление; второе — звук как ощущение.

1) В результате вибрации (колебания) какого-либо упругого тела, например струны, возникает волнообразное распространение продольных колебаний воздушной среды.

Эти колебания называются звуковыми волнами. Они распространяются от источника звука по всем направлениям (шарообразно).

2) Звуковые волны улавливаются слуховым органом и вызывают в нем раздражение, которое передается по нервной системе в головной мозг, возбуждая ощущение звука.

§ 2. СВОЙСТВА МУЗЫКАЛЬНОГО ЗВУКА

Мы воспринимаем большое количество различных звуков. Но не все звуки используются в музыке. Наш слух различает звуки музыкальные и звуки шумовые.

Шумовые звуки не имеют точно выраженной высоты, например треск, скрип, стук, гром, шорох и т. п., и поэтому не могут быть использованы в музыке¹.

Физический характер музыкального звука определяется тремя свойствами; в их число входят: высота, громкость и тембр.

¹ В современном оркестре применяются ударные инструменты с неопределенной высотой звука, например: треугольник, малый барабан, тарелки, большой барабан и др.

Эти инструменты имеют лишь вспомогательное значение и используются композитором для придания большей выразительности музыкальному изложению.

Кроме того, в музыке имеет большое значение длительность звука. От того, что звук будет продолжительнее или короче, не изменится его физический характер, но с точки зрения музыки длительность звука, как одно из его свойств, имеет первостепенное значение (равное основным его свойствам).

Теперь разберем отдельно каждое свойство музыкального звука.

Высота звука зависит от частоты (скорости) колебания вибрирующего тела. Чем чаще колебания, тем выше звук, и наоборот.

Громкость звука зависит от энергии колебательных движений, то есть от размаха колебания тела — источника звука. Пространство, в пределах которого происходят колебательные движения, называется амплитудой колебания (см. рисунок 1). Чем шире амплитуда (размах) колебания, тем громче звук, и наоборот:

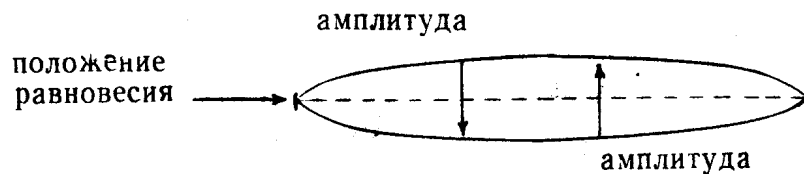


Рис. 1

Тембром называется качественная сторона звука, его окраска. Для определения особенностей тембра применяются слова из различных областей ощущений, например, говорят: звук мягкий, резкий, густой, звенящий, певучий и т. п. Известно, что каждый инструмент или человеческий голос обладает характерным для него тембром. Звук определенной высоты, воспроизведенный различными музыкальными инструментами, отличается у каждого инструмента своей окраской.

Различие тембров зависит от состава частичных тонов (натуральных призвуков), которые присущи каждому звуку.

Частичные тоны (или, иначе, обертоны¹) образуются вследствие сложной формы звуковой волны (см. § 3).

Длительность звука зависит от продолжительности колебаний источника звука. Например, чем шире был размах колебания в момент начала звука, тем длительнее период затухания его, при условии свободной вибрации источника звука (тела).

§ 3. ЧАСТИЧНЫЕ ТОНЫ. НАТУРАЛЬНЫЙ ЗВУКОРЯД

Сложная форма звуковой волны возникает благодаря тому, что колеблющееся тело (струна), вибрируя, преломляется

¹ Обертон означает верхний тон.

в равных частях. Эти части производят самостоятельные колебания в общем процессе вибрации тела и образуют дополнительные волны, соответствующие их длине. Дополнительные (простые) колебания и вызывают образование частичных тонов. Высота частичных тонов различна, так как скорость колебания волн, от которых они образуются, не одинакова.

Например, если бы струна воспроизводила только основной тон, то форма ее волны соответствовала бы следующему графическому изображению:

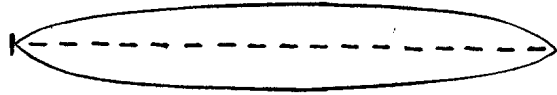


Рис. 2

Длина волны второго частичного тона, образующейся от половины струны, в два раза короче волны основного тона, а частота колебаний ее в два раза скорее и т. д. (см. рисунок 3):

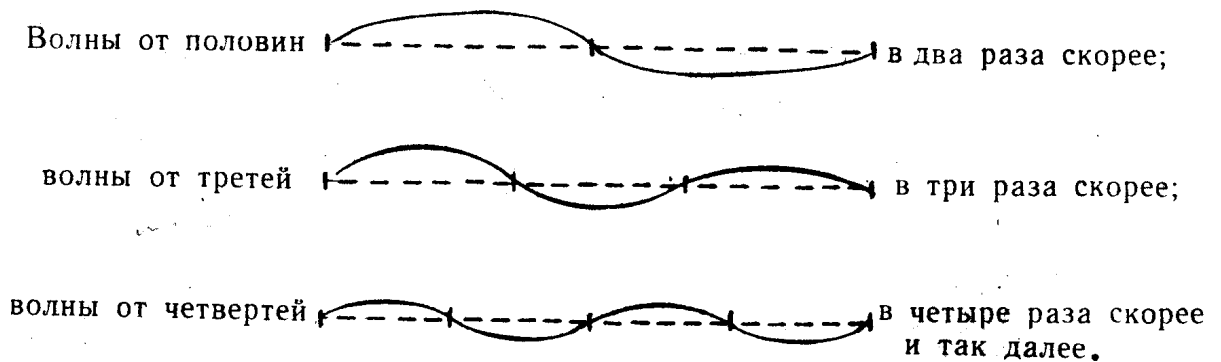


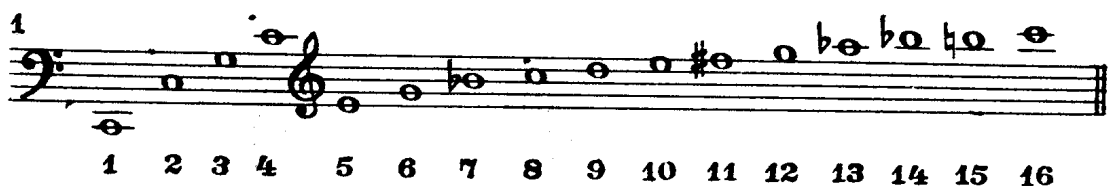
Рис. 3

Если принять за единицу число колебаний первого звука (основного тона) струны, то числа колебаний частичных тонов выразятся рядом простых чисел:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 и т. д.

Такой ряд звуков называется натуральным звуко-рядом.

Приняв за основной тон звук до большой октавы, мы будем иметь следующий ряд звуков:



§ 4. МУЗЫКАЛЬНАЯ СИСТЕМА. ЗВУКОРЯД. ОСНОВНЫЕ СТУПЕНИ И ИХ НАЗВАНИЯ. ОКТАВЫ

Музыкальная система, положенная в основу современной музыкальной практики, представляет собой ряд звуков, находящихся между собой в определенных высотных взаимоотношениях. Расположение звуков системы по высоте называется звукорядом, а каждый звук — его ступенью. Полный звукоряд музыкальной системы включает в себя 88 различных звуков. Колебания этих звуков, от самых низких до самых высоких, заключены в пределы от 16 до 4 176 колебаний в секунду. Это те звуки, высоту которых способно различить человеческое ухо.

Основным ступеням звукоряда музыкальной системы присвоено семь самостоятельных названий:

До, ре, ми, фа, соль, ля, си
do, re, mi, fa, sol, la, si

Основные ступени соответствуют звукам, извлекаемым на фортепьяно на белых клавишах:

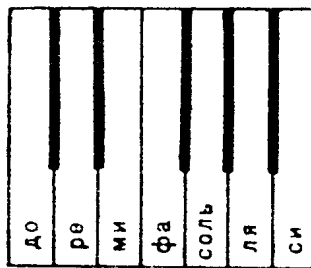


Рис. 4

Семь названий основных ступеней периодически повторяются в звукоряде и таким образом охватывают собой звуки всех основных ступеней.

Это связано с тем, что каждый восьмой звук, считая вверх (из числа звуков, воспроизводимых на белых клавишах), образуется от удвоенного количества колебаний по сравнению с первым звуком. Следовательно, он соответствует второму частичному тону первого (исходного) звука и поэтому полностью с ним сливается.

Расстояние между звуками одинаковых ступеней называется октавой. Октавой называется также часть звукоряда, в состав которой входят все семь основных ступеней. Таким образом, весь звукоряд делится на октавы. Началом октавы принято считать звук ступени *до*. Весь звукоряд состоит из семи полных октав и четырех звуков, образующих две неполные октавы по краям звукоряда (на фортепьяно по краям клавиатуры). Названия октав (от низких звуков к высоким) следующие: субконтроктава, контроктава, боль-

шая октава, малая октава, первая октава, вторая октава, третья октава, четвертая октава и пятая октава.

Ниже приводится схема звукоряда музыкальной системы, изображенного в виде клавиатуры с делением на октавы:

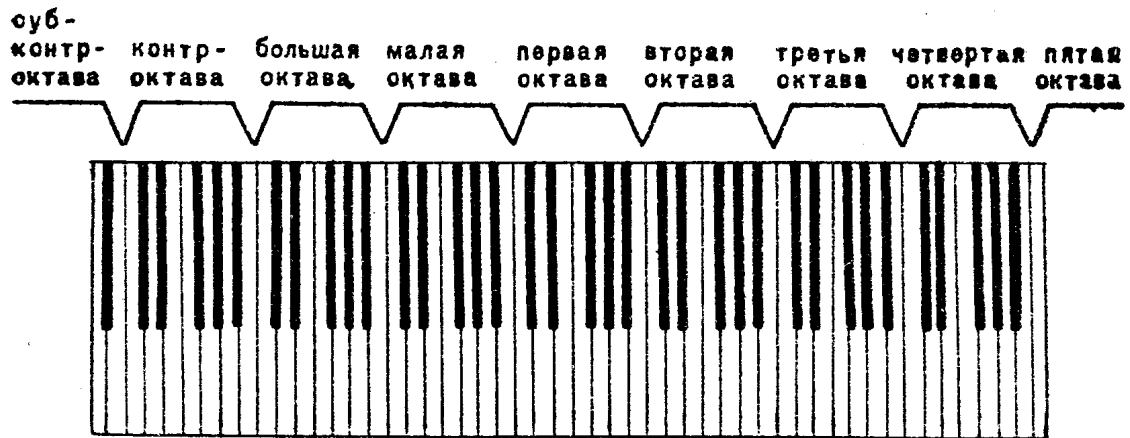


Рис. 5

§ 5. МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТРОЙ. ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ СТРОЙ. ПОЛУТОН И ЦЕЛЫЙ ТОН. ПРОИЗВОДНЫЕ СТУПЕНИ И ИХ НАЗВАНИЯ

Соотношение абсолютной высоты (точно отрегулированной) звуков музыкальной системы называется музыкальным строем.

Современный музыкальный строй исходит из 440 колебаний в секунду звука *ля* первой октавы.

В общепринятой музыкальной системе каждая октава делится на двенадцать равных частей — полутонов. Такой музыкальный строй называется темперированным строем. Он отличается от натурального звукоряда (строя) тем, что все полутоны октавы в нем равны.

Благодаря тому, что октава разделена на 12 равных полутонов, полутон является самым узким расстоянием между звуками музыкальной системы. Расстояние, образованное двумя полутонами, называется целым тоном.

Между основными ступенями звукоряда имеются два полутона и пять целых тонов. Они располагаются следующим образом:

до ре ми фа соль ля си до
1т. 1т. 1/2т. 1т. 1т. 1т. 1/2т.

Целые тоны, образуемые между основными ступенями, разделены на полутоны. Звуки, которые делят их на полутоны, извлекаются на фортепьяно на черных клавишах. Таким образом, октава состоит из двенадцати звуков, расположенных на равном расстоянии друг от друга.

Каждая основная ступень звукоряда может быть повышена или понижена. Звуки, соответствующие повышенным и пониженным ступеням, считаются производными ступенями. Поэтому названия производных ступеней происходят от основных ступеней.

Повышение основных ступеней на полтона обозначается словом *диез*. Понижение основных ступеней на полтона обозначается словом *бемоль*. Повышение на два полтона — словами *дубль-диез*, например *фа-дубль-диез*. Понижение на два полтона — словами *дубль-бемоль*, например *си-дубль-бемоль*.

Описанное повышение и понижение основных ступеней называется *альтерацией*¹.

§ 6. ЭНГАРМОНИЗМ ЗВУКОВ

Выше было сказано, что все полутоны октавы равны. Благодаря этому один и тот же звук может быть производным от повышения основной ступени, находящейся полутоном ниже его, и производным от понижения основной ступени, находящейся полутоном выше его, например *фа-диез* и *соль-бемоль*.

Равенство ступеней, одинаковых по высоте, но различных по названию и обозначению, называется *энгармонизмом звуков*.

Производная ступень может оказаться также и на одной высоте с основной ступенью, например *си-диез* и *до* или *фа-бемоль* и *ми*. При двойном повышении или двойном понижении наблюдается такое же положение, например *фа-дубль-диез* и *соль*; *ми-дубль-диез* и *фа-диез*; *ми-дубль-бемоль* и *ре*; *до-дубль-бемоль* и *си-бемоль* и т. д.

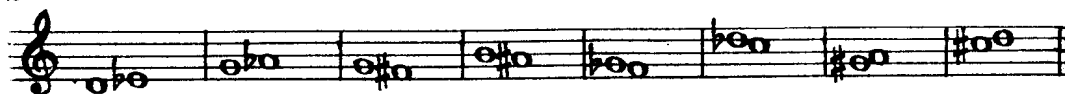
§ 7. ДИАТОНИЧЕСКИЕ И ХРОМАТИЧЕСКИЕ ПОЛУТОНЫ И ЦЕЛЫЕ ТОНЫ

Выше были даны определения, что называется полутоном и целым тоном. Теперь следует установить разницу между диатоническими и хроматическими полутонами и целыми тонами.

Диатоническим называется полутоном, образующийся между двумя соседними ступенями звукоряда. Как было сказано, основные ступени звукоряда образуют два полутона — *ми—фа* и *си—до*.

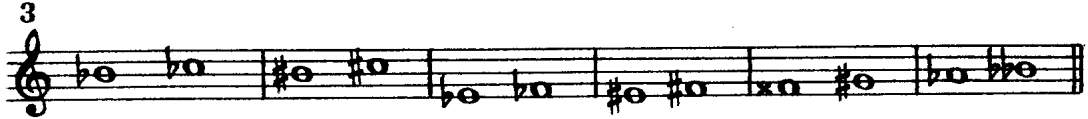
Кроме указанных полутонов, диатонические полутоны могут образовываться между основной ступенью и соседней производной ступенью повышенной или пониженной.

2 Например:

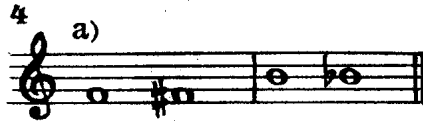


¹ *Альтерация* означает изменение.

или между двумя производными ступенями:



Хроматическим называется полутон, образующийся:
 а) Между основной ступенью и ее повышением или понижением.
 Например:



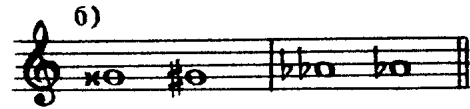
и наоборот:



б) Между повышенной ступенью и ее двойным повышением, пониженной ступенью и ее двойным понижением.
 Например:



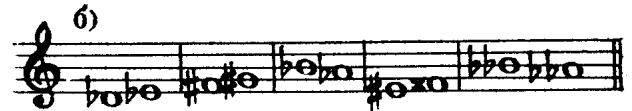
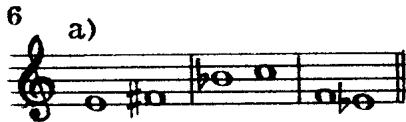
и наоборот:



Диатоническими называются целые тоны, образующиеся между двумя соседними ступенями. Основные ступени образуют пять целых тонов: до—ре, ре—ми, фа—соль, соль—ля, ля—си.

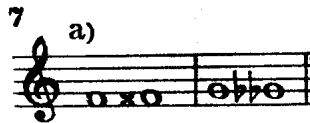
Кроме того, диатонические тоны могут быть образованы между основной и производной ступенями, а также между двумя производными ступенями.

Например:

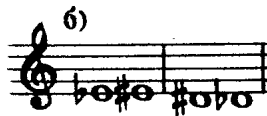


Хроматическими называются целые тоны, образующиеся:
 а) Между основной ступенью и ее двойным повышением или понижением.

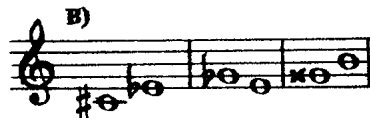
Например:



б) Между двумя производными ступенями от одной основной ступени:



в) Между ступенями, расположенными через одну ступень:



§ 8. ОБОЗНАЧЕНИЕ ЗВУКОВ ПО БУКВЕННОЙ СИСТЕМЕ

Кроме слоговых названий звуков, в музыкальной практике употребляется способ буквенного обозначения звуков, основанный на латинском алфавите.

Семь основных ступеней обозначаются следующим образом:

C, D, E, F, G, A, H,
до, ре, ми, фа, соль, ля, си.

В средних веках, когда формировалась эта система, звукоряд начинался со звука *ля*, в котором звук *си-бемоль* был основной ступенью. Позднее звук *си-бемоль* был заменен звуком *си*. Таким образом, звукоряд первоначально выглядел следующим образом:

A, B; C, D, E, F, G,
ля, си-бемоль, до, ре, ми, фа, соль.

Для обозначения производных ступеней к буквам прибавляются слоги: *is* — диез; *isis* — дубль-диез; *es* — бемоль; *eses* — дубль-бемоль. Например:

cis — до-диез, *fisis* — фа-дубль-диез,
des — ре-бемоль, *geses* — соль-дубль-бемоль.

Исключение составляет производная ступень *си-бемоль*, за которой сохраняется обозначение буквой *B, b*.

При гласных *a* и *e* в слове *es* буква *e*, для удобства произношения, отбрасывается; получается:

ми-бемоль не *ees*, а *es*;
ля-бемоль не *aes*, а *as*.

Для обозначения октав к буквам добавляются цифры или черточки. Звуки большой и малой октавы обозначаются соответственно прописными и строчными буквами (большими и малыми).

Например, *ля* большой октавы—*A*, *соль* малой октавы—*g*.

Звуки от первой октавы до пятой обозначаются строчными буквами с прибавлением цифр, соответствующих названию октав, или такого же количества черточек сверху. Например:

до первой октавы — *c*¹ или *c*

ре второй октавы — *d*² или *d*

ми третьей октавы — *e*³ или *e*

фа четвертой октавы — *f*⁴ или *f*

до пятой октавы — *c*⁵ или *c*

Звуки контроктавы и субконтроктавы обозначаются прописными буквами с добавлением к ним цифр или черточек снизу. Например:

си контроктавы — H_1 или \underline{H}

ля субконтроктавы — A_2 или $\underline{\underline{A}}$

Вопросы для повторения

1. Что мы подразумеваем под словом звук?
2. Одинаковы ли физические свойства всех слышимых нами звуков?
3. Какими свойствами обладают звуки музыкальные? От чего зависят эти свойства?
4. Что представляют собой звуки шумовые?
5. Что такое призвуки? В чем заключается причина их образования?
6. Что такое натуральный звукоряд?
7. Что называется музыкальной системой и ее звукорядом?
8. Сколько основных ступеней в звукоряде? Как они называются?
9. Что такое октава?
10. Перечислить названия всех октав. Какие из них полные?
11. Что подразумевается под понятием музыкальный строй?
12. Что такое темперированный строй?
13. Что такое полутон?
14. Что такое целый тон?
15. Сколько полутонов между основными ступенями звукоряда?
16. Какие ступени называются производными?
17. Откуда происходят названия производных ступеней?
18. Что означает слово диез?
19. Что означает слово бемоль?
20. Что означают слова: дубль-диез и дубль-бемоль?
21. Что означает слово альтерация?
22. Какие бывают целые тоны и полутоны?
23. Чем отличаются диатонические полутоны и целые тоны от хроматических?
24. Что такое энгармонизм звуков?
25. Как называются и обозначаются основные ступени по буквенной системе?
26. Как образуются названия производных ступеней по буквенной системе?
27. Как обозначаются октавы при записи звуков по буквенной системе?

Упражнения

Устные

1

Перечислить все основные ступени звукоряда по буквенной системе вверх и вниз.

2

Назвать все производные ступени по буквенной системе, образовавшиеся от повышения и понижения каждой основной ступени на полутон.

3

Назвать по буквенной системе ступени, образовавшиеся от повышения и понижения каждой основной ступени на целый тон.

4

Построить диатонические полутоны вверх и вниз от следующих звуков: *до, ре, соль, ми♭, фа♯, фа♭, до×, си♭♭*.

5

Построить хроматические полутоны:

а) вверх и вниз от следующих звуков: *си, ми, фа, до♯, соль♭, ля♯*;

б) вверх от следующих звуков: *ре♭♭, соль♭♭*;

в) вниз от следующих звуков: *фа×, соль×*.

6

Построить диатонические тоны вверх и вниз, от следующих звуков: *до, ми, фа, ре♭, ми♯, соль♯, фа×, ля♭♭*.

7

Построить хроматические тоны:

а) вверх и вниз от следующих звуков: *ре, ми, соль, ля, си*;

б) вверх от следующих звуков: *ре♭, соль♭, си♭, ми♭♭, до♭*;

в) вниз от следующих звуков: *си♯, ре♯, фа♯, до×, соль×*.

8

Назвать энгармонически равные звуки данным: *си, ре, фа, ля, до♯, ми♯, соль♭, си♭, ре×, ми♭♭*.

9

Назвать энгармонически равные звуки данным по буквенной системе: *с, е, g, ais, his, des, ges, aisis, deses*.

Письменные

1

Написать буквенные обозначения основных ступеней звукоряда в большой, малой и первой октавах.

2

Написать буквенные обозначения следующих звуков: *сib* субконтроктавы, *ре* контроктавы, *фа#* большой октавы, *ля* малой октавы, *до* первой октавы, *миb* второй октавы, *сольж* третьей октавы, *си* четвертой октавы.

3

Данные названия звуков переписать нотами, построив от них диатонические полутоны вверх и вниз: *си*, *реб*, *фа#*, *ми*, *сольb*, *си#*, *фаж*, *миb*.

Например:



4

а) Данные названия звуков переписать нотами, построив от них хроматические полутоны вверх: *до*, *миb*, *ре*, *фа#*, *соль*, *ляb*, *си#*;

б) сделать то же вниз: *до#*, *реб*, *фа*, *сольж*, *ля*, *сib*.

5

Данные названия звуков переписать нотами, построив от них диатонические тоны вверх и вниз: *фа*, *сольb*, *ля#*, *до*, *миb*.

6

а) Данные названия звуков переписать нотами, построив от них хроматические целые тоны вверх: *до*, *миb*, *ребb*, *ля*;

б) сделать то же вниз: *фа*, *сольж*, *ля#*, *си*.

7

Написать нотами энгармонически равные звуки нижеследующим:



Например:



и т. д.

На фортепьяно

1

Перечисленные ниже звуки сыграть на фортепьяно:

а) a , g^1 , es , b^1 , H , fis^2 , F , d^3 , C_1 , e^4 , Ges_1 , gis^4 , A_2 , $disis^1$,
 $ases$.

б) $\underline{\underline{B}}$, $\overline{\overline{\overline{h}}}$, $\underline{\underline{Dis}}$, $\overline{\overline{\overline{a}}}$, $\overline{\overline{\overline{Heses}}}$, $\overline{\overline{\overline{fis}}}$, $\overline{\overline{\overline{c}}}$, $\overline{\overline{\overline{des}}}$, $\overline{\overline{\overline{gisis}}}$, $\overline{\overline{\overline{e}}}$.

Глава вторая

НОТНОЕ ПИСЬМО

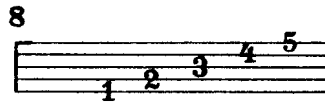
§ 9. НОТА. ДЛИТЕЛЬНОСТИ И ИХ ОБОЗНАЧЕНИЯ (НАЧЕРТАНИЯ). НОТНЫЙ СТАН

Нотным письмом называется исторически установившаяся система записи звуков особыми знаками — нотами¹.

Нотный знак представляет собой кружок пустой или заштрихованный.

Для обозначения различных длительностей звуков к кружкам прибавляются вертикальные палочки (штилы), хвосты и ребра — прямые горизонтальные линии для связывания коротких длительностей в группы (см. табл. на след. стр.).

Для определения высоты звука ноты размещаются на нотном стане (нотном носце), состоящем из пяти параллельных линий, представляющих вместе одну нотную строку. Счет линиям ведется снизу. В начале нотного стана ставится вертикальная черта, соединяющая все пять линий. Она называется *начальной чертой*:



























Ноты пишутся на нотном стане — на линиях и между линиями, то есть в промежутках.


Например:



¹ Нота, латинское слово, в переводе означает знак.

Названия длительностей звуков и их обозначения нотами		
Наибольшая длительность		- целая - 
Длительность вдвое короче целой		- половинная -  или 
” ” ”	половинной	- четвертная -  или 
” ” ”	четвертной	- восьмая -  или  или в группе  ; 
” ” ”	восьмой	- шестнадцатая -  или  или в группе  ;  ;  ; 
” ” ”	шестнадцатой	- тридцатьвто- рая -  ;  или в группе  ;  ;  ; 
” ” ”	тридцатьвторой	- шестьдесят- четвертая -  ;  или в группе  ;  ;  ; 

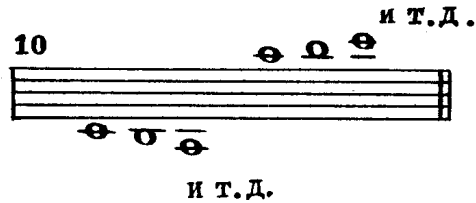
Еще более короткие ноты употребляются редко. Также редко применяется нота, обозначающая длительность вдвое больше целой.

Она называется „брэвис“ и пишется следующим образом:  и

20 Нота брэвис довольно часто применялась в старину.

Кроме основных линий, применяются короткие, добавочные линии для отдельных нот. Они пишутся под нотным станом и над ним.

Например:



Счет добавочных линий ведется: верхних — вверх от первой добавочной линии, а нижних — вниз от первой добавочной линии.

Палочки (штилы) ставятся на нотном стане у кружков (головок) нот: справа — вверх от второго промежутка и ниже; слева — вниз от третьей линии и выше.

Например:



При соединении нот в группы:



При соединении нот в группы (в тех случаях, когда они расположены на разной высоте) выбирается наиболее удобное положение палочек и ребер, ориентируясь на середину нотного стана.

Например:



§ 10. КЛЮЧИ

За линиями и промежутками нотного стана закрепляется определенная высота звуков посредством знака, который называется **к л ю ч о м**.

Ключ ставится в начале нотного стана на одну из основных линий так, чтобы она пересекала его в центре.

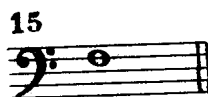
Ключ закрепляет за нотой, стоящей на этой линии, высоту (название) определенного звука (ступени), от которого устанавливается расположение других звуков на нотном стане.

В настоящее время употребляются три различных ключа. Скрипичный (ключ *соль*):



Он обозначает на второй линии высоту звука *соль* первой октавы.

Басовый (ключ *фа*):



Обозначает на четвертой линии высоту звука *фа* малой октавы.

Ключ *до* двух видов: альтовый и теноровый:



Альтовый ключ обозначает на третьей линии высоту звука *до* первой октавы, а теноровый — этот же звук на четвертой линии.

Альтовый ключ применяется для альта и тромбона.

Теноровый ключ — для виолончели, фагота и тромбона.

Ранее ключ *до* употреблялся и других видов. В тех случаях, когда он ставился на первой линии, его называли — сопрановый, на второй — меццо-сопрановый, на пятой — баритоновый. Такие ключи применялись главным образом в вокальной музыке, поэтому их названия соответствуют диапазонам¹ человеческого голоса.

В нотном письме пользуются различными ключами для того, чтобы избежать большого количества добавочных линий; это облегчает чтение нот.

¹ Диапазон — это объем. Диапазон голоса означает объем доступных для данного голоса звуков, от самого низкого до предельно высокого.

§ 11. ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ

Как было сказано в § 5, повышение и понижение основных ступеней называется альтерацией. Знаков альтерации пять: диез, дубль-диез, бемоль, дубль-бемоль и бекар (отказ). Они пишутся следующим образом:

диез — #;
 дубль-диез — x;
 бемоль — b;
 дубль-бемоль — bb;
 бекар — ♮.

Знаки альтерации ставятся перед нотами по мере надобности, а также при ключе справа от него на линиях и в промежутках.

Например:



Знаки альтерации, выставляемые при ключе, называются ключевыми, а при нотах — случайными:

18 Moderato (Умеренно) Р. Глиэр. «Прелюд», соч. 43 № 3

и т. д.

Ключевые знаки альтерации действительны на протяжении всего музыкального произведения для всех октав. Случайные же знаки действительны только на один такт и лишь для того звука, перед которым они стоят.

§ 12. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЗНАКИ К НОТАМ, УВЕЛИЧИВАЮЩИЕ ДЛИТЕЛЬНОСТЬ ЗВУКОВ

Кроме основных длительностей, описанных в § 9, в нотном письме применяются еще знаки, увеличивающие длительности.

К ним относятся:

а) Точка, увеличивающая данную длительность на ее половину; она ставится справа у головки ноты:

19

$$o \cdot = \frac{3}{2} (o + d) ;$$

$$d \cdot = \frac{3}{4} (d + \text{♪}) ;$$

$$\text{♪} \cdot = \frac{3}{8} (\text{♪} + \text{♪}) ;$$

$$\text{♪} \cdot = \frac{3}{16} (\text{♪} + \text{♪}) \text{ и т.д.}$$

б) Две точки, увеличивающие данную длительность на ее половину и еще на четверть ее основной длительности:

20

$$o \cdot \cdot = \frac{7}{4} (o + d + \text{♪}) ;$$

$$d \cdot \cdot = \frac{7}{8} (d + \text{♪} + \text{♪}) ;$$

$$\text{♪} \cdot \cdot = \frac{7}{16} (\text{♪} + \text{♪} + \text{♪}) ;$$

$$\text{♪} \cdot \cdot = \frac{7}{32} (\text{♪} + \text{♪} + \text{♪}) \text{ и т.д.}$$

в) Лига, вогнутая линия, связывающая стоящие рядом нотные длительности одинаковой высоты:

21



Для увеличения пауз применяются точки, так же как и для нот. Значение точек в этом случае такое же.

**§ 14. ЗАПИСЬ ДВУХГОЛОСИЯ.
ЗАПИСЬ МУЗЫКИ ДЛЯ ФОРТЕПЬЯНО.
АККОЛАДА. ЗАПИСЬ МУЗЫКИ ДЛЯ АНСАМБЛЕЙ И ХОРА**

На нотном стане можно записать два самостоятельных голоса. В этом случае палочки нот для каждого голоса пишутся отдельные и в разные стороны, то есть для верхнего голоса — вверх, а для нижнего голоса — вниз.

Например:

Русская народная песня
«Уж ты, поле мое»

25 Довольно медленно

Уж ты, по_ле мо_ё, по_ле чи_сто_е,
ты раз_доль_е мо_ё, ты ши_ро_ко_е.

The image shows a musical score for a Russian folk song. It consists of two staves of music. The first staff is in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes. The second staff is also in G major and 3/4 time, continuing the melody. The lyrics are written below the notes. The tempo is marked 'Довольно медленно' (Moderato).

Музыка для фортепьяно пишется на двух нотных строках (нотных станах), которые объединяются вначале фигурной скобой. Эта скоба называется а к к о л а д о й.

Встречающиеся в фортепьянном изложении двоезвучия и аккорды (несколько звуков, берущихся одновременно) пишутся обычно с одной палочкой (штилем).

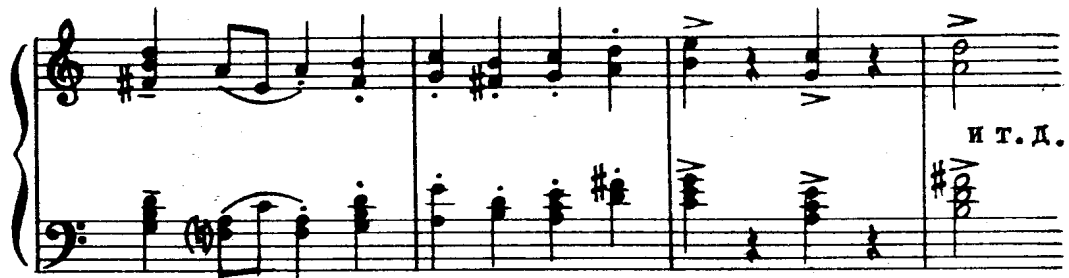
Например:

Allegro assai e lusingando Д. Кабалевский. Сонатина,
(Очень скоро и игриво) соч. 13, 1-я часть

26

26

The image shows a musical score for a piece by D. Kabalevsky. It consists of two staves of music. The first staff is in C major and 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The second staff is also in C major and 2/4 time, continuing the melody. The tempo is marked 'Allegro assai e lusingando' (Very fast and playful). The score is numbered 26.



В редких случаях музыка для фортепьяно пишется на трех строках.

Например:

Allegro appassionato
(Скоро, страстно)

Э. Григ. «Весной»,
соч. 43 № 6, 3-я часть



Фигурная скоба применяется в нотном письме также для арфы и органа.

Музыка для голоса или сольного инструмента с фортепьяно пишется на трех строках следующим образом:

М. Глинка „Не щебечи, соловейко“

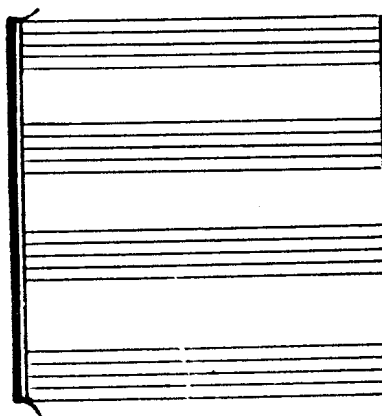
28 **Andantino lamentabile**
(Подвижно, жалобно)

Не ще - бе - чи,
со - ло - вей - ко, под ок - ном бли - зень - ко.

Для ансамблей¹ различного состава без фортепьяно и для оркестра применяется прямая скоба, соединяющая собой все нотные станы.

Например:

29



¹ Ансамблем называется музыкальное произведение, написанное для нескольких исполнителей (например: дуэт, трио, квартет и т. д.). В другом значении, под словом ансамбль подразумевается согласованное, совместное исполнение музыкального произведения любым составом исполнителей.

Музыка для трехголосного хора пишется на двух или трех строках.

Например:

Польская народная песня
30 „Пой, пой, певунья птичка.“ Обработка А. Свешникова
С. Подвижно

А. Пой, пой, пе-ву-нья птичка, взвейся в небо голу-бо-е,

в не-бе од-на лишь зорь-ка встретит нас с то-бо-ю.

А. Даргомыжский „На севере диком“
31 Медленно

С. I На се-ве-ре ди-ком сто-ит о-ди-

С. II

А.

Если при повторении конец данной части или всего произведения меняется, то над изменяющимися тактами ставится квадратная скобка. Следом за ними пишутся такты, исполняющиеся при повторении, над которыми также ставится квадратная скобка. Под скобками ставят обозначения: 1. и 2., что значит — первая вольта и вторая вольта, то есть для первого раза и для второго раза.

Например:

34 Медленно Русская народная песня «Утес» (припев)

И сто - ит сот - ни лет, толь - ко
мо - хом о - дет, ни нуж - ды, ни за - бо - ты не
зна - я, и сто - ды, ни за - бо - ты не зна - я.

в) Если в произведениях, написанных в трехчастной форме, третья часть, являющаяся буквальным повторением первой части, не выписывается, то взамен этого в конце второй части пишут: *Da capo al fine*, что значит — с начала до слова конец, а в конце первой части пишут слово — *Fine* (конец).

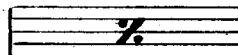
Если первая часть повторяется не с самого начала, то над тем тактом, с которого должно начаться повторение, ставят знак: ♩ (*segno*), а в конце второй части пишут: *Dal segno al fine*, что значит: от знака (сенио) до конца.

При переходе к заключению раньше окончания всей повторяемой части пишут: *Da capo al segno poi coda*, что значит: с начала до знака, потом кода¹.

1) При повторении какого-либо такта один или несколько раз подряд пишут знак:

35

а)



¹ Слово кода означает заключение.

Например:

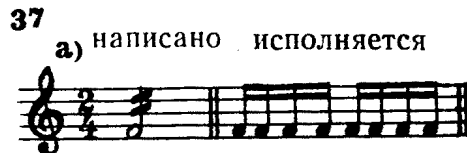


д) При повторении какой-либо мелодической фигуры в одном такте один или несколько раз ее не выписывают, а заменяют чертами, соответствующими ребрам длительностей.

Например:



е) Повторяющийся звук или аккорд обозначается следующим образом:



ж) Тремо́ло (tremolo) — быстрое, равномерное, многократное чередование двух звуков или созвучий—пишется следующим образом:



При повторяющемся звуке в тремо́ло общая длительность предполагаемой фигуры обозначается соответствующей нотой, а черточки обозначают, какими длительностями должна быть исполнена фигура.

з) Для удвоения данного звука в октаву пишут над или под нотой цифру 8 — это значит, что данный звук следует удвоить в октаву.

Например:

39

а) написано исполняется

б) написано исполняется

При сплошных удвоениях в октаву пишется: *all' 8va* — удвоения вверх и *all' 8va bassa* — удвоения вниз.

Вопросы для повторения

1. Что называется нотным письмом?
2. Что такое нота?
3. Что представляет собой нотный знак?
4. Как изображаются нотами различные длительности звуков?
5. Перечислить все ноты, изображающие основные длительности звуков?
6. Что такое нотный стан? Из чего он состоит?
7. В каком порядке ведется счет линий нотного стана?
8. Что такое начальная черта?
9. Как размещаются ноты на нотном стане?
10. Что такое добавочные линии, и как ведется их счет?
11. Какое существует правило положения палочек (штилей) у нот на нотном стане: а) при письме отдельно каждой ноты? б) при слиянии в группы?
12. Что означает слово ключ в нотном письме?
13. Какие употребляются ключи? Объяснить значение каждого ключа, их положение на нотном стане.
14. В каких ключах пишутся ноты для фортепьяно, скрипки и виолончели?
15. Для каких инструментов пишутся ноты в альтовом ключе? В теноровом ключе?
16. Что такое знаки альтерации? Перечислить их.
17. Где пишутся знаки альтерации на нотном стане? Как они называются в зависимости от того, где пишутся?
18. Какие существуют знаки увеличения длительностей? Рассказать об их значении.
19. Что означает пауза?
20. Как измеряется продолжительность паузы?
21. Как и где пишутся паузы? (написать).

22. Какое существует правило для записи двухголосия на одном нотном стане?
23. Как пишется музыка для фортепьяно?
24. Что такое акколада?
25. Как пишется музыка для голоса или сольного инструмента с фортепьяно?
26. То же для ансамблей различного состава без фортепьяно?
27. То же для трехголосного и четырехголосного хора?
28. Как называется форма записи музыки для хора, ансамбля и оркестра?
29. Какие знаки применяются для сокращения нотного письма? Перечислить их и объяснить значение каждого знака.

Упражнения

Устные

1

Сколько половинных, четвертных, восьмых, шестнадцатых, тридцатьвторых, шестьдесятчетвертых в целой ноте?

2

Сколько восьмых в половинной, шестнадцатых в четверти, тридцатьвторых в восьмой, шестьдесятчетвертых в шестнадцатой?

3

Сколько половинных и четвертных в целой ноте с точкой, восьмых в половинной с точкой, восьмых в четверти с точкой, шестнадцатых в восьмой с точкой?

4

Сколько четвертей в целой ноте с двумя точками, восьмых в половинной с двумя точками, шестнадцатых в четверти с двумя точками, тридцатьвторых в восьмой с двумя точками?

Письменные

1

Упражняться в правописании ключей, нот различных длительностей, знаков альтерации и пауз на нотном стане.

2

Обозначить одной нотой сумму длительностей каждой нижеприведенной группы нот:

9

Написать в теноровом ключе следующие звуки:
B, g, c¹, d², Fis, es, geses, disis¹.

10 .

а) Переписать данные мелодии в альтовый ключ:

Русская народная песня
«Меж крутых бережков»



Украинская народная песня
„Шел кобзарь“

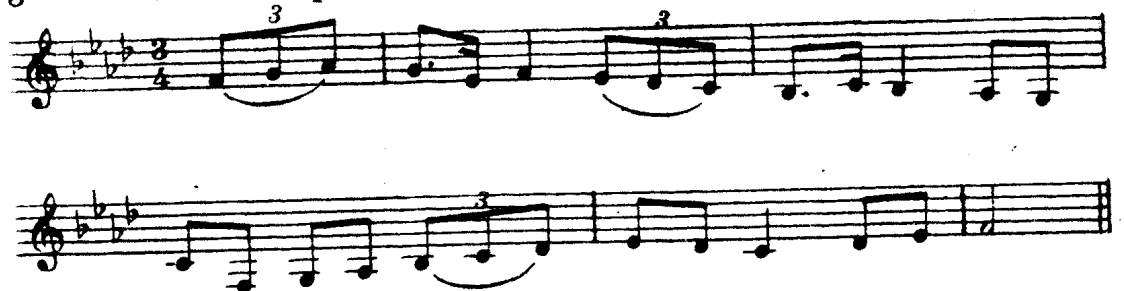
2 Умеренно



б) То же в теноровый ключ:

Ю. Шапорин. Колыбельная
из симфонии-кантаты „На поле Куликовом“

3 Lento (Протяжно)



Ф. Мендельсон.

„Детская пьеса“; соч. 72 № 2

4 **Andante sostenuto** (Спокойно, сдержанно)
cantabile



На фортепьяно

1

Сыграть на фортепьяно следующие мелодии:

Русская народная песня,
„Я вечер в лужках гуляла“

Медленно

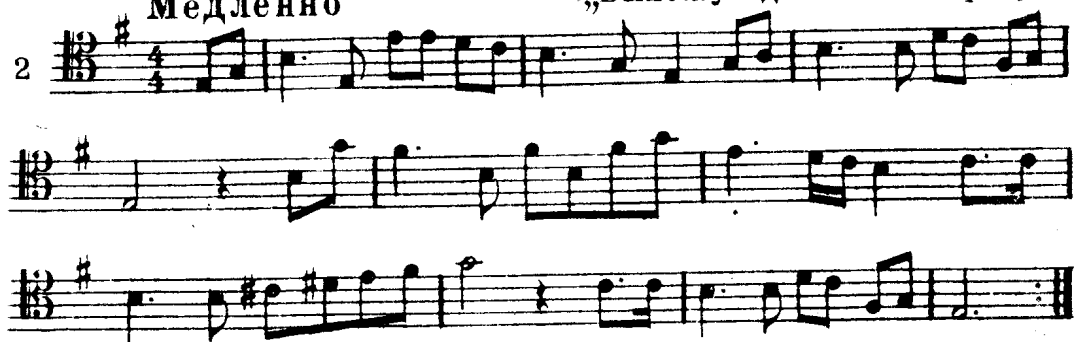
1



Русская народная песня
„Выхожу один я на дорогу“

Медленно

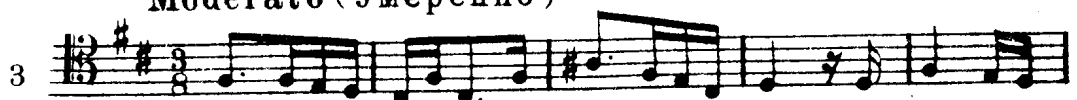
2



Ф. Шуберт „Мельник и ручей“; соч. 25 № 19

Moderato (Умеренно)

3



Four staves of musical notation in G major (one sharp) and 3/8 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The fourth staff concludes the phrase with a double bar line.

Andante grazioso
(Спокойно, грациозно)

В. Моцарт . Соната №11,
1-я часть

Two staves of musical notation for the first part of Mozart's Sonata No. 11. The notation is in G major (one sharp) and 3/8 time signature. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4-measure rest. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff continues the piece, ending with a forte (*f*) dynamic followed by a piano (*p*) dynamic. The notation includes slurs, ties, and various rhythmic values.

Глава третья

РИТМ И МЕТР

**§ 16. РИТМ. ОСНОВНОЕ И ПРОИЗВОЛЬНОЕ
ДЕЛЕНИЕ ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ**

Ритмом называется соотношение длительностей звуков в их последовательности.

В музыке происходит чередование длительностей звуков, вследствие которого между ними создаются различные временные соотношения. Объединяясь в определенных последовательностях, длительности звуков образуют ритмические группы (фигуры), из которых, в свою очередь, складывается общий ритмический рисунок музыкального произведения.

Например:

Л. Бетховен. Соната № 20,
соч. 49, 2-я часть

40 **Tempo di menuetto**
а) (Темп менуэта)

Ритмические группы - $\frac{3}{4}$

Русская народная песня
(Сборник Филиппова, №37)

б) **Allegretto** (Оживленно)

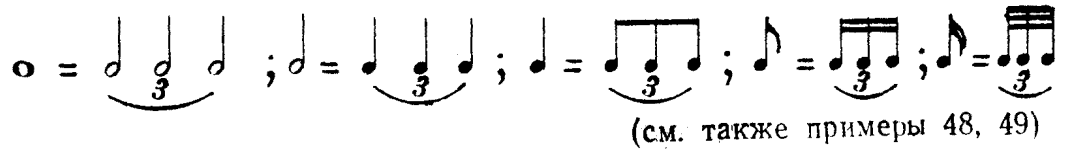
Ритмические группы - $\frac{2}{4}$

В музыке применяются длительности: 1) основные (четного деления), о них было сказано в главе второй, это — целые, половинные, четверти, восьмые и т. д., и 2) длительности, образующиеся от произвольного (условного) деления основных длительностей на любое количество равных частей.

К числу их относятся наиболее часто встречающиеся следующие произвольные деления:

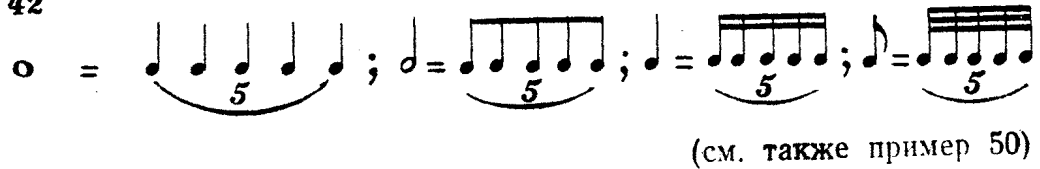
а) Триоль, образующаяся от деления основной длительности на три части вместо двух:

41



б) Квинтоль, образующаяся от деления основной длительности на пять частей вместо четырех:

42



в) Секстоль, образующаяся от деления основной длительности на шесть частей вместо четырех:

43



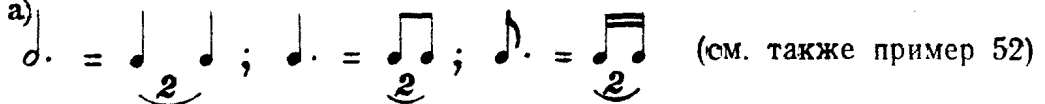
г) Септоль, образующаяся от деления основной длительности на семь частей вместо четырех:

44

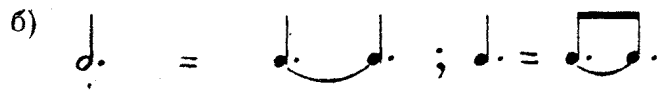


д) Дуоль, образующаяся от деления основной длительности с точкой на две части:

45

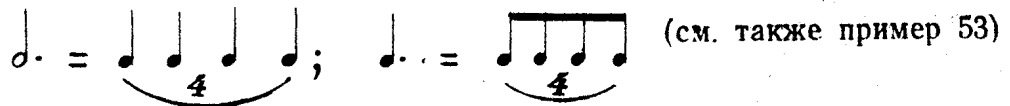


что равно при обычном делении:



е) Квартоль, образуемая от деления основной длительности с точкой на четыре части:

46



В группу длительностей может входить пауза, равная одной длительности из числа составляющих группу:

47



Реже встречаются случаи более мелкого произвольного деления основных длительностей. Например, бывают группы из 9, 11 и более звуков.

Ниже приводятся примеры произвольного деления длительностей:

а) Триоль:

48 **Решительно** Старая революционная песня „Слушай“
Обработка Б. Шехтера



Как де-ло из-ме-ны, как со-весть ти-
ра-на, о-сен-ня-я ноч-ка тем-
на; чер-не-е той но-чи вста-ет из ту-
ма-на ви-де-ни-ем мрач-ным тюр-ма

49 П. Чайковский „Песня жаворонка“, соч. 39 № 22
Moderato (Умеренно)

49

б) Квинтоль и секстоль:

50 **Allegro leggiero** ♩ = 88 Э. Григ „Птичка“, соч. 43 № 4
(Скоро, легко)

50

е) Паузы в группах:

Allegro vivace
(Скоро, оживленно)

С. Рахманинов „Весенние воды“

54

§ 17. АКЦЕНТ. МЕТР. РАЗМЕР. ТАКТ.
ТАКТОВАЯ ЧЕРТА. ЗАТАКТ

В музыке звуки организованы во времени. Чередование звуков равными по времени долями образует в музыке равномерное движение (как говорят, пульсацию). В этом движении звуки некоторых долей времени выделяются ударениями. Такие ударения называются а к ц е н т а м и.

Доли, на которые приходится акценты, называются с и л ь н ы м и д о л ь м и.

Доли, не имеющие акцентов, называются с л а б ы м и д о л ь м и.

Равномерное чередование сильных и слабых долей времени называется метром.

Доля метра может быть выражена различной длительностью.

Выражение долей метра определенной длительностью называется размером.

В нотном письме размеры обозначаются двумя цифрами. Они помещаются при ключе после знаков альтерации и ставятся одна под другой.

Например:

55



Верхняя цифра обозначает количество метрических долей, а нижняя — какой длительностью выражена доля метра в данном размере.

Отрезок произведения от одной сильной доли до следующей сильной доли называется тактом.

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.

Затакт может образоваться и в середине произведения перед любой его частью.

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.

Примеры затакта:

56 Темп мазурки А. Гурилев. «Полька — мазурка»



Русская народная песня времён гражданской войны
„Гулял по Уралу Чапаев - герой“
57 Быстро, стремительно

Гу - лял по У - ра - лу Ча - па - ев - ге -
-рой, он со - колом рвался споя - ка - ми на бой.

58 Скоро, величественно Д. Шостакович „Песня мира“

Ве - тер ми - ра ко - лышет зна - ме - на по -
- бед, о - баг - реи - ны е кро - вью зна - ме - на.

59 Allegro non troppo (Не слишком скоро) Ф. Мендельсон „Песня без слов, № 20“

§ 18. 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 — $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$,

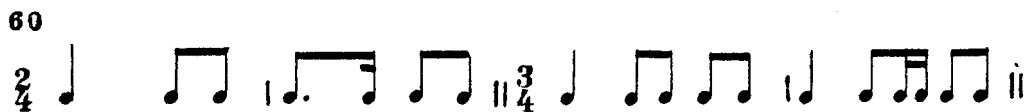
размер $\frac{2}{2}$ называется также *alla breve* и имеет другое обозначение: C (см. пример 26).

б) Трехдольные размеры — $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, реже встречается $\frac{3}{16}$.

Образование ритмических групп внутри такта называется **группировкой длительностей**.

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

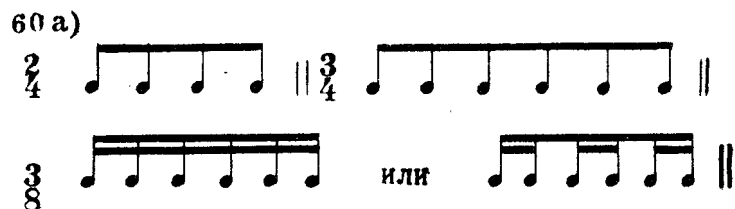
Например:



В порядке группировки длительностей в простых размерах допускаются следующие исключения:

1) Объединение всех длительностей общим ребром возможно в тех случаях, когда эти длительности одинаковые.

Например:



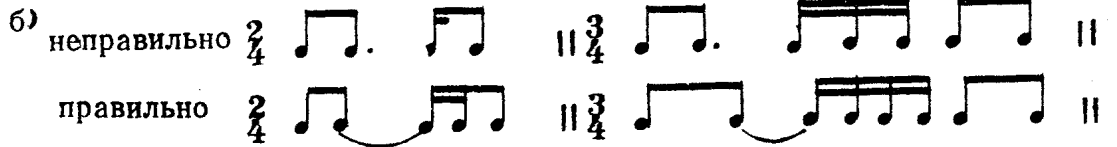
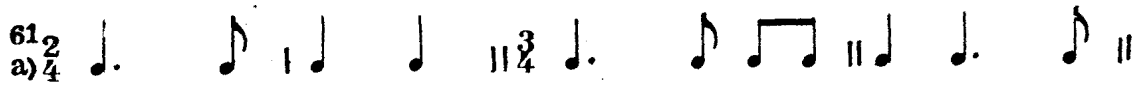
В размере $\frac{3}{8}$, ввиду мелких долей такта, допускается следующая группировка:



2) Звук, длительность которого занимает весь такт, пишется одной нотой без применения лиги.

3) В том случае, когда у ноты, начинающей собой метрическую долю, стоит точка.

Например:



Паузы группируются на тех же основаниях, что и ноты.
Примеры группировки в простых размерах:



Allegro (Скоро)

И. Гайдн. „Пьеса“

64

mf

Moderato
(Умеренно)

П. Чайковский.
„Марш деревянных солдатиков, соч. 39“

65

pp

Andante serioso

(Спокойно, серьезно)

Н. Мясковский. Фуга, соч. 78 №1

66

p

И. С. Бах. Сарабанда
из „Английской сюиты“ №6

Lento (Протяжно)

67

**§ 19. СЛОЖНЫЕ МЕТРЫ И РАЗМЕРЫ.
ОТНОСИТЕЛЬНО СИЛЬНЫЕ ДОЛИ.
ГРУППИРОВКА ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ В ТАКТАХ
СЛОЖНЫХ РАЗМЕРОВ**

От слияния простых однородных метров образуются сложные метры.

Сложный метр может состоять из двух или более простых метров. Благодаря этому сложный метр имеет несколько сильных долей времени. Количество сильных долей времени 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:

а) четырехдольные размеры:

$$\frac{4}{4}, \frac{4}{8}, \text{ реже встречается } \frac{4}{2},$$

б) шестидольные размеры:

$\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, реже встречается $\frac{6}{16}$,

в) девятидольные размеры:

$\frac{9}{8}$, реже встречаются $\frac{9}{4}$ и $\frac{9}{16}$,

г) двенадцатидольные размеры:

$\frac{12}{8}$, реже встречается $\frac{12}{16}$.

Группировка в сложных размерах заключается в том, что простые размеры, составляющие их, не объединяются в общие ритмические группы, а группируются отдельно, образуя самостоятельные группы.

Звук, длительность которого занимает весь сложный такт, пишется в виде общей длительности (одной нотой), но иногда также — нотами, связанными лигой, длительность которых равна простым тактам. Этот последний прием более соответствует правилу группировки в сложных размерах.

Примеры на сложные размеры и группировку в них

(в размере $\frac{4}{4}$ см. примеры 87, 88):

68 **Andante** М.М. $\text{♩} = 76$ Н.Римский-Корсаков. Колыбельная
(Спокойно) из оп. „Садко“

Сон по бе-реж - ку хо-дил, дре-ма по лу - гу.
А и сон ис - кал дре-му, дре-му спра - шивал

69 **Allegretto con moto e un poco rubato** П.Чайковский. „Подснежник“, соч. 37 bis
а) (Оживленно с подвижностью, не строго в темпе)

p dolce *poco cresc.*
mf *p*

poco più mosso
6) (немного подвижнее) (отрывок из средней части)

con grazia
p

Allegretto semplice
70 (Оживленно, просто) Э. Григ., „Странник“, соч. 43 № 2

p

Allegro comodo ♩ = 108
71 (Скоро, удобно) В. Косенко., „Сказка“, соч. 15 № 22

pp
p cantabile

Н. Римский-Корсаков. Два отрывка
из оп. „Снегурочка“. Хор цветов

72 **Andante** ♩ = 69 (Спокойно)
а) Весна

Зорь ве-сен-них цвет ду-ши-стый,
бе-лиз-ну тво-их ла-нит,
бе-лый лан-дыш, лан-дыш чи-стый,
том-ной не-гой о-за-рит;

Larghetto (Широко, не затягивая)

Финал

6)

pp

p

p

С. Рахманинов. „Сирень“ соч. 21

72в) Allegretto (Оживленно)

p sempre

p

По ут -

tranquillo

- ру, на за - ре,

по ро - си - стой тра - ве

mf cantabile

un poco ten.

я пой - ду све - жим ут - ром ды -

a tempo

- шать.

И. С. Бах. Жига
из „Английской сюиты“ № 6

73а) Molto vivace (Очень живо)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of B-flat major and have a 12/16 time signature. The music begins with a forte dynamic and a non-legato articulation. The upper staff contains a series of eighth and sixteenth notes, while the lower staff has a simple bass line.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff provides a supporting bass line. The key signature and time signature remain consistent with the first system.

The third system of the score shows two staves. The upper staff has a more rhythmic pattern with eighth notes and rests, while the lower staff continues with a steady bass line. A forte dynamic marking is present at the beginning of the system.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes, and the lower staff has a bass line with some chordal textures. The key signature and time signature are maintained.

The fifth and final system of the score on this page consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and a trill-like ornament. The lower staff has a bass line with some chordal textures. The piece concludes with a double bar line.

f

П. Чайковский. 5-я симфония, 2-я часть

Andante cantabile con alcuna licenza

736) (Спокойно певуче с некоторой свободой)

P dolce con molto espressione

P dolce con molto espressione

animando un poco

animando un poco

rit. mf molto sosten. p

rit. mf molto sosten. p

animando

animando

sostenuto p

sostenuto p

poco accel. p

poco accel. p

§ 20. СМЕШАННЫЕ МЕТРЫ И РАЗМЕРЫ. ГРУППИРОВКА ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ В ТАКТАХ СМЕШАННЫХ РАЗМЕРОВ

Как сказано в § 19, простые метры могут объединяться в сложные. От слияния двух или нескольких простых различных 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:

$$\begin{matrix} 5 & 5 & 7 & 7 \\ 4 & 8 & 4 & 8 \end{matrix}$$

Изредка встречаются и другие смешанные размеры, например $\frac{11}{4}$.

Смешанные размеры отличаются от сложных размеров некоторыми особенностями:

1) строение смешанных размеров зависит от последовательности простых размеров, их составляющих, что влияет также на чередование сильных и относительно сильных долей такта;

2) чередование сильных и относительно сильных долей такта следует неравномерно.

Например:

а) Пятидольные размеры:

74

$\frac{5}{4} \left(\frac{2}{4} + \frac{3}{4} \right)$ 

$\frac{5}{4} \left(\frac{3}{4} + \frac{2}{4} \right)$ 

В первом случае акценты приходятся на первую и третью доли, во втором случае — на первую и четвертую доли такта.

б) Семидольные размеры:

75

$\frac{7}{4} \left(\frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4} \right)$ 

$\frac{7}{4} \left(\frac{2}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4} \right)$ 

Здесь в первом случае акценты приходятся на первую, четвертую и шестую доли такта, во втором случае — на первую, третью и пятую доли такта.

Строение такта — $\frac{7}{4}(\frac{2}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4})$ в музыке почти не встречается.

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

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.

Например:

76



Кроме того, иногда применяется вспомогательная пунктирная тактовая черта, указывающая начало простых размеров в такте (см. примеры 79 и 80).

Группировка длительностей в смешанных размерах производится в том же порядке, как и в сложных размерах. Особенностью группировки в них является неравномерность ритмических групп благодаря разнородным простым размерам, входящим в состав смешанных размеров.

Примеры смешанных размеров:

77 **Andante (Спокойно)** В. Калинников, „Грустная песенка“

Moderato
(Умеренно)
78 (2+3)

П. Чайковский.
Хор девушек из'оп. „Мазепа“

C.
A.

Я за-вью, за-вью веночек мой ду-ши-стый,
а-лой лен-той из ко-сы, из вол-нис-той

а-лой лен-той из ко-сы, из вол-нис-той

Русская народная песня
„Сохнет, вянет в поле травка“

78а) Медленно

Умеренно
78б) (3 + 2)

И. Киреску. „Тракторист“

Туркменская народная песня
„Наш солнечный край“

Неторопливо, плавно
78в) (2 + 3)

Musical score for the Turkmen folk song 'Наш солнечный край'. It consists of five staves of music in a treble clef, key of D major, and 6/8 time signature. The first staff begins with a forte (f) dynamic marking. The melody is characterized by a mix of eighth and quarter notes, with a gentle, flowing character.

Русская народная песня „Ой да ты, калинушка“,
Обработка А.Новикова

Не очень медленно

79 (3 + 2 + 2)

Musical score for the Russian folk song 'Ой да ты, калинушка'. It consists of three staves of music in a treble clef, key of B-flat major, and 7/4 time signature. The tempo is marked 'Не очень медленно'. The lyrics are: Ой да ты, ка - ли - нуш - ка, ты ма - ли - нуш - ка! Ой, да ты не стой, не стой на го - ре кру - той.

Русская народная песня „Ой, да как по морю“

80 (2+2+3) ♩ = 76

Musical score for the Russian folk song 'Ой, да как по морю'. It consists of three staves of music in a treble clef, key of B-flat major, and 7/4 time signature. The tempo is marked with a quarter note equal to 76 (♩ = 76). The lyrics are: Ой, да как по мо - рю, ой, да как по мо - рю, как по морю, морю си - не - му, как по мо - рю, морю си - не - му. The score includes first and second endings.

Allegretto (Оживлённо) Албанская народная песня
80a) (3 + 4) „Горлинка“

The musical score consists of six staves of music in G major (one sharp) and 7/8 time. The tempo is marked 'Allegretto (Оживлённо)'. The piece is identified as an Albanian folk song 'Горлинка' (The Lark). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The first staff begins with a treble clef and a 7/8 time signature. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Allegro (Скоро) С. Големов.
806) (4 + 3) „Болгарская народная мелодия“

The musical score consists of four staves of music in G major (one sharp) and 7/8 time. The tempo is marked 'Allegro (Скоро)'. The piece is by S. Golemov and is identified as a Bulgarian folk melody. The notation includes dynamic markings: *f* (forte) on the first staff, *mf* (mezzo-forte) on the second, *p* (piano) on the third, and *mf* on the fourth. There are also accents (>) over several notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

§ 21. ПЕРЕМЕННЫЕ РАЗМЕРЫ

В музыке бывают случаи, когда на протяжении одного произведения меняется метр, а следовательно, и размер. Такие размеры называются переменными.

Переменные размеры можно встретить в народных песнях, в произведениях русских классиков и советских композиторов.

Чередование размеров бывает равномерное и неравномерное. При равномерном чередовании обозначение чередующихся размеров может быть написано при ключе в виде двух дробей (см. пример 81). При неравномерном чередовании размеров обозначение их пишется в нотном тексте перед сменой размера. Такой вид переменных размеров встречается значительно чаще.

Примеры на переменные размеры:

81 *Andantino* (Подвижно) Латышская народная песня.

Русская народная песня „Повянь, бурь-погодушка“
Обработка А. Свешникова

82 Не очень медленно

83 **Lento (Протяжно)** С. Рахманинов. „Уж ты, нива моя“, соч. 4 № 5

Уж ты, ни - ва мо - я, ни - вуш - ка
не ско - сить те - бя с ма - ху е - ди - но - го,
не свя - зать те - бя всю во - е - ди - ный сноп!
Уж вы, ду - мы мо - и, ду - муш - ки
не страх - нуть вас разо - плеч до - лой, одной ре - чью то вас невыска - зать!

84 **Оживленно** В. Захаров. „Вдоль деревни“¹

Вдоль де - рев - ни от из - бы и до из - бы
за ша - га - ли то - ро - п - лив - ые стол - бы,

В музыке встречается также одновременное сочетание различных метров, оно называется полиметрией.

Суть полиметрии заключается в том, что отдельные голоса (партии) музыкального произведения бывают изложены в различных метрах, причем метрические акценты в них могут совпадать или не совпадать.

§ 22. СИНКОПА

Ритмическая последовательность, при которой происходит несовпадение ритмического и метрического акцентов, называется синкопой.

В музыке синкопа встречается часто, она возникает в тех случаях, когда звук слабой доли метра продолжает звучать





¹ В данном примере сохранена группировка оригинала.

на последующей сильной доле. В результате происходит перемещение акцента на эту слабую метрическую долю.

То же самое наблюдается и в тех случаях, когда звук слабого времени любой метрической доли сохраняется на сильном времени следующей метрической доли (см. примеры 86, 89).

Например:

85

$\frac{2}{4}$ 	означает	
$\frac{3}{4}$ 	означает	

Чаще встречаются следующие формы синкоп, они считаются основными:

- а) междутактовые синкопы двухдольные и трехдольные;
- б) внутритактовые синкопы двухдольные и трехдольные.

Кроме того, синкопа может образоваться после паузы, приходящейся на акцентируемую долю.

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 пишут также и при помощи лиги, двумя нотами, придерживаясь правила группировки.

Междутактовые синкопы записывают двумя нотами, связывая их лигой через тактовую черту.

Примеры на различные формы синкоп:

86 **Allegro moderato** М. Глинка. Песня Вани
(Умеренно скоро) из оп. „Иван Сусанин“



87 **Широко** М. Фрадкин. „Песня о Днепре“
P



У прибрежных лозу высоких кручи любили росли.

Allegro moderato
88 (Умеренно скоро) М. Глинка „Я помню чудное мгновенье“

p

Я пом - ню чуд - но - е мгно - ве - нье: пе - ре - до -
мной я - ви - лась ты, как ми - мо -
- лёт - но - е ви - де - нье, как ге - ний чистой кра - со -
- ты, как ге - ний чистой кра - со - ты.

П. Чайковский.
„Осенняя песня“, соч. 37 bis.
89 (Спокойно, грустно и очень певуче)

marcato

marcato

90 **Andantino quasi allegretto**
(Подвижно, оживленно)

Н. Римский-Корсаков.
„Шехеразада“

91 **Tempo di valse**
(Темп вальса)

П. Чайковский „Вальс“,
соч. 37 bis № 12

p *poco cresc.*
molto rit. a tempo

§ 23. ГРУППИРОВКА В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

В музыке для голоса с текстом группировка длительностей связана с слоговым составом речи. Отдельная длительность, приходящаяся на слог, не объединяется в группу с соседними длительностями. Если на слог приходится несколько звуков, то их длительности объединяются в группы согласно общему правилу.

Например:

Русская народная песня
«Вниз по Волге-реке»

92

Вниз по Вол - ге - ре - ке, с Ниж - ня

non troppo — не слишком
non tanto — не столь
sempre — все время
meno mosso — менее подвижно
più mosso — более подвижно

Для большей выразительности при исполнении музыкального произведения 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

Для возвращения движения в первоначальный темп применяются следующие обозначения:

a tempo — в темпе
tempo primo — первоначальный темп
tempo 1° — первоначальный темп
l'istesso tempo — тот же темп

Все темпы, применяемые в музыке соответственно словесным обозначениям, приблизительны или, как говорят, условны.

Для установления более точного темпа применяется прибор, называемый метрономом. Наиболее распространен метроном изобретателя Мельцеля. Поэтому метроном сокращенно обозначается — М. М., что значит «Метроном Мельцеля».

Метроном отсчитывает посредством маятника нужное количество ударов в минуту. Скорость регулируется передвижной гирькой. Маятник метронома 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.

Например:

Allegro М.М. ♩ = 180 или ♩ = 180

Допускаемые исполнителем незначительные отклонения от указанных авторами темпов зависят от его художественной индивидуальности. Обычно эти отклонения не влияют на художественную сторону исполнения, так как они связаны с задуманной трактовкой (передачей) музыкального образа.

§ 25. 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.

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:



Рис. 6

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:

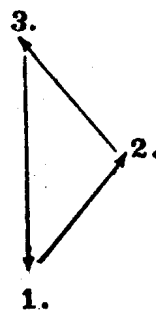


Рис. 7

в) **Четырехдольные размеры**—четырьмя взмахами — вниз, влево, вправо и вверх:

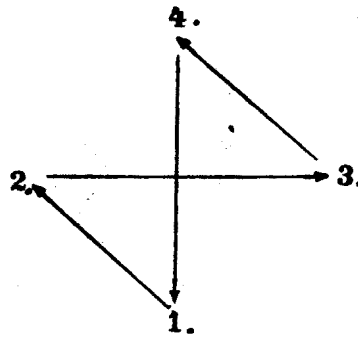


Рис. 8

г) **Шестидольные размеры** дирижируются шестью взмахами. В основе приема лежит четырехдольная фигура, в которой удваиваются движения вниз и вправо:

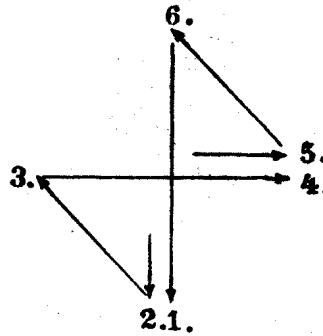


Рис. 9

В быстром темпе размеры $\frac{6}{8}$ и $\frac{6}{4}$ дирижируются как простые двухдольные размеры, по три доли на взмах.

д) **Девятидольные размеры** дирижируются девятью взмахами.

В основе приема лежит трехдольная фигура, в которой утраиваются все взмахи:

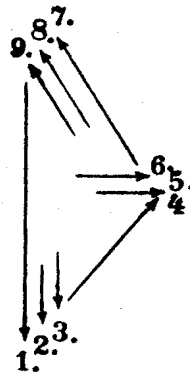


Рис. 10

В быстром темпе девятидольные размеры дирижируются как простые трехдольные размеры, по три доли на взмах.

е) **Двенадцатидольные размеры** дирижируются двенадцатью взмахами. В основе приема лежит четырехдольная фигура

ра взмахов. Каждое направление движения соответствует простому такту. Каждый взмах этой фигуры утроен:

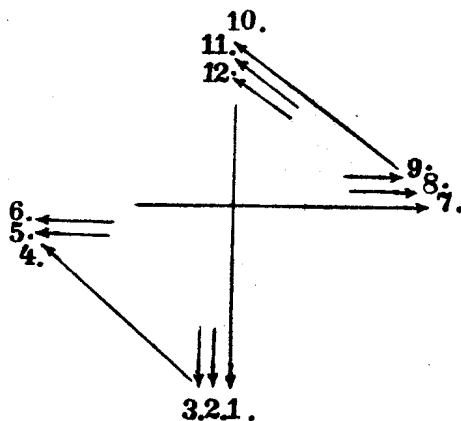
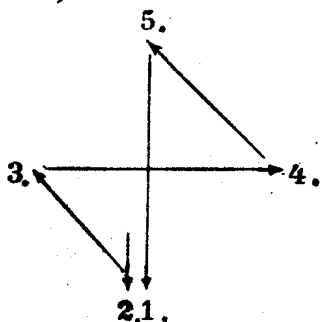


Рис. 11

В быстром темпе двенадцатидольный размер дирижруется, как четырехдольный.

ж) Пятидольные размеры дирижуются пятью взмахами. В основе приема лежит четырехдольная фигура, в которой удваивается движение вниз или движение вправо, в зависимости от последования простых тактов:

1. (3+2)



2. (2+3)

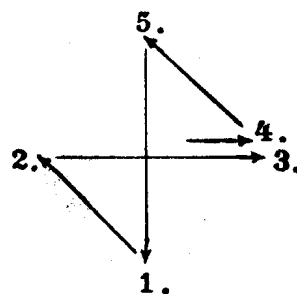
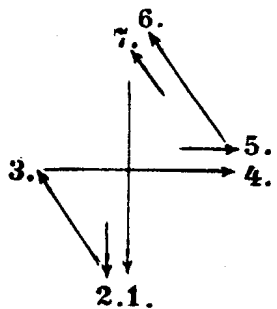


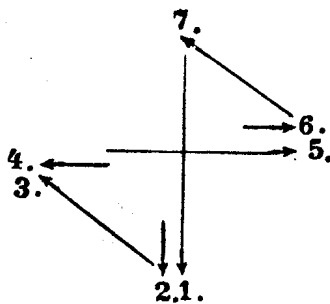
Рис. 12

з) Семидольные размеры дирижуются семью взмахами. В основе приема лежит четырехдольная фигура взмахов, в которой удваиваются движения вниз, вправо и вверх при последовательности простых тактов — 3+2+2; вниз, влево и вправо при последовательности — 2+2+3:

1. (3+2+2)



2. (2+2+3)



3. (2+3+2)

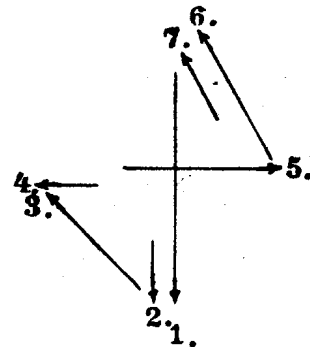


Рис. 13

§ 26. ЗНАЧЕНИЕ РИТМА, МЕТРА И ТЕМПА В МУЗЫКЕ

Значение ритма, метра и темпа в музыке очень велико, так как они определяют собой ее движение, организованность и характер.

Некоторые жанры музыки связаны с определенным метром и ритмом. Например, такие музыкальные жанры, как марш, мазурка, полька, вальс и другие.

Например:

93

а) Вальс - $\frac{3}{4}$ 


б) $\text{♩} = 126$  Р. Глиэр, „Вальс“, соч. 31 № 6

94

а) Мазурка - $\frac{3}{4}$ 

Ф. Шопен, „Мазурка“,
соч. 68 № 3

Allegro ma non troppo
б) (Скоро, но не слишком)

 *f*

95

а) или $\frac{3}{4}$ 

П. Чайковский, „Мазурка“,
соч. 39 № 10

Allegro non troppo
б) (Не слишком скоро)

 *mf*

72

96
а) Полька - $\frac{2}{4}$ 

П. Чайковский „Полька“,
соч. 39 № 14

б) Moderato (Умеренно)



97
а) Марш - $\frac{4}{4}$ 

Старая революционная песня-марш
„Смело, товарищи, в ногу“

б) Темп марша



(или $\frac{2}{4}$, см. пример 65).

Организирующее значение ритма можно проиллюстрировать барабанным боем, которым пользуются для выработки четкого шага при коллективной маршировке:

98
Барабанная дробь — $\frac{4}{4}$ 

Очень важное значение в музыке имеет темп. Неправильно взятый темп искажает музыкальный образ.

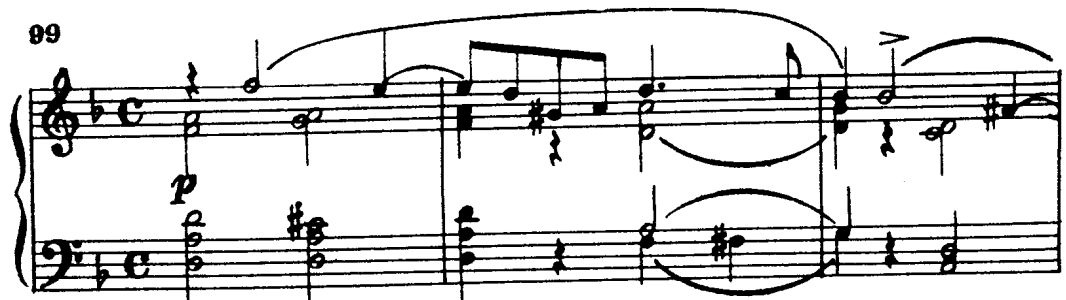
Например, если исполнять такую пьесу, как «Осенняя песня» Чайковского в быстром темпе, то весь характер напевности и грусти пропадет. Этой музыке свойственно медленное, спокойное движение:

П. Чайковский. «Осенняя песня»,

соч. 37 bis № 10

Спокойно, грустно и очень певуче

99



poco cresc.

dim.

и т. д.

Если «Бабу-Ягу» Чайковского из «Детского альбома» исполнять медленно, то образ будет искажен. Этой музыке, наоборот, характерно быстрое движение, рисующее сказочный образ «Бабы-Яги»:

П. Чайковский. «Баба — Яга»,
соч. 39 № 20

100 Presto (Быстро)

p *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf*

sf *p*



Вопросы для повторения

1. Что такое ритм?
2. Объяснить разницу между основным и произвольным делением длительностей.
3. Какие группы длительностей, образовавшиеся от произвольного деления основных длительностей, чаще всего встречаются?
4. Что такое метр?
5. Как называются доли метра, на которые падает ударение?
6. Как называются доли метра, на которые не падает ударение?
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 $\frac{2}{2}$ 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 употребляющиеся.
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?

Русская народная песня

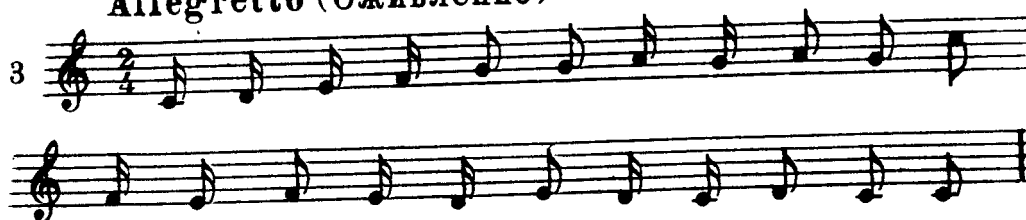
2



Украинская народная песня

Allegretto (Оживленно)

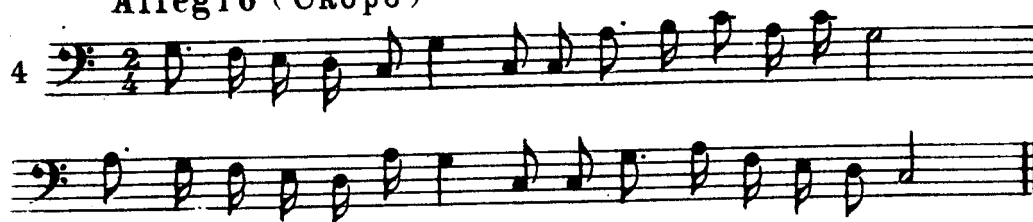
3



Русская народная песня

Allegro (Скоро)

4



Украинская народная песня

Moderato (Умеренно)

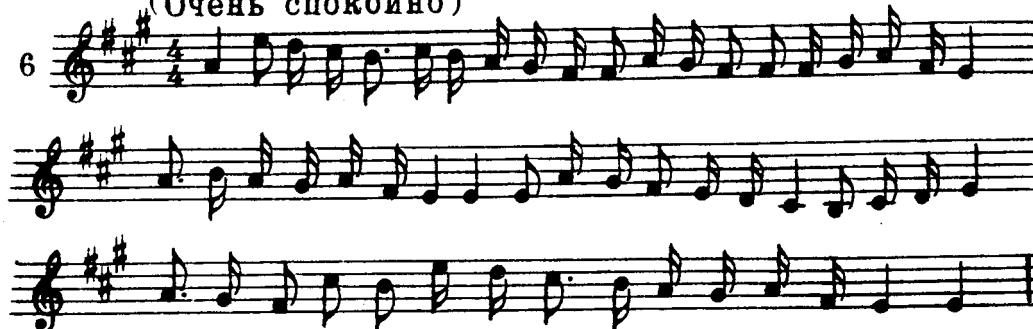
5



Русская народная песня

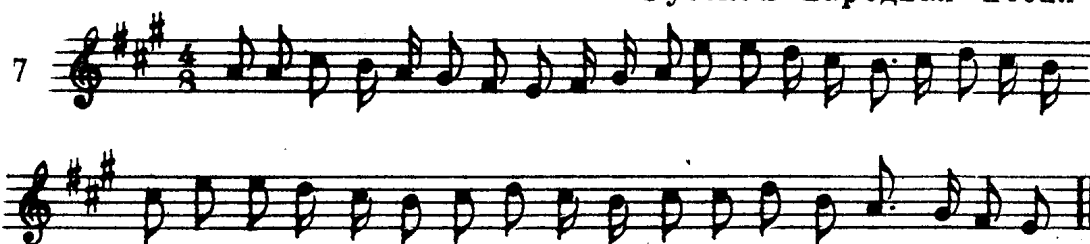
Molto andante
(Очень спокойно)

6



Русская народная песня

7



Русская народная песня

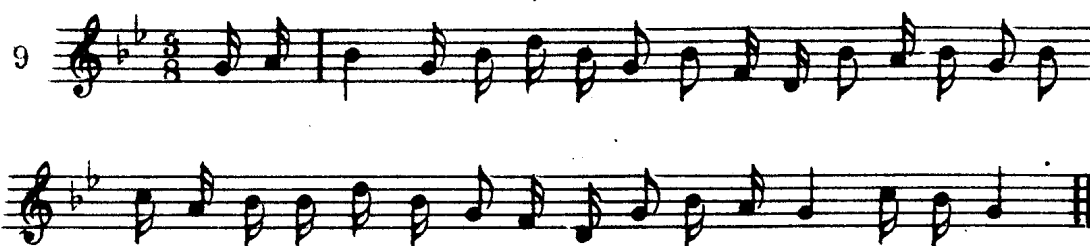
8



Русская народная песня

Andante (Спокойно)

9



Украинская народная песня

Moderato (Умеренно)

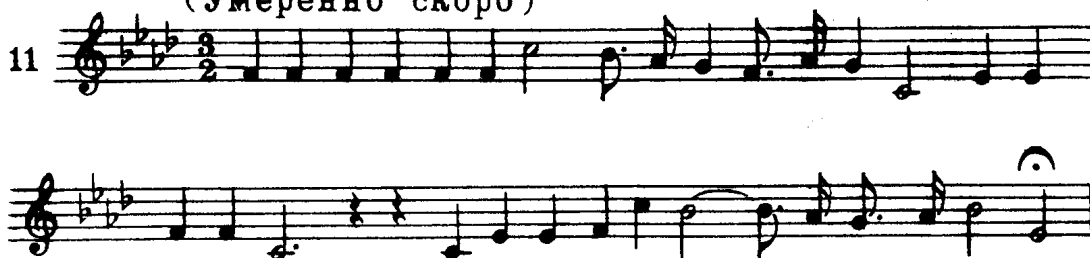
10



Русская народная песня

Allegro moderato
(Умеренно скоро)

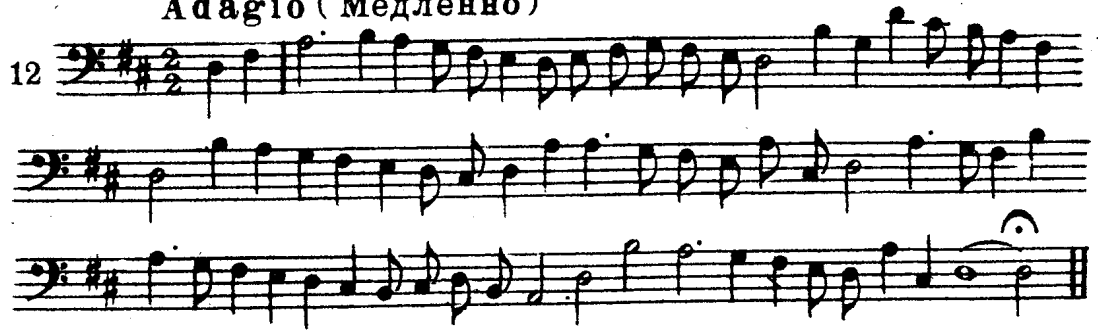
11



Русская народная песня

Adagio (Медленно)

12



Адыгейская народная песня

13



Русская народная песня

Adagio (Медленно)

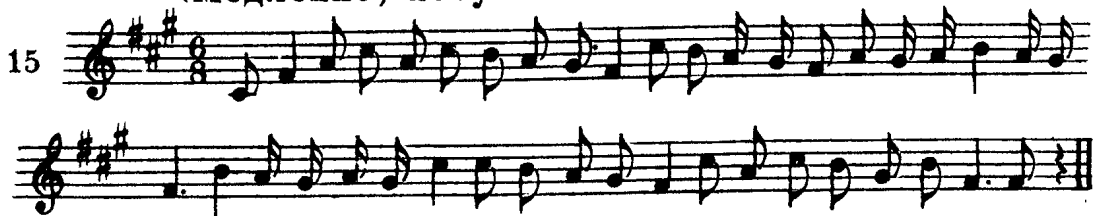
14



Украинская народная песня

Adagio cantabile
(Медленно, певуче)

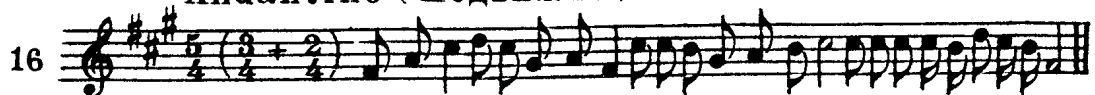
15



Русская народная песня

Andantino (Подвижно)

16



Латышская народная песня

17



Украинская народная песня



Украинская народная песня



На фортепьяно

Вышеприведенные мелодии, после того как они будут правильно сгруппированы, сыграть со счетом.

2

Определить размеры нижеследующих мелодий и сыграть со счетом:

Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада»,
3-я часть

Andantino quasi allegretto (Оживленно)



Русская народная песня
„Исходила младенька“

Moderato (Умеренно)

2

Two staves of music in G major, 2/4 time. The melody is simple and folk-like, starting with a quarter rest followed by eighth and quarter notes. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern.

Ц. Кюи., „Засветилась вдали“

Allegretto (Оживленно)

3

Two staves of music in D major, 2/4 time. The melody is more rhythmic and lively, featuring eighth and sixteenth notes. The accompaniment is a steady eighth-note pattern.

4 **Gajamente (Весело)**

Р. Глиэр. «Эскиз»

Three staves of music in D major, 2/4 time. The melody is broad and features long, sweeping lines with slurs. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic. The second and third staves continue the melodic line, with the third staff ending with a *dim.* (diminuendo) marking.

Н. Римский-Корсаков.
Хор' из оп. «Сказка о царе Салтане»

5 **Allegro moderato (Умеренно скоро)**

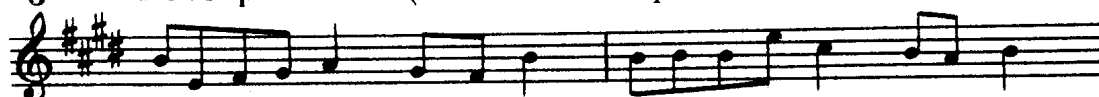
Two staves of music in D major, 2/4 time. The melody is rhythmic and features eighth and sixteenth notes. The accompaniment is a steady eighth-note pattern.



Н. Римский-Корсаков.

Сцена из оп. «Сказка о царе Салтане»

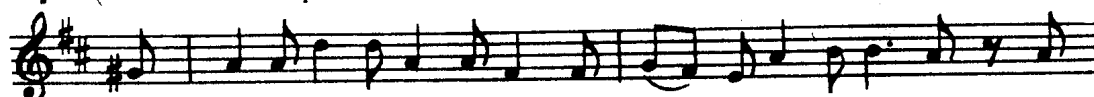
6 Poco più lento (Несколько протяжно)



7 Poco lento e dolce

(Немного протяжно и нежно)

Э. Григ. «Заход солнца»



8 Largo (Широко)

Украинская народная песня



Русская народная песня

9 Allegro vivo (Скоро, живо)



Албанская народная песня

Allegro (Скоро)

10

rit. a tempo

М. Мусоргский. Плач Ксении.
из оп. „Борис Годунов“

Andante (Спокойно)

11

f

3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3

poco rit.

М. Мусоргский. Дуэт
из оп. „Борис Годунов“

Larghetto amoroso (Широко, любовно)

12

А. Лядов. „Прелюдия,“ соч. 40

13 Allegretto (Оживленно)



14 Andante cantabile
(Спокойно, певуче)

П. Чайковский.
5-я симфония, 2-я часть



3

Определить размеры и встречающиеся синкопы в ниже-
следующих мелодиях, сыграть их со счетом:

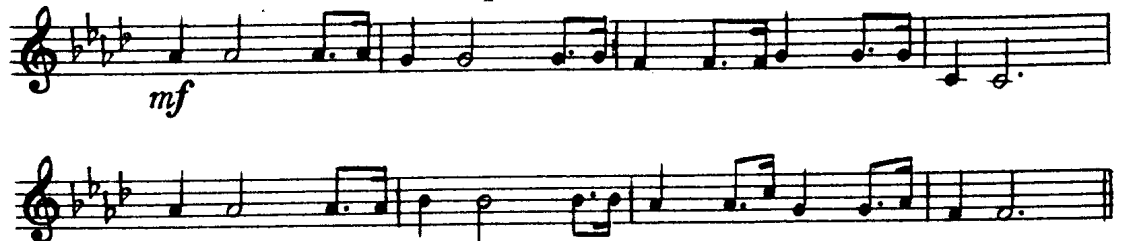
Польская народная песня «Краковяк»

1 Оживленно



В. Мурадели. «Песня молодежи»

2 В темпе марша, героически



М. Глинка. Хор девушек из оп. «Иван Сусанин»

3 **Andante grazioso** (Спокойно, грациозно)

Musical score for 'Andante grazioso' by M. Glinka. The score consists of four staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is 'Andante grazioso' (Спокойно, грациозно). The melody is simple and lyrical, with a mix of quarter and eighth notes.

П. Чайковский. 5-я симфония, 1-я часть

4 **Allegro con anima** (Скоро, с душой)

Musical score for 'Allegro con anima' by P. Tchaikovsky. The score consists of six staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is 'Allegro con anima' (Скоро, с душой). The score includes various dynamic markings: *p molto cantabile ed espress.*, *p*, *p cresc.*, *dimin.*, *p cresc.*, *f*, *f*, *p cresc. molto*, *mf*, and *cresc.* followed by *f*.

5 Allegro (Скоро) И. Гайдн. Аллегро

The musical score is written on five staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked "Allegro (Скоро)". The piece is by Haydn. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first staff begins with a measure rest of 5 and a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *p*. The third staff has a dynamic marking of *p* and a *cresc.* marking. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The fifth staff has a dynamic marking of *f*.

Глава четвертая

ИНТЕРВАЛЫ

§ 27. ИНТЕРВАЛ

Одновременное или последовательное сочетание двух звуков называется **интервалом**¹.

Звуки интервала, взятые последовательно, образуют мелодический интервал.

Звуки интервала, взятые одновременно, образуют гармонический интервал.

Нижний звук интервала называется **основанием** интервала, а верхний — **вершиной** интервала.

Например:



В мелодическом движении интервалы образуются **восходящие** и **нисходящие**.

Например:

М. Глинка. Фуга для фортепьяно



Все гармонические интервалы и восходящие мелодические интервалы читаются **вверх** от основания. Нисходящие мелодические интервалы читаются **вниз**, при этом упоминается также **направление движения**.

¹ Интервал, по-латински, означает промежуток.

**§ 28. КОЛИЧЕСТВЕННАЯ И КАЧЕСТВЕННАЯ
ВЕЛИЧИНА ИНТЕРВАЛОВ.
ПРОСТЫЕ ИНТЕРВАЛЫ.
ДИАТОНИЧЕСКИЕ ИНТЕРВАЛЫ**

Каждый интервал определяется двумя величинами — количественной и качественной.

Количественной называется величина, выраженная количеством ступеней, составляющих интервал.

Качественной называется величина, выраженная количеством тонов и полутонов, составляющих интервал.

Интервалы, образующиеся в пределах октавы, называются простыми. Всего — восемь простых интервалов. Их названия зависят от количества ступеней, которое они охватывают. Названия интервалов применяются на латинском языке в виде порядковых числительных. Эти числительные обозначают, какая по счету ступень — верхний звук интервала по отношению к нижнему звуку. Кроме того, для сокращения применяется цифровое обозначение интервалов.

Ниже приводится перечень всех простых интервалов, а также построение их от звука *до* вверх и вниз.

Прима — 1, первая (звучание двух звуков в унисон) ¹.

Секунда — 2, вторая

Терция — 3, третья

Кварта — 4, четвертая

Квинта — 5, пятая

Секста — 6, шестая

Септима — 7, седьмая

Октава — 8, восьмая

103



В § 5 было сказано, что расстояние между соседними ступенями может быть равно полутону или целому тону. Отсюда следует, что секунда может состоять из полутона и целого тона.

¹ Унисон, в буквальном смысле, означает объединение звуков. Унисон тождествен приме лишь как гармоническому интервалу.

Например, секунда *ми—фа* = $1/2$ тону; секунда *фа—соль* = 1 тону.

Другие однородные интервалы также не одинаковы по количеству тонов.

Например, терция *до—ми* = 2 тонам; терция *ре—фа* = $1\frac{1}{2}$ тонам.

Из сказанного следует, что качественная величина интервала определяет различие звучания однородных интервалов.

Качественная величина интервала обозначается словами: малая, большая, чистая, увеличенная, уменьшенная.

Между основными ступенями звукоряда (в пределе октавы) образуются следующие интервалы:

- | | |
|-----------------------|---------------------|
| 1. Чистые примы | = 0 т. |
| 2. Малые секунды | = $1/2$ т. |
| 3. Большие секунды | = 1 т. |
| 4. Малые терции | = $1\frac{1}{2}$ т. |
| 5. Большие терции | = 2 т. |
| 6. Чистые кварты | = $2\frac{1}{2}$ т. |
| 7. Увеличенная кварта | = 3 т. |
| 8. Уменьшенная квинта | = 3 т. |
| 9. Чистые квинты | = $3\frac{1}{2}$ т. |
| 10. Малые сексты | = 4 т. |
| 11. Большие сексты | = $4\frac{1}{2}$ т. |
| 12. Малые септимы | = 5 т. |
| 13. Большие септимы | = $5\frac{1}{2}$ т. |
| 14. Чистые октавы | = 6 т. |

Например:

104

ч.1 м.2 б.2 м.3 б.3 ч.4 ув.4

ум.5 ч.5 м.6 б.6 м.7 б.7 ч.8

Все перечисленные выше интервалы называются основными. Эти интервалы принято называть также диатоническими интервалами благодаря тому, что они образуются между ступенями и натурального мажора, и натурального минора (см. главу пятую).

Все диатонические интервалы могут быть построены от любой основной или производной ступени вверх и вниз.

§ 29. УВЕЛИЧЕННЫЕ И УМЕНЬШЕННЫЕ ИНТЕРВАЛЫ (ХРОМАТИЧЕСКИЕ). ЭНГАРМОНИЧЕСКОЕ РАВЕНСТВО ИНТЕРВАЛОВ

Каждый диатонический интервал может быть увеличен или уменьшен при помощи повышения или понижения на хроматический полутон одной из образующих его ступеней. При этом следует указать, что увеличенные интервалы могут образоваться из чистых и больших интервалов, а уменьшенные из чистых и малых интервалов. Исключением является чистая прима, она не может быть уменьшена.

Все увеличенные и уменьшенные интервалы называются хроматическими.

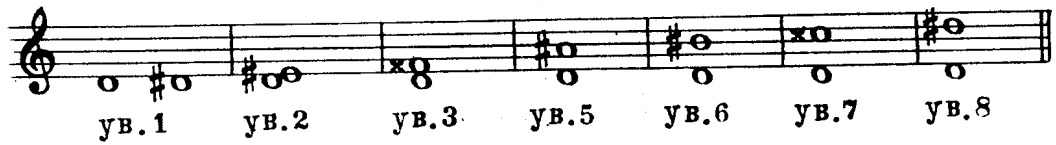
Не следует смешивать с хроматическими интервалами увеличенную кварту и уменьшенную квинту (тритон), являющихся диатоническими интервалами.

Примеры:

Увеличенные интервалы:

а) Образовавшиеся от повышения верхней ступени (вершины):

106



б) От понижения нижней ступени (основания):

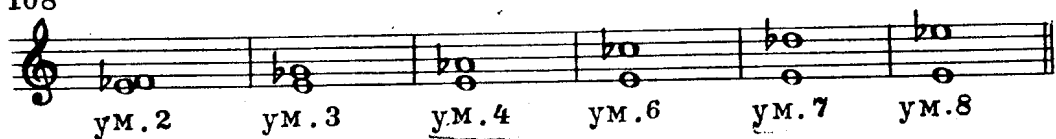
107



Уменьшенные интервалы:

а) Образовавшиеся от понижения верхней ступени (вершины):

108



б) От повышения нижней ступени (основания):

109

ум. 2 ум. 3. ум. 4 ум. 6 ум. 7 ум. 8

Количество тонов каждого из перечисленных выше хроматических интервалов совпадает с количеством тонов какого-либо интервала из числа диатонических (основных) интервалов.

Например: ув. 2=м. 3 ($1\frac{1}{2}$ т.); ум. 7=б. 6 ($4\frac{1}{2}$ т.):

110

ув. 2=м. 3 ум. 7=б. 6

Интервалы различной количественной величины, одинаковые по звучанию, называются энгармонически равными интервалами.

У энгармонически равных интервалов может быть и одинаковая количественная величина, при условии энгармонической замены обоих звуков у одного из сопоставляемых интервалов:

111

б. 2 = б. 2 ч. 4 = ч. 4

Кроме перечисленных хроматических интервалов, могут образовываться дважды увеличенные интервалы путем увеличения и дважды уменьшенные интервалы путем уменьшения интервала на два хроматических полутона.

Чаще других встречаются дважды увеличенная кварта и дважды уменьшенная квинта:

112

дв. ув. 4 дв. ум. 5

§ 30. ОБРАЩЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ

Перемещение звуков интервала, благодаря которому нижний звук становится верхним, а верхний звук — нижним, называется обращением интервала.

Возможны два способа перемещения звуков, а именно:

1. Перенесение основания интервала (нижнего звука) на октаву вверх.

2. Перенесение вершины интервала (верхнего звука) на октаву вниз.

В результате обращения данного интервала получается новый интервал:

113

1 8 2 7 3 6 4 5 5 4

6 3 7 2 8 1 1 8 2 7

3 6 4 5 5 4 6 3 7 2 8 1

Как правило, все чистые интервалы обращаются в чистые, малые — в большие, большие — в малые, увеличенные — в уменьшенные, уменьшенные — в увеличенные, дважды увеличенные — в дважды уменьшенные и наоборот. Исключением из правила является увеличенная октава, неимеющая обращения. Если сложить данный интервал и его обращение, то в результате получится октава. Поэтому сумма качественной величины интервалов, обращающихся друг в друга, всегда будет равна шести тонам.

Чтобы облегчить построение секст и септим вверх и вниз от данного звука, рекомендуется пользоваться обращением интервалов. Для построения заданного интервала вверх берется октава от исходного звука вверх и из нее вычитается обращение заданного интервала сверху вниз. Например, малая секста от звука *фа* вверх:

114

м.6

ч.8 б.3

Для построения заданного интервала вниз берется в том же направлении октава от исходного звука и из нее вычитается обращение заданного интервала снизу вверх. Например, большая септима от звука *до-диез* вниз:

115

б.7

ч.8 м.2

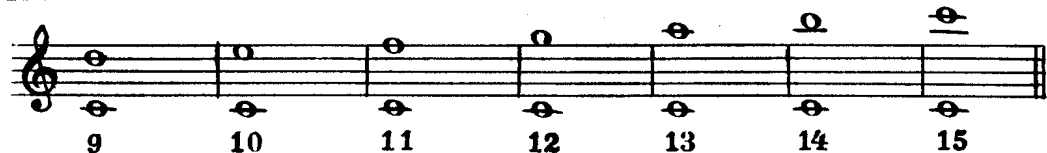
§ 31. СОСТАВНЫЕ ИНТЕРВАЛЫ

Кроме простых интервалов, в музыке применяются также интервалы шире октавы. Интервалы шире октавы называются составными. Они образуются путем прибавления октавы к простым интервалам. Таким образом получаются те же интервалы, но через октаву. Название их оправдывается способом построения.

Каждый составной интервал имеет самостоятельное название по количеству ступеней, входящих в его состав:

<i>нона</i>	9, секунда через октаву	
<i>децима</i>	10, терция	»
<i>ундецима</i>	11, кварта	»
<i>дуодецима</i>	12, квинта	»
<i>терцдецима</i>	13, секста	»
<i>квартдецима</i>	14, септима	»
<i>квинтдецима</i>	15, октава	»

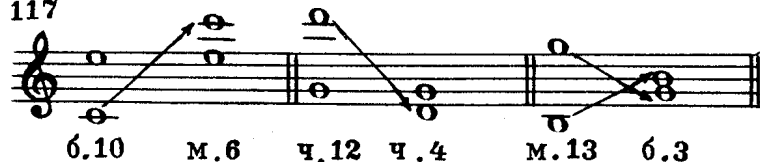
116



Обозначения качественной величины составных интервалов такие же, как и простых интервалов, то есть чистые, большие, малые, увеличенные, уменьшенные.

При обращении составных интервалов способы перемещения звуков следующие: а) перемещение одного из звуков составного интервала на две октавы (нижнего вверх или верхнего вниз); б) перемещение обоих звуков составного интервала на одну октаву во встречном направлении (перекрестно).

Например: 117



Возможно образование составных интервалов и шире чистой квинтдецимы (двойной октавы). В этих случаях сохраняются названия простых интервалов с добавлением слов — через две (или три) октавы.

Например, б. 3 через две октавы:



Возможны обращения составных интервалов и в составные интервалы. В этих случаях голоса двигаются навстречу, перемещаясь на две октавы.

Примеры на составные интервалы:

В. Моцарт. «Народный танец»

119

119 а) Largo (Широко) А. Корелли. «Сарабанда»

§ 32. КОНСОНИРУЮЩИЕ И ДИССОНИРУЮЩИЕ ИНТЕРВАЛЫ

Диатонические интервалы гармонические подразделяются на консонирующие и диссонирующие интервалы.

Слово консонанс в музыке означает согласное, сливающееся звучание (созвучание).

Слово диссонанс означает разнозвучание, резкое, не сливающееся звучание.

К консонирующим интервалам относятся:

- | | | |
|---|---|-------------------------------|
| а) чистая прима
чистая октава | } | весьма совершенный консонанс; |
| б) чистая кварта ¹
чистая квинта | | |
| в) малая терция
большая терция
малая секста
большая секста | } | несовершенный консонанс. |
| | | |
| | | |
| | | |

¹ Чистая кварта не во всех случаях является консонансом. Об этом подробнее будет сказано в шестой главе.

К диссонирующим интервалам относятся:

малая секунда,	уменьшенная квинта,
большая секунда,	малая септима,
увеличенная кварта,	большая септима.

Как правило, все консонирующие интервалы обращаются в консонирующие, а диссонирующие интервалы обращаются в диссонирующие интервалы.

Примеры на гармонические интервалы:

120 Moderato (Умеренно) А. Варламов. «Горные вершины»

a) Andante (Спокойно) С. Танеев. «Сосна»

б) Moderato (Умеренно) А. Гречанинов. «В чистом поле дуб стоит», соч. 31

Вопросы для повторения

1. Что такое интервал?
2. Какая разница между гармоническим и мелодическим интервалами?
3. Как называются нижний и верхний звуки интервала?
4. Какие направления образуют интервалы в мелодическом движении?
5. Как читаются интервалы?
6. Как определяется величина интервала?
7. Что значит количественная величина интервала?
8. Что значит качественная величина интервала?
9. Какие интервалы называются простыми?
10. Перечислить все простые интервалы.
11. Что такое унисон?
12. Какими словами обозначается качественная величина интервалов?
13. Перечислить интервалы, образующиеся между основными ступенями звукоряда.
14. Как иначе называются основные интервалы?
15. Назвать, чему равна количественная величина каждого диатонического интервала.
16. Что значит тритон?
17. Какие интервалы называются увеличенными и уменьшенными? Как они образуются?
18. К какой группе интервалов относятся все увеличенные и уменьшенные интервалы?
19. В чем заключается энгармонизм хроматических интервалов?
20. Какие черты характеризуют энгармонически равные интервалы?
21. Перечислить все увеличенные и уменьшенные (хроматические) интервалы, указав их качественную величину.
22. В чем заключается обращение интервалов?
23. Какие существуют способы перемещения звуков интервала при обращении?
24. В какие интервалы обращаются чистые интервалы? малые? большие? увеличенные? уменьшенные?
25. Чему равна в сумме качественная величина обращаемых друг в друга интервалов?
26. В каких интервалах при обращении совпадает количество тонов?
27. Как называются интервалы шире октавы? Перечислить их названия в пределах двойной октавы.
28. Из чего складывается количественная величина составных интервалов?
29. Каким образом производится обращение составных интервалов?

30. В какие интервалы обращаются все составные интервалы?

31. Что значит консонанс?

32. Что значит диссонанс?

33. Какие, из числа диатонических интервалов, консонирующие и какие диссонирующие?

34. В какие интервалы по своему звучанию обращаются консонирующие интервалы? Диссонирующие интервалы?

Упражнения

Устные

1

Строить (называть) все простые интервалы вверх и вниз от основных ступеней (звуков), беря за основу только количественную величину интервалов.

Например: терции вверх—*до—ми, ре—фа, ми—соль* и т. д.
кварты вниз — *до—соль, си—фа, ля—ми* и т. д.

2

То же,—образуя восходящие и нисходящие последовательности одинаковых интервалов.

Например, от звука *до* кварты вверх: *до—фа—си—ми—ля—ре—соль—до*.

3

а) Строить все простые интервалы вверх и вниз от основных ступеней с учетом их качественной величины. Например: большие терции вверх — *до—ми, ре—фа#, ми—соль#* и т. д.

б) То же — от звуков производных ступеней. Например: малые терции вверх *до#—ми, ре#—фа#* и т. д.; или *реb—фаb, миb—сольb* и т. д.

4

Строить ряды всех простых интервалов вверх и вниз (цепочкой) от основных и производных ступеней с учетом их качественной величины. Например, большие терции вниз от звука *ми*: *ми—до—ляb—фаb*.

5

а) Строить поочередно все увеличенные и уменьшенные интервалы от основных ступеней вверх и вниз.

б) То же — от производных ступеней.

6

а) Называть энгармонически равные интервалы всем увеличенным интервалам.

б) Называть энгармонически равные интервалы всем уменьшенным интервалам.

7

а) Называть простые диатонические интервалы и их обращения.

Например: чистая прима — в чистую октаву, малая секунда — в большую септиму и т. д.

б) Называть хроматические интервалы и их обращения.

8

Строить составные интервалы вверх и вниз от основных и производных ступеней.

9

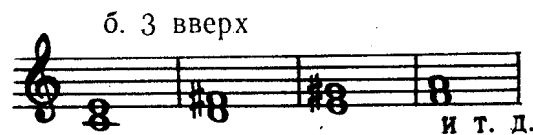
Определять мелодические и гармонические интервалы в музыкальных произведениях.

Письменные

1

а) Написать от всех основных ступеней вверх, по очереди, каждый простой диатонический интервал.

Например:



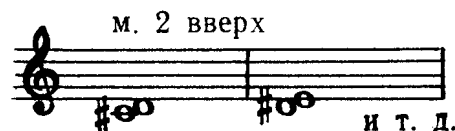
б) То же — вниз.

Например:



в) То же — вверх от звуков: до#, ре#, фа#, соль#, ля#;
реb, миb, сольb, ляb, сиb.

Например:



г) То же — вниз.

Например:



2

а) Написать от всех основных ступеней вверх и вниз увеличенные интервалы.

б) То же — уменьшенные интервалы.

3

а) Написать от всех производных ступеней вверх и вниз увеличенные интервалы.

б) То же — уменьшенные интервалы.

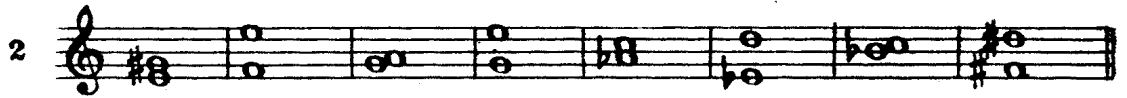
4

Данные интервалы переписать, образовав из них:

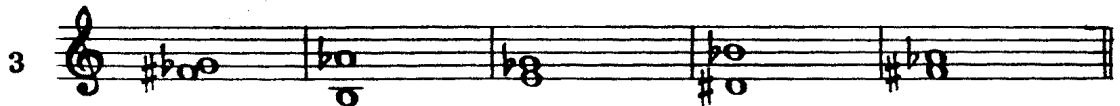
а) Большие и уменьшенные:



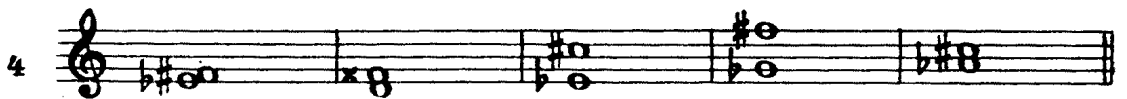
б) Малые и увеличенные:



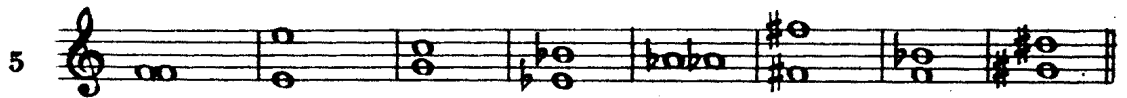
в) Малые:



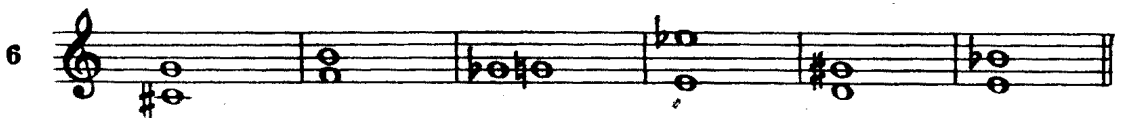
г) Большие:



д) Увеличенные и уменьшенные (кроме прима):



е) Чистые:



5

Определить данные интервалы, обозначить их количественную и качественную величину. Написать их обращения с обозначениями:



На фортепьяно

1

а) Строить (играть) все диатонические интервалы вверх и вниз от всех звуков, беря их в хроматическом порядке, а также вразбивку.

б) Сделать то же с обращениями.

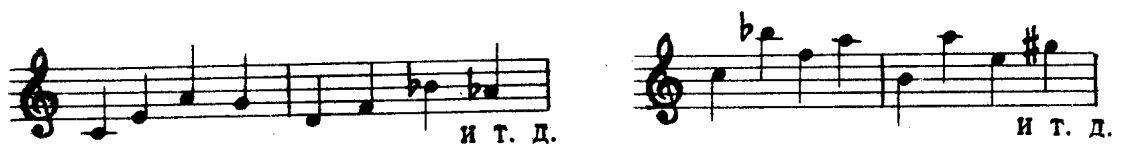
2

а) Строить увеличенные и уменьшенные интервалы вверх и вниз от всех звуков, называя вслух основание и вершину интервала.

б) Сделать то же с обращениями.

3

Играть секвенции (мелодические фигуры) из интервалов, перемещая их по тонам или полутонам вверх и вниз. Например:



4

Строить составные интервалы с обращениями от различных звуков.

Глава пятая

ЛАД И ТОНАЛЬНОСТЬ

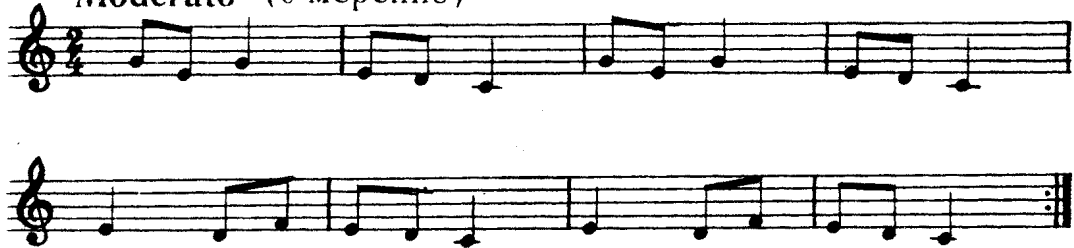
§ 33. УСТОЙЧИВЫЕ ЗВУКИ. ТОНИКА.
НЕУСТОЙЧИВЫЕ ЗВУКИ. ИХ РАЗРЕШЕНИЕ. ЛАД

Слушая или исполняя музыкальное произведение, мы наблюдаем, что образующие его звуки находятся между собой в определенном соотношении. Это выражается прежде всего в том, что в процессе развития музыки, в частности мелодии, некоторые звуки, выделяясь из общей массы, приобретают характер опорных звуков. Мелодия обычно и заканчивается на одном из этих опорных звуков.

Например:

Русская народная песня «Ой, во городе»

121 Moderato (Умеренно)



В данном примере в первой части опорными звуками являются *соль* и *до*, во второй части — *ми* и *до*.

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 устойчивых звуков обычно выделяется больше, чем другие. Он является как бы главной опорой. Такой устойчивый звук называется *тоникой*.

В приведенном выше примере *тоникой* является звук *до*.

В противоположность устойчивым звукам, другие звуки, участвующие в образовании мелодии, называются *неустой-*

ч и в ы м и. Неустойчивым звукам свойственно состояние тяготения (притяжения) к устойчивым звукам. Это состояние характерно для неустойчивых звуков, находящихся на расстоянии секунды от устойчивых звуков.

Например:

Русская народная песня «Все мы песни перепели»

122 Allegro (Скоро)



В этом примере устойчивыми (опорными) звуками являются: *соль*, *ми* и *до* (они отмечены знаком >). К ним тяготеют неустойчивые звуки: *ля* к *соль*, *фа* к *ми* и *ре* к *до*.

Звук *до* в данной мелодии является тоникой.

Переход неустойчивого звука в устойчивый называется разрешением. В примере 122 особенно ярко ощущается разрешение неустойчивого звука в устойчивый при переходе звука *ре* в звук *до* (тонику).

Из сказанного выше мы можем сделать вывод, что в музыке взаимоотношения звуков по высоте подчинены определенной системе.

Система взаимоотношений между устойчивыми и неустойчивыми звуками называется ладом.

В основе отдельной мелодии и музыкального произведения в целом всегда лежит определенный лад.

Лад является организующим началом высотного соотношения звуков в музыке. Лад придает музыке, совместно с другими выразительными средствами, определенный характер, соответствующий ее содержанию.

§ 34. МАЖОРНЫЙ ЛАД. ГАММА НАТУРАЛЬНОГО МАЖОРА. СТУПЕНИ МАЖОРНОГО ЛАДА. НАЗВАНИЯ, ОБОЗНАЧЕНИЯ И СВОЙСТВА СТУПЕНЕЙ МАЖОРНОГО ЛАДА

В народной музыке встречаются разнообразные лады. В классической музыке (русской и зарубежной) в той или иной мере отразилось народное творчество, а следовательно, и присущее ему разнообразие ладов, но все же наиболее широкое применение получили лады мажорный и минорный.

Мажорным¹ называется лад, устойчивые звуки которого (в последовательном или одновременном звучании) образуют большое или мажорное трезвучие — аккорд², состоящий из трех звуков. Звуки мажорного трезвучия расположены по терциям: большая терция — между нижним и

¹ Мажор, в буквальном смысле слова, означает большой.

² Аккорд — это созвучие. Подробно об аккордах см. в главе седьмой.

средним звуками, и малая — между средним и верхним звуками. Между крайними звуками трезвучия образуется интервал — чистая квинта.

Например:

123

мажорное трезвучие б.3 м.3 ч.5

Мажорное трезвучие, построенное на тонике, называется тоническим трезвучием.

Неустойчивые звуки располагаются среди устойчивых звуков, прилегая к ним.

Мажорный лад состоит из семи звуков.

Расположение звуков лада в порядке высоты (начиная оттоники и до тоники следующей октавы) называется звукорядом лада или гаммой¹.

Звуки, образующие гамму, называются ступенями.

В гамме мажорного лада семь ступеней. Ступени гаммы обозначаются римскими цифрами:

124

I II III IV V VI VII (I)

Не следует смешивать ступени лада со ступенями музыкальной системы (см. главу первую, § 4). Ступени звукоряда музыкальной системы не имеют цифровых обозначений и представляют собой ряд звуков, расположенных в порядке высоты в пределах всего музыкального диапазона.

Ступени мажорной гаммы образуют последовательность секунд. Порядок расположения ступеней и секунд следующий:

б.2, б.2, м.2, б.2, б.2, б.2, м.2.

125

тоны: I I III 1/2 IV I V I VI I VII 1/2 (I)
ступени: I II III IV V VI VII (I)

Гамма с указанным выше порядком расположения ступеней называется натуральной мажорной гаммой, а лад, выраженный этим порядком, — натуральным мажором.

¹ Гамма — название буквы греческого алфавита; употреблялась в старину для обозначения самого низкого звука.

Кроме цифрового обозначения, каждая ступень лада имеет самостоятельное название:

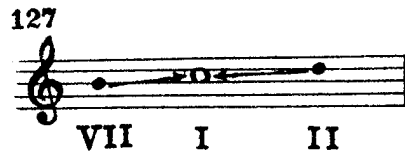
- I ступень — *тоника* (Т),
- II ступень — *нисходящий вводный звук*,
- III ступень — *медиа́нта* (средняя),
- IV ступень — *субдоминанта* (S),
- V ступень — *доминанта* (D),
- VI ступень — *субмедиа́нта* (нижняя медиа́нта),
- VII ступень — *восходящий вводный звук*.

Тоника, субдоминанта и доминанта называются главными ступенями, остальные — побочными ступенями.

Доминанта¹ расположена на чистую квинту выше тоник. Между ними находится третья ступень, поэтому она и называется медиа́нта (средняя). Субдоминанта (нижняя доминанта) расположена квинтой ниже тоник, от этого происходит и ее название, а субмедиа́нта 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 в восходящем направлении, а верхний — в нисходящем направлении:



Выше было сказано, что в мажоре три устойчивых звука — это I, III и V ступени. Степень устойчивости их неодинакова. Первая ступень — тоника — является главным опорным звуком и поэтому наиболее устойчива. III и V ступени менее устойчивы.

II, IV, VI и VII ступени мажорного лада неустойчивы. Степень их неустойчивости различна. Она зависит: 1) от расстояния между неустойчивыми и устойчивыми звуками; 2) от степени устойчивости звука, к которому направлено тяготение. Более острое тяготение свойственно ступеням: VII к I, IV к III (отстоят на полтона от устойчивых звуков) и II к I (по степени устойчивости I ступени).

¹ Слово доминанта, в переводе на русский язык, означает преобладающая или главенствующая.

Меньшая острота тяготения проявляется у ступеней: VI к V, II к III и IV к V. Ниже приводится схема тяготений неустойчивых звуков:

128

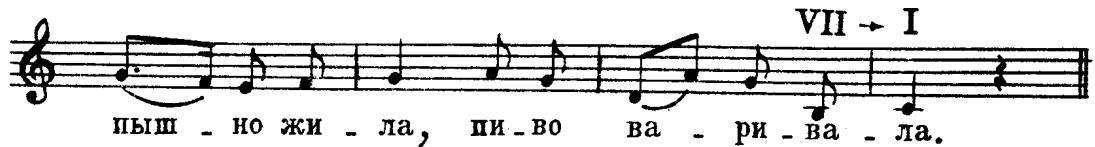


неустойчивые VII_{1/2T}. I_{1T}. II_{1T}. III_{1/2T}. IV_{1T}. V_{1T}. VI

Примеры на разрешения неустойчивых звуков:

129

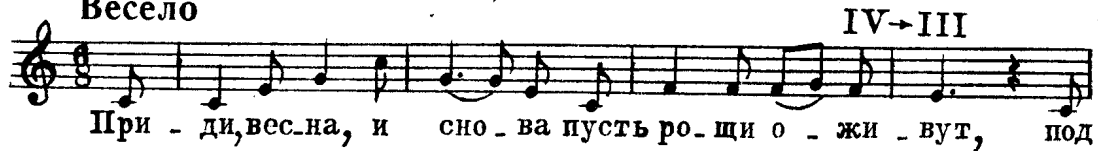
Русская народная песня «За морем синичка»



130

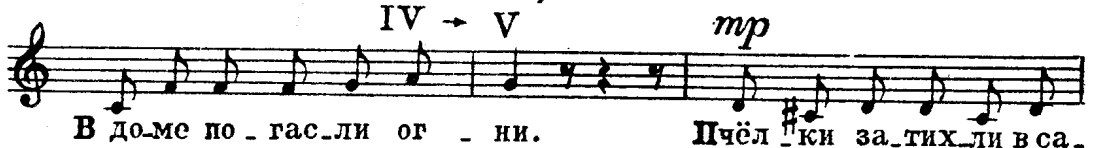
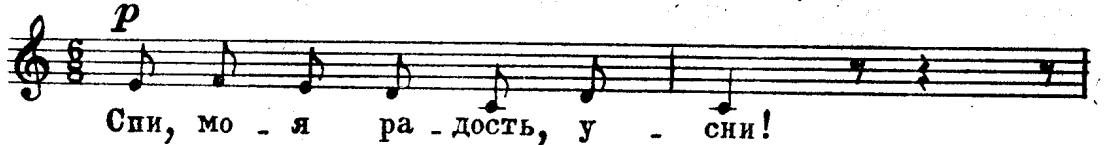
Весело

В. Моцарт. «Весенняя песня»



131 Спокойно

В. Моцарт. «Колыбельная»



106

§ 35. ТОНАЛЬНОСТЬ. МАЖОРНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ ДИЕЗНЫЕ И БЕМОЛЬНЫЕ. КВИНТОВЫЙ КРУГ. ЭНГАРМОНИЗМ МАЖОРНЫХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Натуральный мажорный лад может быть построен от любой ступени (как основной, так и производной) музыкального звукоряда (при условии сохранения в нем той системы расположения ступеней, которая была описана в предыдущем параграфе).

Высота, на которой расположен лад, называется *тональностью*. Название тональности происходит от названия звука, принятого за тонику. Название тональности составляется из обозначений тоники и лада, то есть слова мажор.

Например: *До мажор* или *C-dur*¹ (по буквенной системе);

Соль мажор или *G-dur* и т. д.

Тональность мажорного лада, построенная от звука *до*, называется *До мажор*. В ее состав входят все основные ступени музыкального звукоряда. Строение этой тональности было приведено выше как пример мажорного лада (см. § 34).

В состав тональностей мажорного лада, построенных от других ступеней музыкального звукоряда, входят и производные ступени. Количество их в каждой тональности различно. В некоторых мажорных тональностях применяются только повышенные ступени; для их обозначения требуется соответствующее количество диезов. В других тональностях — пониженные ступени; для их обозначения требуется соответствующее количество бемолей. Поэтому мажорные тональности, в обозначении которых имеются знаки альтерации, делятся на диезные и бемольные.

В музыкальной практике употребляются семь диезных и семь бемольных тональностей. Знаки альтерации в этих тональностях пишутся при ключе и называются *ключевыми знаками*.

Тональности, отличающиеся друг от друга одним ключевым знаком, являются родственными тональностями ввиду того, что в их составе шесть общих звуков. Родственной диезной тональностью *До мажора* является *Соль мажор*. Ее первая ступень находится чистой квинтой выше тоники *До мажора*:

132 До мажор (C-dur) ч. 5

V = I ст. в Соль мажоре

¹ Dur, по-латински, означает *твердый*.

133 Соль мажор (G-dur)

б.2, б.2, м.2, б.2, б.2, б.2, м.2.
VII ст.

На VII ступень гаммы *Соль мажор* приходится первый диез — *фа#*:

Русская народная песня
«Пойду ль я, выйду ль я»

134 Скоро

Пой-дуль я, выйдуль я, да, пой-дуль я, выйдуль я, да
во доль, во до-ли-нушку, да, во доль, во ши-ро-ку-ю.

В данном примере тоникой является звук *соль*. Появление *фа-диеза* вызвано необходимостью образования восходящего вводного звука: *фа#* — *соль*, так как между VII и I ступенями должна быть м. 2 ($\frac{1}{2}$ т.).

Чистой квинтой выше *Соль мажора* находится тональность *Ре мажор*:

135 Соль мажор (G-dur)

ч.5
I V=I ст. в Ре мажоре

136 Ре мажор (D-dur)

б.2, б.2, м.2, б.2, б.2, б.2, м.2.
VII ст.

На VII ступень *Ре мажора* приходится второй по счету диез — *до#*:

Б. Шехтер. «Пионерские мечты»

137 Медленно. Певуче

У-ле-та-ют ге-ро-и пи-ло-ты во-ке-
-ан го-лу-бой вы-со-ты и на кры-лях не-
-сут са-мо-лё-ты пи-о-нер-ски-е на-ши меч-

-ты. И на кры_лях не_сут са_мо_лёт_

-ты пи_о_нер_ски_е на_ши меч_ты.

Далее, если брать за основу каждой новой гаммы пятую ступень предыдущей тональности, то постепенно мы получим все диезные мажорные тональности. В каждой из них будет возникать новый ключевой знак — диез, приходящийся на VII ступень гаммы, и так последовательно до семи знаков. Тональность с семью знаками предельная, так как все звуки, входящие в нее, являются производными ступенями. Все диезы пишутся при ключе в том порядке, в котором они прибавляются в тональностях, при условии расположения их по чистым квинтам вверх.

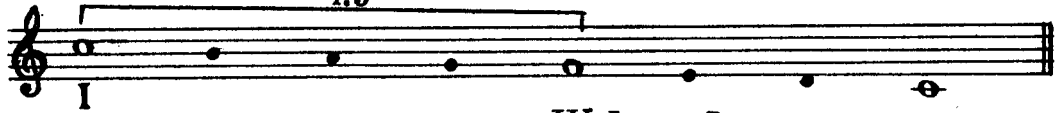
Расположение всех диезных тональностей в порядке родства дает следующий ряд мажорных диезных тональностей:


138

Соль мажор G-dur	
Ре мажор D-dur	
Ля мажор A-dur	
Ми мажор E-dur	
Си мажор H-dur	
Фа# мажор Fis-dur	
До# мажор Cis-dur	

Порядок расположения бемольных мажорных тональностей на основе родства возникает таким же путем, но только вниз по чистым квинтам.

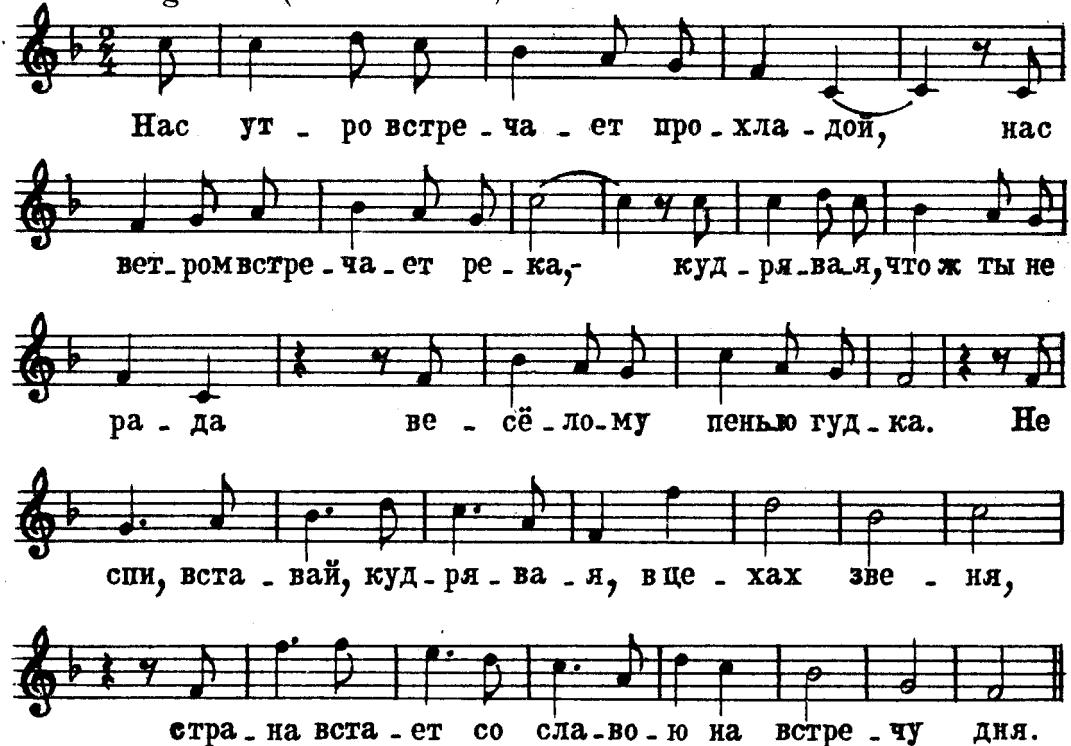
Родственной бемольной тональностью *До мажору* является *Фа мажор*. Первая ступень *Фа мажора* находится чистой квинтой ниже тоники *До мажора* и приходится на ее IV ступень (субдоминанту):

139 До мажор (C-dur)

 I IV=Iст. в Фа мажоре

140 Фа мажор (F-dur)

 б.2, б.2, м.2, б.2, б.2, б.2, м.2.
 IV

Д. Шостакович. «Песня о встречном»

141 Allegretto (Оживленно)



Нас ут - ро встре - ча - ет про - хла - дой, нас
 вет - ром встре - ча - ет ре - ка, - куд - ря - ва - я, что ж ты не
 ра - да ве - сё - ло - му пенью гуд - ка. Не
 спи, вста - вай, куд - ря - ва - я, вце - хах зве - ня,
 стра - на вста - ет со сла - во - ю на встре - чу дня.

Далее, если последовательно строить чистую квинту вниз от тоники предыдущей тональности и брать ее за основу новой тональности, то постепенно мы получим все бемольные мажорные тональности.

В каждой бемольной тональности новый (очередной) ключевой знак — бемоль (b) приходится на четвертую ступень гаммы.

Расположение всех бемольных тональностей в порядке родства дает следующий ряд мажорных бемольных тональностей:

142

уст. зв. неуст. зв.

Фа мажор
F-dur

Си б мажор
B-dur

Ми б мажор
Es-dur

Ля б мажор
As-dur

Ре б мажор
Des-dur

Соль б мажор
Ges-dur

До б мажор
Ces-dur

Мажорные тональности с пятью, шестью и семью диэзами энгармонически равны каждой одной бемольной тональности, из числа тональностей от пяти до семи бемолей, и наоборот.

Энгармонически равными тональностями являются тональности одинаковой высоты, но различного обозначения (названия).

Из числа употребляющихся в музыке мажорных тональностей энгармонически равны:

143

Си мажор = До-бемоль мажору

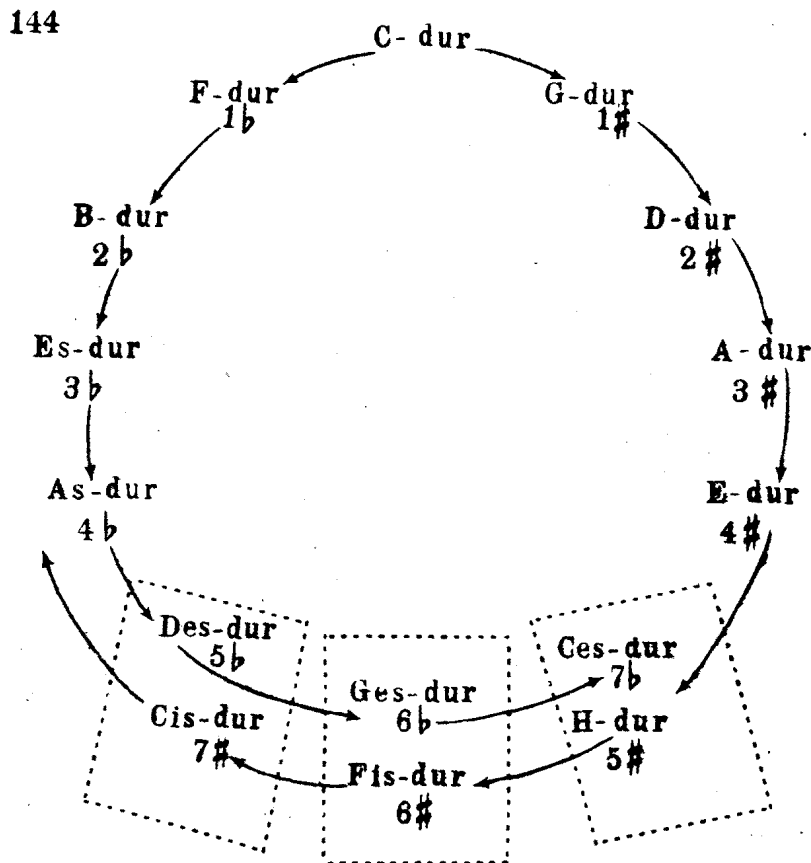
Фа-диез мажор = Соль-бемоль мажору

До-диез мажор = Ре-бемоль мажору

Ключевые знаки энгармонически равных тональностей в сумме составляют 12 знаков.

Порядок расположения мажорных тональностей: диэзных вверх по чистым квинтам, а бемольных вниз по чистым квинтам — называется квинтовым кругом:

Квинтовый круг мажорных тональностей



Практически в музыке (благодаря энгармонизму) квинтовый круг замыкается, образуя общий круг диэзных и бемольных тональностей, но теоретически квинтовые круги (как диэзный, так и бемольный) существуют самостоятельно, представляя собой как бы спирали. Это объясняется тем, что от продолжения движения вверх по чистым квинтам возникают все новые тональности с постепенным нарастанием количества диэзов (дубль-диэзов), а от продолжения движения вниз по чистым квинтам возникают новые тональности с постепенным нарастанием количества бемолей (дубль-бемолей).

Например: а) в сторону диэзов:

145 Соль-диэз мажор Ре-диэз мажор

б) в сторону бемолей:

Фа-бемоль мажор Си-дубль-бемоль мажор

§ 36. ГАРМОНИЧЕСКИЙ И МЕЛОДИЧЕСКИЙ МАЖОР

В музыке нередко можно встретить применение мажора с пониженной VI ступенью. Такой вид мажорного лада называется гармоническим мажором.

Гармонический мажор применялся довольно широко в русской классической музыке. Его можно встретить и в классической музыке зарубежных композиторов.

От понижения VI ступени на полутон становится острее ее тяготение в V ступень. Наличие мелодических оборотов с пониженной VI ступенью придает мажорному ладу своеобразный характер минорной окраски (см. ниже пример гармонического мажора).

Кроме того, пониженная VI ступень изменяет строение аккордов, в которых она может быть применена (об этом подробнее будет рассказано в главе седьмой), что также влияет на характер гармонического сопровождения мелодии. Отсюда и название лада — гармонический мажор.

Знак понижения VI ступени пишется перед нотой в тексте, по мере необходимости, и называется случайным знаком.

Например:

146 До мажор гармонический

I II III IV V VI VII (I)

Порядок последовательности секунд в гамме гармонического мажора следующий: б.2, б.2, м.2, б.2, м.2, ув.2, м.2.

Характерной особенностью гаммы гармонического мажора является увеличенная секунда между VI и VII ступенями:

Н. Римский-Корсаков. Песня Деда-Мороза
из оп. «Снегурочка»

Allegro (Скоро)

147 *p*

Из лес - ку по до - рож - ке за во - зом

pp

воз; на ноч_лег поспе_ша_ет скри_пу_чий о_

pp

_боз. Я о_боз сте_ре_гу и впе_

mf

_рѣд за_бе_гу по край по_ля, вда_

_ли на мо_роз_ной пы_ли...

Значительно реже встречается в музыке мелодический мажор. В этом виде мажора понижены VI и VII ступени. Он применяется главным образом при движении мелодии в нисходящем направлении и по характеру звучания напоминает натуральный минор.

Например:

147 а)

П. Чайковский. Сцена письма
из оп. «Евгений Онегин»

Andante (Спокойно)

§ 37. МИНОРНЫЙ ЛАД. ГАММА НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА. СТУПЕНИ МИНОРНОГО ЛАДА И ИХ СВОЙСТВА

Минорны m^1 называется лад, устойчивые звуки которого образуют (в последовательном или одновременном звучании) малое или минорное трезвучие. Устойчивые звуки минорного трезвучия расположены по терциям: малая терция — между I и III ступенями, и большая терция — между III и V ступенями. Крайние звуки минорного трезвучия образуют интервал чистой квинты:

148

По сравнению с мажорным трезвучием в минорном трезвучии терции расположены наоборот.

Минорный лад, так же как и мажорный, состоит из семи ступеней. Гамма минорного лада отличается от мажорной гаммы последовательностью секунд.

Порядок последовательности секунд в гамме натурального минора следующий: б.2, м.2, б.2, б.2, м.2, б.2, б.2.

¹ Минор, в буквальном смысле слова, означает меньший.

Ступени гаммы натурального минора имеют такие же цифровые обозначения и названия, как и в мажоре:

149 ля минор (a-moll)

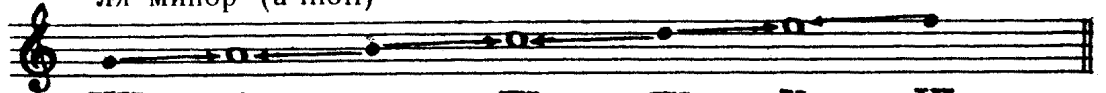


тоны: 1 1/2 1 1 1/2 1 1
 ступени: I II III IV V VI VII (I)

Расположение неустойчивых звуков в натуральном миноре отличается от расположения их в мажоре. Тяготение на полутон в миноре свойственно ступеням: II к III, VI к V. Вводные звуки тяготеют к тонике на целый тон.

Ниже приводится схема тяготений неустойчивых звуков в натуральном миноре:

150 ля минор (a-moll)



тоны: VII 1 I 1 II 1/2 III 1 IV 1 V 1/2 VI

Примеры музыки в натуральном миноре:

151 $\text{♩} = 112$ Русская народная песня „Я на камушке сижу“



Я на ка-муш-ке си-жу, я то-пор-вру-ках дер-жу.



Ай, ли, ай, лю-ли, я то-пор-вру-ках дер-жу.

152 Медленно Ан. Александров. „Уж ты, зимушка-зима“



Уж ты, зи-муш-ка-зи-ма, зи-ма



снеж-на-я бы-ла, зи-ма снеж-на-я бы-



-ла, все до-ро-ги за-ме-ла.

153 Широко $\text{♩} = 76$ Русская советская народная песня
„Возле города Ростова“

Воз - ле го - ро - да Ро - сто - ва, не - да -
- ле - ко от Дон - ца, ко - мис - са - ра мо - ло -
- до - го вра жьи пу - ля под - сек - ла Ко - мис - са - ра

**§ 38. ГАРМОНИЧЕСКИЙ И МЕЛОДИЧЕСКИЙ МИНОР.
ТОНАЛЬНОСТИ МИНОРА. ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ.
КВИНТОВЫЙ КРУГ МИНОРНЫХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ**

В процессе развития музыки минорный лад видоизменялся. Это видоизменение минорного лада проявлялось в альтерации некоторых его основных ступеней, что, в свою очередь, влияло на степень тяготения неустойчивых звуков.

Широкое применение, кроме натурального вида, получили гармонический и мелодический виды минора.

Гармонический минор отличается от натурального минора повышенной VII ступенью. Повышение VII ступени было вызвано потребностью обострить тяготение восходящего вводного звука.

Порядок последовательности секунд в гамме гармонического минора следующий: б.2, м.2, б.2, б.2, м.2, ув.2, м.2:

154 ля минор (a-moll) гармонический

тоны: 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$

ступени: I II III IV V VI VII (I)

Характерной особенностью гаммы гармонического минора является увеличенная секунда между VI и VII ступенями.

Примеры музыки в гармоническом миноре:

Украинская народная песня
„Ой, не святи, мисяченьку“

155 Moderato (Умеренно)



Польская народная песня
„Пой, пой, певунья-птичка“

156 Подвижно



Пой, пой, пе - вунь - я - пти - чка, взвей - ся в не - бо го - лу -
- бо - е, в не - бе од - на лишь зорь - ка
встретит нас, о то - бо - ю. Ус - по - кой - ся,
вы - ше взвей - ся над ро - ди - мой ни - вой,
здесь, где я па - шу и се - ю, ты найдешь по - жи - ву.

157 Presto (Быстро)

М. Глинка. „Попутная песня“



Нет, тай - на я ду - ма бы - стре - е ле - тит...

158 В. Мурадели. „Песня борцов за мир“¹⁾
В темпе марша, героически

В борь-бе е-дин-ство

мы нашли! За проч-ный мир, за на-ше сча-стье вста-

- вай-те лю-ди всей зем-ли, раз-ве-ем мы вой-ны не-на-стье!

Мелодический минор отличается от натурального минора повышенными VI и VII ступенями. Повышенная VI ступень (в восходящем движении гаммы мелодического минора) способствует равномерному расположению ступеней в верхней части гаммы, при сохранении восходящего вводного звука, тяготеющего к первой ступени на полутон. В нисходящем движении гаммы мелодического минора повышенные ступени не сохраняются. Движение вниз следует по ступеням натурального минора. Объясняется это потребностью восстановить при нисходящем движении особенность VI ступени на-

¹⁾ Оригинал в фа миноре.

турального минора—тяготение ее к V ступени. Кроме того, в нисходящем движении отпадает необходимость в повышении VII ступени.

Но в то же время следует указать, что в музыке встречаются случаи нисходящего движения по ступеням мелодической минорной гаммы (повышенным VI и VII ступеням).

Порядок последовательности секунд гаммы мелодического минора в восходящем движении следующий: б.2, м.2, б.2, б.2, б.2, м.2:

159 ля минор (a-moll) мелодический



тоны: 1 1/2 1 1 1 1 1/2.
ступени: I II III IV V VI VII (I)

Примеры музыки в мелодическом миноре:

Д. Кабалевский „Легкие вариации“, соч. 40 №2 а)
160 Moderato con moto (С умеренной подвижностью)



Э. Григ. „Вальс“, соч. 12 №2
161 Allegro moderato (Умеренно скоро)



Количество минорных тональностей соответствует количеству мажорных тональностей, то есть 15. Их названия образуются так же, как и названия мажорных тональностей. Минорный лад обозначается по буквенной системе словом *moll*¹.

Например: ля минор или *a-moll*, до минор или *c-moll*.

Расположение всех минорных тональностей в порядке родства дает следующий ряд тональностей:

Диезные минорные тональности

163

	Натуральные	гармонические
ми минор e-moll		
си минор h-moll		
фа# минор fis-moll		
дс# минор cis-moll		
соль# минор gis-moll		
ре# минор dis-moll		
ля# минор ais-moll		

	мелодические	Устойчивые звуки	Неустойчивые звуки в гармон. миноре
ми минор e-moll			
си минор h-moll			
фа# минор fis-moll			

¹ Moll, по-латински, означает мягкий.

до # минор
cis-moll

соль # минор
gis-moll

ре # минор
dis-moll

ля # минор
ais-moll

Бемольные минорные тональности

164

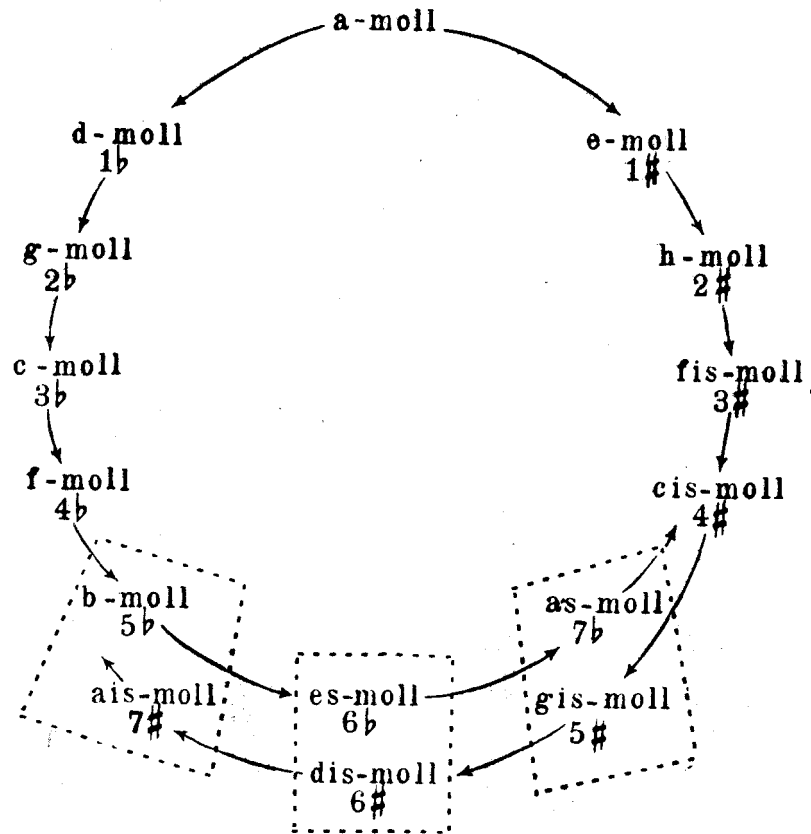
	Натуральные	гармонические
ре минор d-moll		
соль минор g-moll		
до минор c-moll		
фа минор f-moll		
си б минор b-moll		
ми б минор es-moll		
ля б минор as-moll		

	мелодические	Устой- чивые звуки	Неустойчи- вые звуки в гармон. миноре
ре б минор d-moll			
соль минор g-moll			
до минор c-moll			

фа минор f-moll	
си♭ минор b-moll	
ми♭ минор es-moll	
ля♭ минор as-moll	

Так как родственные тональности минора расположены друг от друга на расстоянии чистой квинты, то все тональности минорного лада образуют самостоятельный квинтовый круг:

165 Квинтовый круг минорных тональностей



В общем числе минорных тональностей, так же как и в мажорных, имеются шесть тональностей, из которых три диэзные энгармонически равны трем бемольным тональностям, и наоборот. К ним относятся:

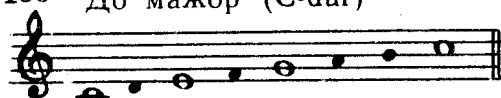
- соль-диез минор, равная ля-бемоль минору;*
- ре-диез минор, равная ми-бемоль минору;*
- ля-диез минор, равная си-бемоль минору.*

§ 39. ОДНОИМЕННЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ. НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ МАЖОРА И МИНОРА. ЗНАЧЕНИЕ МАЖОРНОГО И МИНОРНОГО ЛАДА В МУЗЫКЕ

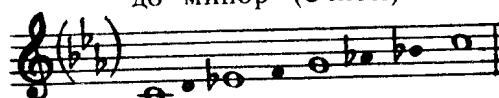
Тональности мажора и минора, имеющие одинаковую тонику, называются **одноименными**.

Натуральные гаммы одноименных мажора и минора отличаются друг от друга тремя ступенями: III, VI и VII. В миноре каждая из этих ступеней ниже на хроматический полу-тон тех же ступеней мажора:

166 До мажор (C-dur)



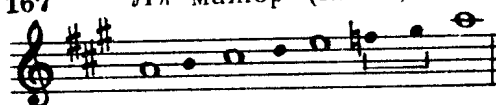
до минор (c-moll)



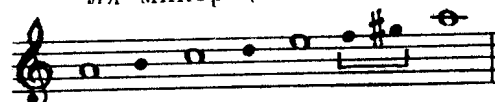
Гармонические виды одноименных мажора и минора отличаются друг от друга по звучанию только III ступенью. Их сходной чертой является увеличенная секунда между VI и VII ступенями.

Например:

167 Ля мажор (A-dur)



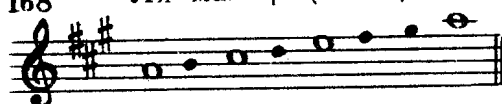
ля минор (a-moll)



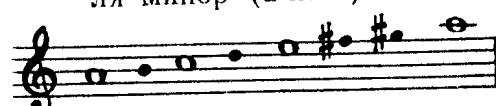
Мелодический минор отличается по звучанию от одноименного натурального мажора III ступенью.

Например:

168 Ля мажор (A-dur)



ля минор (a-inoll)



Как уже было сказано, выразительные возможности музыки складываются из взаимодействия различных средств, которыми она располагает. Среди них большое значение в передаче музыкой определенного содержания и характера имеет лад.

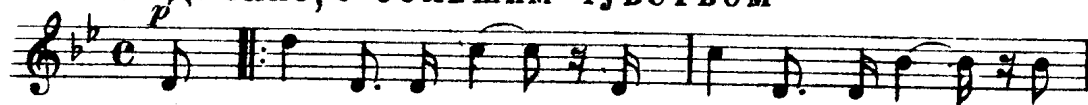
Один и тот же лад, при определенных сочетаниях с другими элементами, может придавать музыке различные оттенки выражения. Если обратиться, например, к музыке нашей современности, в частности к песням советских композиторов, то можно с несомненностью установить, что музыке, выражающей печальное, суровое, драматическое содержание, свойствен минорный лад.

Например:

169

В. Соловьев-Седой,
„Вечер на рейде.“

Медленно, с большим чувством



Спо . ём - те, дру - зья, ведь за - втра - впо - ход уй -



- дём в предрассветный туман. Спо . ём ве . се . лей, пусть

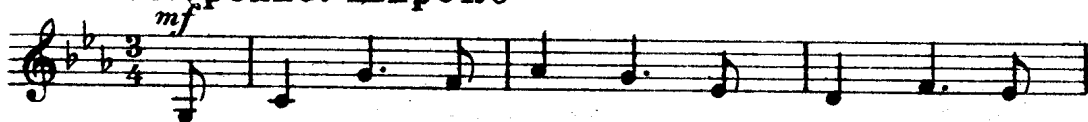


нам под - по . ёт се . дой бо . е . вой ка . пи . тан.

170

В. Мокроусов „Заветный камень“

Умеренно. Широко



Хо . лод . ны . е вол . ны взы . ма . ет ла .



- ви . ной ши . ро . ко . е Чёр . но . е мо . ре.

171

А. В. Александров „Священная война“

Не очень скоро



Вста . вай стра . на о . гром . на . я, вста .



- вай на смерт . ный бой с фа . шист . ской си . лой



тём . но . ю, с про . кля - то . ю ор . дой!

126

Музыке, выражающей торжественное, радостное, победное содержание, свойствен мажорный лад.

Например:

172

В темпе марша

И. Дунаевский „Песня о Родине“

Ши - ро - ка стра - на мо - я род - на - я, мно - го
 в ней ле - сов, по - лей и рек! Я дру -
 - гой та - кой стра - ны не зна - ю, где так
 во - ль - но ды - шит че - ло - век. Я дру -
 - гой та - кой стра - ны не зна - ю, где так
 во - ль - но ды - шит че - ло - век. **Конец**
 От Мос - квы до са - мых до о - кра - ни, с юж - ных
 гор до се - вер - ных мо - рей че - ло -
 - век про - ходит как хо - зя - ин не - объ -
 - ят - ной Ро - ди - ны сво - ей. **Всю - ду**
 жизнь при - воль - но и ши - ро - ко, точ - но
 Вол - га пол - на - я, те - чёт. Мо - ло -
 - дым вез - де у нас до - ро - га, ста - ри -
 - кам вез - де у нас по - чёт. **Ши - ро -**

Темп марша. Энергично и жизнерадостно
 „Марш советской молодежи“

mf

Мы жи - вём под солн - цем зо - ло - тым,
 друж - но жи - вём. Мы гор - ды О -
 - те - чест - вом сво - им, лю - бим свой дом.
 Мы гор - ды О - те - че - ством сво - им, все пу - ти от -
 - кры - ты мо - ло - дым. Свет - лы - е кра - я ро - ди - на мо - я,
 всю - ду у те - бя дру - зья. Мы все за
 мир! Клят - ву да - ют на - ро - ды.
 Мы все за мир! Пусть зе - ле - не - ют восхо - ды.
 Мы все за мир! Ре - ют зна - мё - на сво -
 - бо - ды. Мо - ло - дость цветёт, мо - ло - дость зо - вёт,
 мо - ло - дость и - дёт вне - рёд! - рёд!

Для повторения | Для окончания

Вопросы для повторения

1. Какие звуки называются устойчивыми?
2. Как называется главный устойчивый звук?
3. Как называются звуки мелодии, не выделяющиеся в число устойчивых звуков?
4. В чем выражается тяготение неустойчивых звуков?
5. Как называется переход неустойчивого звука в устойчивый?
6. Что такое лад?
7. Какой лад называется мажорным?
8. Из скольких звуков состоит мажорный лад?
9. Что такое гамма?
10. Как называются звуки, образующие гамму?
11. В каком порядке располагаются ступени в мажорной гамме?
12. Как обозначаются ступени мажорной гаммы?
13. Какие названия присвоены каждой ступени гаммы, кроме цифрового обозначения? Перечислить их и пояснить значение каждого названия.
14. Какие ступени называются главными?
15. Какие ступени являются устойчивыми?
16. Какие ступени гаммы и в каком направлении тяготеют к устойчивым ступеням?
17. Что такое тональность?
18. Из чего складывается название тональности?
19. Как подразделяются все мажорные тональности?
20. Перечислить все диезные мажорные тональности.
21. Перечислить все бемольные мажорные тональности.
22. Какие тональности называются родственными?
23. На какую ступень в диезных мажорных гаммах приходится очередной (новый) диез? Бемоль — в бемольных мажорных гаммах?
24. Перечислить ключевые знаки диезных и бемольных тональностей по порядку их появления.
25. Как называется порядок последовательного расположения тональностей по принципу родства?
26. Назвать энгармонически равные мажорные тональности.
27. Что представляет собой гармонический мажор?
28. Какой лад называется минорным?
29. Перечислить порядок последовательности секунд в гамме натурального минора.
30. В каком направлении и на какой интервал тяготеют неустойчивые звуки в натуральном миноре?
31. Какой вид минора называется гармоническим? Перечислить последовательность секунд в гамме гармонического минора.

32. Какой вид минора называется мелодическим? Перечислить последовательность секунд в гамме мелодического минора.

33. Какие тональности называются параллельными?

34. Какой ступенью мажора является тоника параллельного минора?

35. На какие ступени гаммы в миноре приходятся последовательно возникающие диезы и бемоли?

36. Перечислить все диезные минорные гаммы. Перечислить все бемольные минорные гаммы.

37. Назвать случайные знаки во всех диезных минорных гаммах. То же — в бемольных минорных гаммах.

38. Назвать энгармонически равные минорные тональности.

39. Какие тональности называются одноименными?

40. На сколько ключевых знаков отличаются друг от друга одноименные тональности?

41. Какими ступенями отличаются одноименные тональности натурального мажора и минора?

42. Какой ступенью отличаются одноименные тональности гармонических видов мажора и минора?

43. Какой ступенью отличаются одноименные тональности мелодического минора и натурального мажора?

Упражнения

Устные

1

Называть звуки мажорных гамм в поступенном движении вверх и вниз.

2

Называть во всех мажорных тональностях устойчивые и неустойчивые звуки.

3

Называть неустойчивые звуки во всех мажорных тональностях и после каждого из них — устойчивый звук, к которому они тяготеют.

Например, в тональности *Соль мажор*: *фа#—соль, ля—соль, ля—си, до—си, до—ре, ми—ре.*

4

Называть звуки гамм гармонического мажора в поступенном движении вверх и вниз.

5

- а) Называть звуки всех гамм натурального минора в поступенном движении вверх и вниз.
- б) То же — в гармоническом миноре.
- в) То же — в мелодическом миноре.

6

Называть во всех минорных гаммах устойчивые и неустойчивые звуки (в натуральном и гармоническом видах).

7

Называть неустойчивые звуки во всех минорных тональностях гармонического вида и после каждого из них — устойчивый звук, к которому они тяготеют (см. пример упражнения 3).

8

Называть звуки мажорных и минорных гамм всех видов в восходящем и нисходящем движении через ступень. Например, гамма *Ре мажор* в восходящем движении: *ре—фа#—ля—до#—ми—соль—си—ре*; в нисходящем движении: *ре—си—соль—ми—до#—ля—фа#—ре*.

9

Называть все мажорные и минорные тональности по буквенной системе.

Письменные

1

- а) Написать все гаммы натурального мажора в восходящем и нисходящем движении, выставляя знаки альтерации при нотах.
- б) То же — гармонического мажора.

2

- а) Написать схемы тяготений неустойчивых звуков в устойчивые во всех тональностях натурального мажора (см. пример 128).
- б) То же — гармонического мажора.

3

- а) Написать все гаммы натурального минора в восходящем и нисходящем движении, выставляя знаки альтерации при нотах.
- б) То же — гармонического минора.
- в) То же — мелодического минора.

9*

4

Написать схемы тяготений неустойчивых звуков в устойчивые во всех минорных тональностях натурального и гармонического видов (см. пример 150).

5

а) Написать буквенное обозначение всех мажорных тональностей по квинтовому кругу.

б) То же — минорных тональностей.

На фортепьяно

1

а) Играть мажорные гаммы в восходящем и нисходящем движении.

б) То же — от различных ступеней.

Например, гамма *Ля мажор* от III ступени:



2

Играть от заданного звука мажорные гаммы, в состав которых входит данный звук.

Например, от звука *фа* будут следующие гаммы: *Фа мажор* (I ст.), *Ми♭ мажор* (II ст.), *Ре♭ мажор* (III ст.), *До мажор* (IV ст.), *Си♭ мажор* (V ст.), *Ля♭ мажор* (VI ст.), *Соль♭ мажор* (VII ст.).

3

Играть гаммы гармонического мажора.

4

а) Играть гаммы натурального, гармонического и мелодического минора в восходящем и нисходящем движении.

б) То же — от различных ступеней.

Например, гамма мелодического *соль минора* от IV ступени:



5

Играть от заданного звука: гаммы натурального, гармонического и мелодического минора, в состав которых входит данный звук.

Например, от звука *до#* будут следующие гармонические минорные гаммы: *до# минор* (I ст.), *си минор* (II ст.), *ля# минор* (III ст.), *соль# минор* (IV ст.), *фа# минор* (V ст.), *ре минор* (VII ст.).

6

а) Играть неустойчивые звуки тональностей натурального и гармонического мажора с разрешением их в устойчивые звуки.

б) То же — в натуральном и гармоническом миноре.

7

Играть диатонические секвенции в мажорных тональностях, перемещая приведенные ниже мелодические фигуры на все ступени гаммы в восходящем и нисходящем движении:



8

Играть диатонические секвенции во всех тональностях гармонического и мелодического минора, перемещая приведенные ниже мелодические фигуры на все ступени гаммы в восходящем и нисходящем движении:



*Глава шестая***ИНТЕРВАЛЫ В ТОНАЛЬНОСТЯХ МАЖОРА И МИНОРА****§ 40. ИНТЕРВАЛЫ НАТУРАЛЬНОГО МАЖОРА И НАТУРАЛЬНОГО МИНОРА**

В четвертой главе были подробно описаны все виды интервалов. Теперь необходимо рассмотреть, какие из них образуются в натуральных видах мажора и минора и какие — в гармонических видах мажора и минора.

Ступени натурального мажора и минора образуют только диатонические интервалы.

От каждой ступени можно построить приму, секунду, терцию и т. д. Задача заключается в том, чтобы выяснить, какова качественная величина каждой из них, то есть какие из них чистые, малые, большие и т. д. Общее же количество интервалов каждого рода соответствует количеству ступеней лада, то есть семи.

Ниже приводится таблица интервалов натурального мажора и натурального минора (см. пример на след. стр.).

Чтобы приведенная выше таблица могла оказать пользу при изучении интервалов, необходимо учесть следующее:

1. В натуральных мажоре и миноре образуются одинаковые интервалы и количество их совпадает.

2. В миноре все одинаковые с мажором интервалы расположены на две ступени выше, нежели в мажоре.

Например, б. 3. в мажоре от I, IV, V; в миноре от III, VI, VII ст.:

174

C-dur a-moll

I IV V III VI VII

175 Таблица интервалов натурального мажора и минора

Названия интервалов	Количество интервалов данного вида	Построение от ступеней						
		До мажор (C-dur)						
		I	II	III	IV	V	VI	VII
Чистая прима	7							
Малая секунда	2							
Большая секунда	5							
Малая терция	4							
Большая терция	3							
Чистая кварта	6							
Увеличенная кварта	1							
Уменьшенная квинта	1							
Чистая квинта	6							
Малая секста	3							
Большая секста	4							
Малая септима	5							
Большая септима	2							
Чистая октава	7							

Названия интервалов	Количество интервалов данного вида	Построение от ступеней						
		ля минор (a-moll)						
		I	II	III	IV	V	VI	VII
Чистая прима	7							
Малая секунда	2							
Большая секунда	5							
Малая терция	4							
Большая терция	3							
Чистая кварта	6							
Увеличенная кварта	1							
Уменьшенная квинта	1							
Чистая квинта	6							
Малая секста	3							
Большая секста	4							
Малая септима	5							
Большая септима	2							
Чистая октава	7							

3. Усвоение интервалов мажора надо начинать с наиболее легко запоминающихся: чистых прим и октав, малых и больших секунд (по гамме), больших терций (главные ступени), тритона, чистых кварт и квинт и т. д.

4. Усвоив интервалы в мажоре, не трудно сопоставить их с расположением интервалов в миноре, учтя сказанное во 2-м пункте.

§ 41. ИНТЕРВАЛЫ ГАРМОНИЧЕСКОГО МАЖОРА И ГАРМОНИЧЕСКОГО МИНОРА. ХАРАКТЕРНЫЕ ИНТЕРВАЛЫ

Благодаря понижению VI ступени в гармоническом мажоре и повышению VII ступени в гармоническом миноре образование интервалов в этих ладах отличается от интервалов натуральных мажора и минора. Во-первых, в них возникают интервалы, не встречающиеся в натуральных видах. Это хроматические интервалы или, как их принято называть, **характерные интервалы**. Они называются так потому, что свойственны только гармоническим видам мажора и минора. Характерных интервалов всего четыре: ув.2, ум.7, ув.5, и ум.4. Как уже было сказано, в мажоре они вызваны понижением VI ступени:

176 C-dur гармонический

ув. 2 от VI ст. ум. 7 от VII ст. ув. 5 от VI ст. ум. 4 от III ст.

В миноре — повышением VII ступени:

177 a-moll гармонический

ув. 2 от VI ст. ум. 7 от VII ст. ув. 5 от III ст. ум. 4 от VII ст.

Во-вторых, меняется вид некоторых диатонических интервалов, так, например, образуются еще два тритона в виде ув.4 и ум.5, вместо чистых кварт и квинт:

178 C-dur гармонический

ув. 4 от VI ст. ум. 5 от II ст.

a-moll гармонический

ув. 4 от IV ст. ум. 5 от VII ст.

Примечание. Если знание интервалов, строящихся от ступеней натурального мажора (в особенности) и минора, считается практически

полезным, то в гармонических мажоре и миноре возможно ограничиться твердым знанием, от каких ступеней образуются:

- а) характерные интервалы,
- б) малые секунды,
- в) малые и большие терции (необходимы для построения трезвучий),
- г) увеличенные кварты и уменьшенные квинты.

**§ 42. УСТОЙЧИВЫЕ И НЕУСТОЙЧИВЫЕ ИНТЕРВАЛЫ.
РАЗЛИЧИЕ МЕЖДУ УСТОЙЧИВОСТЬЮ И КОНСОНАНСОМ,
НЕУСТОЙЧИВОСТЬЮ КОНСОНАНСА И ДИССОНАНСОМ.
РАЗРЕШЕНИЕ ДИССОНИРУЮЩИХ ИНТЕРВАЛОВ.
РАЗРЕШЕНИЕ НЕУСТОЙЧИВЫХ ИНТЕРВАЛОВ ПО ТЯГОТЕНИЮ**

Каждый интервал, образованный ступенями того или иного лада, кроме своего акустического звучания, то есть консонирующего или диссонирующего, приобретает еще иную окраску (характер), зависящую от того, какими ступенями, устойчивыми или неустойчивыми, он образован. Иными словами, выясняется его ладовое положение.

Рассматривая интервалы с этой точки зрения, их подразделяют на устойчивые и неустойчивые. Здесь необходимо прежде всего установить, что не всякий консонирующий интервал является устойчивым с точки зрения лада.

Например:

179 **Moderato** (Умеренно) В. Калинников. «Сосны»

Спят се - ре - брис - ты - е со - сны.

В данном отрывке устойчивым интервалом является б.3—ля-бемоль—до, остальные интервалы неустойчивы, хотя они и являются консонансами.

Значит, устойчивыми будут те консонирующие интервалы, которые образуются только устойчивыми звуками. Любой же консонирующий интервал, если он образован неустойчивыми звуками или одним устойчивым, а другим неустойчивым звуком, всегда будет являться интервалом неустойчивым.

Далее, любой диссонирующий интервал, в каком бы положении он ни находился в ладу, всегда будет неустойчив.

Например:

180 **Allegro moderato** (Умеренно скоро) П. Чайковский. «Рассвет»

За_ня_ла_ся за_ря, ско_ро солн_це взой_дет...

В данном примере диссонирующие интервалы сменяются консонирующими, но те и другие неустойчивы. Устойчивыми интервалами в этом отрывке являются: терция *ми—соль-диез* и терция *соль-диез—си*, заключающие части этого примера.

Переходим к вопросу разрешения диссонирующих и неустойчивых интервалов.

Разрешением диссонирующего интервала называется переход его в консонирующий интервал, а разрешением неустойчивого интервала—переход его в устойчивый интервал. Не следует смешивать эти два случая, так как разрешение диссонирующего интервала может произойти в консонанс независимо от того, устойчив этот консонанс или нет, а разрешение неустойчивого интервала произойдет лишь при переходе его в устойчивый интервал.

Изучать разрешение диссонирующих и неустойчивых интервалов следует на основе лада, так как их практическое применение в музыке и разрешение основывается на принципе тяготения неустойчивых звуков. Поэтому, при разрешении того или иного интервала, необходимо определять тональность, чтобы знать, с какой точки зрения он будет рассматриваться.

Ниже приводятся примеры разрешений диссонирующих интервалов в мажоре и миноре.

а) Разрешение б.2 и м.7:

181 C-dur

182 c-moll

183a) C-dur

б) C-dur

в) C-dur

184 c-moll

6.2 6.2 м.7 м.7

б) Разрешение чистой кварты в тех случаях, когда она находится в положении диссонанса¹:

185 C-dur (c-moll)

ч.4 ч.4 ч.4

в) Разрешение м.2 и б.7:

186 C-dur c-moll

м.2 б.7 м.2 б.7

г) При разрешении тритона оба звука переходят на одну ступень по направлению тяготения; в увеличенной кварте—в стороны, в уменьшенной квинте—навстречу.

Например:

187 C-dur гармонический

ув.4 м.6 ум.5 б.3 ув.4 б.6 ум.5 м.3

гармонический

a-moll

ув.4 б.6 ум.5 м.3 ув.4 м.6 ум.5 б.3

Ф. Шуберт. Скерцо Си-бемоль мажор

188 Allegretto (Оживленно)

pp

legato

¹ Чистая кварта, образуемая от нижнего звука аккорда к одному из его верхних звуков, считается диссонансом.

191 Например:

C-dur гармонический

у.в.2 ч.4 ум.7 ч.5 ув.5 6.6 ум.4 м.3

192 a-moll гармонический

у.в.2 ч.4 ум.7 ч.5 ув.5 6.6 ум.4 м.3

А. Гедике. «Миниатюра», соч. 8 № 2

193 **Sostenuto** (Сдержанно)

у.в.2 ч.4 ум.4 м.3 ув.2 ч.4

Allegretto con moto Э. Григ. «Импровизация», соч. 29 № 1

(Оживленно с подвижностью)

а) ум.4 ум.4

С. Рахманинов. 2-й концерт для ф-п, 3-я часть

б) **Moderato** (Умеренно)

ум.4 *mf espressivo*

Примечание. Если ув.2 или ум.7, образовавшиеся от случайного хроматического изменения какой-либо ступени лада, имеют в своем составе устойчивый звук, то он при разрешении остается на месте.

Например:



Все неустойчивые консонирующие интервалы разрешаются на основе тяготения неустойчивых звуков.

Если оба звука интервала неустойчивы, то они переходят в соседние им устойчивые звуки.

Если один из звуков интервала устойчивый, то он остается на месте, а другой переходит в устойчивый звук.

Например:



Вопросы для повторения

1. Какие интервалы образуются ступенями натурального мажора и натурального минора?

2. а) Перечислить, сколько чистых прим может быть построено от ступеней натурального мажора и от каких ступеней?

то же — малых секунд;

то же — больших секунд;

то же — малых терций;

то же — больших терций;

то же — чистых кварт;

то же — увеличенных кварт;

то же — уменьшенных квинт;

то же — чистых квинт;

то же — малых секст;

то же — больших секст;

то же — малых септим;

то же — больших септим;

то же — чистых октав.

б) То же — от ступеней натурального минора?

3. Как называются интервалы, образующиеся от понижения VI ступени в мажоре и повышения VII ступени в миноре, которые не встречаются в натуральных видах мажора и минора?

4. Сколько всего характерных интервалов? Перечислить их, указав, от каких ступеней они строятся в гармоническом мажоре и гармоническом миноре?
5. а) Сколько ув.4 и ум.5 в гармоническом мажоре?
б) То же в гармоническом миноре?
6. Какие интервалы называются устойчивыми?
7. В каких случаях консонирующие интервалы являются неустойчивыми?
8. Объяснить разницу между понятиями: диссонирующий интервал и неустойчивый интервал.
9. Объяснить разницу между понятиями: разрешение диссонирующего интервала и разрешение неустойчивого интервала.
10. Объяснить, как разрешаются диссонирующие интервалы.
11. В чем заключается правило разрешения неустойчивых интервалов?
12. Как разрешается тритон?
13. Как разрешаются характерные интервалы? Привести пример на разрешение каждого характерного интервала в гармоническом мажоре и гармоническом миноре.

Упражнения

Устные

1

Строить (называть) интервалы, образующиеся от ступеней натурального мажора во всех тональностях в следующем порядке:

а) Малые секунды по порядку во всех тональностях; большие секунды; малые терции; и т. д.

б) В заданной тональности называть все образующиеся интервалы, начиная от малой секунды и т. д.

в) От каждой ступени гаммы в заданной тональности строить интервалы вверх в пределах октавы. Определять эти интервалы.

Например, в тональности *Сиб мажор* от III ступени: *ре—миб*=м.2; *ре—фа*=м.3; *ре—соль*=ч.4; *ре—ля*=ч.5; *ре—сиб*=м.6; *ре—до*=м.7; *ре—ре*=ч.8.

г) То же — в натуральном миноре.

2

а) Во всех тональностях гармонического минора называть: ув.2, ум.7, ув.5 и ум.4 (характерные интервалы).

б) То же — все остальные интервалы от м.2 до ч.5.

3

Во всех тональностях гармонического мажора называть характерные интервалы.

4

В нижеследующих мелодиях определить встречающиеся характерные интервалы:

Н. Римский-Корсаков Дуэт царя Берендея и Купавы
из оп. «Снегурочка»

1 Andantino (Подвижно)
dolce e grazioso

Н. Римский-Корсаков. Ариозо Милитрисы «В девках сижено»
из оп. «Сказка о царе Салтане»

2 Larghetto (Широко не затягивая)

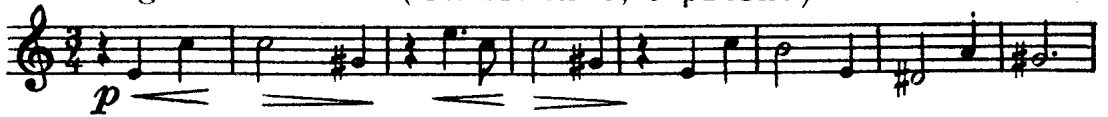
Andante (Спокойно)

Р. Глиэр. «Прелюдия», соч. 31 № 1



4 Allegretto serioso (Оживленно, серьезно)

Э. Григ. «Во время цветения роз»



Письменные

1

а) Написать интервалы от ступеней во всех диезных тональностях натурального мажора (порядок, как в устном упражнении № 1б), обозначив ступени, от которых они образуются.

б) То же — во всех бемольных тональностях натурального мажора.

в) То же — во всех диезных тональностях натурального минора.

г) То же — во всех бемольных тональностях натурального минора.

2

а) Написать во всех тональностях натурального мажора ув.4 и ум.5 с разрешением (тритон).

б) То же — в гармоническом мажоре.

в) То же — в гармоническом миноре.

3

а) Написать во всех диезных тональностях гармонического минора характерные интервалы с разрешением.

б) То же — во всех бемольных тональностях гармонического минора.

4

а) Написать во всех диезных тональностях гармонического мажора характерные интервалы с разрешением.

б) То же — во всех бемольных тональностях гармонического мажора.

10*

5

От звуков: *ре, ми, фа#, соль, ля, си* написать ув.2, ум.7, ув.5 и ум.4, определить и обозначить тональности гармонического минора (в которых встречаются данные интервалы) и разрешить их.

6

От звуков: *до, ре, фа, соль, си, ля* написать ув.2, ум.7, ув.5 и ум.4, определить и обозначить тональности в гармоническом мажоре (в которых встречаются данные интервалы) и разрешить их.

7

Нижеследующие интервалы разрешить возможными способами в тональностях мажора и минора (в которых они встречаются), обозначив интервалы и тональности:



8

Определить тональности мажора и минора, в которых нижеследующие интервалы являются неустойчивыми, и разрешить их, обозначив интервалы и тональности:



На фортепьяно

1

а) Строить (играть) интервалы от ступеней натурального мажора во всех тональностях.

б) Строить (играть) интервалы от ступеней натурального минора во всех тональностях.

2

- а) Строить ув.4 и ум.5 с разрешением во всех тональностях натурального мажора.
- б) То же — во всех тональностях натурального минора.
- в) То же — во всех тональностях гармонического мажора.
- г) То же — во всех тональностях гармонического минора.

3

- а) Строить и разрешать характерные интервалы во всех тональностях гармонического минора.
- б) То же — во всех тональностях гармонического мажора.

4

Играть возможные разрешения всех диссонирующих интервалов, построенных от разных звуков, в тех тональностях, в которых они встречаются.

5

Играть возможные разрешения всех консонирующих интервалов, построенных от различных звуков, в тех тональностях, в которых они являются неустойчивыми.

Глава седьмая

АККОРДЫ

§ 43. АККОРД. ТРЕЗВУЧИЕ. ВИДЫ ТРЕЗВУЧИЙ. КОНСОНИРУЮЩИЕ И ДИССОНИРУЮЩИЕ ТРЕЗВУЧИЯ. ОБРАЩЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ

Аккордом называется одновременное сочетание трех или более звуков, которые расположены по терциям или могут быть расположены по терциям.

Аккорд, состоящий из трех звуков, расположенных по терциям, называется трезвучием.

Аккорд строится от нижнего звука вверх.

От того, какие терции входят в образование трезвучия и каков порядок их расположения, зависит вид трезвучия.

Из больших и малых терций образуются четыре вида трезвучий:

1. Мажорное или большое трезвучие состоит из б.3 и м.3, между крайними звуками образуется ч.5.

2. Минорное или малое трезвучие состоит из м.3 и б.3, между крайними звуками образуется ч.5.

3. Увеличенное трезвучие состоит из двух б.3, между крайними звуками образуется ув.5.

4. Уменьшенное трезвучие состоит из двух м.3, между крайними звуками образуется ум.5:

198	Мажорное трезвучие	Минорное трезвучие	Уменьшенное трезвучие	Увеличенное трезвучие

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

Из этого следует, что мажорное и минорное трезвучия являются консонирующими, а увеличенное и уменьшенное — диссонирующими.

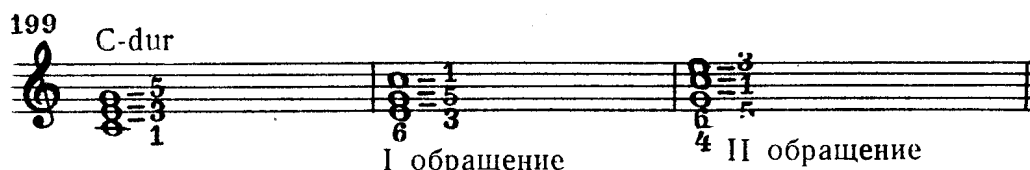
Когда звуки аккорда расположены по терциям, то такое положение его называется основным.

Каждый звук аккорда имеет свое название. Эти названия происходят от интервалов, образующихся в основном положении аккорда от нижнего звука к последующим.

Основной, или нижний, звук трезвучия называется *примой*, второй, или средний — *терцией*, третий, или верхний — *квинтой*.

Когда порядок расположения звуков трезвучия изменяется таким образом, что нижним звуком его становится терция или квинта, то такое положение трезвучия называется *обращением*.

Трезвучие имеет два обращения: первое обращение — *секстаккорд*, оно получается от переноса *примы* на октаву вверх, второе обращение — *квартсекстаккорд*, оно получается от переноса *примы* и *терции* на октаву вверх. В секстаккорде нижним звуком становится терция, а в квартсекстаккорде нижним звуком становится квинта:

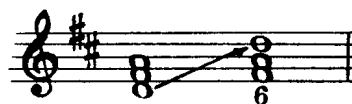


Секстаккорд обозначается цифрой шесть (6), так как для этого аккорда характерна секста, образовавшаяся от нижнего звука к перенесенной наверх *приме*. Квартсекстаккорд обозначается цифрами четыре — шесть ($\frac{6}{4}$) по интервалам, образовавшимся от нижнего звука к *приме* и *терции*.

Для того, чтобы построить *тонический секстаккорд* или *квартсекстаккорд* в определенной тональности, необходимо исходить из основного положения трезвучия и затем при помощи обращения находить требуемый аккорд.

Например, требуется построить секстаккорд в *Ре мажоре*:

200 а)



или *квартсекстаккорд* в *си миноре*:



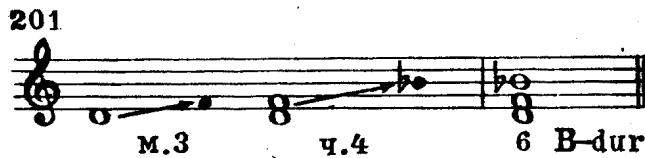
Для того чтобы уметь быстро строить обращения мажорного и минорного трезвучий от любого звука и определять их тональности, рекомендуется знать: 1) какие интервалы образуются между соседними звуками аккорда и 2) что примой в секстаккорде является верхний звук, а в квартсекстаккорде средний звук.

Ниже приводится таблица интервального строения обращений мажорного и минорного трезвучий:

мажорный секстаккорд	м.3+ч.4;
минорный секстаккорд	б.3+ч.4;
мажорный квартсекстаккорд	ч.4+б.3;
минорный квартсекстаккорд	ч.4+м.3.

Зная интервальное строение обращений мажорного и минорного трезвучий и положение в них основного звука, легко построить заданный аккорд.

Например, требуется построить от звука *ре* мажорный секстаккорд:



получили секстаккорд *Си-бемоль мажора*.

Требуется от звука *ре* построить минорный квартсекстаккорд:



получили квартсекстаккорд *соль минора* и т. п.

§ 44. ГЛАВНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ В МАЖОРЕ И МИНОРЕ. СОЕДИНЕНИЯ ГЛАВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ

На всех ступенях мажора и минора можно построить трезвучия. Построив трезвучия на ступенях натурального мажора, мы видим, что три из них (на главных ступенях) мажорные: трезвучия I, IV и V ступеней. Каждое трезвучие имеет самостоятельное название (происходящее от названия ступени, на которой оно построено).

Трезвучие I ступени называется **тоническим**,
трезвучие IV ступени — **субдоминантовым**,
трезвучие V ступени — **доминантовым**.

Так как эти трезвучия мажорные, то они наиболее характерны для мажорного лада. Они ярче других трезвучий выражают ладовые функции (то есть взаимоотношения устойчивых и неустойчивых звуков).

Благодаря этому они называются главными трезвучиями и обозначаются так же, как и главные ступени, Т, S, D:

203 До мажор (C-dur)

A musical staff in treble clef showing the first three chords of the C major scale. Above the staff are the letters T, S, and D. Below the staff are the Roman numerals I, IV, and V. The chords are: I (C major), IV (F major), and V (G major). A circled '8' is at the end of the staff.

Все звуки лада входят в состав главных трезвучий. От ладового значения звуков (ступеней), входящих в состав каждого из них, зависит роль главных трезвучий в ладу, их гармоническая функция.

Построив трезвучия на всех ступенях натурального минора, мы видим, что в противоположность мажору, главными трезвучиями минора оказываются минорные трезвучия. Они обозначаются, как и главные трезвучия мажора, но малыми буквами t, s, d:

204 ля минор (a-moll)

A musical staff in treble clef showing the first three chords of the A minor scale. Above the staff are the letters t, s, and d. Below the staff are the Roman numerals I, IV, and V. The chords are: I (A minor), IV (D minor), and V (E minor). A circled '8' is at the end of the staff.

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, превносящее собою в минор некоторые черты мажорного лада:

205 C-dur гармонический a-moll гармонический

A musical staff comparing harmonic C major and A minor. The left side shows C major with chords T (I), s (IV), and D (V). The right side shows A minor with chords t (I), s (IV), and D (V). The A minor chords are marked with a sharp sign (#).

Вследствие того, что главные трезвучия являются гармонической основой лада, они широко применяются в музыке, поэтому необходимо знать их простейшие соединения.

Соединением аккордов называется последовательность их при плавном движении голосов (голосоведении).

Последовательность, образованная несколькими аккордами, называется гармоническим оборотом.

Ниже приводятся примеры простейших соединений главных трезвучий и их обращений:

205 а)

C-dur: T-D-T

A musical staff showing the chord progression T-D-T in C major. The chords are: I, V6, I, I6, V64, I6, I64, V, I64.

205^{б)}

C-dur: T-S-T

I IV⁶₄ I I⁶ IV I⁶ I⁶₄ IV⁶ I⁶₄

205^{в)}

a-moll: t-D-t

I V⁶ I I⁶ V⁶₄ I⁶ I⁶₄ V I⁶₄

205^{г)}

a-moll: t-s-t

I IV⁶₄ I I⁶ IV I⁶ I⁶₄ IV⁶ I⁶₄

205^{д)}

C-dur: T-S-D-T

I IV⁶₄ V⁶ I I⁶ IV V⁶₄ I⁶ I⁶₄ IV⁶ V I⁶₄

205^{е)}

a-moll: t-s-D-t

I IV⁶₄ V⁶ I I⁶ IV V⁶₄ I⁶ I⁶₄ IV⁶ V I⁶₄

§ 45. ПОБОЧНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ МАЖОРА И МИНОРА. ТРЕЗВУЧИЯ НА СТУПЕНЯХ НАТУРАЛЬНОГО И ГАРМОНИЧЕСКОГО МАЖОРА И МИНОРА

Трезвучия всех остальных ступеней (кроме главных), а именно: II, III, VI и VII — называются *побочными*. По сравнению с главными трезвучиями они имеют в ладу *второстепенное значение*.

В натуральном мажоре *побочными трезвучиями* являются: три минорные и одно уменьшенное (на VII ступени). ✓

В натуральном миноре *побочными трезвучиями* являются: три мажорные и одно уменьшенное (на II ступени). ✓

В гармоническом мажоре: одно минорное на III ступени, два уменьшенных на II и VII ступенях и одно увеличенное на VI ступени.

В гармоническом миноре: одно мажорное на VI ступени, два уменьшенных на II и VII ступенях и одно увеличенное на III ступени.

Ниже приводятся примеры построения побочных трезвучий в натуральных и гармонических видах мажора и минора:

206 а) C-dur натуральный гармонический

б) a-moll натуральный гармонический

Таким образом, общее число трезвучий составляют:

1. В натуральном мажоре или миноре — 3 мажорные, 3 минорные и одно уменьшенное трезвучия.

2. В гармоническом мажоре или миноре — 2 мажорные, 2 минорные, 2 уменьшенные и одно увеличенное трезвучия.

Увеличенное трезвучие разрешается в тонический аккорд. Два устойчивых звука, находящиеся в составе увеличенного трезвучия, как общие с тоническим трезвучием, остаются на месте, а третий, неустойчивый звук разрешается по тяготе-нию: в мажоре VI пониженная ступень ходом на м.2 вниз в V ступень, а в миноре VII ступень — на м.2 вверх в I ступень.

Например:

в) C-dur a-moll

VI пп. I⁶₄ III I⁶

Следовательно, в мажоре увеличенное трезвучие разрешается в тонический квартсекстаккорд, а в миноре — в тонический секстаккорд.

Уменьшенное трезвучие гармонически применяется в музыке только в виде секстаккорда.

Все трезвучия натурального мажора и гармонического минора, располагаясь по терцовому принципу, образуют (благодаря общим звукам) три функциональные группы:

г) Тоническая группа Субдоминантовая группа Доминантовая группа

C-dur

VI I III II IV VI III V VII

Тоническая группа Субдоминантовая группа Доминантовая группа

a-moll

VI I III II IV VI III V VII

Трезвучия VI и III ступеней находятся между главными трезвучиями, поэтому им свойственна функциональная двойственность.

§ 46. СЕПТАККОРД. ДОМИНАНТСЕПТАККОРД И ЕГО ОБРАЩЕНИЯ. РАЗРЕШЕНИЕ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА И ЕГО ОБРАЩЕНИЙ

Аккорд, состоящий из четырех звуков, расположенных по терциям, называется септаккордом. Крайние звуки септаккорда образуют интервал септимы, от этого и происходит название аккорда.

В музыке применяется довольно большое количество различных септаккордов. Наиболее распространен септаккорд, строящийся в мажоре и гармоническом миноре на V ступени. Он называется доминантсептаккордом. Доминантсептаккорд состоит из мажорного трезвучия с добавленной сверху малой терцией (б.3+м.3+м.3). Звуки доминантсептаккорда, считая от основного, называются: прима (основание аккорда), терция, квинта и септима (вершина аккорда).

Доминантсептаккорд обозначается следующим образом—
V₇:

207 C-dur a-moll

V₇ V₇

Доминантсептаккорд имеет три обращения, которые называются: 1-е обращение квинтсектаккордом ($\frac{6}{5}$), 2-е обращение терцквартаккордом ($\frac{4}{3}$) и 3-е обращение секундаккордом (2).

Названия обращений доминантсептаккорда основаны на интервалах, образующихся от нижнего звука аккорда к его основанию и вершине:

208 C-dur

V₇ V₆₅ V₄₃ V₂

Для того, чтобы уметь строить доминантсептаккорд и его обращения в тональности и от данного звука, необходимо

знать порядок расположения интервалов, составляющих эти аккорды, и ступени, на которых они строятся.

V_7 — б.3+м.3+м.3; на V ступени
 V_5^6 — м.3+м.3+б.2; на VII „
 V_3^4 — м.3+б.2+б.3; на II „
 V_2 — б.2+б.3+м.3; на IV „

Доминантсептаккорд является диссонирующим аккордом. В его состав входят два диссонирующих интервала: м.7 и ум.5:

209 C-dur

V_7 м.7 ум.5

В обращениях доминантсептаккорда эти диссонирующие интервалы соответственно обращаются в б.2 и ув.4.

Из сказанного следует, что доминантсептаккорд и его обращения требуют разрешения. Они разрешаются по принципу тяготения неустойчивых звуков в устойчивые.

Доминантсептаккорд разрешается в неполное тоническое трезвучие с пропущенной квинтой и утроенным основным звуком; V, VII и II ступени переходят в I ступень, а IV ступень — в III (V ступень скачком на кварту вверх).

Квинтсектаккорд разрешается в полное тоническое трезвучие с удвоенной примой; VII и II ступени переходят в I ступень, IV — в III ступень, V остается на месте.

Терцквартаккорд разрешается в полное тоническое трезвучие с удвоенным основным звуком в октаву; II ступень переходит в I ступень, IV — в III ступень, V остается на месте, а VII — переходит в октавное удвоение I ступени.

Секундаккорд разрешается в тонический сектаккорд с удвоенной примой; IV ступень переходит в III ступень, V остается на месте, VII и II ступени переходят в I ступень:

210^{a)} C-dur

V_7 V_5^6 V_3^4 V_2 I₆

б) ля минор (a-moll)

V_7 V_5^6 V_3^4 V_2 I₆

Несмотря на то, что V ступень является общим звуком для доминантсептаккорда и тонического трезвучия, при разрешении основного вида доминантсептаккорда она переходит, как мы видели выше, скачком в I ступень. Это вызвано потребностью иметь, при разрешении в басу (для большей устойчивости), основной звук тонического трезвучия.

§ 47. ВВОДНЫЕ СЕПТАККОРДЫ. СЕПТАККОРД II СТУПЕНИ. АККОРДЫ В МУЗЫКЕ

Из числа других септаккордов наиболее часто применяются вводные септаккорды. Они строятся на VII ступени натурального и гармонического мажора, а также гармонического минора и поэтому называются **вводными**.

В натуральном мажоре крайние звуки вводного септаккорда образуют малую септиму, вследствие чего он называется **малым вводным**. Малый вводный септаккорд состоит из уменьшенного трезвучия с добавлением сверху большой терции (м.3+м.3+б.3).

В гармоническом мажоре и гармоническом миноре крайние звуки вводного септаккорда образуют **уменьшенную септиму**, вследствие этого он называется **уменьшенным вводным септаккордом**. Уменьшенный вводный септаккорд состоит из уменьшенного трезвучия с добавлением сверху малой терции (м.3+м.3+м.3).

Вводные септаккорды обозначаются следующим образом — VII₇:

211 C-dur натуральный гармонический a-moll гармонический

м. VII₇ ум. VII₇ ум. VII₇

Вводные септаккорды разрешаются в тоническое трезвучие с удвоенной терцией:

212 C-dur a-moll

(ум.) м. VII₇ ум. VII₇

Вводные септаккорды имеют также три обращения. Вводные септаккорды применяются как в основном виде, так и в обращениях.

Кроме тех септаккордов, о которых было рассказано выше, в музыке применяется септаккорд II ступени, относящийся к функциональной группе субдоминантовых аккордов, поэтому его называют иначе субдоминантовым септаккордом.

В мажоре на II ступени образуется малый минорный септаккорд:

212 а) C-dur

минорное трезвучие м. 7
М.М. II 7

В миноре на II ступени образуется малый септаккорд:

212 б) c-moll

ум. трезвучие м. 7
М. II 7

Из обращений II₇ большее применение получил II₆, как наиболее полный выразитель субдоминанты (IV ст. в басу).

Аккорды применяются в музыке не только как сопровождение (аккомпанемент) к данной мелодии, но часто проявляются и в самой мелодии, когда ее движение следует по аккордовым звукам (гармоническая фигурация).

Примеры применения аккордов в музыке:

213 В. Моцарт „Менуэт“

214 Moderato (Умеренно) Ф. Шуберт „Куда?“

Я слышал, как ка- тил- ся ру- чейс вы- со- ких скал.

215 Moderato (Умеренно) Украинская народная песня

216 **Allegro non troppo** Польская народная песня
(Не слишком скоро) ум. тр.

м. VII7
м. VII7
V7

217 **Moderato (Умеренно)** И. С. Бах., „Менуэт“
p ум. VII7

218 **Andante (Спокойно)** Г. Пахульский., „Прелюд“, соч. 8 № 1

p e espressivo
3 3

219 **Andantino (Подвижно)** М. Ипполитов-Иванов., „Утро“

Пу-

- мя - ной за - ре - ю по - кры - лся вос - ток; все -

- ле за ре - ко - ю по - тух о - го - нец;

Вопросы для повторения

1. Что такое аккорд?
2. Какой аккорд называется трезвучием?
3. Сколько видов бывают трезвучия и как они называются?
4. Каково строение каждого вида трезвучия? Какие из них консонирующие и диссонирующие?
5. Как называются звуки трезвучия?
6. Что такое основное положение аккорда?
7. Какие положения аккорда бывают, кроме основного?
8. Сколько обращений имеет трезвучие? Как они образуются, называются и обозначаются?

9. Как называются трезвучия, построенные на I, IV и V ступенях лада? Какое самостоятельное название имеет каждое из них? Какое значение они имеют в ладе?
10. а) Каково строение главных трезвучий натурального мажора?
б) То же — гармонического мажора?
в) То же — натурального минора?
г) То же — гармонического минора?
д) Что означает — соединение аккордов?
11. Какие трезвучия называются побочными?
12. а) Каково строение побочных трезвучий в натуральном и гармоническом мажоре?
б) То же — в миноре?
в) В какой аккорд и как разрешается увеличенное трезвучие в мажоре? То же — в миноре?
г) Какие функциональные группы образуют трезвучия натурального мажора и гармонического минора? Перечислить их состав.
13. Что такое септаккорд?
14. Какой интервал образуют крайние звуки септаккорда?
15. Как называются звуки септаккорда?
16. Как называется септаккорд, строящийся на V ступени мажора и гармонического минора? Каково его строение?
17. Сколько обращений имеет доминантсептаккорд и как они называются?
18. На чем основаны названия обращений доминантсептаккорда?
19. По какому принципу разрешаются доминантсептаккорд и его обращения?
20. Объяснить, как и в какой аккорд разрешается доминантсептаккорд и каждое его обращение?
21. Какой септаккорд называется вводным?
22. Какие вводные септаккорды образуются в мажоре и миноре?
23. Каково строение малого и уменьшенного вводных септаккордов?
24. В какой аккорд и как разрешаются вводные септаккорды?
25. Какой септаккорд называется субдоминантовым? Какие виды он имеет?

Упражнения

Устные

1

- а) Называть трезвучия всех видов на основных и производных ступенях (звуках) вверх и вниз, то есть считая данный звук за основание аккорда и за вершину.
- б) То же — с обращениями.

2

Называть обращения заданных мажорных и минорных трезвучий.

3

а) Называть мажорные и минорные секстаккорды и квартсекстаккорды на основных ступенях.

б) То же — от звуков: *до#*, *миb*, *фа#*, *сиb*.

4

Называть главные трезвучия во всех тональностях натурального и гармонического мажора и минора.

5

Называть (строить) побочные трезвучия во всех тональностях натурального и гармонического мажора и минора, определяя их вид.

6

Называть уменьшенные и увеличенные трезвучия в тональностях гармонического мажора и минора.

7

а) Называть доминантсептаккорд во всех мажорных и минорных тональностях.

б) То же — с обращениями.

8

а) Называть обращения доминантсептаккорда от заданных звуков.

б) То же — определяя тональности в мажоре и миноре.

9

а) Называть вводные септаккорды в тональностях натурального и гармонического мажора и гармонического минора.

б) То же — от заданных звуков.

10

а) Называть субдоминантовый септаккорд в тональностях натурального мажора.

б) То же — в тональностях гармонического минора.

11*

Письменные

1

а) Написать мажорные, минорные, уменьшенные и увеличенные трезвучия на основных ступенях.

б) То же — считая данные ступени за терцовые и квинтовые звуки трезвучия.

2

Написать мажорные и минорные трезвучия и их обращения от следующих звуков: *до#*, *миб*, *фа#*, *ляб*, *сиб*.

3

а) Написать мажорные секстаккорды и квартсекстаккорды от следующих звуков: *си*, *до#*, *миб*, *соль*, *соль#*.

б) То же — минорные от звуков: *до*, *ре*, *фа#*, *сольб*, *сиб*.

4

В тональностях натурального и гармонического мажора и минора написать трезвучия на ступенях, группируя их по видам и обозначив ступени.

Например:

Минорные трезвучия Мажорные трезвучия Уменьшенные трезвучия Увеличенное трезвучие

d-moll (гармонический)

I IV V VI VII II III

5

а) Написать увеличенное трезвучие с разрешением во всех тональностях гармонического мажора.

б) То же — во всех тональностях гармонического минора.

6

а) Написать во всех мажорных тональностях доминант-септаккорд, его обращения с разрешением.

б) То же — во всех тональностях гармонического минора.

7

а) Написать во всех тональностях натурального и гармонического мажора вводные септаккорды с разрешением.

б) То же — во всех тональностях гармонического минора.

8

а) Написать во всех тональностях натурального мажора септаккорд II ступени.

б) То же — во всех тональностях гармонического минора.

На фортепьяно

1

Строить мажорные и минорные трезвучия от всех звуков октавы в хроматическом порядке, называя тональности полученных трезвучий.

2

а) Строить уменьшенные и увеличенные трезвучия от всех звуков октавы в хроматическом порядке.

б) То же — называя звуки трезвучия и определяя, в какой тональности мажора и минора и на какой ступени встречается полученное трезвучие. Там, где необходимо, следует пользоваться энгармонической заменой.

Например:

VII ст. Ges-dur VII ст. Fis-dur
II ст. es-moll II ст. dis-moll
VII ст. fis-moll

3

Строить мажорные и минорные секстаккорды и квартсекстаккорды от всех звуков октавы в хроматическом порядке; называть тональности, пользуясь энгармонической заменой в тех случаях, где это необходимо.

Например:

6 6 6/4 6/4

4

а) Играть во всех мажорных тональностях соединения главных трезвучий, начиная от различных положений, в следующем порядке:

I — V — I; I — IV — I.

б) То же — во всех тональностях гармонического минора.

5

а) Играть во всех мажорных тональностях соединения главных трезвучий, начиная от различных положений, в следующем порядке:

I — IV — V — I.

б) То же — во всех тональностях гармонического минора.

6

- а) Строить увеличенное трезвучие с разрешением во всех тональностях гармонического мажора.
- б) То же — во всех тональностях гармонического минора.

7

- а) Строить доминантсептаккорд и его обращения в мажорных и минорных тональностях.
- б) То же — с разрешением.

8

Строить доминантсептаккорд и его обращения от заданного звука, определяя тональности.

9

- а) Строить вводные септаккорды в мажорных и минорных тональностях.
- б) То же — с разрешением.

10

Строить вводные септаккорды от заданного звука, определять тональности и разрешать.

Глава восьмая

ЛАДЫ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

§ 48. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

В пятой главе, в § 33, было сказано, что в народной музыке, а также и в классической можно встретить, кроме мажора и минора, применение других ладов.

Настоящая глава знакомит с некоторыми ладами народной музыки, наиболее часто встречающимися, главным образом в песенном творчестве народов нашей многонациональной страны.

Музыка, как и любая другая отрасль искусства, в течение многих веков, в процессе своего развития, складывалась у различных народов по-разному. Те лады, которые встречаются в музыкальном творчестве народа, и те, которые укоренились как общепринятые лады в мировой музыкальной практике, образовывались постепенно. Известны примеры народной песни, построенной всего лишь на двух и трех звуках.

Например:

220

Русская народная песня
«Уж как шла лиса по тропке»

Уж как шла ли - са по троп - ке,
на - ша гра - мот - ку во хлоп - ке.

221 Русская народная песня „Солнышко“

Сол - ныш - ко, сол - ныш - ко вы - гля - ни во - ко - шеч - ко.

Русская народная песня „Идет коза рогатая“
(из сборника песен Н. А. Римского-Корсакова)

222 Andantino (Подвижно)

И - дет ко - за ро - га - та - я за ма - лы -
- ми ре - бя - та - ми; кто со - ску со - сёт, мо - ло - ка не
пьёт, то - го бу, про - бо - ду, на ро - га по - са - жу.

Встречаются также песни, мелодии которых построены на четырех, пяти и шести различных звуках.

Например:

а) На четырех звуках:

Русская народная песня „А мы масленицу дожидаем“
(из сборника песен Н. А. Римского-Корсакова)

223 Allegro scherzando (Оживленно, шутя)

А мы ма - сле - ни - цу до - жи - да - ем, до - жи -
- да - ем, ду - ше, до - жи - да - ем Звукоряд

Белорусская народная песня „Перепелочка“

224 Не спеша

На - ша пе - ре - пёл - ка ста - рень - ка - я ста - ла.
Ты ж мо - я, ты ж мо - я пе - ре - пё - доч - ка,
ты ж мо - я, род - на - я пе - ре - пё - доч - ка! Звукоряд

б) На пяти звуках:

Русская народная песня „Я с комариком плясала“
225 Allegretto (Оживленно) (из сборника песен А. Лядова)

Я о ко - ма - ри - ком, я о ко - ма -
- ри - ком, ах о ко - ма - ри - ком пля - са - ла, о ко - ма - ри - ком
пля - са - ла Звукоряд Мажорное
трезвучие

Русская народная песня „У ворот сосна раскачалась“
(из сборника Н. А. Римского - Корсакова)

226 Moderato (Умеренно)

У во - рот сос - на рас - ка - ча - ла - ся, ай, лю -
- ли, лю - ли, рас - ка - ча - ла - ся. Звукоряд Мажорное
трезвучие

Русская народная песня „Хороводная“
227 Allegro vivo (Скоро, живо)

Уж ты, си - зень - кий пе - тун, де - ре -
- вен - ский хло - по - тун, ты за чем рано вста - ешь, го - ло - си - сто по -
- ешь? Звукоряд Минорное
трезвучие

Русская народная песня „Слава“
(из сборника песен Н. А. Римского-Корсакова)
Moderato e maestoso
228 (Умеренно и торжественно)

Сла - ва солн - цу ' на не -
- бе, сла - ва! Звукоряд

в) На шести звуках:

Русская народная песня
„Ой, утушка моя луговая“
229 **Allegro con brio** (Скоро, с жаром)

Ой, у - ту - шка мо - я лу - го - ва - я, ой, у - туш - ка
мо - я лу - го - ва - я, ой, лу - го - ва - я,
Ой, лу - го - ва - я! Звукоряд Минорное
трезвучие

Русская народная песня „Про Добрыню“
(из сборника песен Н. А. Римского-Корсакова)
230 **Andantino** (Подвижно)

Что не бе - ла - я бе - ре - за к зем - ле
кло - нит - ся, не шел - ко - ва - я тра - ва
при - кло - ня - ет - ся. Звукоряд Мажорное
трезвучие

§ 49. ДИАТОНИЧЕСКИЕ СЕМИСТУПЕННЫЕ ЛАДЫ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ. ПЕНТАТОНИКА

В народной музыке встречаются семиступенные лады с различной диатонической последовательностью ступеней. Это различие последовательности ступеней в ладах зависит от порядка расположения в звукоряде больших и малых секунд. Этим лады народной музыки отличаются от натуральных мажора и минора (и друг от друга), но так как тониками в них являются или мажорное, или минорное трезвучия, то целесообразно их рассматривать как особые виды (разновидности) мажора и минора.

К семиступенным ладам народной музыки относятся два лада мажорного наклонения: с пониженной VII ступенью и повышенной IV ступенью; и два лада минорного наклонения: с повышенной VI ступенью и пониженной II ступенью¹.

Лад, в котором по сравнению с натуральным мажором понижена VII ступень, довольно часто встречается в народных песнях.

Понижение VII ступени ослабляет тяготение ее в I ступень и этим напоминает интонационную особенность VII ступени натурального минора.

В нем образуется от I ступени малая септима.

Например:

Русская народная песня

230 а) «Уж и кто ж у нас большой, набольший»
(из сборника песен Н. Римского-Корсакова)

Moderato (Умеренно)

Звукоряд

¹ Благодаря внешнему совпадению звукорядов диатонических семиступенных ладов народной музыки с звукорядами, существовавшими в музыке средних веков, им были присвоены названия этих средневековых ладов:

мажору с пониженной VII ступенью — миксолидийского лада,
мажору с повышенной IV ступенью — лидийского лада,
минору с повышенной VI ступенью — дорийского лада,
минору с пониженной II ступенью — фригийского лада.

231

Русская народная песня
„Как из улицы в конец“
(из сборника песен В.Прокунина)

Moderato (Умеренно)

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.

Звукоряд

Характерной особенностью этого лада является минорное трезвучие на V ступени и мажорное трезвучие на VII ступени. Значительно реже встречается лад, в котором по сравнению с натуральным мажором повышена IV ступень. В нем образуется от I ступени увеличенная кварта.

Например:

232

Украинская народная песня
(А.Кастальский, „Основы народного многоголосия“)

Звукоряд Т

232 а)

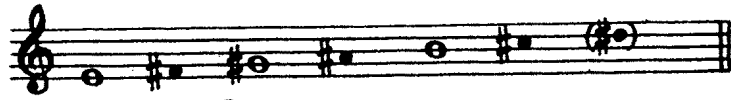
Украинская народная песня „Веснянка“
(из сборника песен К.Квитки)

Медленно

Ой, вес - на, вес - на, вес - ни - ця,
що то - бі, дів - ко, при - сні - ця,
що то - бі, дів - ко, при - сні - ця?

172

Звукоряд примера 232а см. на стр. 173.



Звукоряд

Лад, в котором по сравнению с натуральным минором повышена VI ступень, образует от I ступени большую сексту. Например:

Русская народная песня „Хороводная“
(из сборника песен М. А. Балакирева)

Allegro non troppo
233 (Не очень скоро)

Ка-те-нь-ка ве-се-ла-я, Ка-тя чер-но-бро-ва-я! Прой-ди, Ка-тя, го-ре-н-кой, топ-ли, ра-дость, но-жень-кой. VII Звукоряд I I IV VII

233а)

Русская народная песня
„Во слезах я засыпала“
(из сборника песен Н. Афанасьева)

Andante (Спокойно)

Во сле-зах я за-сы-па-ла, друж-ка ви-де-ла во сне, друж-ка ви-де-ла во сне. Звукоряд

Характерной особенностью этого лада являются мажорные трезвучия на IV и VII ступенях.

Лад, в котором по сравнению с натуральным минором понижена II ступень, образует от I ступени малую секунду.

Например:

Русская народная песня „Стояла берёзанька“
(из сборника песен Е. Линевой, II часть)

234 М.М. $\text{♩} = 96$

Стояла бе - рё бе - рез - ка близко у ре - ки,
близ - ко у ре - ки. . Ах, да у этой бе -
ре - заньки во - да, вода поднялась. Звукоряд

Русская народная песня „Пряди, моя пряха“
(из сборника Н. Афанасьева)

235 Andante (Спокойно)

Пря - ди, мо - я пряха, пряди, не ле -
ни - ся; ра - да бы я пряди - сти ме - ня в гостя - ти
зва - ли. Звукоряд

В народных песнях довольно часто встречается лад, состоящий из пяти ступеней, располагающихся в звукоряде по большим секундам и малым терциям. Такой лад называется пентатоникой.

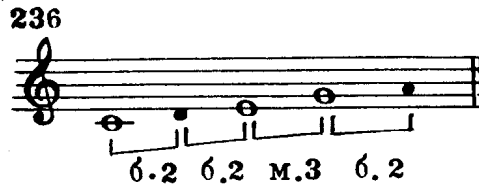
Звуки на черных клавишах фортепьяно, взятые в любом поступенном порядке в пределах октавы, образуют звукоряд пентатоники. Следовательно, в состав пентатоники входят: либо одна малая терция и три большие секунды, либо две малые терции и две большие секунды.

Особенностью этого лада является отсутствие в его звуковом составе малых секунд (полутонов). Благодаря этому в пентатонике нет ярко тяготеющих неустойчивых звуков, свойственных диатоническим ладам. Ступени пентатоники не образуют тритона.

Наибольшее применение получили следующие два вида пентатоники.

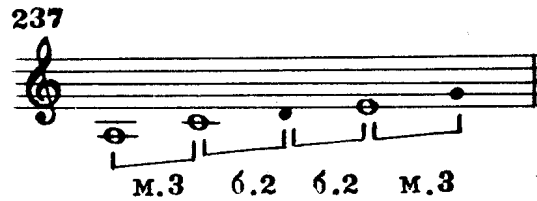
Пентатоника с мажорным трезвучием на I ступени. По своему характеру она напоминает мажор.

По сравнению с натуральным мажором в пентатонике отсутствуют IV и VII ступени:



Пентатоника с минорным трезвучием на I ступени по своему характеру напоминает минор.

По сравнению с натуральным минором в пентатонике отсутствуют II и VI ступени:



Пентатоника довольно широко распространена в музыке некоторых народов СССР, а также и в музыке других народов, например монгольской и китайской музыке, вследствие чего пентатонику иногда называют китайской гаммой.

Примеры музыки в пентатонном звукоряде:

Русская народная песня „Ой, пала, припала“
(из сборника песен Н. А. Римского-Корсакова)

238 Moderato (Умеренно)

p

Ой, па - ла, при - па - ла, ой, па - ла, при - па - ла

моло - да - я по - ро - ша; Звукоряд Минорное трезвучие

Татарская народная песня
„Молчит река“ Обработка Г. Лобачева

239 Медленно, спокойно

Мол.чит ре - ка, мол.чат по - ля, вста.ёт ту -

- ман, и вся зем - ля мол.чит. Звукоряд Мажорное трезвучие

240 Умеренно

Китайская народная песня
„О девушке Чжу Ин-тай“

Звукоряд 1 части

Звукоряд 2 части

240 а)

Китайская народная песня
„Нарву в поле цветов“
(Г. Шнеерсон. „Музыкальная культура Китая“)

Умеренно

Звукоряд

Истоками реалистической музыки всегда являлось и является народное творчество (песни). Поэтому в русской классической музыке можно встретить применение народных ладов; в музыке советских композиторов народное творчество также находит свое отражение (см. примеры 241, 242 и 276):

Н. Римский-Корсаков. Хор «Ай во поле липенька»
из оп. «Снегурочка»

241 Allegro moderato (Умеренно скоро)

Ай! во по - ле, ай,

во по - ле, ай, во по - ле ли - пень -

Ай!

- ка, ай, во по - ле ли - пень - ка.
Ай!

М. Мусоргский. Песня Варлаама
из оп. „Борис Годунов“

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

Как во го - ро - де было во Ка - за - ни, (Ф - п)
гроз ный царь пи - ро - вал да ве - се - лил - ся.

§ 50. ПЕРЕМЕННЫЕ ЛАДЫ. ПЕРЕМЕННЫЙ ПАРАЛЛЕЛЬНЫЙ ЛАД И МАЖОРО-МИНОР. ДРУГИЕ ЛАДЫ

Кроме описанных выше ладов, существуют лады, объединяющие в себе два лада. Тоники их проявляются в музыке чередуясь, поэтому они называются переменными ладами.

Один вид такого лада называется переменный параллельный лад. Благодаря общему звуковому составу параллельные мажор и минор могут сливаться в один лад. В таком ладе, чередуясь в процессе развития мелодии, проявляются две тоники: мажорная и минорная, они имеют два общих звука в составе своих трезвучий.

Например:

Русская народная песня «Ходила младшенька»

243

(из сборника песен Н. А. Римского-Корсакова)

Allegro molto (Очень скоро)

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

243^{a)}

Русская народная песня
„Расцветай-ко, расцветай“
(из сборника песен И. Некрасова)

Умеренно

Рас - цве - тай - ко, рас - цве -
- тай - ко в по - ле ла - зо - ре - в, а - лой цве -
- то - чек! Ты при - ди - ко, по - бы -
- вай - кс, ко мне ми - лой дру - жок, на ча - сок.

Другой вид переменного лада называется мажоро-минором. В нем чередуются или сопоставляются одноименные мажор и минор. Обычно встречаются такие примеры мажоро-минора, когда один из них преобладает над другим. Это выражается в том, что один из них начинает и заканчивает собой мелодию или музыкальное произведение.

Например:

244

Белорусская народная песня
(из сборника упр. по эл. теории В. Хвостенко)

Allegretto (Оживленно)

В музыке встречается минорный лад с двумя увеличенными секундами. По сравнению с натуральным минором в нем повышены IV и VII ступени. Его называют также дважды гармоническим ладом.

Например:

Н. Римский-Корсаков.

«Шествие царя Берендея» из оп. «Снегурочка»

Allegro alla marcia

244a) (Скоро, как марш)

Звукоряд

Иногда можно встретить в музыке лад, состоящий из последовательности целых тонов. Гамма такого лада называется целотонной. В этом ладе на всех ступенях образуются увеличенные трезвучия. Поэтому он называется увеличенным ладом.

Пример целотонной гаммы:

б)

Вопросы для повторения

1. От чего зависит диатоническая последовательность ступеней в семиступенных ладах народной музыки?
2. Какие виды диатонических семиступенных ладов встречаются в народной музыке? Рассказать об их строении в сравнении с натуральным мажором и натуральным минором.
3. Как называется лад, ступени которого не образуют малых секунд?
4. Из скольких ступеней состоит звукоряд пентатоники?
5. Какие интервалы образуются в поступенной последовательности пентатоники? Каков их порядок?
6. Какие лады называются переменными ладами?
7. Рассказать, что представляет собой переменный параллельный лад.
8. Что такое мажоро-минор?

Упражнения

Устные

1

Определить лады данных мелодий:

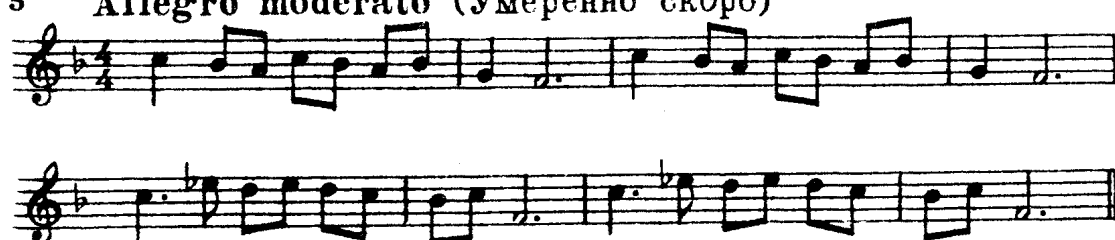
1 **Покойно** Киргизская народная песня



2 **Allegro (Скоро)** Русская народная песня



3 **Allegro moderato (Умеренно скоро)** Русская народная песня



4 **Медленно, плавно** Марийская народная песня



5 **Moderato (Умеренно)** Русская народная песня



6 **Н. Римский-Корсаков. Песня**
„Ой ты, темная дубравушка“ из оперы „Садко“
Adagio (Медленно)

7 **Э. Григ.**
Allegretto alla burla
(Оживленно, шаловливо) **Из сюиты „Пер Гюнт“**

8 **Бодро, весело** **Русская народная песня**

9 **Умеренно** **Русская народная песня**
„Эко сердце“



- 10 Русская народная песня
Свадебная „Не было ветру“
Larghetto (Умеренно широко)



- 11 Русская народная песня.
Протяжная „Не белы то снеги“
Moderato (Умеренно)



- 12 Е. Сухонь. Песня из оп. „Водоворот“
(Напевно)



Корейская народная песня „Ариран“

13 Moderato (Умеренно)

В. Белый. „Юный партизан“

14 Andantino con moto
(Спокойно с подвижностью)

Китайская народная песня
«Песня освобождения»

15 Умеренно

mf

Китайская народная песня
«Вышиваю цветок»

16 Медленно

Р. Глиэр. «Монгольская песенка»

17 Темп марша

mf

mf

p

cresc. poco a poco

f

f

mf

Русская народная песня
«Закаталось красное солнышко»

18 Спокойно, размеренно



19

Э. Григ. „Прекрасным летним вечером“

Allegretto (Оживлённо)

p

pp

dolce e tranquillo

mf

dim. *tranquillo*

Письменные

1

Написать звукоряды мелодий, приведенных в устных упражнениях данной главы.

2

Написать звукоряды пентатоники с мажорным трезвучием на I ступени от звуков: ре, ми^b, ми, фа, фа[#], соль, ля, си^b.

3

Написать звукоряды пентатоники с минорным трезвучием на I ступени от звуков: *до, до#, ми, фа, фа#, соль, соль#, ля, си.*

На фортепьяно

1

- а) Играть звукоряды семиступенных ладов народной музыки от различных звуков.
- б) То же — называя звуки.

2

- а) Играть звукоряды пентатоники с мажорным и минорным трезвучиями на I ступени от различных звуков.
- б) То же — называя звуки.

Глава девятая

РОДСТВО ТОНАЛЬНОСТЕЙ. ХРОМАТИЗМ

§ 51. РОДСТВО ТОНАЛЬНОСТЕЙ

Все мажорные и минорные тональности образуют группы тональностей, находящихся между собой в гармоническом родстве.

Родственными называются те тональности, тонические трезвучия которых находятся на ступенях данной (исходной) тональности натурального и гармонического видов.

В музыкальном произведении начальная тональность называется главной, а тональности, сменяющие ее в процессе развития музыки¹, — побочными.

Каждая тональность имеет шесть родственных тональностей.

Например:

До мажору родственны тональности:

<i>Фа мажор</i> IV ст.—	}	тональности главных ступеней
<i>Соль мажор</i> V ст.—		
<i>ля минор</i> VI ст.—		параллельная главной тональности
<i>ре минор</i> II ст.—	}	параллельные тональностям главных ступеней
<i>ми минор</i> III ст.—		
<i>фа минор</i> IV (г.) ст.—		тональность минорной субдоминанты (см. пример 206 а).

ля минору родственны тональности:

<i>ре минор</i> IV ст.—	}	тональности главных ступеней
<i>ми минор</i> V ст.—		

¹ Подробнее о переходах в другие тональности будет сказано в главе одиннадцатой — Модуляция.

До мажор III ст. — параллельная главной тональности
 Фа мажор VI ст. — } параллельные тональностям
 Соль мажор VII ст. — } главных ступеней
 Ми мажор V (г.) ст. — тональность мажорной доминанты
 (см. пример 206 б).

По указанным примерам можно судить, что мажорные и минорные трезвучия, построенные на ступенях натурального и гармонического До мажора и ля минора, и будут тониками перечисленных выше родственных им тональностей.

§ 52. ХРОМАТИЗМ. АЛЬТЕРАЦИЯ

Хроматизмом называется изменение основных ступеней диатонических ладов посредством их повышения или понижения. Образованная таким путем новая хроматическая ступень является производной и поэтому обозначается как основная, но со знаком альтерации.

Любая ступень лада может быть хроматически изменена. При изучении различных видов мажора и минора нам уже пришлось столкнуться с элементом хроматизма. Пониженная VI ступень в мажоре и повышенные VI и VII ступени в миноре — это хроматически измененные ступени, поэтому знаки, обозначающие их изменение, как известно, пишутся около нот, а не при ключе.

В указанных случаях хроматизм является как бы постоянным изменением основной ступени, благодаря чему и возникают самостоятельные виды лада.

Кроме того, хроматизм может иметь характер случайный, проходящий, как временное изменение той или иной ступени, обостряющее тяготение.

Хроматическое изменение неустойчивых звуков, обостряющее их тяготение к устойчивым звукам, принято называть в теории альтерацией.

Альтерировать (изменять) можно лишь ту ступень, которая отстоит от устойчивой ступени на расстоянии большой секунды.

Таким образом, в мажоре может быть:

	повышена и понижена	II ступень,
	повышена	IV »
	понижена	VI »
В миноре может быть:		
	понижена	II »
	повышена и понижена ¹	IV »
	повышена	VII »

Повышенная VI ступень в мелодическом миноре носит иной характер. Она выравнивает поступенное восходящее движение по звукоряду (см. главу пятую, § 38).

¹ Пониженная IV ступень часто энгармонически заменяется повышенной III ступенью.

Схемы альтерации в мажоре и миноре:

245 Схемы альтерации в мажоре и миноре

C-dur a-moll

Примеры альтерации:

246

П. Чайковский „Зимнее утро“
(два отрывка), соч. 39 № 2

a) Allegro (Скоро)

p creso.

mf

b)

mf

Вследствие альтерации, в мажорном и минорном ладах возникает ряд новых хроматических интервалов. Из них чаще встречаются: уменьшенные терции и увеличенные сексты.

Ум.3 разрешается в чистую приму, а ув.6 — в чистую октаву.

Например:

в)

C-dur
ум. 3.

VII от понижения II ст.

II пв. от повышения II ст.

IV пв. от повышения IV и понижения VI ст.

ув. 6

II пв. IV VI лн.

a-moll

ум. 3

VII ст. II ст. IV ст.

от понижения от понижения от повышения

II ст. IV ст. IV ст.

ув. 6

II ст. IV ст. VI ст.

§ 53. ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА. ПРАВОПИСАНИЕ ХРОМАТИЧЕСКОЙ ГАММЫ

Хроматическая гамма представляет собой последовательность звуков полутонами. Хроматическая гамма не образует самостоятельного лада. В основе ее лежат мажорная или минорная гаммы. Хроматическая гамма является их усложненным видом. Она образуется в натуральных гаммах мажора и минора посредством заполнения больших секунд хроматическими звуками.

Правило правописания хроматической гаммы основано на родстве тональностей.

В мажоре оно заключается в следующем: все основные ступени гаммы остаются без изменений, большие секунды заполняются при восходящем движении повышением I, II, IV и V ступеней и понижением VII ступени взамен повышения VI ступени; при нисходящем движении большие секунды заполняются понижением VII, VI, III и II ступеней и повышением IV ступени взамен понижения V ступени.

Например:

247 C-dur

I → II → IV → V → ←VII

VII → VI → IV → III → II

Понижение VII ступени при восходящем направлении и повышение IV ступени при нисходящем направлении необходимы для того, чтобы все измененные ступени были звуками, соответствующими ступеням родственных тональностей натурального или гармонического видов.

Например, звуков *ля-диез* и *соль-бемоль* нет в родственных тональностях *До мажора*. Поэтому не следует повышать VI ступень при движении вверх и понижать V ступень при движении вниз по хроматической гамме:

248

В. Моцарт. «Танец»

Оживленно

Правописание хроматической гаммы в миноре в восходящем направлении соответствует параллельному мажору. Следует принять во внимание, что I ступень минора является в параллельном мажоре VI ступенью и вследствие этого не должна повышаться, взамен ее понижается II ступень. В нисходящем направлении хроматическая гамма минора пишется, как одноименная мажорная гамма.

Например:

249

250 Allegro moderato
(Умеренно скоро)

Э. Григ.

„Шествие гномов“, соч. 54 № 3

В музыкальной литературе встречаются иногда отступления от изложенного правила правописания хроматической гаммы. Например, при хроматическом движении терциями, для удобства чтения, чтобы избежать в некоторых случаях энгармонической замены терций другими интервалами.

Вопросы для повторения

1. Какие тональности называются родственными?
2. а) Какие тональности родственны данной мажорной тональности? Указать их гармоническую связь, приведя пример.
б) То же — минорной тональности?
3. Что такое хроматизм?
4. Как обозначаются хроматические ступени?
5. а) Какой вид хроматизма называется альтерацией?
б) Какие интервалы образуются в результате альтерации?
в) Как они разрешаются?
6. Что такое хроматическая гамма? На основе чего она строится?
7. На чем основано правило правописания хроматической гаммы?
8. а) В чем заключается правило правописания мажорной хроматической гаммы?
б) То же — минорной?

Упражнения

Устные

1

Называть родственные тональности всем диезным мажорным и всем бемольным мажорным тональностям.

2

Называть родственные тональности всем диезным минорным и всем бемольным минорным тональностям.

3

- а) Читать (называть звуки) хроматические гаммы мажора вверх и вниз.
- б) То же — минора.

Письменные

1

Написать схемы альтерации неустойчивых звуков во всех мажорных и минорных тональностях.

2

Написать хроматические гаммы мажора и минора в восходящем и нисходящем движении во всех употребляющихся тональностях.

Глава десятая

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТИ. ТРАНСПОЗИЦИЯ

§ 54. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТИ

Основными признаками для определения лада и тональности данной мелодии служат: ключевые и случайные знаки альтерации, строение самой мелодии, ее тоника и опорные звуки, выявляющие тоническое трезвучие.

По заключительному звуку мелодии можно судить о ее тонике, но не всегда. Не редки случаи, когда заключительный звук не является первой ступенью, что часто встречается в народных песнях.

Начальный звук мелодии также не всегда бывает первой ступенью.

Например:

251 D-dur

Русская народная песня
«Зайнька, попляши»

Этот пример — общеизвестная русская народная песня — начинается V ступенью. Звук *ля* является опорным звуком первой части, чередуясь с другим опорным звуком *фа* (III ступень), оба эти звука не до конца выявляют тонику. Только лишь во второй части песни проявляются контуры тонического трезвучия (чистая квинта *ре — ля*). Заканчивается песня III ступенью.

Далее следует еще один пример, в миноре. По ключевому и случайному знакам, а также по строению самой мелодии

можно установить, что это тональность *ми минор*, хотя мелодия начинается V ступенью, а заканчивается II ступенью:

252

Украинская народная песня
«Залетів голуб»



В тех случаях, когда мелодия имеет сопровождение, определить лад и тональность значительно проще. Этому способствуют аккорды сопровождения. Заключительный аккорд, за редким исключением, всегда бывает тоническим трезвучием.

Сказанное имеет отношение к музыке любого склада.

Например:

253

Р. Шуман, „Маленький романс“,
соч. 68 № 19

Не быстро

Musical notation for Robert Schumann's "Маленький романс" (Op. 68, No. 19). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked "p" (piano) and "Не быстро" (Andantino). It features a treble and bass clef staff with a 3/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The second system continues the piece. The key signature has one sharp (F#).

13*

195

254

Н. Мясковский.
„Охотничья переключка“

Весело

§ 55. ТРАНСПОЗИЦИЯ

Композитор выбирает для своего произведения ту тональность, которую находит более подходящей по звучанию и регистру для задуманного им содержания. Но в то же время любое музыкальное произведение может быть перенесено в какую-либо другую тональность, выше или ниже тональности оригинала.

Перенесение мелодии или музыкального произведения из одной тональности в другую называется **транспозицией**.

Транспозиция широко применяется в вокальной практике. В зависимости от диапазона голоса, вокалисты исполняют произведения в удобной для них тональности. Известно, что применительно к диапазону голосов одна и та же песня или романс издаются в печати в различных тональностях.

Транспозиция применяется также при переложении музыкального произведения с оригинала для другого инструмента, например скрипичной пьесы для альта или виолончели.

Транспозиция производится тремя способами: 1) на данный интервал, 2) при помощи смены ключевых знаков и 3) посредством замены ключа.

При транспозиции на данный интервал определяется тональность, в которую будет произведена транспозиция. Например, из *Ре мажора* транспонируем на малую терцию вверх.

Новой тональностью будет *Фа мажор*. При ключе выставляется знак *сif*. Все ноты переносятся в тональность *Фа мажор* с предварительным определением, каким ступеням и аккордам они соответствуют в тональности оригинала.

Пример транспозиции вверх на интервал малой терции:

255

Второй способ заключается в транспозиции на хроматический полутон вверх или вниз. В этом случае сменяются знаки при ключе, ноты остаются те же, а случайные знаки меняются на соответствующие им повышения или понижения при новом ключевом обозначении.

Например, транспонируем из *Ля^б мажора* в *Ля мажор*:

- а) заменяем при ключе четыре бемоля на три диеза;
- б) случайные знаки, если они имеются, повышающие — бекары — заменяем диезами, а понижающие — бемоли — бекарами.

Пример транспозиции вверх на хроматический полутон:

256

Русская народная песня
„Вдоль да по речке“

Третий способ заключается в подборе такого ключа, в котором бы тоника новой тональности писалась на нотном стане там же, где и тоника оригинала. Указанный способ применяется значительно реже первых двух и требует навыка свободной читки нот во всех ключах.

Вопросы для повторения

1. Посредством каких основных признаков определяются лад и тональность мелодии?
2. Что такое транспозиция?
3. Какими способами производится транспозиция? Рассказать о каждом из них.

Упражнения

Устные

1

Определять лад и тональность в музыкальных произведениях педагогического репертуара.

Письменные

1

Нижеследующие мелодии и отрывки транспонировать.

Примечание. При транспозиции вниз в некоторых случаях для удобства нужно заменять скрипичный ключ басовым ключом.

а) На м.2, б.2, м.3, и ч.4 вверх и вниз:

Русская народная песня
„Во поле береза стояла“

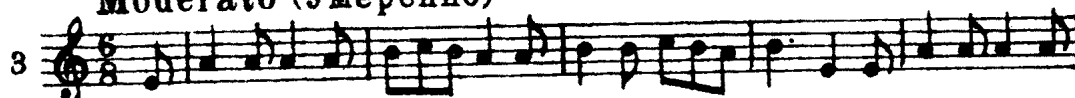


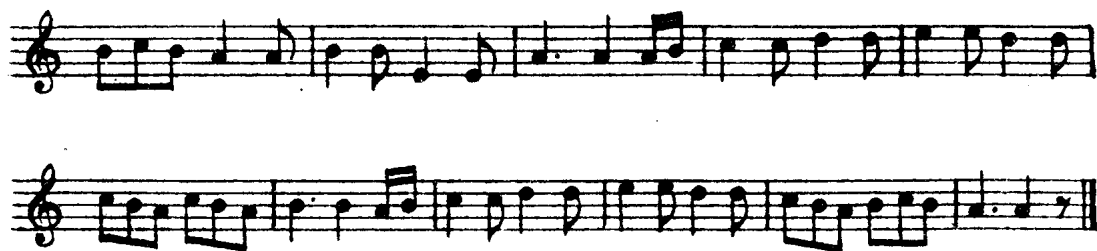
Русская народная песня „Калина“



Moderato (Умеренно)

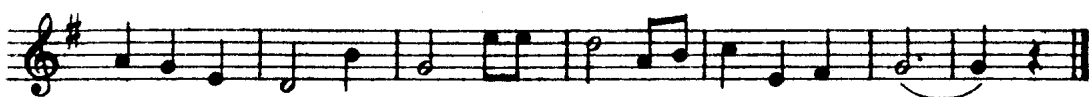
Л. Бетховен „Сурок“





Moderato (Умеренно) Ю. Милютин., „В летний день“

4



Allegro moderato
(Умеренно скоро) М. Глинка. Краковяк из оп.
„Иван Сусанин“

5



Allegro (Скоро) В. Моцарт. Соната № 19, 1-я часть

6



в) На ув.1 вниз (посредством замены ключевых знаков):

Allegro non troppo
(Не слишком скоро) М. Балакирев., „Вальс“

7



Moderato (Умеренно) Т. Хренников., „Как соловей о розе“

8



б) На ув.1 вверх (посредством замены ключевых знаков):

Allegro (Скоро) П. Чайковский. Вальс
из балета „Спящая красавица“

9



Andante (Спокойно) Э. Григ., „Элегия“, соч.47 №7

10



Глава одиннадцатая

МОДУЛЯЦИЯ

§ 56. МОДУЛЯЦИЯ И ОТКЛОНЕНИЕ

Модуляцией называется переход в новую тональность с завершением в ней музыкального построения.

Отклонением называется смена тональности внутри построения без закрепления новой тоники.

Отклонение обычно имеет проходящий характер, являясь средством кратковременного выделения (подчеркивания) функций отдельных аккордов, встречающихся в музыкальном построении.

Пример отклонения:

М. Глинка., „Люблю тебя, милая роза“

257 Allegretto (Оживленно)

Лю - блю те - бя, ми - ла - я ро - за, ког -
- да ты, ца - ри - ца цве - тов, ро - сы не стяхну - ве - щё
слё - зы, цве - тешь сре - ди злач - ных лу - гов, цве -
- тешь сре - ди злач - ных лу - гов.

Пример модуляции:

А. Даргомыжский „Шестнадцать лет“

258 Allegretto (Оживленно)



Мне ми - ну - ло шест - над - цать лет, но
серд - це бы - ло в во - ле. Я ду - ма - ла весь бе - лый
свет, весь бе - лый свет наш бор, по - ток и по - ле.

В большинстве случаев переход в другую тональность сопровождается появлением в мелодии случайных знаков, но бывают случаи, когда о модуляции можно судить только при наличии сопровождения (аккомпанемента), так как случайные знаки появляются лишь в нижних голосах.

Например:

Р. Шуман. «Охотничья песенка», соч. 68 № 7

259 Бодро и радостно



§ 57. МОДУЛЯЦИЯ В РОДСТВЕННЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

Модуляция широко применяется в музыке. Являясь выразительным средством большого художественного значения, модуляция вносит в музыку много разнообразия и содействует ее развитию. Так как родственные тональности объединяются звуковым составом, то наиболее последовательными и закономерными для слуха являются модуляции в родственные тональности. Чаще всего можно наблюдать модуляции в тональность доминанты и ее параллель. Модуляция в тональность субдоминанты и ее параллельную тональность обычно применяется в виде отклонения.

Примеры модуляций в родственные тональности:


а) Из *Ми-бемоль мажора* в тональность доминанты:

260 **Andantino (Подвижно)** В. Моцарт. Андантино.



б) Из *соль минора* в тональность минорной доминанты:

261 **Allegro (Скоро)** В. Ф. Бах. Аллегро



в) Из *Соль мажора* в параллельную тональность:

262 **Довольно скоро** Украинская народная песня „Ой, ходила дивчина бережком“



г) Из *ре минора* в параллельную тональность:

263 **В народном духе** Р. Шуман „Северная песня“, соч. 68 № 41

д) Из *Соль мажора* в тональность III ступени:

264 **Темп вальса** А. Лядов „Маленький вальс“, соч. 26

е) Из *ре минора* в тональность мажорной доминанты:

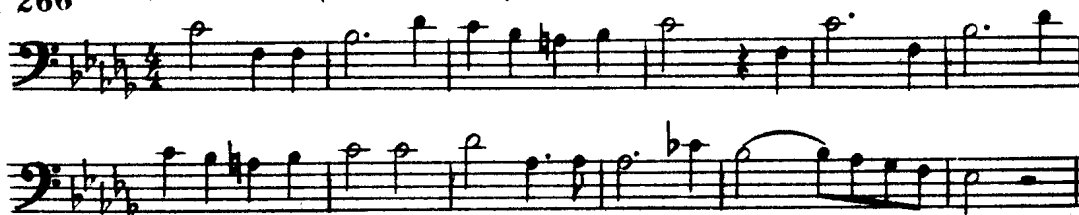
265 **Allegretto (Оживленно)** Р. Глиэр „Ариетта“, соч. 43 № 7



ж) Отклонение из *си-бемоль минора* в тональность субдоминанты:

М. Глинка. Сцена из оп. «Иван Сусанин»

266 Andante (Спокойно)



з) Отклонение из *Фа мажора* в тональность II ступени:

Ф. Мендельсон «Песня без слов», соч. 53 № 22

267 Adagio (Медленно)



Вопросы для повторения

1. Как называется переход из одной тональности в другую?
2. Как называется модуляция, носящая характер проходящей смены без закрепления новой тоники?
3. Что служит в мелодии признаком модуляции?
4. В какие родственные тональности чаще всего происходит модуляция?

Упражнения

Устные

1

В нижеследующих мелодиях определить:

- а) главную тональность,
- б) отклонение,
- в) модуляцию,
- г) тональность, в которую происходит модуляция.

Allegretto (Оживленно) М. Глинка „Квартет“



Н. Римский - Корсаков. Марш
Темп марша из оп. „Сказка о царе Салтане“



Moderato (Умеренно) И. С. Бах „Менуэт“



П. Чайковский „Вальс“, соч. 39 № 8
Allegro assai (Очень скоро)



Г. Пахульский., Мечты,“ соч. 23 № 4
Moderato (Умеренно)

5

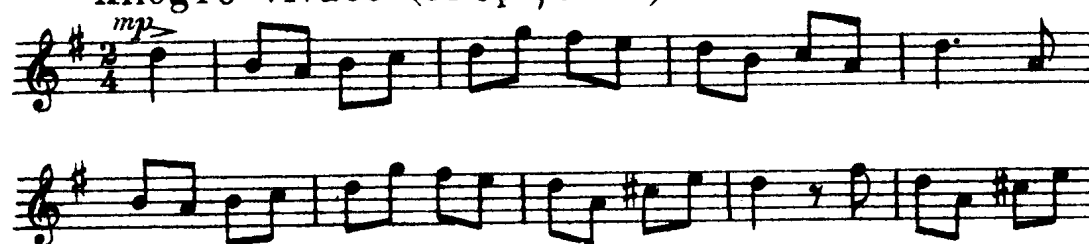


И. Гайдн., «Маленькая пьеса» (из 12)
Andantino (Подвижно)

6



7 Ф. Мендельсон., «Полевые цветы»
Allegro vivace (Скоро, живо)



ritardando

a tempo ritard.

8 **Ф. Шуберт.**
„Неоконченная симфония“, 1-я часть
Allegro moderato (Умеренно скоро)

9 **Ц. Кюи.** „Простая песенка“
Allegretto (Оживленно)

10 **Н. Римский-Корсаков.**
Песня варяжского гостя из оп. „Садко“
Andante non troppo (Не слишком спокойно)

11

П. Чайковский.
„Серенада для струнного оркестра,“ 2-я часть
Moderato. Tempo di Valse
(Умеренно. Темп вальса)

p dolce e molto grazioso

cresc.

f

Глава двенадцатая

МЕЛОДИЯ

§ 58. ЗНАЧЕНИЕ МЕЛОДИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ. МЕЛОДИИ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ (ПЕСНИ)

Мелодией называется одноголосная последовательность звуков, организованная в ладовом и метро-ритмическом отношениях.

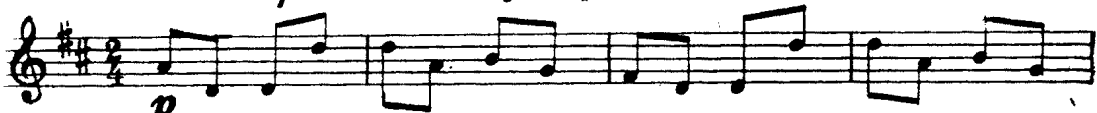
Музыкальное содержание может быть передано одной мелодией без сопровождения. Одноголосные музыкальные произведения бывают с текстом (песни) и без него (инструментальные мелодии). При наличии текста содержание мелодий раскрывается значительно ярче. Примером таких одноголосных мелодий служат народные песни и танцы. Содержание их чрезвычайно разнообразно. В них отражены переживания и думы народа, его жизнь.

Произведениям народного творчества свойственно также двухголосие и многоголосие. Но, независимо от числа голосов (подголосков), основная мелодическая линия выделяется на фоне общего сочетания голосов.

Народные песни нашей многонациональной страны составляют неопределимое мелодическое богатство. Мелодический склад песен соответствует их разнообразному сюжетному содержанию. Кроме того, песни разных национальностей, как и танцевальные мелодии, отличаются друг от друга характерными для них мелодическими оборотами. Как говорят, носят свой национальный колорит.

Примеры народных песен и танцев:

268 Медленно, постепенно ускоряя Русская пляска





269 **Скоро** Украинский народный танец „Гопак“



270 **Живо** Белорусская народная песня и танец „Лявониха“



271 **Умеренно** Грузинская народная песня „Сулико“



272 Умеренно Армянская народная песня „Я куропатка.“
Обработка Каро Захарян.

The musical score for exercise 272 consists of three staves of music in 3/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a dynamic marking of *f*. The second staff continues the melody and includes a dynamic marking of *p*. The third staff concludes the piece with two first endings, labeled '1.' and '2.', leading to a repeat sign.

В произведениях русских и зарубежных классиков народная песня нашла свое яркое отражение. В классической музыке народная песня используется в качестве мелодической основы. Здесь мы видим применение как оригинальных образцов народной мелодии, так и самостоятельных мелодий-тем, написанных композиторами в духе народных напевов.

Например:

273 *Andantino quasi allegretto*
Подвижно, как аллегретто
Л. Бетховен., „Шотландская народная песня.“
Обработка для ф-п. Ан. Александрова.

The musical score for exercise 273 is a piano accompaniment in 6/8 time. It is divided into three systems. The first system starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a dynamic marking of *p*. The second system continues the accompaniment with a dynamic marking of *p*. The third system concludes with dynamic markings of *cresc.*, *mf*, and *p*.

Э. Григ., „Народный напев“, соч. 12 № 5

274 *Con moto* (С подвижностью)

Н. Римский-Корсаков. Первая песня Леля
из оп. „Снегурочка“

275 *Andante* (Спокойно)

Н. Римский-Корсаков. Песня про бобра
из оп. „Снегурочка.“
276 Allegro moderato (Умеренно скоро)

Ку - пал - ся бо - бер, ку - пал - ся чер -

ной - на реч - ке бы - строй - На гор -

ку всхо - дил, от - ря - жи - вал - ся, о - хо - ра -

ши - вался. Ай! ле - ли, ле - ли, ле - ли, ай! ле - ли,

ле - ли, ле - ли, ай!

Советские композиторы также применяют в своем творчестве мелодии народных песен. С ростом национальных культур углубляется и изучение народного творчества. Это, в свою очередь, открывает перед советскими композиторами еще более широкие возможности для использования богатейшего песенного материала народов Советского Союза.

С другой стороны, лучшие массовые песни советских композиторов, быстро запоминающиеся благодаря ясным и простым напевам, близким по характеру народным песням, глубоко проникают в широкие слои нашего народа и становятся его достоянием.

Например:

277

И. Дунаевский „Песня о Родине“

В темпе марша

Ши - ро - ка стра - на мо - я род - на - я, мно - го
в ней ле - сов, полей и рек! Я дру - гой такой стра - ны не
зна - ю, где так воль - но ды - шит че - ло - век.

278 Мелодия С. Атурова, обработка А. В. Александрова
 „По долинам и по взгорьям”
 Темп походного марша

По до-ли-нам и по взго-рьям шла ди-
 - ви-зи-я впе-рёд, что-бы с бо-ю взять При
 мо-рье — бе-лой ар-ми-и о-плот, что-бы // плот

О значении мелодии в музыке, о благотворном влиянии народной песни на творчество русских композиторов и о необходимости использования народной музыки советскими композиторами в их творчестве с предельной ясностью сказано в Постановлении ЦК Коммунистической партии об опере «Великая дружба» В. Мурадели от 10 февраля 1948 года.

В Постановлении ЦК Коммунистической партии об опере «Великая дружба» говорится, что мелодия является важнейшей основой музыкального произведения; что советская музыка должна развиваться в реалистическом направлении, «основами которого являются признание огромной прогрессивной роли классического наследства, в особенности традиций русской музыкальной школы, использование этого наследства и его дальнейшее развитие, сочетание в музыке высокой содержательности с художественным совершенством музыкальной формы, правдивость и реалистичность музыки, ее глубокая органическая связь с народом и его музыкальным и песенным творчеством...»¹

§ 59. НАПРАВЛЕНИЯ МЕЛОДИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ И ЕГО ДИАПАЗОН. ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ЗВУКИ

Мелодическое движение в своем развитии принимает разнообразные формы. Рисунок мелодического движения складывается из его различных направлений. Основные из них:

- а) восходящее движение;
- б) нисходящее движение;

¹ Об опере «Великая дружба» В. Мурадели. Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. Госполитиздат, 1950, стр. 29—30.

§ 60. ЧЛЕНЕНИЕ МЕЛОДИИ НА ЧАСТИ
(ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ О МУЗЫКАЛЬНОМ СИНТАКСИСЕ).
ПОСТРОЕНИЕ. ЦЕЗУРА. ПЕРИОД.
ПРЕДЛОЖЕНИЕ. КАДЕНЦИЯ. ФРАЗА. МОТИВ

Мелодия, как и речь, не течет непрерывно, а делится на части. Части мелодии или музыкального произведения называются построениями; они бывают различные по продолжительности. Граница между построениями называется цезурой. Цезура обозначается знаком — v, который обычно применяется в учебных целях.

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 (см. пример 288).

Окончание музыкального построения называется каденцией. В мелодии каденция выражена последовательностью двух или нескольких заключительных звуков, приводящих построение к неустойчивому или устойчивому окончанию (см. главу пятую, § 33). В связи с этим каденции бывают следующих видов:

1. Полная совершенная каденция — окончание на приме тонического трезвучия в мелодии.

2. Полная несовершенная каденция — окончание на терции или квинте тонического трезвучия.

3. Половинная каденция — окончание на неустойчивом звуке. Также и на V ступени, если она является примой доминантового трезвучия или доминантсептаккорда.

Первое предложение периода оканчивается половинной каденцией или полной несовершенной каденцией, что создает впечатление незаконченности. Второе предложение периода почти всегда заканчивается полной совершенной каденцией.

Если в периоде при окончании сохраняется начальная тональность, он называется однотональным.

Например:

Allegretto (Оживленно) В. Ф. Бах. «Весна»

288

The musical score consists of a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. A fermata is placed over the final two notes, G5 and F5, which are beamed together. The piece ends with a quarter rest.



Период, в котором к моменту его окончания произошла модуляция, называется модулирующим периодом (см. пример 289а).

Предложение, в свою очередь, делится на два более мелких построения, называемых фразами. В музыке встречаются предложения, в которых фразы отделены друг от друга цезурой, и предложения, в которых фразы сливаются почти в сплошную мелодическую линию.

Например:

П. Чайковский. V симфония, 3-я часть

289 а)

б) Не быстро Р. Шуман. Соч. 68 № 26

Фраза — двутакт представляет собой или слитное построение или распадающееся на мотивы (однотакты). Мотивом называется построение, содержащее в себе один главный метрический акцент. Слабое время мотива может быть выражено одним или несколькими звуками. Мотив может начинаться и кончаться не строго в границах такта, а именно: начало с за- такта — окончание в середине следующего такта. Встречаются мотивы и менее такта. См. примеры на мотивы 274, 280, 281, 293.

§ 61. ДИНАМИЧЕСКИЕ ОТТЕНКИ И ИХ СВЯЗЬ С МЕЛОДИЧЕСКИМ РАЗВИТИЕМ. ОБОЗНАЧЕНИЕ ДИНАМИЧЕСКИХ ОТТЕНКОВ

Мелодическое движение неразрывно связано со сменой степени громкости звучания. Различные степени громкости звучания в музыке называются динамическими оттенками. Они имеют громадное выразительное значение. На-

пример, восходящее движение в мелодии, естественно, влечет за собой нарастание звучности, ослабление звучности свойственно нисходящему движению.

Содержание музыкальных произведений определяет собой и общую степень их динамики. Например, колыбельная песня исполняется *piano* (тихо), содержание такой музыки противоречит громкому звучанию; торжественный, победный марш, в целом, безусловно, должен звучать *forte* (громко), тихое звучание несвойственно содержанию такой музыки.

Все разнообразие динамических оттенков и их сопоставление нельзя в точности выразить существующими обозначениями (терминами).

Музыкальные инструменты (фортепьяно, скрипка, виолончель и другие инструменты), а также человеческий голос дают возможность индивидуальному исполнителю добиваться тончайших оттенков и благодаря этому создавать красочные звуковые образы. В равной степени это относится к возможностям оркестра и хора.

Обычно применяемые в музыке обозначения динамических оттенков следующие:

а) Постоянной степени громкости:

fortissimo — *ff*, очень громко

forte — *f*, громко

mezzo forte — *mf*, средне-громко

pianissimo — *pp*, очень тихо

piano — *p*, тихо

mezzo piano — *mp*, средне-тихо.

б) Постепенно меняющейся громкости:

crescendo или знаком $\text{<=>$, усиливая

poco a poco crescendo, мало-помалу усиливая

diminuendo или знаком $\text{>=>$, стихая

poco a poco diminuendo, мало-помалу стихая

smorzando, замирая

morendo, замирая.

г) Для смены степени громкости:

più forte, более громко

meno forte, менее громко

sforzando — *sf*, острое ударение отдельных звуков.

§ 62. РАЗБОР ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОТДЕЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ МЕЛОДИИ НА ПРИМЕРАХ

В предыдущих главах были рассмотрены отдельные элементы, слагающие музыку, и их значение в образовании и развитии мелодии. Но, как было сказано во введении к настоящему учебнику, каждый элемент выявляет свои выразительные возможности лишь во взаимодействии с другими

средствами музыкального изложения; поэтому, заканчивая изучение элементов музыкального языка, целесообразно рассмотреть их взаимосвязь на конкретных музыкальных примерах.

Важнейшими элементами мелодии, определяющими ее строение, характер и развитие, являются звуковысотные и временные соотношения.

О ритме, как об организующем и формирующем начале в музыке, в частности в мелодии, было сказано в третьей главе. Здесь необходимо дополнить сказанное посредством разбора соответствующих примеров:

А. Новиков.

Moderato espressivo «Гимн. демократической молодежи мира»
(Умеренно, выразительно)

290

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble clef). It begins with a key signature of two flats (B-flat major) and a 2/4 time signature. The tempo and mood are marked 'Moderato espressivo' with the instruction '(Умеренно, выразительно)'. The score starts with a dynamic marking of *mf marcato*. The melody is characterized by a steady eighth-note pattern in the first half of the piece, which transitions into a more varied rhythmic pattern in the second half. Dynamics fluctuate between *mf* and *f*, with several accents and slurs used to emphasize specific notes and phrases. The piece concludes with a final cadence.

Мелодия песни со всей ясностью передает содержание, положенное в основу «Гимна демократической молодежи мира»: тревожная настороженность, ясная цель, непреклонная воля, готовность к борьбе за мир.

Какими средствами это достигается?

Маршеобразный четкий и острый ритм в четырехдольном размере в сочетании со штрихом *marcato* (подчеркивание ровности четвертей) создает впечатление твердого шага. Повторяющийся четыре раза ритм ровных четвертей в начале каждого предложения первой части мелодии, с постепенным движением вверх и нарастанием громкости, придает мелодии характер настойчивости и напора. Со сменой лада в припеве (*си-бемоль минор — Си-бемоль мажор*) наступает просветление; настроение суровости сменяется бодрой уверенностью, которая звучит особенно убедительно в заключительных тактах припева. В мелодии это выражено размеренным акцентированием четвертей, нисходящих по гамме от кульминационной вершины — *ми-бемоль* второй октавы (11-й такт припева).

Впечатление воодушевленного порыва убедительно рисует нижеследующая мелодия:

Allegro con spirito П. Чайковский. «Весна»
(Скоро с одушевлением) («Травка зеленеет»...)

291

Образность этой мелодии достигается сочетанием быстрого темпа с постепенным, восходящим движением мелодии, повторяющейся ритмической последовательностью:

291a)

и нарастанием громкости. В целом мелодия рисует радостное чувство, пробуждающееся в человеке с наступлением весны и тепла.

Звуковысотные соотношения в мелодии приобретают естественную закономерную выразительность в тех случаях, когда восходящее движение связывается с нарастанием напряжения, а нисходящее движение — со спадом его.

Вопросы для повторения

1. Что такое мелодия?
2. Рассказать о значении мелодии в музыке.
3. Из чего складывается рисунок мелодического движения?
4. Каковы основные формы и направления мелодического движения? Перечислить их.
5. Что такое секвенция?
6. Как называется высшая точка мелодии?
7. Как называется расстояние между крайними по высоте звуками мелодии?
8. Как называются звуки, заполняющие в мелодии промежутки между звуками аккордов?
9. Какие звуки называются вспомогательными?
10. Как называется перерыв между отдельными музыкальными построениями?
11. Какое музыкальное построение называется периодом?
12. Что такое предложение?
13. Как называется окончание музыкального построения?
14. Перечислить виды каденций и рассказать об особенностях каждой.
15. Какое соотношение каденций характерно для периода?
16. Какой период называется однотональным?
17. Какой период называется модулирующим?
18. Как называются музыкальные построения, на которые делится предложение? Рассказать о каждом из них.
19. Как называются в музыке различные степени громкости?
20. Перечислить основные обозначения динамических оттенков: постоянной степени громкости; постепенно меняющейся громкости; для смены степени громкости.

Упражнения

Устные

1

В нижеследующих мелодиях определить форму и направление мелодического движения, указать кульминацию и определить диапазон мелодического движения, проходящие и вспомогательные звуки:

Andante cantabile

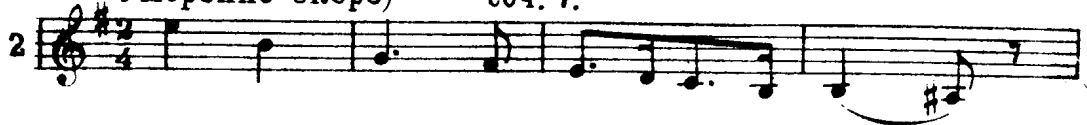
(Спокойно, певуче) П. Чайковский, Баркарола, соч. 37 bis № 6



Allegro moderato

(Умеренно скоро)

Э. Григ. Тема из сонаты для фортепиано, соч. 7.



Vivo (Живо)

И. Гайдн, „Пьеса“



Moderato (Умеренно)

В. А. Моцарт, „Танец“



Н. Римский-Корсаков, „Шехеразада“

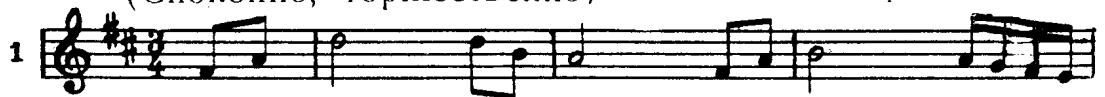


2

В нижеследующих мелодиях определить: периоды одно-тональные и модулирующие, предложения, фразы, мотивы, каденции:

Andante maestoso

(Спокойно, торжественно) М. Глинка. «Северная звезда»



Allegro ma non troppo Л. Бетховен. Концерт для скрипки,
(Скоро, но не слишком) соч. 61, 1-я часть

2

Andante (Спокойно) Ф. Мендельсон „Песня без слов“ № 48

3

Allegro cantabile Л. Бетховен. Сонатина № 1,
(Скоро, певуче) Es-dur, 1-я часть

4

Allegro (Скоро) Л. Бетховен. Концерт для скрипки,
соч. 61, 3-я часть

5

Adagio (Медленно) Л. Бетховен. Соната № 1, соч. 2, 2-я часть

6

Л. Бетховен. Соната № 2, соч. 2, скерцо).

Allegretto (Оживленно)

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is marked with a '7' on the left. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system consists of two staves: the upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The second system also consists of two staves with the same clefs. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

Глава тринадцатая

МЕЛИЗМЫ. ЗНАКИ НЕКОТОРЫХ ПРИЕМОВ ИСПОЛНЕНИЯ

§ 63. МЕЛИЗМЫ: ФОРШЛАГ, МОРДЕНТ, ГРУППЕТТО, ТРЕЛЬ

Мелизмами называются мелодические фигуры, украшающие основные звуки мелодии. Они исполняются по времени за счет предыдущей длительности или за счет длительности украшаемого звука, и поэтому их временные доли не входят в сумму основных долей данного такта.

Мелизмы образуются при помощи вспомогательных звуков, главным образом, прилегающих на секунду к основному звуку.

В нотном письме мелизмы обозначаются особыми знаками или нотами мелким шрифтом.

В музыке применяются следующие виды мелизмов: форшлаг, мордент, группетто, трель.

Форшлаг встречается двух видов: короткий и долгий.

Короткий форшлаг состоит из одного или нескольких звуков, исполняющихся очень коротко за счет предыдущей длительности или той, перед которой он обозначен. Короткий форшлаг, состоящий из одного звука, обозначается мелкой нотой в виде восьмой, перечеркнутой поперек. Короткий форшлаг, состоящий из нескольких звуков, обозначается шестнадцатыми, связанными ребрами.

Например:

Ф. Шуберт. «Музыкальный момент»,
соч. 94 № 3

Allegro moderato
295 (Умеренно скоро)



Долгий форшлаг образуется при помощи одного звука и исполняется за счет длительности звука, перед которым он помещен.

Мелкая нота, обозначающая долгий форшлаг, пишется длительностью, равной половине длительности основного звука, и соответствующим образом исполняется. Нота, обозначающая долгий форшлаг, не перечеркивается.

Например:

296 написано В. Моцарт. «Вальс»

При ноте с точкой долгий форшлаг равен ее двум третям.
Например:

297 пишется исполняется

Мордент образуется при помощи вспомогательного звука. Вспомогательным звуком служит соседняя ступень, отстоящая от основного звука мелодии на полтона или целый тон вверх или вниз. Мелодическая фигура мордента состоит из трех звуков: основного, вспомогательного и основного. Исполняется мордент в большинстве случаев за счет времени украшаемого звука.

Мордент обозначается знаком: \sim или \sphericalangle .

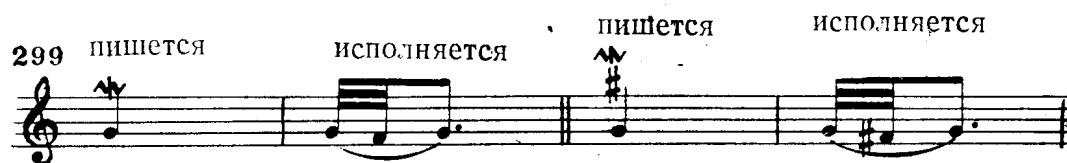
В первом случае это простой мордент, обозначает, что вспомогательный звук берется сверху от основного звука.

Например:

298 пишется исполняется пишется исполняется

Во втором случае это перечеркнутый мордент, обозначает, что вспомогательный звук берется снизу от основного звука.

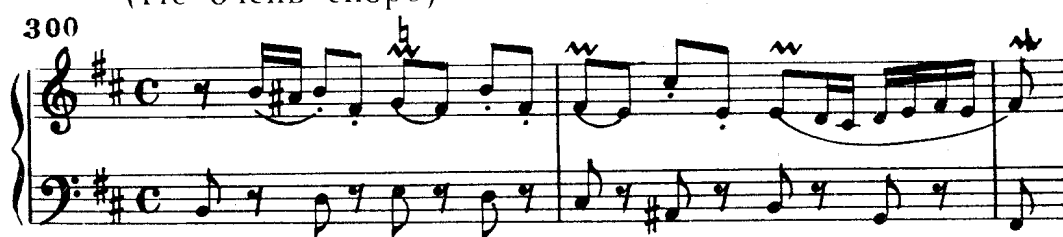
Например:



И. С. Бах. Двухголосная инвенция, № 15

Allegro non troppo

(Не очень скоро)



И. С. Бах. Двухголосная инвенция, № 7

301 **Allegro (Скоро)**



Группетто представляет собой мелодическую фигуру, состоящую из четырех или пяти звуков.

В одном случае порядок звуков следующий: верхний вспомогательный, основной, нижний вспомогательный и основной.

В другом случае группетто начинается с основного звука, а далее порядок, как в первом случае.

Знак группетто ставится над нотой или между нотами, от этого зависят способы его исполнения. Хроматический знак, стоящий над знаком группетто или под ним, означает, что вспомогательный звук должен быть соответствующим образом альтерирован.

Группетто обозначается знаком: ~

Примеры группетто:

Л. Бетховен. Соната, соч. 49, № 1, 1-я часть

302 **Andante (Спокойно)**

Трель представляет собой мелодическую фигуру, состоящую из двух быстро и равномерно чередующихся звуков — основного и вспомогательного.

Продолжительность трели равна длительности звука, за счет которого она исполняется. Обозначается трель следующим образом: *tr* ~ или *tr*.

Знак, обозначающий трель, ставится над нотой.

Существуют разные способы исполнения трели, а именно:

а) Начиная с верхнего вспомогательного звука:

303 **Andante grazioso**
(Спокойно, грациозно)

В. Моцарт. Сонатина В-dur, 1-я часть

Мелкие ноты после основного звука обозначают, что трель должна быть закончена при помощи нижнего вспомогательного звука.

б) Начиная с нижнего вспомогательного звука:

В. Моцарт. Соната, № 13, 3-я часть

Allegretto grazioso

304

исполнение

в) Начиная с основного звука; этот прием исполнения трели применялся в музыке более позднего периода, им пользуются и в настоящее время:

В. Моцарт. Сонатина, № 4, Рондо

305

исполнение

§ 64. ЗНАКИ НЕКОТОРЫХ ПРИЕМОВ ИСПОЛНЕНИЯ

Кроме описанных в главе второй нотных знаков, в нотном письме применяются обозначения некоторых приемов исполнения.

К ним относятся: легато, стаккато, портаменто, арпеджиато.

Прием легато заключается в связном исполнении звуков мелодии и обозначается дугообразной линией. Знак легато ставится над нотами или под теми нотами, которые должны быть исполнены связно.

Например:

М. Глинка. «Жаворонок»

306 Moderato (Умеренно)

Между не_бом и землей пе_сня раз_да_ёт_ся...

Знак легато не следует смешивать с лигой, удлиняющей звук (см. § 12).

Прием стаккато заключается в коротком, отрывистом исполнении звуков мелодии или аккордов. Прием стаккато обозначается точками, которые ставятся над головками нот или под ними.

Например:

Р. Шуман. „Смелый наездник“, соч. 68



и т. д.

Прием портаменто или глиссандо заключается в скольжении по хроматической (на фортепьяно по диатонической) гамме вверх или вниз, заполняя, таким образом, промежуток между двумя звуками, отстоящими друг от друга на широкий интервал.

Термин портаменто более свойствен вокальному исполнению, а термин глиссандо—инструментальной практике.

Знак портаменто заключается в прямой волнообразной линии, связывающей собой крайние точки (ноты), между которыми происходит скольжение.

Например:



Кроме того, термин портаменто имеет другое значение и употребляется в фортепьянной практике. Здесь он означает прием глубокого «нон легато», заключающегося в почти связанном исполнении как отдельных звуков, так и аккордов (особенно повторяющихся). В этом случае знак портаменто является сочетанием знаков легато и стаккато и пишется следующим образом:



Например:

Р. Глиэр. „Прелюдия“, соч. 31



Прием арпеджиато заключается в исполнении аккордов *разбито*, то есть когда звуки, составляющие аккорды, берутся снизу вверх последовательно в быстром движении.

По времени арпеджиато исполняется обычно за счет данного аккорда.

Знак приема арпеджиато представляет собой волнообразную вертикальную линию, помещенную перед аккордом, который должен быть соответственно исполнен.

Например:

П. Чайковский „Белые ночи“ соч. 37 bis, № 5

310 Andantino (Подвижно)



Иногда арпеджиато записывается мелкими нотами:

А. Бородин „Грезы“

311 Andante (Спокойно)



p

sempre dolce espressivo



Вопросы для повторения

1. Что такое мелизмы?
2. Как образуются мелизмы?
3. Какие виды мелизмов применяются в музыке? Рассказать о каждом виде мелизмов.
4. а) В чем заключается прием исполнения легато и как он обозначается в нотном письме?
 - б) То же — прием стаккато?
 - в) То же — прием портаменто?
 - г) То же — прием арпеджиато?

Упражнения

На фортепьяно

Находить в музыкально-педагогической литературе примеры на все виды мелизмов, разбирать их форму исполнения и проигрывать на фортепьяно.

КРАТКИЙ СПРАВОЧНИК МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

(слова, не вошедшие в текст учебника)

А

- A cappella**¹ — а капелла, хор без аккомпанемента.
Accolade (фр.) — акколада, скоба, соединяющая нотные станы.
Accordo — аккорд.
Affettuoso — нежно.
Agitato — возбужденно.
Alla marcia — вроде марша.
Allegro ma non troppo — скоро, но не слишком.
Allegro risoluto — скоро, решительно.
Allemande (фр.) — аллеманда, часть старинной сюиты.
Anima — душа.
A piacere — произвольно.
Appassionato — страстно.
Aria — ария.
Arioso — в роде арии.
A tre corde — на трех струнах.
A una corde — на одной струне.

В

- Barcarolla** — баркарола, песня венецианских гондольеров.
Basso — бас.
Bene (ben) — хорошо.
Berceuse (фр.) — колыбельная.
Volero (исп.) — болеро, испанский танец.
Bravura — bravурно.
Brillant (фр.) — блестящий.
Brioso — с жаром.
Burlesco — смешно.

С

- Cadenza** — каденция.
Calando — успокаиваясь.
Canon (греч.) — канон.
Cantabile — певуче.
Canto — пение.
Capriccio — каприз.
Cavatina — каватина, небольшая ария.
Cello — виолончель, сокращенное название.
Coda — заключение.
Con affetto — с чувством.
Con amore — с любовью.
Con anima — с душой.
Con fuoco — с огнем.
Con grazia — с грацией.
Con gusto — со вкусом.
Con ira — с гневом.
Con moto — с подвижностью.
Con sordini — с сурдиной.
Con spirito — с воодушевлением.
Corda — струна.
Courante (фр.) — куранта, старинный французский танец, часть сюиты.

Д

- Detaché** (фр.) — не связывая.
Divisi — разделение.
Dolce — ласково, нежно.
Doloroso — с тоской.
Doppio movimento — с двойной скоростью.

Е

- Edition** (фр.) — издание.
Energico — энергично.

¹ Слова без обозначений в скобках — итальянские.

Eroico — героически.
Espressivo — выразительно.
Exalte (фр.) — экзальтированно, взволнованно.
Exercice (фр.) — упражнение.

F

Fantastico — фантастично.
Finale — финал.
Flautando — как на флейте.
Forza — сила.
Fugato — фугообразно.
Funèbre (фр.) — похоронный.
Fuoco — огонь.
Furioso — исступленно.

G

Gavotte (фр.) — гавот, старинный французский танец.
Giga — жига, старинный танец.
Giacoso — игриво.
Glissando — скользя.
Grave — строго.
Grotesque (фр.) — причудливо.

H

Habanera (исп.) — хабанера, испанский танец.
Halling (норв.) — халлинг, норвежский танец.
Hongrois (фр.) — венгерский.
Humoresque (фр.) — юмореска.

I

Imitation (фр.) — имитация.
Impromptu (фр.) — экспромт.
Improvisata — импровизация.
In modo — в стиле.
Innocente — невинно.
Intermezzo — интермеццо.
Introduzione — вступление.
Invenzione — инвенция, буквально — выдумка.

J

Jeu (фр.) — игра.
Jota aragonesa (исп.) — арагонская хота, испанский танец.

K

Klavierabend (нем.) — вечер фортепьянной музыки.
Klavierauszug (нем.) — переложение с партитуры для фортепьяно.
Konzertstück (нем.) — одночастный концерт.

L

Lacrimosa (лат.) — слезный, часть реквиема.
Lamentabile — жалобно.
Larghetto — ларгэтто, скорее, чем ларго.
Legato — связно
Lesto — берло.
Libitum; ad libitum (лат.) — по желанию.
Lieder ohne Worte (нем.) — песни без слов.
Liga — лига.
Lirico (фр.) — лирически.
Loco — до сих пор.
Lugubre — мрачно.
Lusingando — игриво.

M

Macabre (фр.) — погребальный.
Maestoso — величественно.
Main droite (фр.) — правая рука.
Main gauche (фр.) — левая рука.
Mano sinistra — левой рукой.
Marcato — подчеркивая.
Marche funèbre (фр.) — похоронный марш.
Marcia; marziale — марш; маршеобразно.
Martellato — мартэллато, резкое стаккато.
Matelote (фр.) — матросский танец.
Meditation (фр.) — размышление.
Meno — менее.
Mezzo — наполовину.
Misterioso — таинственно
Morendo — замирая.
Mormorando — ворчливо, журча.
Mouvement (фр.) — движение.

N

Nobile — благородно.
Nocturne (фр.) — ноктюрн.
Non legato — не связывая.
Non molto — не очень.
Novellette (нем.) — новеллетта, маленький рассказ.

O

Oeuvre (фр.) — произведение.
Oeuvre posthume (фр.) — посмертное издание.
Opus (лат.) — работа, сочинение.
Oriental (фр.) — восточный.
Ossia — или, то же.
Ostinato — настойчиво.
Ouverture — увертюра.

P

Parlando — говорком.
 Partie (фр.) — партия, голос.
 Passacalia (фр.) — пассакалия, старинный танец.
 Passione — страсть.
 Pastorale — пасторальный.
 Pavana — павана, старинный итальянский танец.
 Perdendosi — теряясь.
 Perpetuum mobile (лат.) — вечное движение.
 Pesante — тяжеловесно.
 Piccolo flauto — малая флейта.
 Poi — затем.
 Polonaise (фр.) — полонез.
 Pomposo — величественно.
 Ponticello — подставка.
 Precipitando — спеша.
 Profondo — глубокий, глубоко.

Q

Quasi — как бы; в роде.
 Quasi una fantasia — в роде фантазии.

R

Rapsodie (фр.) — рапсодия.
 Reprise (фр.) — реприза, знак повторения.
 Requiem — реквием, заупокойная месса.
 Résoluto — решительно.
 Rêverie (фр.) — греза, мечта.
 Rigaudon (фр.) — ригодон, старинный французский танец.
 Rigoroso — строго.
 Rinforzando — внезапно усиливая.
 Romantique (фр.) — романтический.
 Rubato — не строго в темп.

S

Sans (фр.) — без.
 Sarabande (фр.) — сарабанда, старинный танец, часть сюиты.
 Scherzando — шутливо.
 Scherzo — скерцо, шутка.
 Semplice — просто.
 Senza — без.

Senza pedale — без педали.
 Senza sordini — без сурдины.
 Serenata — серенада.
 Simile — так же, одинаково.
 Sopra — наверху.
 Sotto voce — вполголоса.
 Spirituoso — с жаром.
 Subito — неожиданно; сразу.

T

Tambourin (фр.) — тамбурин, старинный французский танец; бубен.
 Tam-tam — там-там, гонг.
 Tarantella — тарантелла, неаполитанский танец.
 Tenuto — выдержанный.
 Timpani — литавры.
 Tragico — трагически.
 Tranquillo — спокойно.
 Transcription (фр.) — транскрипция, переложение.
 Tre corde — три струны.
 Tutta la forza — со всей силой.
 Tutti — все (инструменты).

U

Übung (нем.) — упражнение.
 Una corda — одна струна.
 Un poco più — немного более.

V

Varié (фр.) — варьированный.
 Veloce — быстро; бегло.
 Vibrato — вибрато, вибрируя.
 Voce — голос.

W

Wiegenlied (нем.) — колыбельная песня.
 Wohltemperiertes Klavier (нем.) — хорошо темперированный клавир.

Z

Zart (нем.) — нежно.
 Zingaro; alla zingara — цыган; в духе цыганской музыки.
 Zappo — спотыкаясь.

УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ

(использованной при составлении пособия)

1. Кастальский А. Д. — Особенности народно-русской музыкальной системы.
Государственное издательство. Музыкальный сектор. 1923.
2. Кастальский А. Д. — Основы народного многоголосия.
Государственное музыкальное издательство. 1948.
3. Островский А. Л. — Краткий музыкальный словарь.
Государственное музыкальное издательство. 1940.
4. Павлюченко С. А. — Элементарная теория музыки.
Государственное музыкальное издательство. 1940.
5. Рабинович А. В. — Краткий курс акустики под редакцией проф. Н. А. Гарбузова.
Государственное издательство. Музыкальный сектор. 1930.
6. Соколов И. И. — Курс физики, часть II. Учебник для средней школы.
Учпедгиз. 1951.
7. Способин И. В. — Элементарная теория музыки.
Государственное музыкальное издательство. 1954.
8. Хвостенко В. В. — Сборник задач и упражнений по элементарной теории музыки.
Государственное музыкальное издательство. 1955.
9. Хвостенко В. В. — Сольфеджио на материале мелодий народов СССР, части I и II.
Государственное музыкальное издательство. 1950.
10. Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. — Учебник гармонии, часть I.
Государственное музыкальное издательство. 1957.
11. Попова Т. В. — Русское народное музыкальное творчество, выпуск II.
Государственное музыкальное издательство. 1956.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
<i>Введение</i>	5
Глава первая. Звук.	
§ 1. Физическая основа звука	7
§ 2. Свойства музыкального звука	7
§ 3. Частичные тоны. Натуральный звукоряд	8
§ 4. Музыкальная система. Звукоряд. Основные ступени и их названия. Октавы	10
§ 5. Музыкальный строй. Темперированный строй. Полутон и целый тон. Производные ступени и их названия	11
§ 6. Эпгармонизм звуков	12
§ 7. Диатонические и хроматические полутоны и целые тоны	12
§ 8. Обозначение звуков по буквенной системе	14
Вопросы для повторения	15
Упражнения	16
Глава вторая. Нотное письмо.	
§ 9. Нота. Длительности и их обозначения (начертания). Нотный стан	19
§ 10. Ключи	21
§ 11. Знаки альтерации	23
§ 12. Дополнительные знаки к нотам, увеличивающие длительность звуков	24
§ 13. Паузы	25
§ 14. Запись двухголосия. Запись музыки для фортепьяно. Акколада. Запись музыки для ансамблей и хора	26
§ 15. Знаки сокращения нотного письма	30
Вопросы для повторения	33
Упражнения	34
Глава третья. Ритм и метр.	
§ 16. Ритм. Основное и произвольное деление длительностей	39
§ 17. Акцент. Метр. Размер. Такт. Тактовая черта. Затакт	44
§ 18. Простые метры и размеры. Группировка длительностей в тактах простых размеров	47
§ 19. Сложные метры и размеры. Относительно сильные доли. Группировка длительностей в тактах сложных размеров	50
§ 20. Смешанные метры и размеры. Группировка длительностей в тактах смешанных размеров	57
§ 21. Переменные размеры	62
§ 22. Синкопа	63
§ 23. Группировка в вокальной музыке	66
§ 24. Темп	67
§ 25. Приемы дирижирования	69
§ 26. Значение ритма, метра и темпа в музыке	72
Вопросы для повторения	75
Упражнения	76

Глава четвертая. Интервалы.

§ 27. Интервал	87
§ 28. Количественная и качественная величина интервалов. Простые интервалы. Диатонические интервалы	88
§ 29. Увеличенные и уменьшенные интервалы (хроматические). Эпгармоническое равенство интервалов	91
§ 30. Обращение интервалов	92
§ 31. Составные интервалы	94
§ 32. Консонирющие и диссонирющие интервалы	95
Вопросы для повторения	97
Упражнения	98

Глава пятая. Лад и тональность.

§ 33. Устойчивые звуки. Тоника. Неустойчивые звуки. Их разрешение. Лад	102
§ 34. Мажорный лад. Гамма натурального мажора. Ступени мажорного лада. Названия, обозначения и свойства ступеней мажорного лада	103
§ 35. Тональность. Мажорные тональности диезные и бемольные. Квинтовый круг. Эпгармонизм мажорных тональностей	107
✓ § 36. Гармонический и мелодический мажор	113
§ 37. Минорный лад. Гамма натурального минора. Ступени минорного лада и их свойства	115
§ 38. Гармонический и мелодический минор. Тональности минора. Параллельные тональности. Квинтовый круг минорных тональностей	117
§ 39. Одноименные тональности. Некоторые черты сходства и различия мажора и минора. Значение мажорного и минорного лада в музыке	125
Вопросы для повторения	129
Упражнения	130

Глава шестая. Интервалы в тональностях мажора и минора.

§ 40. Интервалы натурального мажора и натурального минора	134
§ 41. Интервалы гармонического мажора и гармонического минора. Характерные интервалы	137
✓ § 42. Устойчивые и неустойчивые интервалы. Различие между устойчивостью и консонансом, неустойчивостью консонанса и диссонансом. Разрешение диссонирующих интервалов. Разрешение неустойчивых интервалов по тяготению	138
Вопросы для повторения	144
Упражнения	145

Глава седьмая. Аккорды.

§ 43. Аккорд. Трезвучие. Виды трезвучий. Консонирющие и диссонирющие трезвучия. Обращение трезвучий	150
§ 44. Главные трезвучия в мажоре и миноре. Соединения главных трезвучий	152
§ 45. Побочные трезвучия мажора и минора. Трезвучия на ступенях натурального и гармонического мажора и минора	154
§ 46. Септаккорд. Доминантсептаккорд и его обращения. Разрешение доминантсептаккорда и его обращений	156
§ 47. Вводные септаккорды. Септаккорд II ступени. Аккорды в музыке	158
Вопросы для повторения	161
Упражнения	162

Глава восьмая. Лады народной музыки.

§ 48. Общие замечания	167
§ 49. Диатонические семиступенные лады народной музыки. Пентатоника	171
§ 50. Переменные лады. Переменный параллельный лад и мажоро-минор. Другие лады	177
Вопросы для повторения	179
Упражнения	180

Глава девятая. Родство тональностей. Хроматизм.

§ 51. Родство тональностей	187
§ 52. Хроматизм. Альтерация	188
§ 53. Хроматическая гамма. Правописание хроматической гаммы.	190
Вопросы для повторения	192
Упражнения	192

Глава десятая. Определение тональности. Транспозиция.

§ 54. Определение тональности	194
§ 55. Транспозиция	196
Вопросы для повторения	198
Упражнения	198

Глава одиннадцатая. Модуляция.

§ 56. Модуляция и отклонение	201
§ 57. Модуляция в родственные тональности	202
Вопросы для повторения	205
Упражнения	206

Глава двенадцатая. Мелодия.

§ 58. Значение мелодии в музыкальном произведении. Мелодии народной музыки (песни)	210
§ 59. Направления мелодического движения и его диапазон. Проходящие и вспомогательные звуки	216
§ 60. Членение мелодии на части (общее понятие о музыкальном синтаксисе). Построение. Цезура. Период. Предложение. Каденция. Фраза. Мотив	219
§ 61. Динамические оттенки и их связь с мелодическим развитием. Обозначение динамических оттенков	220
§ 62. Разбор взаимодействия отдельных элементов мелодии на примерах	221
Вопросы для повторения	226
Упражнения	226

Глава тринадцатая. Мелизмы. Знаки некоторых приемов исполнения.

§ 63. Мелизмы: форшлаг, мордент, группетто, трель	230
§ 64. Знаки некоторых приемов исполнения	234
Вопросы для повторения	237
Упражнения	237

Краткий справочник музыкальных терминов	238
Указатель литературы	241

(ldn-knigi; дополнение, об авторе:

Варфоломей Александрович Вахромеев (1904-1984) родился в дворянской семье в г. Ярославле. Дом, в котором проживали Вахромеевы, и поныне является исторической и архитектурной ценностью города. Дед В. А. Вахромеева, Иван Александрович, руководил городской думой. Обладая несомненным исследовательским даром, много и успешно занимался научной деятельностью в области археологии и истории края; отдавал немало усилий и личных средств на реставрацию памятников архитектуры и искусства, среди которых особо выделяется своим объемом и художественной ценностью храм Илии Пророка.

Отец, Александр Иванович, также состоял членом городской думы. Он, как и дед, служил в Спасо-Пробоинском храме в качестве старосты прихода. Мать, Екатерина Алексеевна, занималась воспитанием детей: их в семье было семеро, где маленький Варфоломей был средним по возрасту ребенком.

В соответствии с традициями того времени Вахромеевы обеспечили детям прекрасное домашнее образование, которое продолжилось затем с учетом интересов детей в учебных заведениях Ярославля и Москвы. В одиннадцатилетнем возрасте Варфоломей начал обучаться игре на фортепиано. Это занятие настолько захватило его, что постепенно начало созревать решение сделать музыку своей профессией.

Наступившее время революций стало причиной многих перемен и несчастий, обрушившихся на семью: из-за голода и репрессий ушли из жизни отец Александр Иванович и старший брат Николай, по тем же причинам пришлось покинуть страну брату Ивану; Вахромеевы лишились дома, а вместе с ним и самых простых жизненно необходимых вещей. Мальчик вынужден был оставить учебу и пойти работать, чтобы хоть как-то поддержать семью.

В 1921 г. Варфоломей поступает учиться в Московский музыкальный техникум по классу фортепьяно сразу на третий курс. Руководил занятиями известный музыкант, композитор и пианист А.Ф. Гедике. Но уже через несколько месяцев из-за материальных и бытовых невзгод занятия пришлось приостановить, вернуться в Ярославль и вновь пойти работать. Продолжил занятия в музыкальном техникуме Варфоломей лишь через год, когда младший брат Александр начал подрабатывать одновременно с учебой. Поначалу В. А. Вахромеев занимается в классе директора техникума В. Ю. Зограф-Плаксиной (А.Ф.Гедике к тому времени был серьезно болен), а затем в классе Р.Ф. Валашек. В 1925 г. Варфоломей переходит на вновь открытое теоретико-композиторское отделение, где прошел школу И.В.Способина, С.Н.Василенко, А.Ф.Мутли и др.

По окончании учебы в 1930 г. В.А. Вахромеев остается преподавать фортепьяно, сольфеджио и теорию музыки в музыкальной школе при техникуме. Параллельно с этой должностью Варфоломей Александрович начинает работать и руководителем хора в Детском отделении консерватории, которое впоследствии было преобразовано в Центральную музыкальную школу. С этого времени начинается педагогический этап в жизни В.А. Вахромеева, продлившийся практически до конца жизни.

В годы войны Варфоломей Александрович не покинул город, продолжая по возможности заниматься любимым делом - музыкальной педагогикой. В 1944 г. он был назначен на должность директора музыкальной школы Бауманского района Москвы, которую, впрочем, уже в 1949 г. добровольно оставил, считая административную работу помехой творчеству. В эти же годы В.А. Вахромеевым был начат эксперимент по организации хорового отделения в музыкальной школе, итоги которого вызвали большой интерес у музыкально-педагогической общественности страны. В дальнейшем опыт воспитания детей посредством хорового искусства стал быстро распространяться и охватил не только музыкальные, но и общеобразовательные школы. Результатом этого движения стало мощное развитие детского хорового исполнительства, наблюдаемое нами сегодня. Накопив немалый педагогический опыт, В. А. Вахромеев постепенно приходит к мысли о необходимости его научного обобщения.

После публикации нескольких небольших по объему учебных программ для музыкальных школ он начинает трудиться над созданием более крупных работ. Такой первой и весьма удачной пробой стало написание учебника „Элементарная теория музыки“ (1952-1953), ставшего одним из лучших образцов музыкально-педагогической мысли страны.

В отличие от аналогичной работы его учителя и друга И.В. Способина, в учебник были включены не только теоретические разделы, но и практические упражнения по каждой теме. Написанный всего за один учебный год, этот труд характеризуется удивительной четкостью, простотой и доходчивостью изложения учебного материала; он и сегодня помогает воспитывать все новые и новые поколения музыкантов. Необычайная популярность учебника подтверждается и огромными тиражами его многочисленных переизданий - только при жизни автора вышло 644 тысячи экземпляров! И сегодня трудно поверить, что „Элементарная теория музыки“ встретила значительное сопротивление противников издания - она трижды подвергалась рецензированию, что требовало соответствующей доработки текста, оттягивало срок публикации (1956).

Опыт руководства хоровым отделением детской музыкальной школы позволил В.А. Вахромееву создать несколько репертуарных сборников (1958-1959) под следующими названиями: "Хоры русских композиторов", "Хоры советских композиторов и народные песни", "Песни социалистических стран", "Хоры западноевропейских композиторов". В них были представлены и сочинения самого составителя сборников. Наибольший интерес хормейстеров вызвали первый и четвертый сборники, которые впоследствии переиздавались трижды.

Следующим научно-методическим этапом в творчестве Варфоломея Александровича стало создание учебного пособия "Сольфеджио для старших классов" (1962). В него были включены образцы интонационных упражнений по темам курса вместе с примерами для сольфеджирования, а также вступительная статья по вопросам методических приемов музыкально-слухового развития учащихся.

В 1963 г. увидела свет еще одна работа В.А. Вахромеева - "Вопросы методики преподавания сольфеджио в детской музыкальной школе". Здесь были сформулированы основные положения автора о наиболее целесообразных приемах построения урока сольфеджио с тем, чтобы, избегая "натаскивания", содействовать развитию природных данных учеников, их умения слушать и осознавать услышанное. Иными словами, воспитывать у детей способность слухового анализа на основе ладового слуха. Эта работа нашла широкое применение в педагогической практике, была высоко оценена преподавателями теоретических дисциплин и также выдержала три издания.

Как бы продолжением этой темы явился труд под названием "Ладовая структура русских народных песен и ее изучение в курсе элементарной теории музыки" (1968), целью которой стало желание В.А. Вахромеева теоретически осмыслить и систематизировать соответствующий материал с точки зрения поэтического и жанрового содержания песен, увязать его с учебной программой предмета.

В конце шестидесятых годов Варфоломей Александрович принял самое непосредственное участие в создании "Музыкальной энциклопедии", с нетерпением ожидаемой всей музыкальной общественностью страны. Для этого издания им было подготовлено 111 статей по самым разнообразным вопросам элементарной „теории музыки“! Работа эта растянулась почти на десятилетие (1973-1982). Некоторые из этих статей в сокращенном виде вошли затем и в "Большую советскую энциклопедию".

В семидесятые годы были опубликованы научные статьи В.А. Вахромеева по проблемам детского музыкального воспитания, а также статьи о творчестве некоторых русских музыкантов. Д.С. Бортнянском, А. Д. Кастальском, П.Г. Чеснокове, С.В. Смоленском. Довелось увидеть свет в 1977 г. и статье "Евгений Онегин" П. И. Чайковского. К 100-летию создания оперы", а вот судьба монографии под тем же названием, на основе которой написана статья, оказалась менее счастливой - она до сих пор не опубликована.

В конце жизни Варфоломей Александрович в своей незаконченной книге воспоминаний "Семейная Хроника" с горечью пишет о нравах чиновников и тех трудностях, которые необходимо было преодолеть, чтобы опубликовать ту или иную работу: "...Сколько надо было употребить усилий и настойчивости, чтобы суметь что-то протолкнуть в печать... сил уже нет бороться с засильем формализма и, к сожалению, малокомпетентности и незаинтересованности, через толщу которых надо пробиваться". А о судьбе всё той же монографии "Евгений Онегин" П.И. Чайковского. К 100-летию создания оперы", которую опять-таки рецензировали трижды, В.А. Вахромеев высказывался следующим образом: "...Издать такую книгу без протекции нет возможности... так как за эти годы испробовал все прямые пути - безрезультатно, несмотря на то, что по поводу монографии были высказаны рецензентами одобрения".

Совсем по иной причине оказался неопубликованным до настоящего времени предлагаемый вашему вниманию труд Варфоломея Александровича "Учебник церковного пения". Невозможность своевременного издания была связана с проблемами жизнедеятельности Православной Церкви в нелегкие времена ее существования.

Переходя к характеристике учебника, необходимо остановиться на немаловажном вопросе: отношении автора и его близких к религии, к Богу. Члены семьи Вахромеевых во все времена были не только верующими христианами, но и своей активной жизненной позицией по мере сил содействовали процветанию Православной Церкви. Ранее отмечалось участие деда и отца В.А. Вахромеева в делах Спасо-Пробоинского храма Ярославля. В конце жизни отец, не имея иных средств, служил певчим в одной из церквей Крыма; мужем дочери Ольги стал православный священник; сын Кирилл посвятил свою жизнь служению Господу. И вся эта подвижническая деятельность, за исключением дореволюционного периода, когда жило старшее поколение семьи Вахромеевых, проходила в стране крайне агрессивного атеизма, где каждый шаг человека к Богу встречал мощнейшее сопротивление властей. Может и поэтому никак не мог обойти эту семейную традицию Варфоломей Александрович, считавший себя обязанным отдать посильный долг Всевышнему, преодолеть внешние препятствия.

История создания учебника такова: часто посещая Московскую Духовную академию в Троице-Сергиевой Лавре и, заинтересовавшись системой подготовки регентов церковных хоров, Варфоломей Александрович не мог не заметить, что студенты этого учебного заведения не обеспечены соответствующей литературой: каждое песнопение преподаватель был вынужден писать на доске, что затрудняло занятия. К тому же обучение регентов базировалось на материалах, опубликованных в самых разных источниках, которые не всегда были систематизированы, а часть из них нуждалась в расшифровке, так как дошла до наших дней в виде давно устаревших систем нотной записи.

"Учебник церковного пения" создавался на протяжении долгого времени (1966-1981), с вынужденными перерывами, связанными с другими публикациями. Он состоит из четырех частей, которые в нашем издании размещены в двух томах - по две части в каждом из томов. После окончания работы и ее рецензирования в Московской и Ленинградской (ныне Санкт-Петербургской) Духовных академиях она была рекомендована в качестве типового учебника Учебным комитетом при Священном Синоде Московского Патриархата студентам духовно-учебных заведений и ученикам церковных школ.

Рост духовного образования и богослужебной жизни, наблюдающийся повсеместно в Русской Православной Церкви, возможен благодаря благодатным ценностям церковного предания, которые его питают и направляют. Одной из таких ценностей является церковный распев. В настоящем "Учебнике" мы находим всестороннее и педагогически ясное изложение распева, обнимающее дневной, седмичный и годовой богослужебные круги. Песнопения изложены таким образом, чтобы учащиеся и практикующие регенты имели возможность самостоятельно находить ответы на те или иные вопросы, касающиеся музыкальной части церковных богослужений. Настоящая работа частично ликвидирует дефицит учебных материалов при подготовке церковных хормейстеров и дает возможность дирижерам-практикам, студентам

различных музыкальных учебных заведений, а также всем заинтересованным специалистам лучше ориентироваться в огромном музыкальном наследии Православной Церкви. В этом отношении "Учебник церковного пения" можно считать своеобразной музыкальной энциклопедией православных богослужений. Объединив и систематизировав распев, как элемент церковной культуры, настоящий труд может послужить основой для дальнейшего развития церковно-певческого творчества.

Время всесторонней оценки работы еще впереди, но уже сегодня можно сказать, что публикация "Учебника церковного пения" отнюдь не рядовое событие в истории создания церковной учебной литературы. В конце XX века к именам, ранее внесшим колоссальный вклад в развитие музыкально-теоретической мысли Русской Православной Церкви - С.В. Смоленского, Н.Д. Успенского, И.А. Гарднера, М.В. Бражникова и др. - добавилось имя яркого ученого-методиста, педагога и музыканта Варфоломея Александровича Вахромеева. Изданная на ротаторе скромным тиражом (до 10 экземпляров), эта работа уже на протяжении почти двух десятилетий помогает готовить регентов церковных хоров...)