

ЦЕНА 13 РУБ 30 К



С.А. ПАВЛЮЧЕНКО

ЭЛЕМЕНТАРНАЯ
ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

Государственное
музыкальное издательство
Ленинград - 1946 - Москва

ОТ АВТОРА

Изучение теории музыки имеет большое практическое значение. Оно помогает правильно понимать и исполнять музыкальные произведения.

Теория музыки включает в себя ряд дисциплин, из которых первой является элементарная теория. В ней изучаются физические свойства звуков, нотное письмо и основные особенности звуковых соотношений: интервалы, лады, метроритмические отношения и т. д.

При прохождении каждой главы данного учебника рекомендуется закрепить в памяти ее содержание ответами на контрольные вопросы, а также решением задач, приложений в конце книги. Теоретическое изучение метра и ритма, интервалов, аккордов и ладов целесообразно сопровождать слуховым изучением их при помощи соответствующих слуховых упражнений и пения (сольфеджо).

§ 1. Общее понятие о звуке

Звук как физическое явление представляет собой быстрые колебания упругого тела.

Если мы возьмем туго натянутую струну и щипком выведем ее из состояния покоя, то заметим, что она придет в состояние колебания. Эти колебания струны благодаря упругости окружающего нас воздуха достигают нашего уха, и барабанная перепонка, находящаяся внутри слухового аппарата, также приходит в состояние колебания. Таким образом вызывается слуховое ощущение звука.

Не всякие колебания могут иметь для нас значение звука. Для того чтобы звук был слышен, необходимо, чтобы источник звука производил не менее 16 и не более 40 000 колебаний в секунду. Между этими пределами может быть получено громадное количество звуков. Однако в музыке применяются не все эти звуки, а только ограниченная часть их — около 100.

§ 2. Музыкальный звук

Акустика¹ разделяет все звуки на две группы: звуки с точной высотой (музыкальные) и звуки с неточной высотой (шумовые).

Звук имеет точную высоту, т. е. является музыкальным, в том случае, если звуковые колебания чередуются правильно (равномерно). Если же звуковые колебания чередуются неправильно (неравномерно), то звук не имеет точной высоты и является шумовым. К шумовым звукам относятся гул, крик, треск, грохот, гром, шорох, шелест и т. п.

¹ Акустика (греческое слово) — отдел физики, изучающий природу звука.

В музыке главным образом применяются музыкальные звуки, но в ряде случаев также и шумовые, например, звуки барабана, тарелок, гонга, трещетки и др.

Музыкальный звук имеет следующие физические свойства: высоту, силу и тембр.

Высота звука зависит от большей или меньшей частоты колебаний. Чем чаще колебания, т. е. чем скорее звуковые волны следуют одна за другой, тем выше звук; чем реже колебания, т. е. чем медленнее волны следуют одна за другой, тем звук ниже. Частота же колебаний обусловлена степенью упругости звучащего тела (например, степенью натяжения струны) и длиной колеблющегося тела (например, струны, пластинки, столба воздуха в духовых музыкальных инструментах).

Сила (степень громкости) звука зависит от амплитуды, т. е. размаха, колебаний звучащего тела. Чем шире размах, тем громче звук; чем уже размах, тем звук слабее.

Тембр (своеобразная «окраска») звука зависит от количества и относительной силы призвуков, которые по физическим законам сопутствуют любому звуку, представляющемуся на первый взгляд «простым» (см. ниже § 31). Благодаря этому мы и можем различать звуки, взятые на разных музыкальных инструментах.

Звуки могут иметь различную продолжительность, или как говорят, длительность.

Длительность звука определяется отрезком времени, в течение которого колеблется звучащее тело. Очень долгое звучание возможно только в том случае, если колебательное состояние поддерживается усилием непрерывной движущей смычки при игре на скрипке, вдуванием воздуха при игре на духовых музыкальных инструментах и т. п. При отсутствии поддерживающего усилия звуковые колебания затухают.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что такое звук как физическое явление?
2. Чем отличается музыкальный звук от шумового?
3. От чего зависит высота звука?
4. От чего зависит сила звука?
5. От чего зависит тембр звука?
6. От чего зависит длительность звука?

ГЛАВА II

Звукоряд

§ 3. Название и обозначение звуков

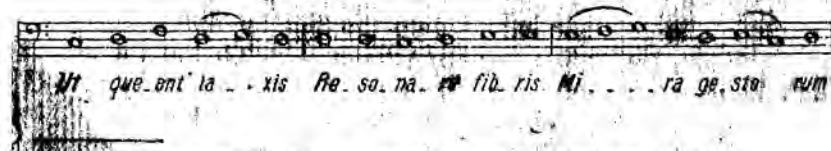
Все звуки, применяемые в музыке и расположенные в высотном порядке, образуют звукоряд.

Сравнивая отдельные звуки звукоряда между собой, можно заметить, что некоторые из них по своему характеру являются сходными. Такие звуки называются **октавными**.

Благодаря октавному подобию звуков весь звукоряд разделяется на несколько октав, а именно: **субконтроктаву** (неполную), **контроктаву**, **большую октаву**, **малую октаву**, **первую октаву**, **вторую октаву**, **третью октаву**, **четвертую октаву**. Удобнее всего проследить это на клавиатуре фортепиано, в которой представлены почти все звуки, применяемые в музыке (см. таблицу на стр. 7).

В каждой полной октаве заключено 12 различных звуков, из которых только семь являются основными и имеют самостоятельные названия (белые клавиши на клавиатуре фортепиано). На практике применяют двойное название звуков: **слоговое** и **буквенное**.

Слоговые названия установлены средневековыми итальянским теоретиком Гвидо из Арrezzo (ум. в 1050 г.) и представляют собой начальные слоги гимна певцов, просивших оградить их от внезапной хрипоты. Такой способ обозначения вначале имел целью облегчить запоминание относительной высоты начального звука каждого следующего стиха, а впоследствии — запоминание интервалов между отдельными звуками. Вот текст этого гимна:

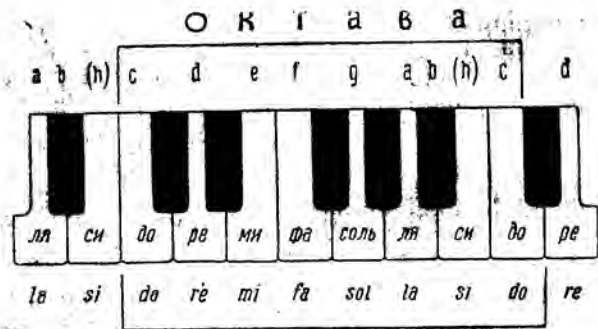


Латинское слово *octavus* означает «восьмой» (см. § 25).



Впоследствии слог *Ut* был заменен более удобным для пения слогом *Do*. Таким образом появились следующие названия звуков: *Do, do; Re, re; Mi, mi; Fa, fa; Sol, sol; La, la; Si, si*.

Для буквенных названий применяются начальные буквы латинского алфавита: *A, a; B, b; C, c; D, d; E, e; F, f; G, g; H, h*. В целях обозначения различных октав к буквам приписывают черточки или цифры, указывающие, какая именно октава имеется в виду. Субконтроктава обозначается *A₂, H₂* (большой буквой с двумя черточками под ней или большой буквой с цифрой 2 внизу); контроктава — *C, D, E* и т. д. или *C₁, D₁, E₁* (большой буквой с одной черточкой под ней или большой буквой с цифрой 1 внизу); большая октава — *C, D, E* (большими буквами без черточек или цифр); малая октава — *c, d, e* (малыми буквами без черточек или цифр); первая октава — *c¹, d¹, e¹* (малой буквой с одной черточкой над ней или малой буквой с цифрой 1 сверху); вторая октава — *c², d², e²* (малой буквой с двумя чер-



Звукоряд фортепиано

Субконтр-октава	Контроктава	Большая октава	Малая октава	Первая октава	Вторая октава	Третья октава	Четвертая октава	Пятая октава
A ₂ , H ₂ ; C ₁ , D ₁ , E ₁ , F ₁ , G ₁ , A ₁ , H ₁ ; C, D, E, F, G, A, H	A ₁ ; C ₁ , D ₁ , E ₁ , F ₁ , G ₁ , A ₁ , H ₁ ; C ₂ , D ₂ , E ₂ , F ₂ , G ₂ , A ₂ , H ₂ ; C ₃ , D ₃ , E ₃ , F ₃ , G ₃ , A ₃ , H ₃	C ₂ , D ₂ , E ₂ , F ₂ , G ₂ , A ₂ , H ₂ ; C ₃ , D ₃ , E ₃ , F ₃ , G ₃ , A ₃ , H ₃ ; C ₄ , D ₄ , E ₄ , F ₄ , G ₄ , A ₄ , H ₄ ; C ₅ , D ₅ , E ₅ , F ₅ , G ₅ , A ₅ , H ₅	C ₃ , D ₃ , E ₃ , F ₃ , G ₃ , A ₃ , H ₃ ; C ₄ , D ₄ , E ₄ , F ₄ , G ₄ , A ₄ , H ₄ ; C ₅ , D ₅ , E ₅ , F ₅ , G ₅ , A ₅ , H ₅	C ₄ , D ₄ , E ₄ , F ₄ , G ₄ , A ₄ , H ₄ ; C ₅ , D ₅ , E ₅ , F ₅ , G ₅ , A ₅ , H ₅	C ₅ , D ₅ , E ₅ , F ₅ , G ₅ , A ₅ , H ₅ ; C ₆ , D ₆ , E ₆ , F ₆ , G ₆ , A ₆ , H ₆	C ₆ , D ₆ , E ₆ , F ₆ , G ₆ , A ₆ , H ₆ ; C ₇ , D ₇ , E ₇ , F ₇ , G ₇ , A ₇ , H ₇	C ₇ , D ₇ , E ₇ , F ₇ , G ₇ , A ₇ , H ₇ ; C ₈ , D ₈ , E ₈ , F ₈ , G ₈ , A ₈ , H ₈	C ₈ , D ₈ , E ₈ , F ₈ , G ₈ , A ₈ , H ₈

точками над ней или малой буквой с цифрой 2 сверху); третья октава — $\overset{\equiv}{c}$, $\overset{\equiv}{d}$, $\overset{\equiv}{e}$ или c^3 , d^3 , e^3 (малой буквой с тремя черточками над ней или малой буквой с цифрой 3 сверху) и так далее.

В европейской музыке, начиная с XVIII века, все звуки звукоряда равномерно распределены по полутонам. В европейской музыке полутона являются наименьшим промежутком между двумя соседними звуками. Существуют, однако, и такие музыкальные системы, в которых употребляются еще меньшие промежутки, например, трети или четверти тона.

Равномерное распределение звуков по точно вычисленным полутонам называется **уравненным или темперированным**¹ строем, в отличие от не темперированного, натурального, в котором различные полутоны неодинаковы по своей величине.

В элементарной теории музыки изучается общепринятый в европейской музыке темперированный строй.

Звуки, находящиеся в полутоновом соотношении, не имеют больше никаких промежуточных звуков. Полутоны заключены между звуками *ми — фа* и между звуками *си — до*. Между *до — ре*, *ре — ми*, *фа — соль*, *соль — ля*, *ля — си* промежуток равен двум полутонам или одному целому тону.

§ 4. Знаки хроматизма

Пять звуков октавы, являющихся промежуточными между звуками *до — ре*, *ре — ми*, *фа — соль*, *соль — ля*, *ля — си* (черные клавиши на клавиатуре фортепиано), не имеют самостоятельных названий. Они приобретают их в зависимости от названия основного звука, стоящего рядом. Например, промежуточный звук, заключенный между основными звуками *до — ре*, может быть назван: в одних случаях — как повышенное *до*, а в других — как пониженное *ре*. Подобно этому образуются названия звуков, промежуточных между *ре — ми*, *фа — соль*, *соль — ля* и *ля — си*.

Для обозначения повышения и понижения звуков применяются так называемые **знаки альтерации**,² или иначе —

¹ Латинское слово *temperare* означает «приводить в порядок», «надлежащим образом располагать».

² Альтерация — изменение звука по высоте на один или два полутона в сторону повышения или понижения.

знаки хроматизма: ¹ знак повышения звука на полутона — диез (#) и знак понижения звука на полутона — бемоль (b).

В случае необходимости двойного повышения или двойного понижения применяются двойной диез — дубль-диез (x) и двойной бемоль — дубль-бемоль (bb).

Для прекращения действия диезов, бемолей, дубль-диезов и дубль-бемолей, т. е. для восстановления натуральной высоты звука, применяется знак отказа — бекар (natural sign).

При буквенном обозначении звуков диезы и бемоли заменяются буквенными приставками: вместо диеза — *is*, вместо дубль-диеза — *isis*, вместо бемоля — *es* и вместо дубль-бемоля — *eses*. Исключение составляет обозначение понижений звуков *си*,³ *ми* и *ля*, что показано на следующей таблице:



Таблица буквенных обозначений натуральных, повышенных звуков

Названия звуков	Буквенные обозначения				
	Натуральные	#	x	b	bb
<i>do</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>cisis</i>	<i>ces</i>	<i>ceses</i>
<i>re</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>disis</i>	<i>des</i>	<i>deses</i>
<i>mi</i>	<i>e</i>	<i>eis</i>	<i>eisis</i>	<i>es</i>	<i>eses</i>
<i>fa</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>fisis</i>	<i>fes</i>	<i>feses</i>
<i>sol</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>gisis</i>	<i>ges</i>	<i>geses</i>
<i>la</i>	<i>a</i>	<i>ais</i>	<i>aisis</i>	<i>as</i>	<i>ases</i>
<i>si</i>	<i>h</i>	<i>his</i>	<i>hisis</i>	<i>b</i>	<i>bbs</i>

¹ В основе этого термина лежит греческое слово *chroma* — цвет, краска.

² Название «диез» происходит от греческого слова *diastis* — разделение (подразумевается деление тона на части). Термины «бекар» буквально «мягкое b» и «бемоль» (буквально, «квадратное b») происходят от средневековых латинских нотных обозначений.

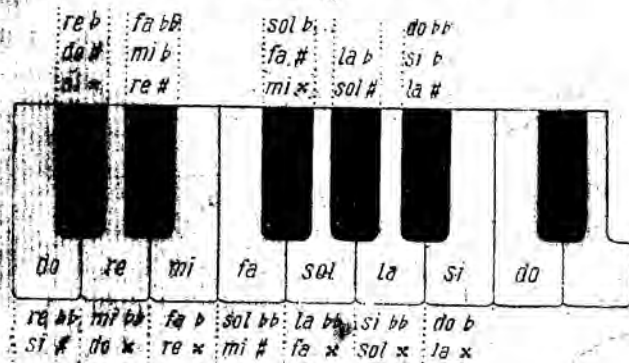
³ В Англии и Голландии буквой «B» обозначается звук *си*, буква «H» не употребляется вовсе.

В теории музыки различают два вида полутонов — диатонические и хроматические полутоны.

Диатоническим¹ называется такой полуто́н, кото́рый образован между звуками различных названий. Примерами диатонического полутона являются полутоны между звуками: *ми — фа*, *си — до*, *до — ре-бемоль*, *до-диез — ре*, *ре — ми-бемоль* и т. п.

Хроматическим называется такой полуто́н, кото́рый образован между звуками одинаковых названий, хотя и различающимися по высоте. Примерами хроматического полутона являются полутоны между звуками: *до — до-диез*, *ре — ре-бемоль*, *ре — ре-диез* и т. д.

В том случае, если звуки, различные по названию, совпадают по высоте, они называются энгармонически равными,² например: *до-диез — ре-бемоль*, *ми-диез — фа* и т. д. Иначе говоря, энгармонизмом называется равенство звуков по высоте при различном обозначении.



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что такое октавный звук?
2. На сколько октав разделяется звукоряд и каковы их названия?
3. Как обозначаются звуки каждой октавы?
4. Перечислите слоговые названия звуков.
5. Какие из основных звуков находятся в полутоновом соотношении друг с другом?

¹ От греческого слова *diatonos*, означающего «лежачий возле».

² Энгармонический по-гречески значит «находящийся в согласованности».

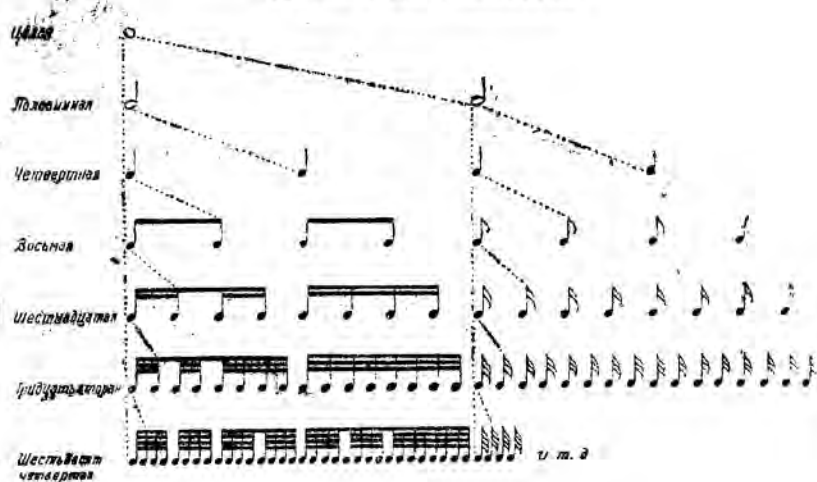
6. Что такое целый тон?
7. Что такое знаки альтерации и для чего они применяются?
8. Для чего служит бемоль?
9. Какие знаки применяются для двойного повышения и понижения звуков?
10. Чем отличаются друг от друга хроматический и диатонический полутоны?
11. Что такое энгармонизм? Укажите примеры энгармонически равных звуков?
12. Сколько полутонов и сколько целых тонов в октаве?

Г Л А В А III
Нотное письмо

§ 5. Запись длительности звуков

Для более удобной записи музыкальных произведений выработана особая система нотного письма. **Ноты**¹ — это знаки, указывающие длительность звуков. Длительность звука в музыке измеряется посредством равномерного отсчитывания продолжительности звучания. В основу обозначения длительностей положена целая нота, дробление которой на более короткие длительности происходит по принципу деления на два.

Деление длительностей



¹ Латинское слово *nota* значит «знак».

Длительности более дробные, чем шестьдесят четвертые, встречаются очень редко.

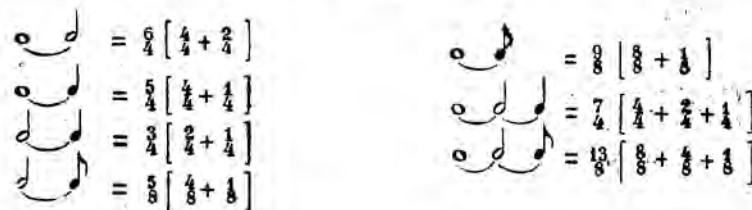
В старинных музыкальных произведениях очень часто встречается малоупотребительная теперь нота, равная двум целым. Ее название — бревис.¹



Приставляемые к нотным головкам вертикальные черточки называются **штилями** или **палочками**. Если восьмые, шестнадцатые, тридцать вторые и шестьдесят четвертые доли образуют группу длительностей (см. § 17), то они могут связываться между собой более толстыми горизонтальными черточками — **вязками** или **ребрами**.

Обозначение увеличения длительности производится несколькими способами:

а) Посредством лиги.² Чтобы обозначить, что звук должен длиться более, чем показывает данная нота, рядом с этой нотой справа приписывают еще одну, две или более нот (смотря по тому, как долго звук должен быть выдержан) и связывают головки нот дугообразным знаком, называемым **лигой**, например:



¹ *Brevis* — латинское слово, означающее «короткая»; это название появилось в противоположность некогда применявшейся еще более длительной ноте *longa*, т. е. «долгая».

² Слово *лига* означает «объединение», «связь».

б) Посредством точек. Точка, поставленная с правой стороны ноты, означает увеличение длительности звука на половину ее величины, например:

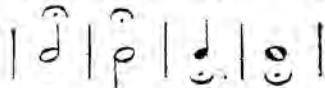
$$\begin{aligned} \circ &= \circ \cdot = 2 \left[\frac{2}{2} + \frac{1}{2} \right] \\ \text{д} &= \text{д} \cdot = 2 \left[\frac{2}{4} + \frac{1}{4} \right] \\ \text{кв} &= \text{кв} \cdot = 2 \left[\frac{2}{8} + \frac{1}{8} \right] \\ \text{ш} &= \text{ш} \cdot = 2 \left[\frac{2}{16} + \frac{1}{16} \right] \\ \text{щ} &= \text{щ} \cdot = 2 \left[\frac{2}{32} + \frac{1}{32} \right] \end{aligned}$$

Точка упрощает нотное письмо, заменяя собой лигу и вторую ноту в тех случаях, если требуемое увеличение длительности равно ее половине.

Применяются и двойные точки, приписываемые с правой стороны ноты. Тогда первая точка сохраняет свое значение половины длительности данного звука, а вторая обозначает увеличение длительности звука еще на половину половины, например:

$$\begin{aligned} \circ \cdot \cdot &= \circ \cdot \text{д} = 2 \left[\frac{4}{4} + \frac{2}{4} + \frac{1}{4} \right] \\ \text{д} \cdot \cdot &= \text{д} \cdot \text{кв} = 2 \left[\frac{4}{8} + \frac{2}{8} + \frac{1}{8} \right] \\ \text{кв} \cdot \cdot &= \text{кв} \cdot \text{ш} = 2 \left[\frac{4}{16} + \frac{2}{16} + \frac{1}{16} \right] \end{aligned}$$

в) Посредством знака ферматы.¹ Знак ферматы ставится над или под нотой и означает задержку движения на неопределенный отрезок времени.



Величина задержки зависит от характера исполняемого музыкального произведения.

¹ *Fermata* — итальянское слово — означает «остановка».

§ 6. Запись высоты звуков

Для того чтобы нота, кроме длительности, одновременно указывала и высоту звука, необходимо, чтобы она была записана на нотном стане.

Нотным станом, или нотоносцем, называются пять параллельных горизонтальных линий. Ноты пишутся на линиях и между линиями, под нотным станом и над ним. Счет линий ведется от нижней, которая считается первой.



В тех случаях, когда основных пяти линий не хватает, применяются добавочные линии. Счет добавочных линий ведется в направлении от основных:



Количество добавочных линий на практике строго не ограничено.

Ноты на нотном стане пишутся палочками вверх или вниз. Если нота помещается не выше третьей линии, палочка должна быть направлена вверх, все же остальные ноты должны иметь палочки, направленные вниз. Впрочем, в отдельных случаях (например, при соединении ребрами нескольких нот в общую группу) это правило может быть нарушено.

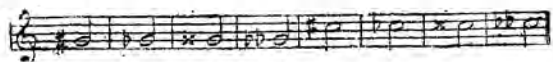


Если на одном нотном стане одновременно записываются два самостоятельных голоса, верхний обязательно должен быть записан нотами с направлением палочек *вверх*, а нижний — с направлением палочек *вниз*, независимо от того, на каких линиях эти ноты будут помещаться, например:



Нога, занимающая на нотном стане более высокое положение, обозначает более высокий звук.

Хроматическое повышение или понижение звуков указывается знаками альтерации, выставляемыми перед нотами:



§ 7. Акколада

Музыкальные произведения часто записываются на нескольких нотных станах. В таком случае отдельные группы голосов или инструментов для удобства чтения нот соединяются скобками, называемыми акколадами, например:

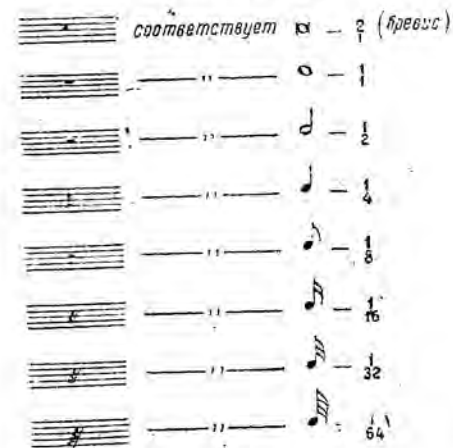


§ 8. Запись длительности пауз

Перерыв в звучании называется паузой. Длительность пауз измеряется так же, как и длительность звуков. Поэтому соотношение длительностей пауз тоже отвечает принципу деления на два. Таким образом, существуют: целая пауза, соответствующая целой ноте; половинная пауза, соответствующая половинной ноте; четвертная пауза, восьмая и т. д.

Расположение знаков пауз на нотном стане более или менее строго соблюдается только в отношении целой и половинной пауз, а также в отношении двойной целой паузы, соответствующей бревис. Целая пауза пишется под четвертой линией, половинная — над третьей линией, двойная целая (бревис) заполняет промежуток между третьей и четвертой линиями. Остальные знаки пауз располагаются на нотном стане более или менее свободно.

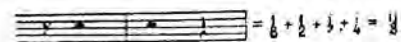
Деление пауз



Увеличение длительности пауз может быть обозначено посредством точек, написанных справа около них. Точки здесь имеют такое же значение, как и при нотах:



Несколько пауз, стоящих одна за другой рядом, сливаются в более продолжительную паузу, по длительности равную сумме всех пауз, входящих в данную группу, например:



§ 9. Ключи

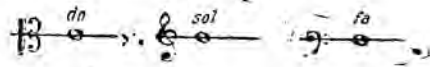
Ноты, написанные на нотном стане, без дополнительных указателей не имеют значение определенных звуков. Знак, определяющий положение в звукоряде одного из звуков, от которого ведется счет высоты остальных звуков, называется **ключом**.

В нотописании применяются три вида ключей:

а) ключ *до*, определяющий на нотном стане положение звука *до* первой октавы;

б) ключ *соль*, определяющий положение на нотном стане звука *соль* первой октавы;

в) ключ *фа*, определяющий положение на нотном стане звука *фа* малой октавы.



Внешняя форма этих ключей выработалась постепенным видоизменением начертания буквенных обозначений звуков *C* (ключ *до*), *G* (ключ *соль*) и *F* (ключ *фа*).

До конца XVIII века в вокальной музыке основным ключом являлся ключ *до*, выставлявшийся на каждой из пяти линий нотного стана в зависимости от того, для какого певческого голоса предназначалось исполнение данной мелодии.

Так как каждый голос охватывает только часть звукоряда, то в соответствии с его объемом, или диапазоном,¹ ключ располагался или более низко (чтобы дать высоким голосам свободу мелодического движения наверх), или более высоко (чтобы дать низким голосом свободу мелодического движения вниз). Благодаря этому удавалось избежать применения большого количества добавочных линий, тогда как при пользовании только одним ключом без добавочных линий обойтись было бы нельзя.

По диапазону певческие голоса разделяются на шесть групп:

а) сопрано (дискант) — высокий женский или детский голос;

б) меццо-сопрано — средний женский голос;

¹ Диапазон — укоренившееся в музыкальной практике греческое слово, первоначально означавшее объем октавы.

в) альт — низкий женский или детский голос;

г) тенор — высокий мужской голос;

д) баритон — средний мужской голос;

е) бас — низкий мужской голос.

Для сопрано (дисканта) ключ *до* выставлялся на первой линии, для меццо-сопрано — на второй линии, для альты — на третьей линии, для тенора — на четвертой линии, для баритона — на пятой линии. Для баса же, во избежание добавочных линий сверху, применялся ключ *фа* — на четвертой линии. Баритоновый ключ *до*, для большего удобства, заменялся баритоновым ключом *фа*, стоявшим на третьей линии. Для очень высоких голосов и инструментов был введен еще и ключ *соль* на второй линии.

Таким образом, все названные ключи составляют следующую систему:

скрипичный, сопрановый, меццосопрановый, альтовый, теноровый, баритоновый, басовый (дискантовый)



Кроме них, в старинной музыкальной литературе встречаются так называемые **старофранцузский** ключ *соль* на первой линии и **басопрондальный**¹ ключ *фа* на пятой линии.



Практическое изучение ключей представляет определенную трудность. Однако, каждый занимающийся музыкой должен их хорошо знать, особенно — скрипичный и басовый ключи.

Скрипичный и басовый ключи наиболее распространены в музыкальной практике, так как своей совокупностью они дают возможность охвата всего звукоряда, от самых вы-

¹ Итальянские слова *basso profundo* означают «глубокий» (т. е. очень низкий) бас.

соких до самых низких звуков. Наряду с ними употребительны сейчас также альтовый и теноровый ключи: в альтовом ключе пишутся ноты для смычкового альтя и тромбона, в теноровом ключе — для виолончели, фэгота и тромбона.

В партиях инструментов, имеющих большой диапазон, применяются два и даже три ключа, помогающих сократить число добавочных линий, например: в партиях органа, фортепиано, баяна, арфы — скрипичный и басовый ключи, в партии виолончели — басовый, теноровый и скрипичный.

В зависимости от направления движения голоса нотированного в скрипичном ключе, для сокращения добавочных линий требует введения басового ключа:



Восходящее же движение голоса, нотированного в басовом ключе, требует введения скрипичного ключа.



В случае, если перемена ключа не дает возможности сократить число добавочных линий (например, при движении вверх в скрипичном ключе и при движении вниз в басовом ключе), применяются другие способы сокращения числа добавочных линий. Знак *8-va*, стоящий над нотами, указывает, что находящиеся под ним звуки исполняются октавой выше. Знак *8-va bassa*, стоящий под нотами, указывает, что находящиеся над ним звуки исполняются октавой ниже.

Этих двух способов оказывается вполне достаточно для охвата звукоряда без употребления большого числа добавочных линий.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что такое нота?
2. Каким образом измеряется длительность звуков и пауз?
3. Что такое брeвис?
4. По какому принципу происходит дробление длительностей?
5. Как обозначают увеличение длительности звука?
6. Что такое фермата?
7. Что такое нотный стан и как размещаются на нем ноты?
8. Зачем применяются добавочные линии?
9. Что такое акколада?
10. Как пишутся и что означают ключи: «до», «соль» и «фа»?
11. Перечислите все виды ключа «до».
12. Почему скрипичный и басовый ключи являются главными?
13. Для чего пользуются разными ключами?
14. Укажите способ сокращения добавочных линий.
15. На каких инструментах играют в теноровом ключе? в альтовом? в скрипичном? в басовом?

§ 10. Запись динамических оттенков

При исполнении музыкальных произведений сила звучания не остается постоянной. Изменения силы звучания в музыке называются динамическими оттенками.¹

Динамические оттенки являются одним из важных средств выразительности в музыке. В этой области, особенно значительна самостоятельная исполнительская роль отдельных музыкантов (певцов, пианистов, скрипачей и пр.) В нотном письме нет возможности отразить все тончайшие оттенки динамики. В нем при помощи итальянских слов отмечаются лишь основные динамические моменты, как это видно из таблицы на стр. 22.

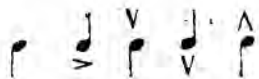
Постепенное усиление звучания часто обозначают знаком <, наглядно изображающим нарастание силы; такой знак может заменить слово *crescendo*. Постепенное ослабление звучания соответственно может быть выражено знаком >, который заменяет слова *decrescendo* и *diminuendo*.

¹ Динамика (от греческого *dinamis* — сила) — учение о силах в действии.

Таблица динамических обозначений

Полное (итальянское) обозначение	Сокращен. обозначение	Произношение	Значение
<i>mezzo piano</i>	<i>mp</i>	медзо-пьяно	не слишком тихо
<i>piano</i>	<i>p</i>	пьяно	тихо
<i>pianissimo</i>	<i>pp</i>	пьяниссимо	очень тихо
<i>mezzo forte</i>	<i>mf</i>	медзо-форте	умеренно громко
<i>forte</i>	<i>f</i>	форте	громко
<i>fortissimo</i>	<i>ff</i>	фортиссимо	очень громко
<i>crescendo</i>	—	крешендо	усиливая
<i>poco a poco crescendo</i>		пюко-а-пюко крешендо	мало-по-малу усиливая
<i>più forte</i>		пью форте	более громко
<i>meno forte</i>		мено форте	менее громко
<i>decrescendo</i>	—	декрешендо	ослабляя
<i>diminuendo</i>	—	диминуэндо	
<i>poco a poco diminuendo</i>		пюко-а-пюко диминуэндо	мало-по-малу ослабляя
<i>smorzando</i>		сморцэндо	угасая
<i>morendo</i>		морэндо	замирая
<i>sforzando</i>	<i>sf, sfz</i>	сфорцэндо	внезапное усиление (отдельного звука или аккорда)

Внезапное усиление отдельного звука или целого аккорда обозначается знаком акцента¹ (силового выделения):



¹ От латинского слова *accentus* — ударение.

§ 11. Обозначение темпа и характера исполнения

Темпом¹ называется скорость движения в музыкальном произведении или в его отдельных частях. Различаются темпы медленные, умеренные и быстрые.

Обозначение темпов, как и обозначения силы звучания, пишутся главным образом на итальянском языке.

Таблица темповых обозначений

Итальянское обозначение	Произношение	Значение
<i>Медленные темпы</i>		
<i>largo</i>	лярго	очень протяжно, широко
<i>larghetto</i>	ляргетто	протяжно
<i>lento</i>	лэнто	протяжно
<i>adagio</i>	ададжо	медленно, спокойно
<i>grave</i>	граве	тяжеловесно, важно
<i>Умеренные темпы</i>		
<i>andante</i>	анданте	умеренно медленно
<i>andantino</i>	андантино	скорее, чем <i>andante</i>
<i>moderato</i>	модерато	умеренно быстро
<i>allegretto</i>	аллегретто	оживленно
<i>Быстрые темпы</i>		
<i>allegro</i>	аллегро	скоро
<i>vivo, vivace</i>	виво, виваче	живо
<i>presto</i>	престо	быстро
<i>prestissimo</i>	престиссимо	очень быстро

¹ От латинского слова *tempus* — время.

К этим словам часто, для большей выразительности, прибавляются еще следующие:

Итальянское обозначение	Произношение	Значение
<i>più</i>	пью	более
<i>meno</i>	мэно	менее
<i>non troppo</i>	нон троппо	не очень
<i>sempre</i>	сэмпрэ	всегда

Все вышеприведенные обозначения темпа неточны и являются условными. Безусловное, точное обозначение достигается благодаря метроному.

Метроном — прибор, изобретенный немецким механиком Мельцелем в 1816 г. Он представляет собой маятник, состоящий из металлического стержня, на котором надета и может передвигаться гирька. Стержень укреплен в приборе нижним концом. Раскачиваясь с грузом, маятник при каждом движении отбивает громкий удар. Чем выше подвинута на стержне гирька, тем медленнее движения маятника; чем она ниже, тем движения маятника быстрее. На стержне нанесены деления, а на стенке прибора против каждого деления проставлены цифры, показывающие, сколько ударов в одну минуту сделает маятник, если поставить гирьку на этом делении. При установке гирьки, например, против цифры 60, маятник сделает 60 ударов в минуту. Каждый удар может быть принят за половинную, четвертую или восьмую долю. Для более точного исполнения музыкального произведения композиторы часто пишут над нотным станом, рядом со словесным обозначением темпа и характера исполнения, две буквы *M. M.* (что означает: «Метроном Мельцеля»), затем ноту, которая выражает счетную единицу, и после нее цифру того деления маятника, которое дает нужную скорость движения, например:

M. M. ♩ = 100

Темп, так же как и сила звучания, не остается постоянным на всем протяжении музыкального произведения. Поэтому применяется ряд обозначений, характеризующих переходы от одной степени скорости к другой, напр.:

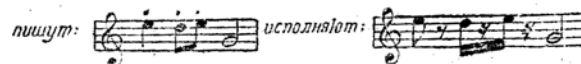
Таблица обозначений темповых изменений

Полное итальянское обозначение	Сокращенное обозначение	Произношение	Значение
<i>accelerando</i>	acc.: accel.	аччелерáндо	ускоряя
<i>animando</i>	anim.	анимáндо	оживляя
<i>rallentando</i>	rall.	раллентáндо	замедляя
<i>ritardando</i>	ritard.	ритардáндо	
<i>ritenuto</i>	rit.; riten.	ритенúто	задерживая
<i>stretto</i>		стрéтто	сжато (ускорив)
<i>a tempo; tempo primo</i>	<i>a t°; T. I</i>	а тэ́мпо, тэ́мпо примо	возврат к прежнему темпу

Задержка (остановка) движения обозначается знаком ферматы над или под нотой или паузой.

Обозначения характера исполнения музыкальных произведений весьма многочисленны, и перечислению их посвящены специальные словари. На таблице обозначений характера исполнения (см. стр. 26) указываются главнейшие.

Особенность исполнения может быть указана в некоторых случаях специальными знаками. Так, **стаккато** (точка, поставленная над или под нотой) означает **отрывистое исполнение, при котором каждый звук в мелодии теряет часть своей длительности:**



Наоборот, **легато** (дуга, поставленная над или под нотами) означает **связное исполнение:**

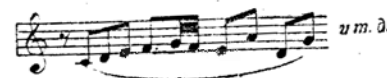


Таблица обозначений характера исполнения

Итальянское обозначение	Произношение	Значение
<i>affetuoso</i>	аффетуозо	страстно
<i>animato</i>	анимато	воодушевленно
<i>brillante</i>	бриллианте	блестяще
<i>cantabile</i>	кантабиле	певуче
<i>dolce</i>	дольче	нежно
<i>espressivo</i>	эспрессиво	выразительно
<i>grazioso</i>	грациозо	грациозно
<i>mesto</i>	мэсто	грустно, печально
<i>semplice</i>	семпличе	просто, обыкновенно
<i>serioso</i>	серьозо	важно, серьезно
<i>con spirito</i>	кон спирито	с воодушевлением

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что такое динамические оттенки?
2. Укажите основные динамические обозначения.
3. Что такое темп?
4. Укажите основные обозначения медленных, умеренных, быстрых темпов.
5. Для чего применяется метроном? кто его изобрел? как им пользуются?
6. Что такое стаккато?
7. Что такое легато?

ГЛАВА IV

Метр и ритм

§ 12. О тактах

Одним из важнейших принципов музыкальной выразительности является организованность звуков по времени.

Во всяком музыкальном произведении можно наблюдать определенную размеренность движения. Обычно это достигается той или иной группировкой звуков различной или одинаковой длительности, а также тем, что через известные промежутки времени появляются так называемые тактовые акценты.

Акцентом, или ударением, называется силовое выделение отдельного звука. Благодаря группировке и акцентам музыкальное произведение расчленяется на такты. Такт может состоять из одного или нескольких звуков одинаковой или различной длительности.

Общая длительность такта является мерой, при помощи которой производится отсчет времени в музыкальном произведении.

Первая доля в такте обычно является акцентированной и называется сильной долей такта, в отличие от остальных — неакцентированных, слабых долей.

Для удобства чтения нот такты отделяются друг от друга тактовой чертой, которая ставится перед акцентированной долей.

Шуберт, „Смелый пловец.“

Если в музыкальном произведении тактовые акценты повторяются через равные промежутки времени, такты

называются **периодическими**; если акценты повторяются через **н е р а в н ы е** промежутки времени, такты называются **непериодическими**.

Метром¹ в музыке называется отсчитывание времени в музыкальных произведениях при помощи такта. Таким образом при помощи тактов определяется относительная величина отдельных частей, фраз и мелодических оборотов в музыкальном произведении.

Размер такта определяется количеством измерительных долей, заключенных в такте, и их длительностью. Измерительной долей могут быть длительности: целая, половинная, четвертная, восьмая и шестнадцатая, чаще же всего — половинная, четвертная и восьмая.

Количество и длительность измерительных долей обозначаются цифрами, выставляемыми на нотном стане. Цифры пишутся в виде дроби, в которой числитель указывает количество измерительных долей, а знаменатель — длительность каждой измерительной доли, например:



Цифровые обозначения размеров $\frac{4}{4}$ и $\frac{2}{2}$ могут быть заменены знаками: $\mathbf{C} = \frac{4}{4}$; $\mathbf{C} (alla breve) = \frac{2}{2}$. Оба эти знака сохранились в современном нотописании от средних веков, когда обозначение размера такта производилось при помощи круга и полукруга.

Обозначение размера такта выставляется в начале музыкального произведения после ключа и хроматических знаков, если последние имеются при ключе.

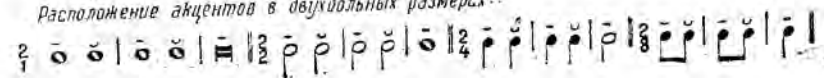
§ 13. Простые такты

Простые такты характеризуются наличием в них одного акцента. В простых тактах могут быть две или три измерительные доли. В зависимости от количества таких долей такты имеют **двухдольный** или **трехдольный** размер.

¹ Метр — мера, отсчет.

Двухдольный размер имеют такты со счетом: на $\frac{2}{1}$ (встречаются только в старинной литературе), на $\frac{3}{2}$, на $\frac{2}{4}$ и на $\frac{2}{8}$ (последний встречается редко).

Расположение акцентов в двухдольных размерах:



Примеры двухдольных размеров:

Кальвизиус (XVI в.), Хорал.



Люлли (XVII в.), Из оперы „Армида“

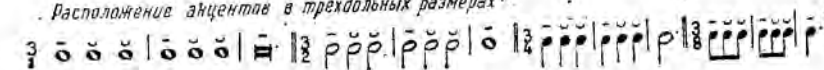


Алябьев, „Соловей“



Трехдольный размер имеют такты со счетом: на $\frac{3}{1}$ (встречаются только в старинной литературе), на $\frac{3}{2}$, на $\frac{3}{4}$, на $\frac{3}{8}$ и на $\frac{3}{16}$ (последний встречается редко).

Расположение акцентов в трехдольных размерах:

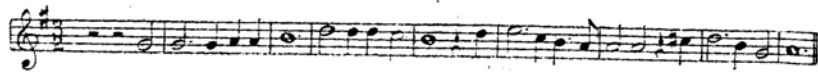


Примеры трехдольных размеров:

Преториус (XVII в.), Народная песня



Пери (1600-е), Из оперы „Евридика“



Чайковский, Из „Детского альбома“



Украинская народная песня



§ 14. Сложные такты

Сложные такты образуются от слияния двух или нескольких одинаковых простых тактов.

Такое объединение простых тактов происходит вследствие того, что тактовые акценты в одних тактах по своей силе могут быть более значительными, чем тактовые акценты в других тактах. Такт с более сильным акцентом называется **сильным тактом**; такт с более слабым акцентом называется **слабым тактом**.

По количеству акцентов, имеющих в сложном такте, можно определить количество простых тактов, составивших сложный.

Пресобладающим акцентом в сложных тактах является тактовый акцент первого простого такта (из числа слагаемых). Акценты последующих слагаемых тактов являются лишь относительно сильными долями.

В зависимости от того, сколько измерительных долей будет в сложном такте после слияния простых, различают размеры:

а) Четырехдольные: $\frac{4}{2} = \frac{2}{2} + \frac{2}{2}$; $\frac{4}{4} = \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$; $\frac{4}{8} = \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$;

б) Шестидольные: $\frac{6}{8} = \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$; $\frac{6}{4} = \frac{3}{4} + \frac{3}{4}$;
 $\frac{6}{16} = \frac{3}{16} + \frac{3}{16}$ (редко);

в) Девятидольные: $\frac{9}{8} = \frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$; $\frac{9}{4} = \frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4}$;

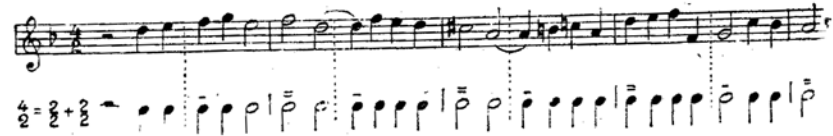
$\frac{9}{16} = \frac{3}{16} + \frac{3}{16} + \frac{3}{16}$ (редко);

г) Двенадцатидольные: $\frac{12}{8} = \frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$;

$\frac{12}{16} = \frac{3}{16} + \frac{3}{16} + \frac{3}{16} + \frac{3}{16}$ (редко);¹

Примеры сложных четырехдольных размеров:

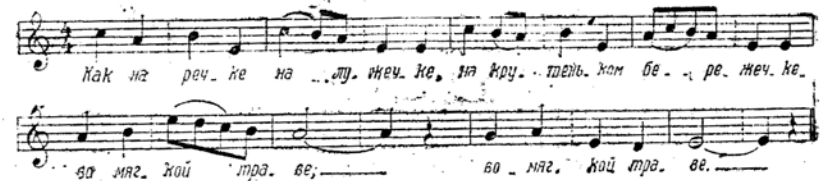
Фрескоальди (XVII в.), „Фрескоальда“¹⁾



И. С. Бах, Жига



Русская народная песня (из сборника Прокунина-Чайковского)



Моцарт, Соната С-дур для ф-п.



¹ При практическом исполнении в таких сложных тактах, как, например, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ отсчитывают не отдельные доли, а сразу целые простые такты, из которых составлен сложный.

Т.Экиазаров, Татарская песня „Дочь колхоза“

Примеры сложных шестидольных размеров:

И.С.Бак, Фуга.

Римский-Корсаков, „Шехеразада“

Шуман, „Die Hochländer - Witwe.“

Пример сложного девятидольного размера:

Бетховен, Adagio из Сонаты № 11

Примеры сложного двенадцатидольного размера:

Гендель, Вариации

И.С.Бак, Жига.

§ 15. Смешанные такты

В тех случаях, когда сложные такты образуются от слияния простых двух- и трехдольных тактов, получают так называемые смешанные такты.

Встречаются следующие размеры смешанных тактов:

$$\begin{aligned}
 & 5 = 2 + 3; \quad 5 = 3 + 2; \quad 5 = 2 + 3; \quad 5 = 3 + 2; \quad 7 = 3 + 4; \\
 & 8 = 8 + 8; \quad 8 = 8 + 8; \quad 4 = 4 + 4; \quad 4 = 4 + 4; \quad 8 = 8 + 8; \\
 & 7 = 4 + 3; \quad 7 = 4 + 3; \quad 7 = 4 + 3; \quad 8 = 3 + 2 + 3; \\
 & 8 = 8 + 8; \quad 4 = 4 + 4; \quad 4 = 4 + 4; \quad 4 = 4 + 4 + 4 \text{ и т. п.}
 \end{aligned}$$

Примеры пятидольных размеров:

Украинская народная песня



Украинская народная песня



Бородин, Из оперы „Князь Игорь“



Украинская народная песня



Примеры семидольных размеров:

Украинская народная песня



Украинская народная песня



Русская народная песня (из сборника Прокудина-Чайковского)



Украинская народная песня



Пример восьмидольного размера:

Украинская народная песня



§ 16. Перемежающиеся такты

Очень часто в середине музыкальных произведений чередуются такты различных размеров. Такие такты являются непериодическими и называются **перемежающимися** или **переменными** тактами. Они встречаются чаще всего в протяжных народных песнях, но попадают также и в сочинения композиторов XIX—XX вв. В таких случаях показатель размера выставляется каждый раз в начале нового такта. При правильно чередующейся перемене размера

показатель может быть двойным и выставляться в начале произведения.

Примеры перемежающихся тактов:

а) Правильно перемежающиеся такты:

Белорусская народная песня



Украинская народная песня



Русская народная песня (из сборника Некрасова и Локровского)



б) Неправильно перемежающиеся такты:

Русская народная песня (из сборника Лопатина и Прокунина)



Татарская народная мелодия (из сборника Затаевича)



§ 17. Одновременное сочетание различных размеров

В многоголосных музыкальных произведениях для придания большей самостоятельности отдельным голосам иногда (правда, очень редко) применяется одновременное сочетание тактов различных размеров. Такое сочетание тактов различных размеров носит название полиметрии.¹

Главнейшее свойство полиметрии — несовпадение тактовых акцентов в различных голосах.

Пример полиметрического сочетания:



¹ «Поли» — греческая приставка, означающая «много». Полиметрия — многоразмерность.

§ 18. Группировка длительностей в такте

Мы уже говорили, что размер такта определяется количеством измерительных долей и их длительностью. Независимо от того, сколько звуков различной или одинаковой длительности входит в такт, сумма их длительностей всегда должна быть равна размеру такта.

При одном и том же размере такта возможны различные сочетания длительностей, образующих такт. Сочетание длительностей в такте образует его ритмический рисунок. Ритмом (в простейшем понимании этого слова) называется чередование долгих и коротких, акцентированных и неакцентированных звуков.

Такт образуется из ряда идущих друг за другом звуков одинаковой или различной длительности. Разнообразием же группировок длительностей создается разнообразие ритмических рисунков.

Группию является ряд звуков, укладываемых в измерительную единицу такта или полный такт. Правильная группировка имеет большое значение. Правильно записанный ритмический рисунок читается легко и точно; по группировке можно легко определить размер такта.

Для того чтобы ритмический рисунок был удобным для чтения, необходимо соблюдать следующие правила:

а) в простых тактах может быть или одна группа длительностей или же две и три группы, согласно количеству измерительных долей в такте;

б) в сложных тактах количество групп длительностей должно соответствовать или количеству простых тактов, образующих данный сложный такт, или количеству измерительных долей.

Ритмически правильное исполнение музыкальных произведений представляет одну из самых значительных трудностей, особенно на первых порах обучения музыке. Поэтому ритмическим упражнениям должно быть уделено должное внимание.

Образцы группировок в простых размерах:

а) Одна группа в такте:

б) Количество групп в такте равно количеству измерительных долей:

Примеры из музыкальной литературы:

Вебер. Тема из "Andante с вариациями"

Глинка, Краковяк.

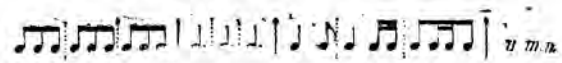
Бородин. Из оперы „Князь Игорь”

Даргомыжский, Из оперы „Русалка”

Дебюсси, Вальс из „Маленькой сюиты”

И. С. Бых, Сарабанда

Образцы группировок в сложных размерах. Количество групп в такте равно количеству простых тактов, составляющих сложный такт (см. исключение, указанное ранее):

9) $\frac{9}{8}$ (3+3+3)  и т.п.

Примеры из музыкальной литературы:
Лизе, из оперы „Мертвая красавица“.



Д. Скарлатти, Пастораль.



Бетховен, Квартет, соч. 130, Presto.



Чайковский, Симфония № 6, II часть.



Глинка, „Две наша роза“.



Украинская народная песня



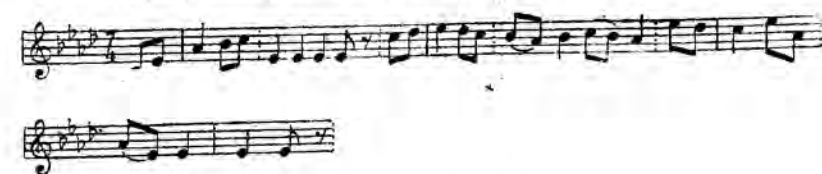
Русская народная песня (из сборника Прокунина - Чайковского)



Украинская народная песня (из сборника Лисенко)



А. Александров, Ластушья песня с Тибридских островов



А. Александров, Баскская песня



§ 19. Особые формы деления длительностей в такте

Основной формой дробления длительностей является последовательное четное деление тактовых долей на 2, 4, 8, 16 и т. д. (§ 5).



Но наряду с этим применяются и более сложные формы дробления при помощи нечетного деления тактовых долей, т. е. деления на 3, 5, 7 и т. п. При этом в такте образуются такие группы длительностей, в которых количество долей не соответствует простому делению.

Увеличение или уменьшение количества долей такта при таком делении длительностей не должно нарушать общей протяженности такта. Группа длительностей четного деления должна занимать такой же промежуток времени, как и группа простого деления.

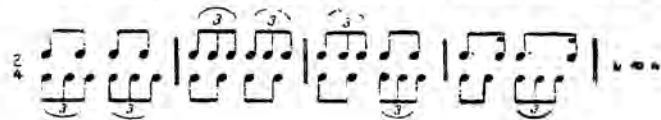
Случаи нечетного деления длительностей в такте весьма разнообразны. Наиболее важными являются следующие:

1. **Триоль** — группа длительностей, состоящая из нескольких долей, полученных в результате деления на три. Простейшие триоли состоят из трех одинаковых долей, стоящих вместо обычной группы из двух долей.

Примеры группировок триолей



В многоголосных музыкальных произведениях нечетность деления особенно ясно выделяется благодаря сравнению группировки длительностей в различных голосах:

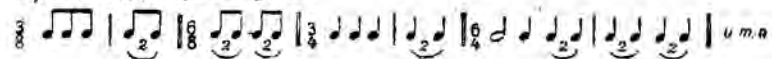


Пример из музыкальной литературы:



2. **Дуоль** — группа длительностей, состоящая из двух долей. Применяется в трехдольных тактах вместо обычной группы из трех долей.

Примеры группировок дуолей



На практике дуоли встречаются значительно реже, чем триоли.

Примеры из музыкальной литературы:

Чайковский, „Шо было раннею весной“

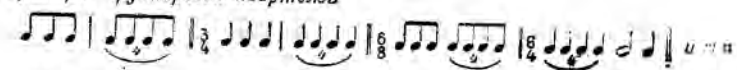


Триг. „Весной“



3. **Квартоль** — группа длительностей, состоящая из четырех долей. Применяется в трехдольных тактах вместо обычной группы из трех долей. Так же как и дуоль, квартоль встречается сравнительно редко.

Примеры группировок квартолей



Пример из музыкальной литературы:

Шопен, Ноктюрн № 2

Andante



4. **Квинтоль** — группа длительностей, состоящая из пяти долей. Применяется вместо обычной группы из

четырёх долей или вместо группы из трёх долей. Встречается редко.

Примеры группировки квинтолей



Пример из музыкальной литературы:

Шопен, Покторн № 3
Allegretto 3/4 - 66



Секстоль — группа длительностей, состоящая из шести долей. Применяется вместо обычной группы из четырёх или восьми долей.

Пример из музыкальной литературы:

Байн, Симфония № 4, II часть



Кроме рассмотренных, могут встретиться и другие случаи нечетного деления длительностей.

§ 20. Затякт

Музыкальные произведения или их отдельные части не обязательно должны начинаться с первой доли такта. Тогда первому полному такту предшествует неполный такт, называемый **затяктом**.

Затякт может состоять из одной, двух, трёх и т. д. долей; однако в своей совокупности они не должны составлять полный такт данного размера.

Примеры затякта:

Гимн Советского Союза*



Партизанская*



Бетховен, Симфония № 6



§ 21. Синкопа

Перенесение акцента с сильной доли такта на слабую называется **синкопой**.¹

Синкопа может быть получена несколькими способами:

а) Объединением посредством лиги за тактовой доли с последующей первой долей такта



Пример из музыкальной литературы:

Бетховен, Соната № 16 для ф-п



б) Слиянием внутри такта слабой и относительно сильной доли.



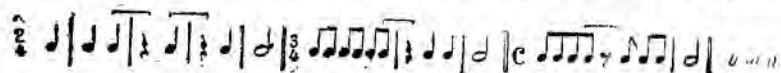
¹ Синкопа — греческое слово, означающее «усечение», «сокращение».

Пример из музыкальной литературы:

Бетховен, Симфония № 9, III-я часть



в) Применением паузы, поставленной вместо ожидаемого тактового акцента.



Пример из музыкальной литературы:

Чайковский, „Времена года. Декабрь“



Иногда композиторы пользуются сразу двумя приемами синкопирования.

Примеры из музыкальной литературы:

Глинка, Краковляк из оперы „Иван Сусанин“



Мусоргский, Хор польских девушек из оперы „Борис Годунов“



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что такое акцент?
2. Что измеряется в музыкальном произведении при помощи такта?
3. Что такое сильная и слабая доля такта?
4. Что означает тактовая черта?
5. Как определяется размер такта?
6. Как обозначается размер такта?
7. На какие основные виды разделяются размеры тактов?
8. Каким образом получают сложные такты?
9. Укажите расположение акцентов в тактах с размерами:

3 6 5 9
4' 8' 8' 8

и т. п.

10. Что такое относительно сильная доля такта?
11. Какие такты называются перемежающимися?
12. Что такое полиметрия?
13. Какому правилу подчиняется группировка длительностей в простых тактах? в сложных тактах?
14. Что такое ритмический рисунок такта?
15. Перечислите случаи нечетного деления длительностей в такте.
16. Что называется затактом?
17. Что называется синкопой и как она получается?

§ 22. Формы мелизмов

Мелизмами называются небольшие, имеющие постоянную форму, мелодические обороты, которые иногда появляются в мелодии. Мелизмы выработались еще в XVII—XVIII столетиях, и каждый из них имеет свое обозначение и свой способ исполнения. Обозначаются мелизмы или особыми знаками, или нотами, написанными мелким шрифтом и не входящими в сумму долей, определяющих размер такта.

В настоящее время применяются следующие виды мелизмов:

1. Форшлаг.¹ Различают форшлаг короткий и долгий, называемый также аподжатурой.² Короткий форшлаг, который может быть одночленным, двухчленным и многочленным, выписывается или в виде одной перечеркнутой ноты или нескольких коротких нот и при исполнении отнимает наименьшую часть длительности той доли, перед которой он стоит.

пишут:



исполняют:



пишут:



исполняют:



¹ Форшлаг — немецкое слово, означающее «предудар».

² Аподжатура — итальянское слово, означающее «предударные».

В последнее время применяется и такой короткий форшлаг, который исполняется за счет предшествующей доли.

пишут:



исполняют:



Долгий форшлаг, или аподжатура, бывает только одночленным; выписывается он также в виде маленькой ноты, но не перечеркнутой. При исполнении долгий форшлаг отнимает соответствующую часть той доли, перед которой он стоит. Его длительность всегда должна быть точно сообразована с обозначением; чаще всего долгий форшлаг равен половине длительности той доли, перед которой он стоит.

пишут



исполняют



2. Мордент. Простой мордент состоит из трех звуков: основного, вспомогательного (лежащего на ступень выше или ниже) и снова основного. Сокращенно мордент обозначается специальным знаком, который пишется над или под нотой. Кроме простого, применяется и двойной мордент; каждый из них может быть обратным.

простой:



двойной:



простой перечеркнутый:



двойной перечеркнутый:



Двойной мордент требует двукратного повторения основного и вспомогательного звуков. Обратный мордент отличается тем, что в нем берется нижний вспомогательный звук.

пишут:

исполняют:

Если вспомогательный звук необходимо повысить или понизить, то над или под знаком мордента ставят соответствующий хроматический знак.

пишут:

исполняют:

и т.п.

3. Трель. Трелью называется возможно быстрое повторение основного звука и вспомогательного, лежащего ступенью выше. Обозначается трель в виде двух букв *tr* (сокращенное итальянское слово *trillo*), иногда с прибавлением зигзагообразной линии.

пишут:

исполняют:

Если требуется начинать трель не с основного звука, то перед знаком трели дополнительно выписывают короткий форшлаг.

пишут:

исполняют:

Если над знаком трели будет стоять бемоль, диэз или бекар, то верхний звук тогда следует брать соответственно данному знаку.

пишут:

исполняют:

4. Группетто. Группетто состоит из четырех звуков: верхнего вспомогательного, основного, нижнего вспомогательного и опять основного. Таким образом, группетто представляет собой как бы соединение двух аподжатур. Обозначается группетто особым знаком, который ставится над или под нотой, и исполняется за счет длительности основного звука.

пишут:

исполняют:

Если же знак группетто стоит между двумя нотами, то оно исполняется за счет дробления предыдущей доли.

пишут:

исполняют:

Хроматический знак, стоящий над или под знаком группетто, означает хроматическое изменение соответственно верхнего или нижнего вспомогательного звука.

Более сложные виды мелизмов с большим количеством звуков особыми знаками не обозначаются и обычно называются в общей форме — «группой», «руладой», «фигуритурой», «колоратурой» и т. п.

Бетховен. Соната № 5 для ф-п.

и т.д.

Шопен, Ноктюрн № 8.



Бетховен Симфония № 5



Вообще в настоящее время композиторы предпочитают выписывать большинство украшений (кроме короткого форшлага и трели) в виде нот, а не знаков, чтобы избежать расхождений в их расшифровке.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Перечислите все виды мелизмов.
2. Чем отличается долгий форшлаг от короткого?
3. Перечислите разновидности мордента.
4. Что такое группетто и как оно исполняется?
5. Что означает хроматический знак, стоящий под или над знаком мордента или группетто?
6. Что такое фиоритура? рулада? колоратура?

ГЛАВА VI

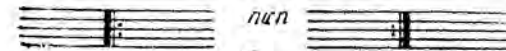
Знаки сокращения и упрощения нотного письма (аббревиатура)

§ 23. Различные способы сокращения

Сокращение нотного письма применяется с целью экономии времени и бумаги при записи музыкальных произведений.

В течение долгого времени практика выработала многочисленные приемы, упрощающие нотную запись; здесь мы укажем важнейшие из них.

Если музыкальная фраза или целая часть музыкального произведения при исполнении должна быть повторена, то взамен двойного ее написания употребляется специальный знак повторения — реприза.¹



Повторению подлежат те части музыкального произведения, которые заключены в знаки репризы. Если такой знак поставлен в конце отрывка или части музыкального произведения, то повторить нужно все идущее до знака.

Шуман, „Бабочки“.

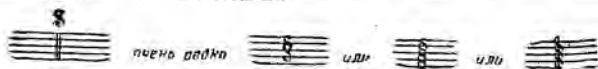


¹ Реприза — французское слово, означающее «повторение».



Чаще всего реприза стоит на грани двух тактов, совпадая с тактовой чертой. Однако, как видно из вышеприведенного примера, реприза может быть поставлена и в середине такта; тогда она делит такт на части, подлежащие повторению.

Иногда для обозначения того места, откуда надо начать повторение, употребляют знак, похожий на перечеркнутую латинскую букву S и являющийся сокращением итальянского слова *segno*.¹ Тогда в месте, после которого следует повторение, ставятся буквы *Dal S* (сокращенное *Dal segno*), что означает — «от знака».



В музыкальных произведениях, состоящих из трех частей, из которых третья является повторением первой, нет надобности выписывать еще раз то, что уже было написано. В таких случаях в конце второй части пишут слова: *Da capo al fine* (произносится: «да капо аль фине»), что означает: «с начала до конца»; при этом концом (*fine*²) считается конец первой части, где это слово и пишется. Если первую часть необходимо повторить не с самого начала, то прибегают к вышеуказанному способу и пишут: *Dal segno al fine*, т. е. «от знака до конца». Все эти выражения обычно записываются сокращенно: *D. C. al F.* или *D. S. al F.* Выражение: *Da capo al fine, poi segue la coda* (произносится: «да капо аль фине, poi segue la coda») означает: повторить с начала до конца, а потом перейти на специальное заключение — коду.

Если повторяемая часть должна быть исполнена с другим окончанием, это обозначается выражениями: *1-ma volta* (первый оборот), *2-da volta* (второй оборот), которые пишутся под квадратными скобками, охватывающими оба окончания. Иногда слово *volta* сокращается или не пишется вовсе; тогда ставятся просто цифры 1 и 2.

¹ *Segno* (сеньо) значит по-итальянски «сигнал», «знак».
² *Fine* — итальянское слово, означающее «конец».



Если требуется повторение двух или более тактов, то такты можно очертить сверху скобкой и написать слово «bis», что значит — «два раза».



При многократном повторении одного и того же такта выставляют знак, представляющий собой наклонную черту, выписанный столько раз, сколько раз необходимо повторить данный такт.



Таким же образом можно обозначить и паузы, длящиеся несколько тактов подряд.



Для сокращения записи характера исполнения — например, стаккато, легато и др. — ставится слово *simile*, т. е. «таким же образом».



Повторение одного и того же звука сокращенно может быть обозначено следующим образом:



Повторение двух или нескольких звуков называется *tremolando* («тремолянди») или просто *tremolo* («тремоло») и обозначается так:



Раздробленное исполнение аккордов называется *arpeggio* («арпеджо») и обозначается волнистой линией, стоящей перед аккордом.



В тех случаях, когда звук нужно взять с октавным удвоением, над нотой или под нотой ставят: *con 8-va*

(т. е. с октавой). Если эти слова стоят над нотой, звук сопровождается верхним октавным звуком, если же эти слова стоят под нотой, то звук сопровождается нижним октавным звуком.



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Перечислите способы повторения фраз и отдельных частей.
2. Перечислите способы обозначения повторений отдельных тактов и отдельных небольших мелодических оборотов.
3. Что такое тремоло?
4. Как обозначается повторение одного и того же звука?
5. Как исполняется арпеджо?
6. Каким образом можно написать паузу, длящуюся несколько тактов?
7. Что означает выражение «con 8-va», стоящее под или над отдельной нотой?

ГЛАВА VII.
Интервалы

§ 24. Понятие об интервале

В музыке все звуки находятся между собой в определенных соотношениях.

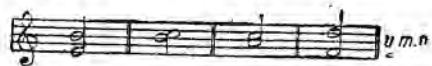
Высотное соотношение двух звуков называется интервалом. Интервал — латинское слово, означающее «промежуток» или «расстояние». В применении к музыке интервал обозначает промежуток или расстояние между двумя ступенями звукоряда.

В музыкальных произведениях интервалы встречаются в двух формах, имеющих одинаково большое значение:

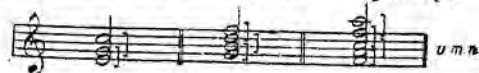
а) в мелодической форме, при которой звуки, образующие интервал, следуют один за другим; в таких случаях интервалы различаются и по своему направлению — как восходящие и нисходящие, например:



б) в гармонической форме, при которой звуки образуют созвучие, например:



Если одновременно сочетается больше двух звуков, то образуется созвучие, состоящее из двух или нескольких интервалов, называемое аккордом, например:



В одноголосных произведениях интервалы встречаются только в мелодической форме. В многоголосных же произ-

ведениях интервалы встречаются в обеих формах: и мелодической (так как каждый голос, самостоятельно взятый, дает эту форму) и гармонической (так как во всякий отдельный момент имеется одновременное сочетание звуков различных голосов), например:

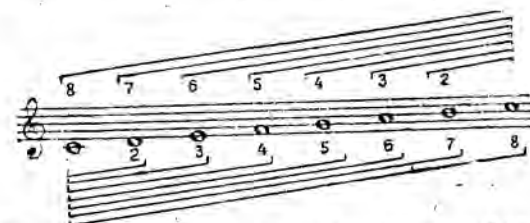


§ 25. Названия интервалов

Основных названий интервалов восемь, соответственно количеству ступеней в диатонической гамме.

Названия интервалов являются латинскими числительными и указывают количество ступеней, заключенных в интервале:

Прима (или унисон ¹)	сокращенно	обозначается	цифрой	1
секунда	"	"	"	2
терция	"	"	"	3
кварта	"	"	"	4
квинта	"	"	"	5
секста	"	"	"	6
септима	"	"	"	7
октава	"	"	"	8



От каждого звука можно построить любой интервал. Для этого надо только помнить, которую по счету ступень

¹ Интервал унисон (от латинского глагола *unire* — «объединять» и существительного *sonum* — «звук») указывает на такое соотношение, при котором различные голоса совпадают на одном звуке.

требуется найти в данном случае. Например, требуется от звука *ми* построить септиму вверх. Принимая звук *ми* за первую ступень, легко находим седьмую ступень вверх:



§ 26. Виды интервалов

Сравнивая интервалы, одинаковые по названию, но построенные от разных звуков, мы замечаем, что иногда они имеют некоторое различие по величине.

Величина интервала определяется не только количеством ступеней, но также и количеством тонов или (что то же) полутонов, заключенных в данном интервале. Тон и полутона, следовательно, служат мерой для определения точной величины интервала.

Сравнив, например, некоторые терции между собой, мы увидим несовпадение их по количеству тонов:



В приведенном примере мы имеем два вида терций: а) терцию, имеющую 2 целых тона (четыре полутона), и б) терцию, имеющую 1 1/2 целых тона (три полутона). В соответствии с этим первый вид терции называется большой терцией, а второй вид — малой терцией.

Подобно этому определяется видовое различие и между секундами, квартами, квинтами и т. д.

Вид интервала можно изменять при помощи хроматического повышения или понижения звуков, образующих интервал. В таком случае интервал, сохраняя свое название, может стать более широким или более узким, т. е. количество полутонов в нем может увеличиться или уменьшиться, например:



Таблица интервалов в пределах октавы
(крестиком отмечены редко употребляемые интервалы)

Название интервалов		Сокращенное обозначение	Количество тонов
Третья	чистая (унисон)	ч 1	0
	увеличенная	ув 1	1/2
Секунда	малая	м 2	1/2
	большая	б 2	1
	увеличенная	ув 2	1 1/2
Терция	уменьшенная	ум 2	0
	малая	м 3	1 1/2
	большая	б 3	2
Кварты	увеличенная	ув 3	2 1/2
	уменьшенная	ум 3	1
	чистая	ч 4	2
Квинты	увеличенная (тритон)	ув 4	3
	дважды увеличенная	дв. ув 4	3 1/2
	уменьшенная	ум 4	2
Секста	чистая	ч 5	3 1/2
	увеличенная	ув 5	4
	уменьшенная (тритон)	ум 5	3
Септима	дважды уменьшенная	дв. ум 5	2 1/2
	малая	м 6	4 1/2
	большая	б 6	5 1/2
Октава	увеличенная	ув 6	5
	уменьшенная	ум 6	3 1/2
	чистая	ч 7	5 1/2
Девятка	большая	б 7	6 1/2
	увеличенная	ув 7	6
	уменьшенная	ум 7	4 1/2
Десятка	чистая	ч 8	6
	увеличенная	ув 8	6 1/2
	уменьшенная	ум 8	5 1/2

Основными видами интервалов являются чистые, большие и малые интервалы.

Чистыми, или совершенными,¹ интервалами являются: а) унисон; б) кварта, имеющая 2½ тона; в) квинта, имеющая 3½ тона; г) октава, имеющая 6 тонов.

Большими интервалами являются: а) секунда, имеющая 1 тон; б) терция, имеющая 2 тона; в) секста, имеющая 4½ тона; г) септима, имеющая 5½ тонов.

Малыми интервалами являются: а) секунда, имеющая ½ тона; б) терция, имеющая 1½ тона; в) секста, имеющая 4 тона; г) септима, имеющая 5 тонов.

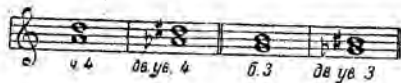
Таким образом, чистыми интервалами считаются только унисон, кварта, квинта и октава, а большими и малыми — только секунда, терция, секста и септима.

Кроме того, каждый интервал может быть превращен в увеличенный или уменьшенный, дважды увеличенный или дважды уменьшенный кроме уменьшенной и дважды уменьшенной примы.² Превращение основных видов интервалов в увеличенные и уменьшенные достигается при помощи дополнительного хроматического повышения или понижения звуков интервала.

Увеличение чистого или большого интервала на один полутона дает увеличенный интервал:



Увеличение чистого или большого интервала на два полутона дает дважды увеличенный интервал:



¹ Название «совершенные интервалы» применяется вследствие того, что в музыкальной теории и практике унисон, квинта и октава с давних пор считались наиболее благозвучными интервалами.

² Практически употребление дважды увеличенных и дважды уменьшенных интервалов ограничивается употреблением дважды увеличенной кварты и дважды уменьшенной квинты, хотя теоретически возможно построить любой дважды увеличенный или дважды уменьшенный интервал.

Таблица интервалов

(Крестиком отмечены редко употребляемые интервалы)

	чистые	большие	малые	увеличенные	уменьшенные
Унисон (прима)					
Секунда					
Терция					
Кварта					
Квинта					
Секста					
Септима					
Октава					

Уменьшение чистого или малого интервала на один полутона дает уменьшенный интервал:



Уменьшение чистого или малого интервала на два полутона дает дважды уменьшенный интервал:



При построении интервалов сперва отыскивается соответствующая ступень, а затем вид интервала регулируется при помощи хроматических знаков. Например, требуется построить от звука *ля* увеличенную квинту вниз. Для этого от данного звука *ля*, принимая его за пятую ступень, находят первую ступень вниз:



После того как второй звук интервала найден, необходимо подсчитать количество тонов в полученном интервале:



Помня, что увеличенная квинта должна иметь четыре тона, мы при помощи хроматического знака должны прибавить недостающий полутона:



Для определения данного интервала сначала необходимо установить название интервала, а затем, подсчитав количество тонов или полутонов, определить его вид.

§ 27. Интервалы больше октавы

Если к октаве прибавлять другие интервалы: секунду, терцию, кварту и т. д., то будут получаться так называемые **составные или сложные интервалы**. Составные интервалы по своему диапазону (объему) всегда превышают октаву.

Названия составных интервалов следующие:

Нона (девятая ступень, или *секунда через октаву*)



Децима (десятая ступень, или *терция через октаву*)



Ундецима (одиннадцатая ступень, или *квартта через октаву*)



Дуодецима (двенадцатая ступень, или *квинта через октаву*)



Тридецима (тринадцатая ступень, или *секста через октаву*)



Квартдецима (четырнадцатая ступень, или *септима через октаву*)



Квинтдецима (пятнадцатая ступень, или *двойная октава*)



Видовое различие составных интервалов подобно различию простых. Иначе говоря, секунда через октаву (*нона*) бывает, как и простая секунда, большой, малой, увеличенной и уменьшенной, терция через октаву — такой же, как и простая терция, и т. д.

§ 28. Энгармонизм интервалов

Внимательно рассматривая таблицу интервалов (см. стр. 63), нельзя не заметить, что некоторые интервалы, различные по своему названию, имеют одинаковое количество тонов. Если такие интервалы построить от одного и того же звука, они будут являться **енгармонически равными**.

Примерами энгармонически равных интервалов могут служить следующие интервалы:

увеличенная секунда и малая терция (имеющие по $1\frac{1}{2}$ тона);

увеличенная кварта и уменьшенная квинта (имеющие по 3 тона);

увеличенная секста и уменьшенная септима (имеющие по 5 тонов).



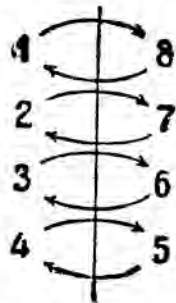
Несмотря на одинаковую звучность энгармонически равных интервалов, правильное их правописание имеет большое значение при разрешении интервалов, о которых будет сказано ниже (глава XV).

§ 29. Обращение интервала

Обращением интервала называется перенесение нижнего звука интервала на октаву вверх или верхнего звука на октаву вниз. При этом получается новый интервал, который в сумме с первоначальным составляет октаву.¹



Все восемь интервалов могут быть разделены на две группы взаимнообратимых интервалов:



¹ В контрапункте приходится иметь дело не только с октавным обращением, но и с обращениями другого рода, однако в элементарной теории эти последние не изучаются.

Такое подразделение интервалов объясняется тем, что обращение интервалов всегда производится путем вычитания. В самом деле, при вычитании из октавы какого-нибудь интервала мы получаем его обращение. Например, вычитая из октавы терцию, мы получаем сексту, являющуюся обращением терции, и, наоборот, вычитая из октавы сексту, получаем терцию, являющуюся обращением сексты. Складывая же взаимнообратимые интервалы, мы в результате неизменно получаем октаву.

Как одну из особенностей следует отметить, что при обращении интервалов происходит переключивание голосов, т. е. нижний голос становится верхним, а верхний — нижним:



Виды интервалов при их обращении находятся в постоянном соответствии, а именно: все чистые интервалы обращаются в чистые, все большие — в малые, все малые — в большие, все увеличенные — в уменьшенные и все уменьшенные — в увеличенные.

Пользуясь свойствами обращения интервалов, можно облегчить себе построение больших по диапазону интервалов. Например, требуется построить уменьшенную септиму вниз от звука *си-бемоль*. Помня, что уменьшенная септима в обращении дает увеличенную секунду, мы строим эту увеличенную секунду в обратном направлении, т. е. наверх; обратив полученный интервал, мы находим нужную уменьшенную септиму.



Сумма тонов взаимнообратимых интервалов всегда равна 6, т. е. равна октаве.

§ 30. Консонирующие и диссонирующие интервалы

Разные интервалы, взятые в гармонической форме, т. е. в одновременном сочетании звуков, производят на слух различное впечатление: одни звучат мягко, благозвучно, другие же, наоборот, резко, неблагозвучно.

Первые называются **консонирующими интервалами** или просто **консонансами**; вторые называются **диссонирующими интервалами** или просто **диссонансами**.¹

Консонансы подразделяются на **совершенные** и **несовершенные**. **Совершенными консонансами** считаются **унисон, чистая октава, чистая квинта** и (в большинстве случаев) **чистая кварта**. **Несовершенными консонансами** считаются: **большие и малые терции, большие и малые сексты**.

Большие и малые секунды, большие и малые септимы (а иногда и чистая кварта) являются **диссонансами**.

Все **увеличенные и уменьшенные интервалы** также считаются **диссонансами**, потому что производят в музыкальных произведениях впечатление незавершенности.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что такое интервал?
2. В каких двух формах применяются интервалы?
3. Что такое созвучие?
4. Перечислите названия интервалов в пределах октавы.
5. Как сокращенно обозначаются интервалы?
6. От чего зависит вид интервала?
7. Какие интервалы называются чистыми? большими? малыми?
8. Каким образом получаются увеличенные и уменьшенные интервалы?
9. Какие интервалы называются составными? Перечислите их названия в пределах двойной октавы?
10. Какие интервалы называются энгармонически равными? Укажите примеры энгармонизма интервалов.

¹ Консонанс — по-латыни — «согласие»; диссонанс — «разногласие». Следует оговорить, что такое подразделение интервалов на консонансы и диссонансы основано на самостоятельном их рассмотрении, в музыкальном же произведении диссонансы могут быть взяты и таким образом, что их диссонансность значительно сглаживается.

11. Что такое обращение интервалов?

12. Какие интервалы получаются в результате обращения унисона, секунды, терции, кварты и т. д.?

13. Какие интервалы получаются в результате обращения чистых, больших, малых, увеличенных, уменьшенных интервалов?

14. Чему равна сумма тонов взаимнообратимых интервалов?

15. Что называется консонансом? диссонансом?

16. Какие интервалы являются совершенными консонансами? несовершенными консонансами? диссонансами?

§ 31. Общее понятие об аккорде

Одновременное звучание нескольких различных звуков (числом более двух) называется аккордом.

В практике применяется громадное количество разнообразных аккордов. Простейшими из них и имеющими наиболее широкое применение являются такие аккорды, построение которых основано на терцовом соотношении звуков.



§ 32. Обертоны

Принцип терцового построения аккордов вытекает из физической природы самого звука.

Многочисленными опытами доказано, что каждый звук сопровождается целым рядом призвуков, получающихся вследствие того, что звучащее тело (например, струна) одновременно колеблется не только всей своей длиной, но и своими отдельными частями: половинами, третями, четвертями и т. д. Каждая такая часть дает свой особый звук, который по отношению к основному звуку является сопровождающим. Все призвуки по регистру более высоки, чем основной звук, а потому называются **обертонами**.¹

Так как обертоны образуются при делении звучащего тела на 2, 3, 4, 5 и т. д. частей, равных по своей величине, то при этом количество колебаний каждого следующего обертона соответственно возрастает в 2, 3, 4, 5 и т. д. раз.

¹ Обертон — немецкое слово, означающее «верхний звук».

Если количество колебаний основного звука принять за единицу, то всю последовательность обертонов можно представить в виде следующего ряда:



В зависимости от того, во сколько раз увеличилось количество колебаний по сравнению с основным звуком, обертон называется вторым, третьим, четвертым и т. д.

Сила звучания обертонов неодинакова. Наиболее ясно слышимыми являются второй, третий, четвертый, пятый, шестой и восьмой обертоны,¹ а из них особенно — октавные и квинтовые обертоны. Взятые одновременно, эти обертоны представляют собой не что иное, как аккорд терцового построения; отбросив же все удвоения, получаем аккорд простейшей формы:



§ 33. Разновидности аккордов

Все аккорды терцового построения различаются между собою по следующим признакам:

- 1) в зависимости от того, из скольких различных звуков, расположенных по терциям, образован аккорд;
- 2) из каких именно терций (больших или малых) составлен аккорд;
- 3) от расположения звуков аккорда в связи с возможными обращениями последнего.

Аккорд, составленный из трех различных звуков, расположенных по терциям, называется трезвучием. В зависимости от вида терций трезвучие может быть:

¹ Седьмой обертон благодаря темперации не вполне соответствует по высоте обозначенному и как бы является фальшивым.

а) **большим или мажорным**,¹ если оно составлено из большой и малой терций;²

б) **малым, или минорным**, если оно составлено из малой и большой терций;

в) **уменьшенным**, если оно составлено из двух малых терций;

г) **увеличенным**, если оно составлено из двух больших терций.



Название мажорного или минорного трезвучия получает в зависимости от того, какой является первая терция: мажорной (большой) или минорной (малой).

Уменьшенным или увеличенным трезвучие называется потому, что оно занимает диапазон уменьшенной или же увеличенной квинты:



Следует уметь строить трезвучия от любого звука. При построении от одного и того же звука каждый вид трезвучия может быть получен при помощи применения хроматических знаков.

Если к трезвучию прибавить еще одну терцию, получится новый вид аккорда — септаккорд, названный так потому, что он занимает диапазон септими.



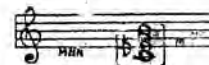
В зависимости от того, из какой септими и какого трезвучия составлен септаккорд, он может быть:

а) **большим мажорным**, т. е. состоящим из большой септими и мажорного трезвучия:

¹ Мажор — по-латыни «большой», минор — «меньший».
² Все аккорды строятся и читаются, начиная от нижнего звука вверх.



б) **большим минорным**, т. е. состоящим из большой септими и минорного трезвучия:



в) **малым мажорным**, т. е. состоящим из малой септими и мажорного трезвучия:



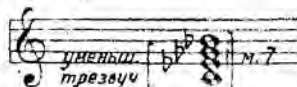
г) **малым минорным**, т. е. состоящим из малой септими и минорного трезвучия:



д) **уменьшенным**, если он состоит из трех малых терций и, следовательно, занимает диапазон уменьшенной септими:



е) **малым вводным**, если он состоит из малой септими и уменьшенного трезвучия:



Так же как и трезвучие, любой септаккорд может быть построен на любом звуке.

Каждый звук, входящий в состав трезвучия или септаккорда, имеет свое наименование. Тот звук, на котором строится аккорд, называется **основным звуком** или **основным тоном**; далее следует **терцовый тон** (или просто терция аккорда), затем **квинтовый** (квинта аккорда) и **септимовый** (септима аккорда) тоны. Соответственно с этим звуки обозначаются цифрами: 1, 3, 5 и 7.



Если нижним звуком аккорда является основной тон, считают, что аккорд находится в своем основном виде. Если же нижним звуком будет являться какой-нибудь другой тон аккорда, то аккорд будет находиться в обращении:



Как основной вид, так и все обращения аккордов получают самостоятельное название в зависимости от названия интервалов, образующихся между нижним звуком и каждым звуком, лежащим выше:



Для упрощения подобных громоздких названий применяют более удобные сокращенные названия: так, терцквинтаккорд называют просто **трезвучием**, терцсекстаккорд — **секстаккордом** (обозначается — 6), только квартсекстаккорд сохраняет свое полное название для отличия от секстаккорда (обозначается — $\frac{6}{4}$).

Для сокращения названий септаккорда и его обращений указываются лишь интервалы между нижним звуком и септимальным, а также между нижним звуком и основным (который в обращениях больше не является нижним). Таким образом получены названия: вместо терцквинтсекстаккорда — септаккорд (обозначается — 7), вместо терцквинтсекстаккорда — квинтсекстаккорд (обозначается — 5), вместо терцквартсекстаккорда — терцквартаккорд (обозначается — $\frac{4}{3}$), вместо секундквартсекстаккорда — секундаккорд (обозначается — 2).

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что такое аккорд?
2. Каково соотношение звуков при построении аккордов?
3. Что такое обертоны?
4. Перечислите разновидности трезвучий. Как они получаются?
5. Перечислите разновидности септаккордов. Как они получаются?
6. Что такое в аккордах основной тон? терцовый тон? Что такое квинта аккорда? септима аккорда?
7. Перечислите обращения трезвучия и септаккорда.

Г Л А В А IX

Мажорный лад

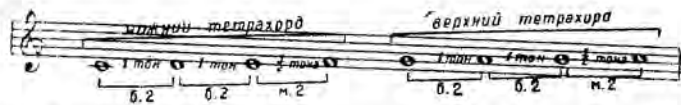
§ 34. Понятие гаммы

Отрезок звукоряда, заключенный в пределах октавы, определяет тот интервальный порядок звуков, на котором основывается мелодическое движение того или иного музыкального произведения. Тот звук, от которого построен октавный отрезок звукоряда, называется его основным тоном или тоникой. Мелодическое движение, в котором все звуки звукоряда следуют один за другим, называется гаммой.¹

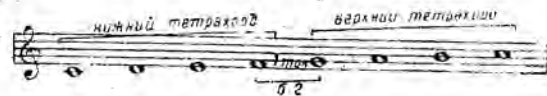
Гамма имеет восемь ступеней, из которых последняя является октавным повторением тоникой.

Гамма разделяется на две равные части, по четыре звука в каждой. Каждая половина гаммы называется тетракордом:² первый тетракорд называется нижним, второй — верхним.

Если в гамме оба тетракорда построены со следующим порядком чередования больших и малых секунд:



и если между тетракордами наличествует большая секунда (1 тон), то такая гамма является мажорной.



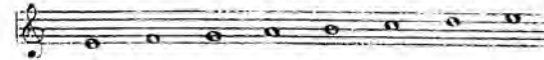
¹ Слово «гамма» является названием третьей буквы греческого алфавита, которой в средние века обозначался самый низкий применявшийся тогда музыкальный звук.

² Тетракорд — греческое слово, означающее «четыре струны».

Иначе говоря, порядок чередования тонов и полутонов в мажорной гамме будет таким: 1, 1, $1/2$, 1, 1, 1, $1/2$.

От любого звука, принятого за тоникой, можно построить мажорную гамму. Для этого нужно лишь точно соблюдать указанный порядок соотношений между ступенями.

Например, требуется построить мажорную гамму от звука *ми* (гамму *ми-мажор*). Для этого прежде всего напишем все ступени от *ми* до *ми* через октаву:



Затем отметим границу между тетракордами, составляющими эту гамму,

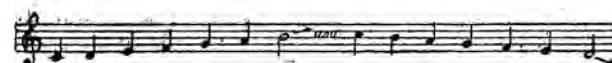


и, разметив цифрами расположение тонов и полутонов, урегулируем их при помощи знаков альтерации:



§ 35. Устойчивость и неустойчивость звуков

Звуки, входящие в состав гаммы, имеют неодинаковое значение в процессе движения мелодии. Это различное значение звуков легко обнаружить следующим образом: сыграем какую-либо гамму от тоникой до тоникой (например, *до-мажор*), создав тем самым определенную слуховую настройку. Если вслед за этим мы сыграем ту же гамму с остановкой не на тонике, а на каком-либо другом звуке или будем брать поочередно отдельные звуки этой гаммы, то заметим: 1) что остановка не на тонике производит впечатление незавершенности движения:



2) что отдельно взятые звуки вызывают либо ожидание движения, либо состояние покоя.



Звуки, создающие впечатление незавершенности и вызывающие ожидание движения, называются **неустойчивыми**. Звуки же, создающие впечатление завершенности и вызывающие состояние покоя, называются **устойчивыми**. Наиболее устойчивым звуком является **тоника**.

Стремление неустойчивых звуков разрешиться в устойчивые называется **звуковым тяготением**.

Система взаимоотношений звуков на основе их устойчивости и неустойчивости называется **ладом**.

Мажорным ладом является такой лад, в котором все устойчивые звуки, взятые в виде аккорда, составляют мажорное трезвучие.

§ 36. Обозначение и названия ступеней лада

Каждая ступень лада обозначается порядковой римской цифрой: первая ступень — I, вторая — II и т. д.

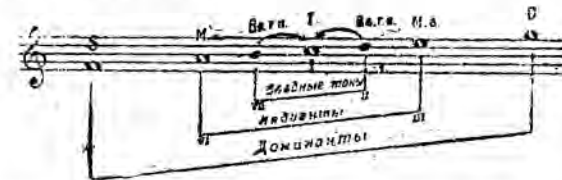


Последняя ступень обозначается, однако, не цифрой VIII, а цифрой I, так как она является октавным повторением первой ступени.

Кроме цифрового обозначения, ступени лада имеют специальные названия. I ступень, как уже было сказано выше, называется **тони́кой** (сокращенно обозначается буквой *T*). Остальные ступени приобретают свои названия в зависимости от своего положения по отношению к тонике.

В нижеприведенной схеме тоника (*T*) является центральным звуком, остальные же звуки располагаются вокруг нее. На квинту вверх от тоники находится **верхняя доминанта**, или просто **доминанта** (сокращенно обозначается буквой *D*); на квинту вниз от тоники находится **нижняя доми-**

нанта, или **субдоминанта** (сокращенно обозначается буквой *S*).¹ Между тоникой и доминантами лежат **медiantы** — верхняя и нижняя (*M_B* *M_H*);² рядом с тоникой, в секундовом соотношении с нею, находятся **вводные тоны** — верхний и нижний.³



В восходящем порядке гаммы названия ступеней будут чередоваться следующим образом:

- I ступень — тоника (*T*);
- II ступень — верхний вводный тон;
- III ступень — верхняя медiantа (*M_B*);
- IV ступень — субдоминанта (*S*);
- V ступень — доминанта (*D*);
- VI ступень — нижняя медiantа (*M_H*);
- VII ступень — нижний вводный тон;
- I ступень — тоника (*T*) (верхняя тоника).

§ 37. Свойства ступеней мажорного лада

В каждом мажорном ладу имеются три устойчивых звука, образующих вместе устойчивое **тоническое трезвучие** (трезвучие, построенное на первой ступени), и четыре неустойчивых звука, образующих неустойчивое созвучие, которое представляет собой **септаккорд**, построенный на VII ступени (вводный 7-аккорд).



¹ «Доминанта» по-латыни значит «главствующая», «преобладающая»; приставка *sub* означает «внизу», «под».

² «Медiantа» по-латыни значит «лежащая в середине».

³ Здесь понятие вводного тона применяется в чисто мелодическом смысле. В учении о гармонии понятие вводного тона употребляется в несколько ином смысле, применительно только к **полутоновым тяготениям** ко всем устойчивым звукам лада (например, при альтерации).

С каждым устойчивым звуком связаны два неустойчивых, находящихся от него на расстоянии секунды вверх и вниз.



Таким образом, все устойчивые звуки лада окружены неустойчивыми звуками:



При этом некоторые неустойчивые звуки (II и IV) имеют двойное направление тяготения, так как находятся между двумя устойчивыми звуками.

Степень тяготения отдельных неустойчивых звуков неодинакова. Она зависит прежде всего от расстояния до устойчивого звука: чем интервал меньше, тем напряженность тяготения сильнее. Например, IV ступень сильнее тяготеет в сторону III, а не V ступени, так как до III ступени всего лишь полутон, в то время как до V ступени — целый тон. Качество устойчивых звуков также неодинаково: наиболее устойчивым звуком является I ступень (T); III и V ступени являются относительно устойчивыми звуками, так как полное ощущение устойчивости они дают, лишь взятые вместе с T.

Наиболее неустойчивым звуком является VII ступень (нижний вводный тон), так как он связан с T как наиболее устойчивым звуком всего лишь на расстоянии полутона.

§ 38. Кварто-квинтовое тяготение доминанты и субдоминанты

Рассмотренная нами система тяготений, основанная на секундовых связях, не является единственной формой ладовых отношений. Существует еще и другая форма, составляющая с первой ладовое единство, но основанная на кварто-квинтовом отношении звуков.

Звуками, находящимися с T в кварто-квинтовых отношениях, являются только IV и V ступени, т. е. только S и D.



В многоголосных музыкальных произведениях при последовании ряда аккордов секундовые ладовые тяготения свойственны главным образом верхним голосам, в то время как нижнему голосу (басу) свойственны и кварто-квинтовые тяготения, например:

Шопен. Вальс соч. 34 №1.



Следует обратить внимание на двойственный характер V ступени лада, которая является устойчивой, если находится в одновременном сочетании с другими устойчивыми звуками (т. е. если она входит в состав трезвучия I ступени), и неустойчивой, если находится в нижнем голосе музыкального произведения:



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что такое гамма?
2. Что такое тетракорд?
3. Каково чередование тонов и полутонов в тетракорде? в полной гамме?
4. Какие звуки называются неустойчивыми? устойчивыми?

5. Как называется стремление неустойчивых звуков разрешиться в устойчивые?

6. Что такое лад? Что такое мажорный лад?

7. Как обозначаются ступени лада?

8. Перечислите названия ступеней лада в восходящем порядке; в нисходящем порядке.

9. Что означают слова: доминанта, субдоминанта, медианта?

10. Какие ступени лада являются устойчивыми? какой аккорд они образуют?

11. Сколько неустойчивых звуков имеет около себя каждый устойчивый и на каком расстоянии?

12. Какая ступень лада является наиболее устойчивым и какая наиболее неустойчивым звуком?

ГЛАВА X

Мажорные тональности

§ 39. Понятие о тональности

Выше мы уже говорили, что мажорная гамма может быть построена от любого звука. Так как при этом должны быть соблюдены точные интервалы соотношения между отдельными ступенями лада, то в каждой новой гамме приходится применять хроматические знаки (бемоли или диезы), при помощи которых и устанавливается правильность интервальных соотношений.

Принято говорить, что каждая такая гамма, построенная от новой тоники, будет находиться в новой тональности.

Тональностью называется высотное положение лада.

Иными словами, все тональности различаются между собою тем, что тоники, доминанты, субдоминанты и, соответственно, прочие ступени лада находятся на различной звуковой высоте.

Название тональности определяется названием тоники лада: например, если тоникой мажора является звук *до*, то тональность называется тональностью *до-мажор* или *C-dur*, если тоникой минора служит звук *фа* — тональность называется *фа-минор* или *f-moll*¹ и т. д.

С целью упрощения нотного письма и облегчения чтения нот все хроматические знаки, постоянно встречающиеся в той или иной тональности, выносятся к ключу, стоящему в начале строки; поэтому они называются ключевыми хроматическими знаками. По характеру ключевых знаков тональности разделяются на бемольные и диезные. Таких тональностей, в которых одновременно были бы бемольные и диезные ключевые знаки, не существует.

Порядок выставления хроматических знаков при ключе всегда строго соблюдается и определяется расположением тональностей по их взаимному родству.

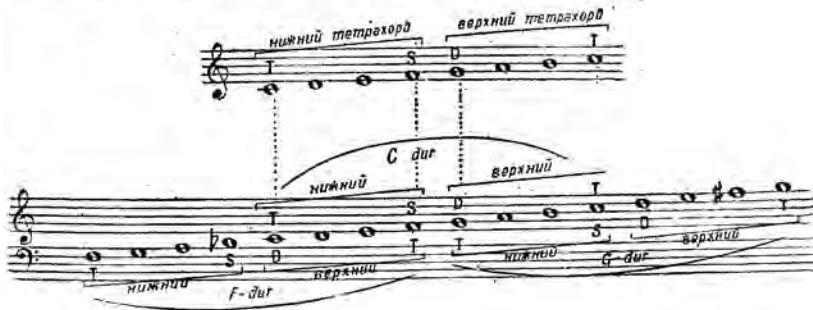
¹ *Dur* по-латыни значит «твердый», *moll* — «мягкий».

§ 40. Родство тональностей

В зависимости от того, какой интервал заключается между тониками различных тональностей, различают секундовое, терцовое, кварто-квинтовое соотношение тональностей.

Родственными мажорными тональностями являются те тональности, которые имеют по одному общему тетраходу. Такие тональности должны находиться между собою в отношении чистой кварты или чистой квинты, т. е. тоника каждой из них служит доминантой (квинта вверх или кварта вниз) или субдоминантой (кварта вверх или квинта вниз) другой тональности.

Те тетраходы родственных тональностей, которые не являются общими, различаются между собою одним хроматическим знаком на VII ступени (знак 'повышения) или на IV ступени (знак понижения).



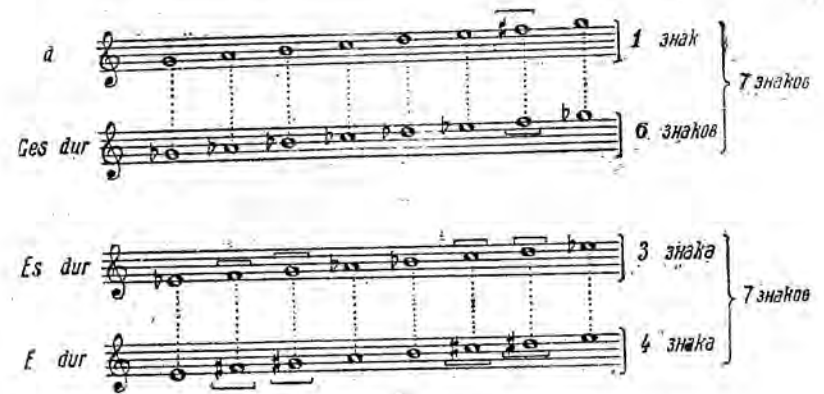
§ 41. Система диэзных тональностей

Исходя от тональности *C-dur*, и беря за основу для получения новой тональности всякий раз доминанту предшествующей тональности, мы получим целый ряд последовательно родственных тональностей с постоянным увеличением количества диэзов (см. таблицу на стр. 88).

Совершенно ясно, что хроматические знаки, характеризующие ту или иную тональность, будут появляться при ключе в том же порядке, в каком они появляются при построении ряда доминантово-родственных тональностей. При этом не трудно убедиться, что каждый новый диэз всякий раз появляется на VII ступени гаммы (см. таблицы на стр. 87 и 88).

высоты, гамму. Пользуясь таким представлением о тональностях, можно всегда легко определить тональности с большим количеством ключевых знаков, обычно трудно запоминаемые на первых порах изучения теории музыки. Для этого надо помнить, что такие диэзные и бемольные тональности, которые имеют тоники одинаковые по названию, но различающиеся по хроматическому знаку (например: *G-dur* и *Ges-dur*, *E-dur* и *Es-dur*, *D-dur* и *Des-dur*, *F-dur* и *Fis-dur*, *C-dur* и *Cis-dur* и т. п.), всегда являются взаимно транспонированными на хроматический полутон. При таком хроматически полутоновом соотношении тональностей каждая ступень одной тональности и соответствующая ей ступень другой отличаются друг от друга тем, что одна будет со знаком, а другая — без знака (т. е. натуральной).

Сумма ключевых знаков в таких тональностях всегда равна 7 (по числу ступеней), например:



Следовательно, запомнив тональности с небольшим количеством знаков, легко сообразить, сколько знаков и каких именно будет иметь тональность, транспонированная на хроматический полутон. Например, *F-dur* имеет один бемоль, следовательно, *Fis-dur* имеет шесть диэзов ($1 + 6 = 7$); *A-dur* имеет три диэза, следовательно, *As-dur* имеет четыре бемоля ($3 + 4 = 7$) и т. д.

Таблица соотношения
ключевых знаков взаимотранспонированных тональностей

<i>C dur</i>	0 #	<i>Ces dur</i>	7 b
<i>G dur</i>	1 #	<i>Ges dur</i>	6 b
<i>D dur</i>	2 #	<i>Des dur</i>	5 b
<i>A dur</i>	3 #	<i>As dur</i>	4 b
<i>E dur</i>	4 #	<i>Es dur</i>	3 b
<i>H dur</i>	5 #	<i>B dur</i>	2 b
<i>Fis dur</i>	6 #	<i>F dur</i>	1 b
<i>Cis dur</i>	7 #	<i>C dur</i>	0 b

§ 44. Энгармонизм тональностей

Соотношение между ключевыми знаками несколько усложняется при транспонировании диезных тональностей на хроматический полутоном вверх или бемольных на хроматический полутоном вниз. В таких случаях к имеющемуся количеству знаков данной тональности прибавляется еще семь знаков, соответственно семи полностью повышенным (при транспонировании вверх) или полностью пониженным (при транспонировании вниз) ступеням. Совершенно ясно, что при этом должны быть применены дубль-диезы или дубль-бемоли, так как некоторые звуки будут дважды повышены или дважды понижены, например:

Тональности с количеством знаков более семи применяются крайне редко и встречаются только в середине музыкальных произведений (см. ноктюрн Шопена *C-dur*, прелюдию *es-moll* из 1-го тома «Хорошо темперированного клавирина»¹ Баха и др.).

Основной причиной, по которой избегают применения тональностей с количеством знаков более семи, является трудность чтения музыкальных произведений, написанных в этих тональностях, и возможность энгармонической замены их более легкими тональностями — с меньшим количеством знаков. Например, приведенный выше *Dis-dur* с 9 диезами легко заменим *Es-dur*'ом с 3 бемолями, *Eses-dur* с 10 бемолями заменим *D-dur*'ом с 2 диезами и т. п.

Энгармоническая замена не искажает звучания и вместе с тем облегчает письмо и чтение нот.

С некоторым удобством энгармоническая замена может быть сделана и в пределах основных тональностей. Например, *Cis-dur*, имеющий 7 знаков, может быть заменен *Des-dur*'ом, имеющим 5 знаков, *Ces-dur* может быть заменен *H-dur*'ом и т. п.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что такое тональность?
2. Какие тональности называются родственными?
3. Что такое диезные тональности? бемольные тональности?

¹ Клавесин — струнный клавишный инструмент, широко распространенный в европейской музыкальной практике до конца XVIII в., один из предков нынешнего фортепиано.

4. Перечислите диезные тональности по порядку их построения.

5. Перечислите бемольные тональности по порядку их построения.

6. В каком порядке прибавляются ключевые знаки диезных тональностей? бемольных тональностей?

7. Какие тональности являются взаимотранспонированными на хроматический полутон?

8. Каким образом помогает знание транспонирования тональностей при определении их по ключевым знакам?

9. Как могут быть образованы тональности с количеством знаков более семи?

10. Какие тональности могут быть энгармонически заменены друг другом?

§ 45. Параллельный и одноименный минор

До сих пор мы ограничивались рассмотрением особенностей, связанных с мажорным ладом. Однако, наряду с мажорным в музыке применяется и минорный лад.

Минорным ладом называется такой лад, в котором все устойчивые звуки, взятые в виде аккорда, составляют минорное (малое) трезвучие. Лад этот — явление более сложное, чем мажорный, тем более, что исторический ход развития музыкальной культуры привел к образованию нескольких разновидностей минора.

Прежде чем изучать особенности каждой разновидности минора, необходимо усвоить, что минор может быть построен двояким образом:

а) как одноименный какому-нибудь мажору, с которым он имеет одинаковые тонику, субдоминанту и доминанту;

б) как параллельный какому-нибудь мажору, с которым он имеет одинаковый звуковой состав, а следовательно, и одинаковые ключевые знаки.

Таким образом, в одноименных мажоре и миноре элементом сходства является совпадение тоник, субдоминант и доминант, а в параллельных — общность звукового состава.

Для того чтобы построить минорную гамму, одноименную данной мажорной, следует в последней сделать понижение на полутон III, VI и VII ступеней:



Если данная мажорная гамма является диэзной, понижение повышенных звуков достигается посредством простого отбрасывания диэзов:

Мажорная гамма *D dur*

Изоименная минорная гамма *d moll*

Для того чтобы построить минорную гамму, параллельную данной мажорной, необходимо взять эту мажорную гамму, начиная ее с VI ступени, и во вновь полученной гамме принять прежнюю VI ступень за тонику новой гаммы:

Мажорная гамма *C dur*

Параллельная минорная гамма *f moll*

Мажорная гамма *A dur*

Параллельная минорная гамма *f# moll*

Мажорная гамма *G dur*

Параллельная минорная гамма *e moll*

Мажорная гамма *D dur*

Параллельная минорная гамма *b moll*

§ 46. Разновидности минорного лада

В музыкальной практике существует несколько разновидностей минорного лада.

Основной вид минорного лада называется натуральным (т. е. естественным) минором. Такой минор характеризуется тем, что его звуковой состав остается неизменным по сравнению со звуковым составом параллельного мажора:

d moll натуральный

D dur

Направление тяготения неустойчивых звуков в натуральном миноре такое же, как и в мажоре. Однако степень напряженности главнейших неустоев (IV и особенно VII ступеней) смягчена в виду отсутствия полутоновых отношений между ними и ближайшими устойчивыми звуками:

d moll натуральный

III IV VII

Отсутствие в натуральном миноре остро тяготеющего вводного тона привело к необходимости получить его посредством искусственного повышения на полутон VII натуральной ступени. Полученная таким образом форма минорного лада называется гармоническим минором:

d moll натуральный

d moll гармонический

VI нат. VII гарм.

Ярким признаком гармонического минора служит увеличенная секунда, заключенная между VI и VII ступенями.

Гармонический минор является наиболее широко применяемой формой минорного лада, так как в нем сохранена необходимая напряженность важнейшего неустойчивого звука (VII ступени).

Получение третьей и последней формы минорного лада стоит в прямой зависимости от гармонического минора. Благодаря повышению VII ступени между ней и VI ступенью образуется не всегда желательный мелодический разрыв ($1\frac{1}{2}$ тона). Чтобы избежать его, повышают на пол-

тона также и VI натуральную ступень. Такая разновидность минорного лада называется мелодическим минором:



Одновременное повышение VI и VII ступеней минорного лада чаще всего применяется при мелодическом движении к верхней тонике. Ясно, что в этом случае VI ступень уже не имеет тяготения вниз, в V ступень лада, но — через VII повышенную — разрешается в I ступень. Отсюда очевидно, что повышение VI ступени обязательно влечет за собой повышение VII ступени:



При мелодическом движении от верхней тоники вниз не требуется повышения VII, а тем более VI ступени; поэтому в таких случаях часто применяется натуральный минор, в котором VII натуральная ступень разрешается в V ступень:



Полный минорный лад, в котором сосредоточиваются все три разновидности, может быть выражен в следующей форме:



Сравнивая все разновидности минора с одноименным мажором, можно заметить:

- а) что по своему звуковому составу наибольшее приближение к мажору имеет мелодический минор;
- б) что элементом сходства во всех случаях является совпадение тоник, субдоминант и доминант;

в) что элементом различия во всех случаях является главным образом III ступень лада, определяющая мажорный или минорный характер трезвучия, построенного на I ступени.

Хроматические знаки, применяемые в гармоническом и мелодическом миноре, называются случайными и к ключу никогда не выносятся.



Примеры из музыкальной литературы (для наглядности транспонированы в общую тональность):

Украинская народная песня



Украинская народная песня



Минорные тональности

Русская народная песня „Бродяга“

с тoлл малодвижный



И. С. Бах. Фуга для ф-п.

с тoлл полный



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Какой лад называется минорным?
2. Что такое одноименные мажор и минор? в чем их сходство и различие?
3. Что такое параллельные мажор и минор? в чем их сходство и различие?
4. Что такое гармонический минор и как он получается?
5. Чем характеризуется гармонический минор?
6. Что такое мелодический минор и как он получается?
7. Каково направление тяготения VI и VII ступеней в гармоническом и мелодическом миноре?
8. Каково направление тяготения VI и VII ступеней в натуральном миноре при движении в натуральный тоника?
9. Укажите элементы сходства и различия минорном и одноименном мажорном ладах: а) в отношении звукового состава; б) в отношении направления тяготения неустойчивых звуков.

§ 47. Система минорных тональностей

Для обозначения минорных тональностей при помощи ключевых знаков за основу берется натуральный минорный лад, т. е. лад, имеющий одинаковый звуковой состав с параллельным мажором. Следовательно, параллельные мажор и минор могут быть обозначены одними и теми же ключевыми знаками.

Зная порядок мажорных тональностей, можно легко определить и порядок минорных. Для этого надо помнить, что тоника минора совпадает с VI ступенью параллельного мажора. Знание тоника является очень важным моментом при определении тональности, так как по одним только ключевым знакам мы можем в равной мере предполагать как мажор, так и параллельный ему минор, поскольку знаки одинаково их характеризуют.

§ 48. Определение минорной тональности

При определении минорной тональности всегда надо учитывать количество знаков или параллельной мажорной или одноименной мажорной тональности.

Например, требуется определить количество ключевых знаков в тональности *g-moll*. Она имеет столько же знаков, сколько имеет ее параллельный мажор. Но тоника параллельного мажора всегда находится на расстоянии малой терции вверх от тоника данного минора. Следовательно, в данном случае параллельности мажором является *B-dur*, имеющий два бемоля. Значит, *g-moll* также имеет два бемоля.

К тому же результату можно прийти и другим путем. Для тональности *g-moll* одноименным мажором служит *G-dur*, имеющий в ключе диэз. Так как минор от своего одноименного мажора отличается тремя пониженными сту-

Таблица мажорных и параллельных минорных тональностей (диезных)

Ключевые знаки	Мажор	Параллельный минор		
		Натуральный	Гармонический	Мелодический
C dur	a moll			
G dur	e moll			
D dur	h moll			
A dur	fis moll			
E dur	cis moll			
H dur	gis moll			
fis dur	dis moll			
Cis dur	ais moll			

Таблица мажорных и параллельных минорных тональностей (бемольных)

Ключевые знаки	Мажор	Параллельный минор		
		Натуральный	Гармонический	Мелодический
C dur	a moll			
F dur	d moll			
B dur	g moll			
Es dur	c moll			
As dur	f moll			
Des dur	b moll			
Ges dur	es moll			
Ces dur	as moll			

ениями, то одно из понижений выразится в уничтожении цеза на VII ступени, а два других — в появлении бемолей на III и VI ступенях. Следовательно, всего в *g-moll* будет два ключевых бемоля.



На основании соотношения ключевых знаков одноименных мажора и минора можно составить следующую таблицу:

Таблица соотношения ключевых знаков одноименных мажорных и минорных тональностей

<i>c dur</i>	<i>c moll</i>		
<i>G dur</i>	<i>g moll</i>	<i>F dur</i>	<i>f moll</i>
<i>D dur</i>	<i>d moll</i>	<i>B dur</i>	<i>b moll</i>
<i>A dur</i>	<i>a moll</i>	<i>Es dur</i>	<i>es moll</i>
<i>E dur</i>	<i>e moll</i>	<i>As dur</i>	<i>es moll</i>
<i>H dur</i>	<i>h moll</i>	<i>Des dur</i>	<i>des moll *</i>
<i>Fis dur</i>	<i>fis moll</i>	<i>Ges dur</i>	<i>ges moll *</i>
<i>Cis dur</i>	<i>cis moll</i>	<i>Ces dur</i>	<i>ces moll *</i>

При этом надо иметь в виду, что последние три бемольные минорные тональности, имеющие более семи ключевых знаков и обозначенные в таблице звездочкой, на практике заменяются более простыми энгармонически равными: *des-moll* = *cis-moll*, *ges-moll* = *fis-moll*, *ces-moll* = *h-moll*.

Таблица для определения разности числа ключевых знаков тональностей

7 #	<i>cis dur, ais moll</i>
6 #	<i>fis dur, dis moll</i>
5 #	<i>H dur, gis moll</i>
4 #	<i>E dur, cis moll</i>
3 #	<i>A dur, fis moll</i>
2 #	<i>D dur, h moll</i>
1 #	<i>G dur, e moll</i>
0	<i>C dur, a moll</i>
1 b	<i>f dur, d moll</i>
2 b	<i>B dur, g moll</i>
3 b	<i>Es dur, c moll</i>
4 b	<i>As dur, f moll</i>
5 b	<i>Des dur, b moll</i>
6 b	<i>Ges dur, es moll</i>
7 b	<i>Ces dur, as moll</i>

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Можно ли по одним только ключевым знакам определить, какая тональность обозначена: мажорная или минорная?
2. Что требуется для точного определения мажорной или минорной тональности?
3. В каком интервальном соотношении находятся тоники параллельных мажора и минора?
4. Как по одноименному мажору определить количество знаков данного минора?

Г Л А В А XIII
Другие лады

§ 49. Средневековые лады

Кроме мажорных и минорных ладов, в настоящее время преобладающих в музыкальном искусстве, существуют и другие лады, сейчас встречающиеся главным образом в народных песнях.

Эти лады часто именуются церковными, так как ими особенно подробно занимались средневековые монахи-теоретики, изучая строение католической церковной музыки. Однако это название неверно определяет их сущность, так как их источником в действительности была народная музыка.

Построение таких ладов основано на соединении двух тетрахордов с одинаковым или различным расположением в них полутона:


с полутоном в конце 


с полутоном в середине 


с полутоном в начале 


без полутона 


От различного комбинирования тетрахордов образуются различные лады:


Ионийский  (два одинаковых тетрахорда)


Дорийский  (два одинаковых тетрахорда)

Фригийский  (два одинаковых тетрахорда)

Лидийский 

Миксолидийский 

Золтыйский 

Тирофригийский 

Для усвоения особенностей построения этих ладов очень удобно сравнивать их с натуральным мажором и минором. Исходя из такого сравнения, подобные лады могут быть охарактеризованы следующим образом:

а) Ионийский лад по своему звуковому составу совпадает с натуральным мажором:

Натуральный мажор 

Ионийский лад 

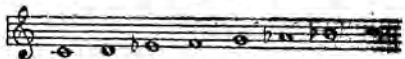
б) Дорийский лад по сравнению с натуральным минором имеет повышенную VI ступень — так называемую дорийскую сексту:

Натуральный минор 

Дорийский лад  дорийск. б

в) Фригийский лад по сравнению с натуральным минором имеет пониженную II ступень — так называемую фригийскую секунду:

Натуральный минор



Фригийский лад



г) Лидийский лад по сравнению с натуральным мажором имеет повышенную IV ступень — так называемую лидийскую кварту:

Натуральный мажор



Лидийский лад



д) Миксолидийский лад по сравнению с натуральным мажором имеет пониженную VII ступень — так называемую миксолидийскую септиму:

Натуральный мажор



Миксолидийский лад

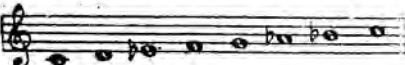


е) Эолийский лад по своему звуковому составу совпадает с натуральным минором:

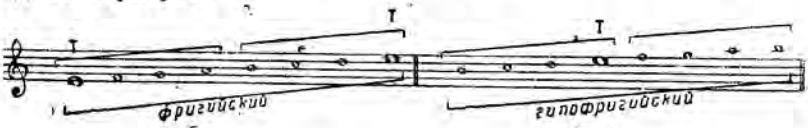
Натуральный минор



Эолийский лад



ж) Гипофригийский лад, имея на своей I ступени уменьшенное трезвучие, является неустойчивым ладом, а поэтому не может считаться самостоятельным. Его необходимо понимать как фригийский лад, в котором, в результате перестановки тетрахордов, тоника оказалась в середине звукоряда:



Таким образом, ионийский, лидийский и миксолидийский лады имеют мажорный характер, а дорийский, фригийский и эолийский лады имеют минорный характер.¹

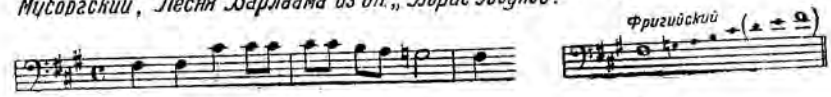
В настоящее время в народных песнях чаще всего встречаются следующие лады: эолийский, фригийский, дорийский, миксолидийский и ионийский.

Примеры из музыкальной литературы:

Украинская народная песня.



Миссовский, Песня Варлаама из оп. „Борис Годунов“*



Белорусская народная песня.



Шопен, Мазурка, соч. 56 №2



¹ Следует иметь в виду, что у древних греков названия ладов не соответствовали принятым в современной теории. Произошло это вследствие ошибки средневековых теоретиков, неверно понявших древнегреческие музыкальные трактаты. Поэтому, например, наш ионийский лад древней Греции назывался лидийским и т. д.

Украинская народная песня.



В большинстве случаев в музыкальных произведениях лад строго не сохраняется от начала до конца, но изменяется в зависимости от характера построения мелодии.

Русская народная песня



§ 50. Пятиступенный, дважды гармонический и увеличенный лады

Кроме так называемых средневековых ладов, в музыкальных произведениях можно встретить еще и другие самостоятельные лады. К их числу относятся:

а) Пятиступенный лад, состоящий из пяти различных звуков (не считая октавного повторения тоники). Этот лад иногда называется китайским или шотландским звукорядом, так как он впервые был обнаружен в музыке именно этих народностей; однако он встречается в песнях почти всех народов. Главнейшей характеристикой этого лада является отсутствие в нем звуков, образующих полутоновые соотношения.



По сравнению с семиступенным натуральным мажором в пятиступенном ладе отсутствуют IV и VII ступени.

По сравнению с семиступенным натуральным минором в пятиступенном ладе отсутствуют II и VI ступени:

Иными словами, можно сказать, что пятиступенный лад является неразвившимся мажорным или минорным ладом.

Примеры из музыкальной литературы:

Татарская мелодия (из сборника Затаевича)



Татарская мелодия (из сборника Затаевича)



б) Дважды гармонический лад по своему характеру является минорным гармоническим ладом, в котором дополнительно повышена IV ступень, вследствие чего образуется вторая увеличенная секунда (между III и IV ступенями).



Очень часто дважды гармонический минорный лад также называют венгерским или цыганским звукорядом.

Пример из музыкальной литературы:

Сен-Санс. Цыганский танец



в) Увеличенный лад назван так потому, что все трезвучия, построенные на его ступенях, являются увеличенными. Иногда этот лад также называют целотонным в виду того, что все ступени чередуются друг за другом по целым тонам (большим секундам). В этом ладе различных звуков всего шесть, равномерно заполняющих диапазон октавы:

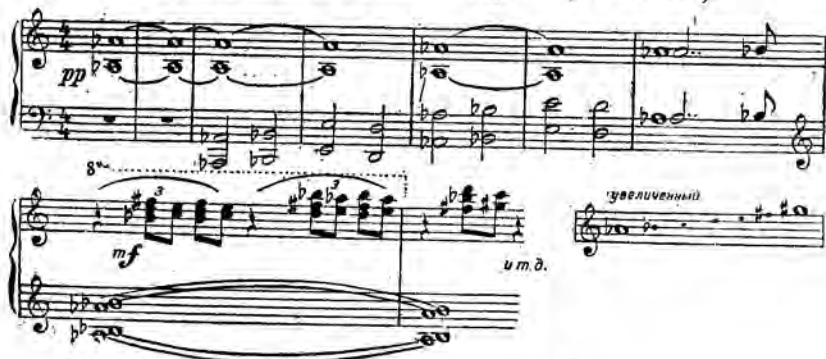


Примеры из музыкальной литературы:

Глинка, Из оперы „Руслан и Людмила“



Римский-Корсаков, Из оперы „Золотой петушок“ (II действие)



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Какие тетрахорды лежат в основе средневековых ладов?
2. Перечислите названия семи средневековых ладов.

3. Охарактеризуйте средневековые лады, сравнивая их с натуральным мажором или натуральным минором.

4. Что такое пятиступенный лад и чем он отличается от натурального мажора?

5. Что такое дважды гармонический лад и каким образом можно его получить?

6. Что такое увеличенный лад, почему он так называется и сколько в нем различных ступеней?

Хроматическая гамма

§ 51. Правописание хроматических гамм

Натуральные мажорные и натуральные минорные гаммы являются последовательностью звуков, идущих по диатоническим тонам и полутонам. В музыкальных произведениях часто встречается последовательность звуков, идущих только по полутонам.

Хроматическая гамма не представляет собой самостоятельной гаммы. Это обыкновенная натуральная мажорная или натуральная минорная гамма, в которой все большие секунды между ступенями заполнены хроматическими полутонами.

Мажорность или минорность хроматической гаммы определяется благодаря аккордовому сопровождению.

Установились два способа построения хроматических гамм.

Наиболее часто применяется тот способ правописания хроматических гамм, который встречается главным образом в произведениях композиторов-классиков, а именно:

а) мажорная хроматическая гамма в восходящем порядке пишется с повышением всех ступеней, отстоящих от последующих на большую секунду, за исключением VI ступени, которая заменяется пониженной VII ступенью; в нисходящем порядке она пишется с понижением ступеней, за исключением V ступени, которая заменяется повышенной IV ступенью:¹



¹ Основанием для этого служат законы гармонии: повышение VI и понижение V ступени привело бы к появлению хроматических знаков неродственных тональностей.

б) минорная хроматическая гамма в восходящем порядке пишется как параллельная хроматическая мажорная, начатая от VI ступени; в нисходящем порядке ее построение совпадает с построением одноименной мажорной хроматической гаммы:



Возможен, однако, и другой способ:

а) Мажорная хроматическая гамма в восходящем порядке пишется с повышением всех ступеней, имеющих большую секунду наверх; в нисходящем порядке — с понижением всех ступеней имеющих большую секунду вниз.



б) Восходящая минорная хроматическая гамма строится, исходя из натурального минора, в котором повышаются все необходимые ступени; в нисходящем же порядке ее написание совпадает с построением одноименной мажорной хроматической гаммы:



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что такое хроматическая гамма?
2. Какие способы правописания хроматических гамм применяются: для восходящего порядка в мажоре? в миноре? для нисходящего порядка в мажоре? в миноре?
3. Чем определяется мажорность или минорность хроматической гаммы?

Разрешение интервалов по тяготению

§ 52. Ладовая альтерация; гармонический мажор

Стремление к большей динамической насыщенности музыкальных произведений постепенно приводило композиторов к усложнению внутриладовых звуковых отношений. Усложнение это выразилось также в усилении мелодической связи звуков при помощи хроматизма. Так как мелодическая связь звуков основана на тяготении неустойчивых звуков к устойчивым, то, следовательно, усиление этой связи является усилением звукового тяготения.

Усиление тяготения неустойчивых звуков при помощи хроматизма называется ладовой альтерацией.¹

Без нарушения тональности можно альтерировать (т. е. хроматически изменять), во-первых, только тот неустойчивый звук, который со своим устойчивым образует большую секунду; во-вторых, только в том направлении (вверх или вниз), которое совпадает с направлением тяготения неустойчивых звуков.²

Натуральный мажорный лад допускает альтерирование следующих ступеней:

а) II ступени — в сторону повышения и понижения:



¹ Альтерация — латинское слово, означающее «изменение».
² Альтерирование устойчивых или неустойчивых в направлении, обратном их тяготению, приводит к иному тональности и здесь не подлежит рассмотрению.

б) IV ступени — только в сторону повышения:



в) VI ступени — только в сторону понижения. Пониженная VI ступень мажорного лада носит название VI гармонической ступени, так как она делает мажорный лад похожим на гармонический минор:



Обострение тяготения неустойчивых звуков укрепляет значение тоники как центра тональности. Тем самым альтерация способствует большей определенности ладовых звуковых отношений.

Полная схема альтерации в мажоре.¹



Подобно альтерации в мажоре, строится альтерация в миноре. Совершенно ясно, что уже охарактеризованное повышение VII ступени гармонического минора, а также VI и VII ступеней мелодического минора является именно альтерацией, так как оно продиктовано необходимостью усилить тяготения.

Полная схема альтерации в миноре.



Примечание. На практике IV пониженная ступень не употребляется и заменяется III повышенной (мажорной) ступенью.

§ 53. Устойчивые и неустойчивые интервалы

Выше мы говорили, что все интервалы разделяются на консонирующие и диссонансирующие. Теперь необходимо добавить, что все интервалы могут, кроме того, рассматриваться как устойчивые или неустойчивые.

Интервалы на ступенях натуральной мажорной гаммы

Мажор натуральный

Секунды	
Терции	
Кварты	
Квинты	
Сексты	
Септимы	

Интервалы на ступенях гармонической минорной гаммы

Минор гармонический

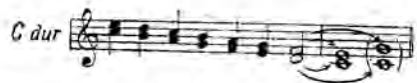
Секунды	
Терции	
Кварты	
Квинты	
Сексты	
Септимы	

Устойчивыми интервалами лада являются лишь те консонирующие интервалы, которые могут быть образованы при помощи только устойчивых звуков, т. е. звуков, составляющих тоническое трезвучие данного лада.

Если консонирующий интервал взят вне связи с другими интервалами, он всегда может быть понят как устойчивый интервал, потому что неустойчивость интервалов, как и неустойчивость отдельных звуков, всегда выявляется в результате последовательного чередования интервалов. Например, взятая отдельно терция *ре — фа* может считаться устойчивой (для тональности *d-moll*):



Взятая же в последовательности с другими интервалами, она может потребовать себе разрешения, т. е. оказаться неустойчивой (например, в тональности *C-dur*):



То же самое относится и к другим консонансам. Таким образом, устойчивость или неустойчивость консонирующих интервалов определяется только в сочетании с другими интервалами.

Наоборот, диссонирующие интервалы (за исключением тех из них, которые энгармонически равны консонансам) всегда кажутся нам неустойчивыми и требуют разрешения.

Неустойчивый интервал может быть образован или двумя неустойчивыми звуками или одним устойчивым и одним неустойчивым. В первом случае оба голоса интервала при разрешении будут находиться в движении; во втором случае один из голосов (устойчивый звук) будет оставаться на месте, а другой — находиться в движении!

§ 54. Разрешение диссонансов

Для того чтобы уметь правильно разрешать неустойчивые интервалы, достаточно знать принцип тяготения неустойчивых звуков. Несмотря на это, особое внимание должно быть обращено на отдельные случаи разрешения часто встречающихся диссонансов.

а. Разрешение тритона. Тритон в музыкальной теории называется интервал, заключающий в себе три целых тона, а именно — увеличенная кварта и уменьшенная квинта. Построенные от одного и того же звука, увеличенная кварта и уменьшенная квинта на слух ничем не отличаются друг от друга, так как они энгармонически равны:



Однако разрешение их различно. Всякий увеличенный интервал при своем разрешении переходит в еще более широкий интервал, а всякий уменьшенный — в еще более узкий. В увеличенных интервалах голоса при разрешении расходятся в разные стороны, а в уменьшенных — сближаются. То же самое мы наблюдаем и при разрешении тритона:



Для разрешения тритона надо представить себе данный интервал в определенной тональности. В зависимости от предлагаемой тональности определяются и направление движения голосов и звуки разрешения.

Определить тональность для разрешения тритона легко, если помнить, что тритон образуется: **увеличенная кварта** — между IV и VII ступенью и между VI и II ступенью гармонического мажора и гармонического минора; **уменьшенная квинта** — между VII и IV ступенью и между II и VI ступенью гармонического мажора и гармонического минора:



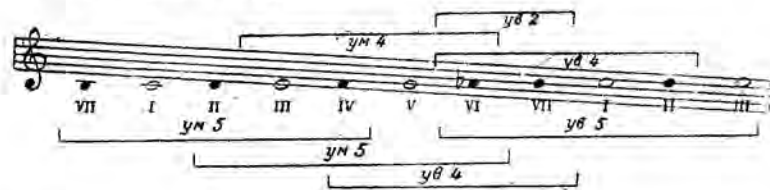
Предположим, что нам дан тритон *ре-бемоль — соль*. Если звук *ре-бемоль* принять за IV ступень, то соответственной тональностью будет *As-dur* или *as-moll*. В таком случае разрешением данной увеличенной кварты будет малая секста в *As-dur* или большая секста в *as-moll*.

Таблица увеличенных и уменьшенных интервалов, образующихся на ступенях гамм

Мажор натуральный



Мажор гармонический



Минор гармонический



Если же звук ре-бемоль считать VI ступенью гармонического мажора или гармонического минора, то соответственной тональностью будет *F-dur* или *f-moll*, а разрешением будет малая секста в *f-moll'e* или большая секста в *F-dur'e*.



Во всех четырех случаях увеличенная кварта разрешается в большую или малую сексту.

Уменьшенная квинта, хотя она энгармонически и равна увеличенной кварте, даст другие тональности, так как нижний ее звук надо считать или VII или II ступенью. Разрешением уменьшенной квинты всегда будет малая или большая терция:



В рассмотренных нами случаях разрешения тритона мы исходили из предположения, что оба звука тритона неустойчивы. Если же предположить один из звуков тритона устойчивым (такие тритоны образуются путем альтерации), тогда тональности соответственно изменяются:



б. Разрешение секунды. Секунда может быть построена на любой ступени и может быть или большой, или малой, или увеличенной. Если секунда состоит из двух неустойчивых звуков, то при разрешении оба они должны находиться в движении; если же один из звуков в интервале устойчив, то при разрешении он остается на месте. Правило это является общим для разрешения любых интервалов.

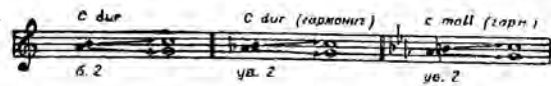
Возможны следующие случаи разрешения секунд:

1) Если секунда образована **устойчивым** и **неустойчивым** звуками, то такая секунда разрешается в **терцию** (большую или малую):



2) Если секунда образована **двумя неустойчивыми** звуками, являющимися VI и VII ступенями натурального или гармонического мажора или минора, то такая секунда разрешается в **чистую кварту**. Между VI и VII ступенями

может быть заключена либо большая, либо увеличенная секунда, но не малая:



3) Если секунда образована IV и V ступенями, причем V ступень мы будем рассматривать как неустойчивую доминанту, то такая секунда разрешается: в мажоре — в малую сексту, в миноре — в большую сексту. Между IV и V ступенями может быть заключена только большая секунда, но не малая и не увеличенная:



в. Разрешение септими. Так как септима является обращением секунды, то и разрешение септими является обращением разрешения секунды. В соответствии с этим возможны следующие случаи разрешения септими:

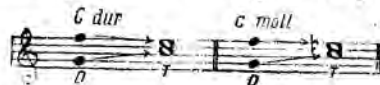
1) в большую или малую сексту:



2) в чистую квинту:



3) в большую или малую терцию:



Кроме указанных разрешений различных септим в сексту, квинту или терцию, возможно также разрешение большой септими в октаву. Для этого надо понимать большую септиму как образованную тоникой и VII ступенью; тогда естественным разрешением VII ступени (вводного тона) будет движение в верхнюю тоникку при оставлении на месте нижней тоникки:



г. Разрешение уменьшенной терции и увеличенной сексты. Уменьшенная терция и увеличенная секста, как и большинство увеличенных и уменьшенных интервалов, могут быть получены только при помощи альтерации. Являясь взаимнообратимыми интервалами, уменьшенная терция и увеличенная секста чаще всего образуются между IV повышенной ступенью и VI ступенью гармонического мажора и гармонического минора, а также между VII ступенью и II пониженной ступенью мажора и гармонического минора:



Так как направление тяготения неустойчивых звуков, образующих уменьшенную терцию и увеличенную сексту, благодаря альтерации является определенным (лишь в одну сторону), возможен только один случай разрешения уменьшенной терции в чистую приму (унисон) и увеличенной сексты в чистую октаву.



Характерное разрешение уменьшенной терции и увеличенной сексты дает возможность на слух отличать их от энгармонически им равных большой секунды и малой септими.

§ 55. Разрешение доминантсептаккорда

Всякое диссонирующее созвучие, примененное в музыкальном произведении, требует разрешения, так как является неустойчивым. Поэтому, когда диссонирующий интервал входит в состав аккорда, весь аккорд в целом также является диссонирующим. Одним из важнейших в музыкальной практике диссонирующих аккордов является доминантсептаккорд.

Доминантсептаккордом называется септаккорд, построенный на доминанте (V ступени) натурального мажора или гармонического минорного лада:



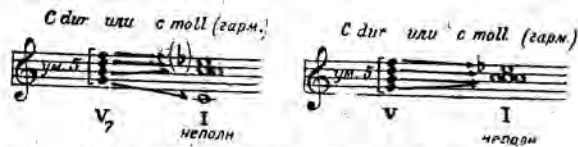
Основными интервалами, определяющими разрешение доминантсептаккорда, служат уменьшенная квинта и малая септима. В обращениях доминантсептаккорда уменьшенная квинта заменяется увеличенной квартой, а малая септима — большой секундой.



Разрешая доминантсептаккорд или его обращение по тяготению, мы всегда будем получать устойчивое тоническое созвучие.

В доминантсептаккорде четыре различных звука. Следовательно, при его разрешении в тоническом созвучии будут получаться также четыре звука, часть которых должна быть удвоена или даже утроена.

Доминантсептаккорд в основном виде разрешается в трезвучие I ступени с утроенным основным тоном и пропущенной квинтой:



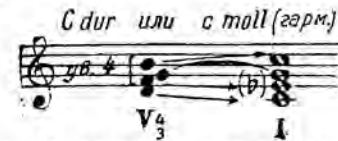
Как видно из примера, направление разрешения острых тяготеющих звуков (терции и септима аккорда) таково: терция, являющаяся вводным тоном, разрешается на малую секунду вверх; септима разрешается: в мажоре — на малую секунду вниз, в миноре — на большую секунду вниз.

При разрешении обращений доминантсептаккорда: квинтсептаккорда, терцквартаккорда и секундаккорда, движение терции и септима аккорда остается таким же.

Квинтсептаккорд V ступени разрешается в полное трезвучие I ступени:



Терцквартаккорд V ступени разрешается в полное трезвучие I ступени:



Секундаккорд V ступени разрешается в секстаккорд I ступени:



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что такое ладовая альтерация? посредством чего она достигается?
2. Какие ступени мажорного натурального лада могут быть альтерированы и в каком направлении (вверх, вниз)?
3. Что такое гармонический мажор?
4. Какие ступени минорного натурального лада могут быть альтерированы и в каком направлении?
5. Какие интервалы называются устойчивыми? неустойчивыми?
6. Что такое тритон?
7. Между какими натуральными неустойчивыми ступенями лада образуется тритон?
8. Как разрешается тритон, образованный двумя неустойчивыми звуками?
9. Укажите другие случаи получения тритона и его разрешения?
10. Как распознать на слух увеличенную кварту и уменьшенную квинту?
11. Перечислите случаи разрешения секунд, септим.
12. В какие интервалы разрешаются: уменьшенная терция? увеличенная секста?
13. В чем различие движения голосов при разрешении большой секунды и уменьшенной терции? малой септима и увеличенной сексты?
14. Что такое доминантсептаккорд?
15. Каково движение важнейших неустойчивых звуков при разрешении доминантсептаккорда?
16. В какие аккорды разрешаются по тяготению доминантсептаккорд и его обращения?

ГЛАВА XVI

О мелодии

§ 56. О мелодическом движении

Во всех музыкальных произведениях мелодия является главным выразительным средством. Мелодия может сопровождаться аккомпанементом, создающим для нее гармонический и ритмический фон. В многоголосных произведениях могут сочетаться несколько одновременно звучащих самостоятельных мелодий.¹

В мелодическом движении различают два основных элемента: ритм и интонацию. Ритм характеризуется порядком чередования долгих и коротких, акцентированных и неакцентированных звуков. Интонацией² называется высотное соотношение чередующихся в мелодии звуков.

Метр является основой ритмической организованности мелодии; лад — основой интонационной (звуко-высотной) организованности мелодии.

Нельзя в мелодии представить себе ритм вне звуков определенной высоты. Также нельзя представить себе интонацию вне звуков определенной длительности. Таким образом, ритмические и интонационные звуковые отношения составляют неразрывное единство.

Поэтому мелодией называется музыкальная мысль, выраженная посредством одноголосного последования звуков, связанных между собою интонационно и ритмически.

Усиление напряжения движения в большинстве случаев связано с интонационным подъемом, а также с ритмическим оживлением; ослабление напряжения — с интонационным спуском, а также с ритмическим успокоением, например:

¹ Подобного рода музыка называется полифонической.

² Слово «интонация» имеет еще и другое значение: правильной или фальшивой передачи у певцов, скрипачей и т. д. высоты звука. Фальшивое интонирование тогда называется «детонацией».

Тайдн, Симфония № 14, Adagio cantabile



Мелодическое движение никогда не бывает непрерывным на большом протяжении времени. Обычно оно содержит в себе перерывы, называемые **цезурами**.

Цезуры разделяют всю мелодию на отдельные мелодические обороты, которые называются **мотивами** или **мотивными построениями**.

Русская народная песня „Эй ухнем.“



В каждом мотиве имеется вершина динамического напряжения — **к у л ь м и н а ц и я**. Звук, являющийся наиболее напряженным, называется **иктом**¹ (ниже обозначается значком V). Совершенно ясно, что икт, выделяясь по своей силе, является акцентированным звуком:

Бетховен, Соната № 1 для ф-но



Та часть мотива, которая в своем динамическом нарастании приводит к икту, называется **предиктом**,² а та часть, которая после икта заключает движение, называется **постиктом**³ или **слабым окончанием**.

¹ Ictus — по латыни «ударение».

² Prae — по латыни «пред».

³ Post — по латыни «после».

Если в мотиве имеются все три динамических момента: предикт — икт — постикт, он представляет собой полное мотивное построение. Если же в мотиве отсутствуют предикт или постикт или же они оба вместе, мотив представляет собой неполное мотивное построение.

В зависимости от этого возможны следующие формы мотивных построений:

а) полная форма: предикт — икт — постикт, например:



б) неполная форма: предикт — икт, например:

Чайковский, „Времена года Июнь.“



в) неполная форма: икт — постикт, например:
Моцарт Сوناتа для ф-п (3^я часть)



г) неполная форма: один икт, например:

Байден, Симфония № 2.



§ 57. Слитность мотивов и образование фраз

Несмотря на то, что цезуры разделяют мелодию на сравнительно небольшие отрезки, цельность всего произведения все же не теряется. Это происходит оттого, что большинство мотивов имеет несовершенное окончание, т. е. окончание или на ритмически слабом (неустойчивом) моменте или просто на неустойчивом звуке, чем и обуславливается стремление к дальнейшему движению.

В музыкальных произведениях мотивы являются составными частями более сложных образований — фраз, которые в свою очередь являются частями предложений и т. д.

Икты отдельных мотивов, образующих фразу, всегда имеют различное динамическое значение: одни являются более сильными, другие — менее сильными. Наиболее значительный по своей силе икт является динамической кульминацией (вершиной) всей фразы.

Чайковский, „Времена года Июнь.“



Бетховен, Сوناتа № 9 для ф-п. (2 часть)



Знание строения мелодий очень важно, так как оно помогает правильно исполнять музыкальное произведение

§ 58. Секвенция

Тот частный вид мелодического движения, в котором отдельный мелодический оборот (один или несколько мо-

тивов) повторяется несколько раз подряд, сдвигаясь на определенный интервал вверх или вниз, называется секвенцией.¹ В зависимости от направления сдвига различаются секвенции восходящие и нисходящие.

Секвенции могут находиться в любой части мелодии: в начале, в середине или в конце движения, но чаще всего встречаются в середине. Во всех случаях секвенции органически связаны с общим движением.

Пример из музыкальной литературы:

И. С. Бах, Соната №1 для скрипки соло. Presto.

В музыкальных произведениях секвенции могут применяться одновременно в нескольких голосах, например:

Бетховен, Квартет симфонический №130. Presto (партия I и II скрипок)

¹ От латинского слова *sequere* — «следовать».

Изложенная в виде аккордов секвенция называется гармонической секвенцией, например:

Бородин, Из оперы «Князь Игорь»

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Какие два элемента различают в мелодическом движении?
2. Что такое интонация? ✓
3. Что называется динамикой музыкального произведения?
4. Что такое мотив? ✓
5. Как называется граница между отдельными мотивными построениями?
6. Сколько динамических кульминаций может быть в мотиве?
7. Каким термином обозначается динамическая кульминация?
8. Что такое предикт? постикт?
9. Перечислите и охарактеризуйте формы мотивных построений.
10. Каково динамическое соотношение иктов отдельных мотивных построений, образующих фразу?
11. Что такое динамическая кульминация фразы?
12. Что такое секвенция?
13. Какие бывают секвенции?
14. Что называется гармонической секвенцией?

ГЛАВА XVII

Транспозиция

§ 59. Различные способы транспозиции

Транспозицией называется перенесение музыкального произведения из одной тональности в другую. Иначе транспозиция называется транспонированием.

Необходимость транспозиции появляется тогда, когда исполнение музыкального произведения в данной тональности почему-либо неудобно: например, если при переложении музыкального произведения для другого инструмента (или голоса) данная тональность оказывается слишком высокой или слишком низкой.

В зависимости от условий исполнения музыкального произведения применяются три различных способа транспозиции.

- а) при помощи переписывания всего произведения целиком в необходимой тональности;
- б) при помощи замены ключей;
- в) при помощи замены ключевых знаков.

Первый и второй способы дают возможность транспонировать музыкальное произведение в тональность, лежащую от данной тональности на любой интервал вверх или вниз. Третий же способ применяется при необходимости транспонировать на хроматический полутон вверх или вниз.

§ 60. Техника транспонировки

При любом способе транспозиции прежде всего необходимо определить тональность данного произведения. После этого и в зависимости от интервала, на который надо транспонировать, отыскивается новая, более удобная тональность.

Предположим, необходимо транспонировать следующую песню:



По ключевым знакам и заключительной тонике устанавливаем, что песня написана в тональности *H-dur* и что более удобной тональностью будет тональность, лежащая полутора тонами выше, т. е. *D-dur*. После этого уже приступаем к самой транспонировке.

Первый способ транспонировки будет заключаться в следующем:

- а) выставим ключевые знаки, соответствующие новой тональности (*D-dur*), т. е. два диеза;
- б) перепишем каждую ноту терцией выше;
- в) выставим при соответственных нотах случайные хроматические знаки.



Второй способ транспонировки будет заключаться в следующем:

- а) среди всех известных нам ключей подберем такой, в котором тоника необходимой нам новой тональности *D-dur* писалась бы на том же месте нотного стана, как и прежняя тоника *H-dur* в том ключе (в данном случае в скрипичном), в котором написано данное произведение;
- б) выставим найденный ключ со знаками новой тональности (т. е. с двумя диезами);
- в) приведем в соответствие случайные хроматические знаки;
- г) так как найденный басовый ключ снижает мелодию на две октавы ниже, чем требуется, выставим знак повышения на две октавы (на квинтдециму):



Третий способ транспонировки применяется только в том случае, если данное произведение необходимо транспонировать в тональность, отстоящую на хроматический полутон: вниз — если транспонировать из диезной тональности в бемольную, вверх — если транспонировать из бемольной в диезную. При этом способе ключевые знаки данной тональности заменяют знаками одноименной тональности, лежащей соответственно полутоном выше или ниже (см. выше § 44); случайные же знаки, стоящие при отдельных нотах, заменяются с таким расчетом, чтобы они сохранили свое повышающее или понижающее действие.

Таким образом, без переписывания нот на другие линии можно произвести транспозицию на полутон вниз. В нашем примере песню «Смело, товарищи, в ногу!» можно таким образом транспонировать из тональности *H-dur* в тональность *B-dur*:



КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что значит транспонировать музыкальное произведение?
2. Чем вызывается необходимость транспозиции?
3. Сколько существует способов транспозиции?
4. На какой интервал допускается транспозиция при помощи замены ключей? при помощи замены ключевых знаков?
5. Возможна ли транспозиция на хроматический полутон при помощи замены ключей?
6. Возможна ли транспозиция при помощи замены ключевых знаков из диезных тональностей вверх? из бемольных вниз?


ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ ПО ЭЛЕМЕНТАРНОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ


К ГЛАВЕ II

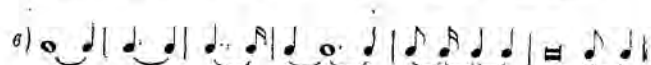
1. Обозначить буквами следующие звуки: *до* первой октавы; *до* большой октавы; *си* второй октавы; *фа* контроктавы; *соль* четвертой октавы; *ре* третьей октавы; *ля* малой октавы; *ми* первой октавы; *ля* субконтроктавы.
2. Следующие буквенные обозначения заменить слоговыми названиями: *A*; *b*; *h*; *c¹*; *F₁*; *g²*; *D*; *d*; *b³*; *a¹*; *B₂*.
3. Построить хроматический полутон вверх и вниз от звуков: *ре*; *ми*; *ля*; *фа-диез*; *си-бемоль*; *ми-бемоль*; *ре-диез*.
4. Построить хроматический тон вверх и вниз от звуков: *ре*; *ля*; *до*; *ми*.
5. Построить диатонический тон вверх от звуков: *ре*; *ми*; *си*; *фа-диез*; *ля-бемоль*; *си-диез*; *ми-диез*. То же вниз от звуков: *до*; *ми*; *фа-диез*; *си-бемоль*; *ля-диез*; *ми-диез*.
6. Построить диатонический тон вниз и вверх от звуков: *ля*; *си-бемоль*; *ми-диез*; *соль-бемоль*; *ре-бемоль*; *до-диез*.
7. Заменить буквенными обозначениями следующие названия: *до-диез*; *ля-бемоль*; *си-бемоль*; *ми-диез*; *фа-дубль-диез*; *ре-бемоль*; *фа-бемоль*; *соль-бемоль*.
8. Заменить слоговыми названиями следующие буквенные обозначения: *des*; *fis*; *ais*; *as*, *cisis*; *eis*; *es*; *gis*; *his*.
9. Заполнить хроматизмом следующие промежутки между звуками: *ре* — *ми*; *соль* — *ля*; *фа* — *ми-бемоль*; *си* — *до-диез*; *до-диез* — *ре-диез*; *си-бемоль* — *ля-бемоль*; *до-дубль-диез* — *ре-дубль-диез*.
10. Произвести энгармоническую замену звуков: *ля-диез*; *си*; *ре-бемоль*; *си-бемоль*; *до-бемоль*; *до-диез*; *ре-дубль-бемоль*; *фа-бемоль*; *фа-дубль-бемоль*.


К ГЛАВЕ III.

11. Выразить ясловым обозначением следующие длительности:

a) 

б) 

в) 

г) 

12. Следующие числовые обозначения заменить нотными знаками, в случае необходимости прибегая к помощи точек или лиг:

1. 2. 3. 15. 7. 4. 9. 11. 7. 1. 1. 31. 15. 6. 10. 3.
 2'. 1'. 4'. 16'. 8'. 4'. 8'. 8'. 4'. 64'. 32'. 32'. 32'. 3'. 8'. 2

13. Определить названия и положение в звукоряде (т. е. в какой октаве они находятся) следующих звуков:



14. Данные буквенные обозначения заменить нотными знаками:

в скрипичном ключе: b^2 ; b ; fis^1 ; e ; as^3 ; his^1 ;
 в басовом ключе: e^1 ; F ; c^2 ; f^2 ; b ; A ;
 в теноровом ключе: es ; eis^1 ; f^2 ; b ; A ;
 в баритоновом ключе: c^1 ; D ; dis ; as^1 ; B^1 ;
 в сопрановом ключе: a^1 ; b^2 ; $fisis^1$; es^2 ; d^1 ; a ;
 в альтовом ключе: e ; as^1 ; fis ; ges^2 ; f ; B ;
 в меццо-сопрановом ключе: g ; his^1 ; dis^2 ; des^1 ; ges .

15. Записать знаками на нотном стане следующие длительности пауз:

1. 3. 1. 3. 15. 7. 2. 3. 7. 1. 17. 16. 13.
 2'. 4'. 8'. 8'. 16'. 8'. 1'. 2'. 4'. 16'. 8'. 4'. 16'

16. Выразить числовыми обозначениями следующие длительности пауз:



17. Данные нотные знаки заменить паузами соответствующей длительности:

a) 

б) 

в) 

г) 

К ГЛАВЕ IV

18. Из четырех одинаковых или различных длительностей составить пять различно сгруппированных тактов со счетом $\frac{2}{4}$ и пять тактов со счетом $\frac{3}{4}$

19. То же — из пяти различных длительностей.

20. Из семи одинаковых или различных длительностей сгруппировать такты в $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{6}{4}$

21. Используя триоли, сгруппировать из пяти длительностей такты в $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$

22. Используя дуоли, сгруппировать из шести длительностей такты в $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{4}$

23. Используя квартоли, сгруппировать из восьми длительностей такты в $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$

¹ При решении этой задачи и следующих можно использовать точки и лиги.

24. Используя различное нечетное деление, сгруппировать из одиннадцати длительностей такты на $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{8}{8}$.

25. Правильно перегруппировать¹ на $\frac{3}{4}$ и на $\frac{6}{8}$ следующий произвольный ряд длительностей:

а) 

б) 

в) 

г) 

д) 

е) 

26. Правильно сгруппировать на $\frac{4}{4}$ следующий произвольный ряд длительностей:

а) 

б) 

в) 

г) 

д) 

¹ При решении этих задач могут быть применены лиги и точки, а также триоли, дуоли и пр.

27. Произвольный ряд длительностей разделить на такты и правильно сгруппировать:

а) $\frac{2}{4}$ 

б) $\frac{3}{4}$ 

в) $\frac{6}{8}$ 

г) $\frac{4}{4}$ 

д) $\frac{3}{8}$ 

е) $\frac{5}{4}$ 

28. Применив затакт, разделить на такты и правильно сгруппировать следующие ряды длительностей

а) $\frac{2}{4}$ 

б) $\frac{3}{4}$ 

в) $\frac{6}{8}$ 

г) $\frac{4}{4}$ 

29. Отметить синкопы в следующих ритмических построениях:

а) $\frac{2}{4}$ 

б) $\frac{3}{4}$ 

в) $\frac{4}{4}$ 

30. Отметить синкопы в следующих мелодиях:

Русская народная песня (из сборника Липовой)



Бетховен, Соната № 8 для ф-п.



Моцарт, Соната F-dur для ф-п.



Городин, Из оперы „Князь Игорь“



К ГЛАВЕ V

31. В произведениях Рамо, Куперена, Баха, Моцарта и других композиторов XVIII века определить формы мелизматических украшений.

К ГЛАВЕ VI

32. Переписать данное музыкальное произведение, применив все возможные приемы сокращенного нотного письма:

Моцарт, Из оперы „Волшебная флейта“



Вебер, Из оперы „Тетер Шмоль“



Мерубини, Из оперы „Анакреон“

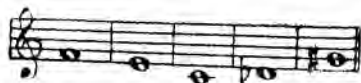


Русская народная песня „Во поле береза стояла“



К ГЛАВЕ VII

33. Построить от данных звуков вверх и вниз следующие интервалы: б. и м. 2; б. и м. 3; ч. 4; ч. 5; б. и м. 6; б. и м. 7; ув. 2; ум. 7; ум. 3; ув. 6; ув. 4; ум. 5; ум. 4; ув. 5.



34. Определить название и вид данных интервалов:



35. Определить название и вид следующих составных интервалов

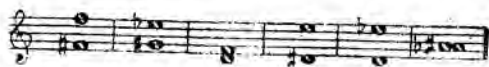


36. Произвести энгармоническую замену следующих интервалов:



и определить название и вид вновь полученных интервалов.

37. Результатом обращения каких интервалов являются нижеследующие интервалы:



К ГЛАВЕ VIII

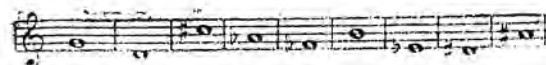
38. Построить все виды трезвучий от звуков:



39. Каковы должны быть остальные звуки трезвучий, если принять данные звуки за квинты мажорных трезвучий?



40. Каковы должны быть остальные звуки трезвучий, если принять данные звуки за терции мажорных трезвучий?



41. Определить остальные звуки трезвучий, если принять данные звуки: а) за квинтовые звуки минорных; уменьшенных; увеличенных трезвучий; б) за терцовые звуки минорных; уменьшенных; увеличенных трезвучий:



42. На данных звуках построить септаккорды: большой мажорный, большой минорный, малый мажорный, малый минорный, уменьшенный, малый вводный:



43. Принимая данный звук за нижний звук секстаккорда, квартсекстаккорда (мажорного, минорного, уменьшенного, увеличенного), определить остальные звуки аккорда:



44. Определить названия обращений септаккордов:



К ГЛАВЕ IX

45. Построить мажорные гаммы от следующих звуков: ми-бемоль; ре; ми; ля-бемоль; фа-диез; соль-бемоль; ре-диез; фа-бемоль.

46. В мажоре определить название и вид интервалов заключенных: между I ступенью и II ступенью, между I ступенью и III ступенью, между I ступенью и IV ступенью; между I ступенью и V ступенью; между I ступенью и VI ступенью; между I ступенью и VII ступенью.

47. Определить, между какими ступенями мажорного лада образуются чистые квинты; увеличенные квинты; чистые квинты; уменьшенные квинты; большие терции; большие секунды; малые секунды; большие сексты; малые сексты; большие септимы; малые септимы.

48. Приняв звук ля за доминанту, найти тонику. Сделать то же самое, приняв ми за верхнюю медианту мажора; ре — за верхний вводный тон; ре — за субдоминанту; си-бемоль — за нижнюю медианту мажора.

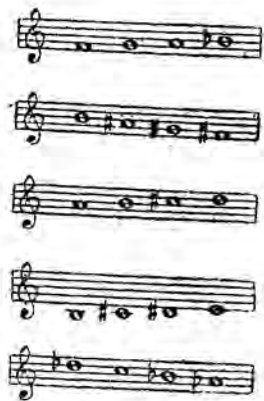
49. Завершить движение в следующих мелодических отрывках:



К ГЛАВЕ X

50. В какой мажорной тональности данный тетрард будет являться верхним? нижним?





51. В каких тональностях имеются звуки: соль-бемоль; ля; до-диез; ре; си-бемоль; ми-диез; до-бемоль; фа-бемоль; си-диез?

52. В какой мажорной тональности последним ключевым знаком являются: ре-диез; ми-диез; ми-бемоль; си-бемоль; соль-бемоль; си-диез; фа-дубль-диез; си-дубль-бемоль; до-дубль-диез;

53. Написать в басовом ключе ключевые знаки тональностей: *B-dur*; *G-dur*; *Des-dur*; *E-dur*; *H-dur*.

54. Написать: ключевые знаки *A-dur*'а — в альтовом ключе; *As-dur*'а — в теноровом ключе; *Fis-dur*'а — в сопрановом ключе; *Ges-dur*'а — в меццо-сопрановом ключе.

К ГЛАВАМ XI и XII

55. Построить натуральный минор: а) параллельный к *A-dur*; *As-dur*; *B-dur*; *H-dur*; *Cis-dur*; *E-dur*; *Es-dur*; *Ges-dur*; *G-dur*; б) одноименный — к *Fis-dur*; *D-dur*; *H-dur*; *As-dur*; *Es-dur*; *G-dur*; *B-dur*; *Ges-dur*; *Des-dur*; *Cis-dur*.

56. В каких тональностях гармонического минора находятся увеличенные секунды: ми-бемоль — фа-диез; фа — соль-диез; ля — си-диез; соль-бемоль — ля-бикар; ре — ми-диез; ре-бемоль — ми-бикар; ми — фа-дубль-диез; до — ре-диез; соль — ля-диез; си — до-дубль-диез?

57. В каких тональностях мелодического минора являются VI повышенной ступенью звуки: ля-бикар; фа-диез; ми-бикар; си-бикар; фа-дубль-диез; си-диез; ре-бикар; соль-бикар; до-бикар; соль-диез?

58. В каких минорных тональностях последним ключевым знаком являются: соль-диез; ми-бемоль; ми-диез; ля-бемоль; до-диез; ре-бемоль; фа-диез; до-бемоль; си-диез; фа-бемоль?

К ГЛАВЕ XIII

59. Построить: а) дорийский лад от звуков ми; фа; ре; соль; б) фригийский лад от звуков фа-диез; ми; ля-бемоль; соль; в) лидийский лад от звуков соль; ля; ми-бемоль; фа-диез; г) миксолидийский лад от звуков соль-бемоль; си-бемоль; ре; до-диез.

60. Построить: а) пятиступенный мажорный и минорный лад от звуков ре; до-диез; соль-бемоль; б) дважды гармонический от звуков ми; фа; ля; си; в) увеличенный лад от звуков ми-бемоль; ля-диез; фа.

61. Определить, в каких ладах написаны следующие народные песни:

Песня из сборника мокша-мордовских песен



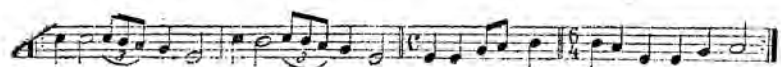
Русская народная песня (из сборника Афанасьева)



Русская народная песня (из сборника Лаговского)



Винка мокиш - мордовских песен.



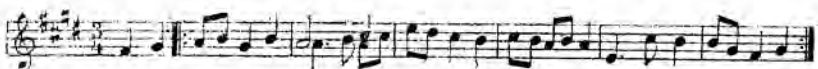
Марийская школьная песня.



Русская народная песня (из сборника Лальчикова)



Русская народная песня (из сборника Истомина и Дютша)



Татарская народная мелодия (из сборника Затаевича)



Русская народная песня (из сборника Истомина и Дютша).



Украинская народная песня



Украинская народная песня



Украинская народная песня (из неизданных записей И. Саца)



Украинская народная песня.



И.С. Бах. Тема фуги с толл для ф-п.



К ГЛАВЕ XIV

Построить хроматическую гамму в восходящем порядке в тональностях: *D-dur*; *e-moll*; *E-dur*; *a-moll*; *As-dur*; *h-moll*; *f-moll*.

63. Построить хроматическую гамму в нисходящем порядке в тональностях: *Es-dur*; *fis-moll*; *e-moll*; *E-dur*; *Ges-dur*; *a-moll*; *A-dur*; *d-moll*; *g-moll*.

К ГЛАВЕ XV


64. Написать схему альтерации в тональностях: *a-moll*; *Es-dur*; *G-dur*; *As-dur*; *g-moll*; *cis-moll*; *F-hur*; *dis-moll*; *Es-dur*; *H-dur*; *B-bur*.


65. Данные интерваллы разрешить по тяготению:


а) 


б) 

66. Найти возможные разрешения для интерваллов:

а)  В тональностях *C dur*, *a moll*, *F dur*, *A dur*, *Es dur*, *As dur*

б)  *C dur*, *c moll*, *As dur*, *f moll*, *e moll*

в)  *fis moll*, *D dur*, *G dur*, *gis moll*, *E dur*

г)  *B dur*, *C dur*, *d moll*, *e moll*, *cis moll*, *D dur*

67. Энгармонически заменить и после замены разрешить следующие интерваллы:

а) 


б) 

68. Разрешить по тяготению следующие неустойчивые аккорды:


а) 

б) 

69. Найти энгармоническую замену аккордов:

а)  Для разрешения в тональностях: *Fis dur*, *h moll*;

б)  *h moll*, *es moll*, *G dur*, *B dur*;

в)  *f moll*, *G dur*, *As dur*, *h moll*;

г)  *G dur*;

д)  *fis moll*, *Es dur*, *h moll*;

К ГЛАВЕ XVI

70. В следующих мелодиях разграничить мотивы цезурами (в форме кавычек — ») и обозначить икты:

а) 

б) 

в) 

г) 

Полюшка

Two staves of musical notation in 2/4 time, featuring a melody with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords.

Тюлька... Ходит ветер у ворот

Two staves of musical notation in 2/4 time, featuring a melody with eighth notes and a bass line with chords.

Моцарт, Соната G dur для ф-п.

Two staves of musical notation in 2/4 time, featuring a melody with eighth notes and a bass line with chords.

Бетховен, Соната № 8 для ф-п. (Аondo).

Two staves of musical notation in 2/4 time, featuring a melody with eighth notes and a bass line with chords.

И. С. Бах Трехголосная инвенция

Two staves of musical notation in 2/4 time, featuring a melody with eighth notes and a bass line with chords.

И. С. Бах Французская сюита № 1 (Жига)

Two staves of musical notation in 2/4 time, featuring a melody with eighth notes and a bass line with chords.

И. С. Бах, Фуга

Two staves of musical notation in 2/4 time, featuring a melody with eighth notes and a bass line with chords.

Русская народная песня «Как у месяца»

Two staves of musical notation in 2/4 time, featuring a melody with eighth notes and a bass line with chords.

Шопен, Вальс соч. № 8

Two staves of musical notation in 3/4 time, featuring a melody with eighth notes and a bass line with chords.

И. С. Бах, Фуга.

Two staves of musical notation in 2/4 time, featuring a melody with eighth notes and a bass line with chords.

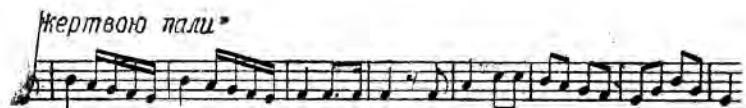
71. Найти секвенции в каком-либо из произведений И. С. Баха, двух- или трехголосной инвенции, сюите, партите, скрипичной сонате и т. п.

К ГЛАВЕ XVII

72. Транспонировать первым и вторым из указанных в тексте способов следующие мелодии на $2\frac{1}{2}$ тона вверх; на 1 тон вверх; на 1 тон вниз; на малую терцию вверх; на чистую квинту вверх; на большую терцию вниз следующие мелодии:

Алябьев, «Соловей»

Two staves of musical notation in 2/4 time, featuring a melody with eighth notes and a bass line with chords.



73. Транспонировать претъям из указанных в тексте способов (посредством замены ключевых знаков) примеры из предыдущей задачи: первый пример — на полутон вверх; второй пример — на полутон вниз.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|----|
| От автора | 2 |
| Глава I. Звук | |
| § 1. Общее понятие о звуке | 3 |
| § 2. Музыкальный звук | — |
| Глава II. Звукоряд | |
| § 3. Название и обозначение звуков | 5 |
| § 4. Знаки хроматизма | 8 |
| Глава III. Нотное письмо | |
| § 5. Запись длительности звуков | 12 |
| § 6. Запись высоты звуков | 15 |
| § 7. Акколада | 16 |
| § 8. Запись длительности пауз | — |
| § 9. Ключи | 18 |
| § 10. Запись динамических оттенков | 21 |
| § 11. Обозначение темпа и характера исполнения | 23 |
| Глава IV. Метр и ритм | |
| § 12. О тактах | 27 |
| § 13. Простые такты | 28 |
| § 14. Сложные такты | 30 |
| § 15. Смешанные такты | 33 |
| § 16. Перемежающиеся такты | 35 |
| § 17. Одновременное сочетание различных размеров | 37 |
| § 18. Группировка длительностей в такте | 38 |
| § 19. Особые формы деления длительностей в такте | 43 |
| § 20. Затакт | 46 |
| § 21. Сянка | 47 |

| | |
|---|-----|
| Глава V. Мелизмы | |
| § 22. Формы мелизмов | 50 |
| Глава VI. Знаки сокращения и упрощения нотного письма | |
| § 23. Различные способы сокращения | 55 |
| Глава VII. Интервалы | |
| § 24. Понятие об интервале | 60 |
| § 25. Названия интервалов | 61 |
| § 26. Виды интервалов | 62 |
| § 27. Интервалы больше октавы | 66 |
| § 28. Эпгармонизм интервалов | 67 |
| § 29. Обращение интервала | 68 |
| § 30. Консонирующие и диссонирующие интервалы | 70 |
| Глава VIII. Аккорды | |
| § 31. Общее понятие об аккорде | 72 |
| § 32. Обертоны | — |
| § 33. Разновидности аккордов | 73 |
| Глава IX. Мажорный лад | |
| § 34. Понятие гаммы | 78 |
| § 35. Устойчивость и неустойчивость звуков | 79 |
| § 36. Обозначение и названия ступеней лада | 80 |
| § 37. Свойства ступеней мажорного лада | 81 |
| § 38. Кварто-квинтовое тяготение доминанты и субдоминанты | 82 |
| Глава X. Мажорные тональности | |
| § 39. Понятие о тональности | 85 |
| § 40. Родство тональностей | 86 |
| § 41. Система диезных тональностей | — |
| § 42. Система бемольных тональностей | 87 |
| § 43. Определение тональностей, по ключевым знакам | 90 |
| § 44. Эпгармонизм тональностей | 92 |
| Глава XI. Минорный лад | |
| § 45. Параллельный и одноименный минор | 95 |
| § 46. Разновидности минорного лада | 96 |
| Глава XII. Минорные тональности | |
| § 47. Система минорных тональностей | 101 |
| § 48. Определение минорной тональности | — |

| | |
|---|-----|
| Глава XIII. Другие лады | |
| § 49. Средневековые лады | 106 |
| § 50. Пятиступенный, дважды гармонический и увеличенный лады | 110 |
| Глава XIV. Хроматическая гамма | |
| § 51. Правописание хроматических гамм | 114 |
| Глава XV. Разрешение интервалов по тяготению | |
| § 52. Ладовая альтерация; гармонический мажор | 116 |
| § 53. Устойчивые и неустойчивые интервалы | 118 |
| § 54. Разрешение диссонансов | 120 |
| § 55. Разрешение доминантсептаккорда | 125 |
| Глава XVI. О мелодии | |
| § 56. О мелодическом движении | 128 |
| § 57. Слитность мотивов и образование фраз | 131 |
| § 58. Секвенция | — |
| Глава XVII. Транспозиция | |
| § 59. Различные способы транспозиции | 134 |
| § 60. Техника транспонировки | — |
| Приложение. Практические задачи по элементарной теории музыки | 137 |

Редактор Ф. Рубцов
 Техн. редактор Ф. Сорина
 Корректор А. Альциуллер.

Сдано в набор 10 VII 1946 г.
 Подписано к печати 14 XII 46 г.
 МУЗГИЗ № 138. Объем 10 п. л.
 Уч. авт. 9,9 л. Бумага 82×110¹/₃₂
 Тираж 25.000. М 07668.
 Заказ 3799.

Набрано в тип. им. Евг. Соколовой
 Отпечатано с матрицы 2 ф-ке Детгиза
 Ленинград, 2-я Советская, 7.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОШЕЧАТКИ

| Стр. | Строка | Напечатано | Следует читать |
|------|---------|-------------------------------------|-------------------------------------|
| 18 | 2 св. | значение | значения |
| 31 | 2 св. | 3 + + 3
16 16 16 | 3 + 3 + 3
16 16 16 |
| 33 | 1 снизу | 7 = 4 + 3; 7 = 4 + 3
4 4 4 4 4 4 | 7 = 4 + 3; 7 = 3 + 4
4 4 4 4 4 4 |
| 58 | 5 снизу | arpeggio | arpeggio |
| 99 | 5 св. | гармоническом | гармоническом и |
| 126 | 3 св. | септима | септима |
| 152 | 6 св. | F-bur | F-dur |
| 152 | 7 св. | B-bur | B-dur |

Теория музыки Павлюченко