

И. В. СПОСОБИН

ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

**Допущено Отделом учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника
для музыкальных училищ**

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1963**

ВВЕДЕНИЕ

Для того чтобы правильно читать и писать, нужно знать слова, их смысл и грамматику, т. е. законы языка. Для того чтобы уметь правильно сочинять музыку, играть ее или петь, нужно знать теорию музыки. Поэтому обучение теории музыки в первую очередь имеет целью подготовку к сочинению или исполнению музыкальных произведений.

Вследствие того, что музыка состоит из очень многих и разнообразных элементов, теория музыки подразделяется на несколько частей (дисциплин) — элементарную теорию, гармонию, полифонию, инструментовку, учение о музыкальных формах

Элементарная теория представляет собою род первоначальной музыкальной грамматики, которая должна сообщить учащимся систематические сведения о ряде важнейших элементов музыки. Как и вся советская теория музыки, элементарная теория основана на законах, сложившихся в народной и классической реалистической музыке.

В данный курс элементарной теории входит большинство сведений по музыкальной орфографии. Эти сведения изложены, по мере надобности, в разных частях курса, применительно к отдельным элементам музыки.

ЗВУК. ЕГО ВЫСОТА

§ 1. Звук. Звук как физическое явление представляет собою колебательные движения какого-нибудь тела—источника звука (струны, воздушного столба в духовом инструменте, пластинки, мембраны и т. д.), создающего звуковые волны (периодические сгущения и разрежения в воздухе)—

Действие звуковых волн на органы слуха, передающееся через слуховой нерв в головной мозг, порождает ощущение звука. Ощущение, по определению Б. И. Ленина, «есть превращение энергии внешнего раздражения в факт сознания»¹. Таким образом, источник звука, звуковые волны и работа слухового аппарата существуют объективно.

Общая цепь явлений такова: колебания источника звука—звуковые волны—воздействие звуковых волн на органы слуха—передача принятого слуховым нервом раздражения в головной мозг.

В природе существует бесконечное множество звуков, воспринимаемых слухом человека, но не все звуки могут служить материалом для музыки.

Музыкальные звуки, в отличие от шумовых, обладают особыми свойствами; они отобраны и организованы в определенную систему, выработанную в процессе многовекового развития музыкальной культуры и служащую для выражения музыкальных мыслей, музыкальных образов.

§ 2. Свойства и качества звука. Свойствами звука называют объективно присущие ему физические особенности, а именно—частоту колебаний, их продолжительность, амплитуду и состав колебаний (в смысле сочетания простейших колебаний в данном сложном).

¹ В. И. Ленин. Собр. соч., т. XIV, стр. 39. Изд. 4-е, 1952.

¹ Отражение физических свойств звука в наших ощущениях есть качества звука. К качествам относятся—высота, длительность, громкость и тембр.

Рассмотрим качества звука по отдельности, в связи с порождающими их физическими свойствами.

Высота звука зависит от частоты звуковых колебаний.

Чем чаще колебания—тем выше звук; чем реже колебания—тем звук ниже. Высота может быть выражена с разной степенью ясности. Поэтому звуки разделяются на две группы: 1) звуки, имеющие ясно выраженную высоту, и 2) звуки, не имеющие ясно выраженной высоты.

Человеческий слух способен воспринимать различие в высоте (приблизительно) от 16 до 20 000 колебаний в секунду. Однако в музыке используются, главным образом, звуки, имеющие ясно выраженную высоту в пределах (приблизительно) от 16 до 4 000 колебаний в секунду. Такое ограничение связано с практикой человеческой речи и пения, причем в речи и пении используются звуки в еще более узких пределах.

Теория музыки занимается почти исключительно звуками, имеющими ясно выраженную высоту. В данном учебнике из пятнадцати глав высоте звука посвящены тринадцать—I, II, IV—XIV и отчасти XV.

Звуки, не имеющие ясно выраженной высоты, производимые различными шумящими и звенящими инструментами, применяются в музыке ограниченно. Такие звуки изучаются в разделе ударных инструментов курса инструментоведения и оркестровки.

Длительность звука зависит от продолжительности колебательного движения.

В данном курсе длительности звука посвящены части III, XIV и XV глав.

Громкость звука зависит от силы колебательного движения, выражающейся в амплитуде (размахе) колебаний¹.

Громкости в данном учебнике посвящена часть главы XIV.

Тембр, или окраска звука, зависит от состава звука (некоторые подробности см. в следующем ниже пояснении, напечатанном мелким шрифтом).

Благодаря разнице в тембрах мы отличаем голос одного человека от голоса другого, звук одного инструмента от звука другого и т. п.

Каждый звук представляет собой не один простой тон, а сочетание многих тонов, которые возникают потому, что источник звука колеблется не только целиком, но одновременно также и по частям (половинам, третям, четвертям, пятым и т. д.), колеблющимся каждая в отдельности.

Источник звука, колеблющийся целиком, производит основную частоту, наиболее слышимый звук, кажущийся единственным. Вторые ча-

¹ Громкость звука часто не вполне правильно называют его силой.

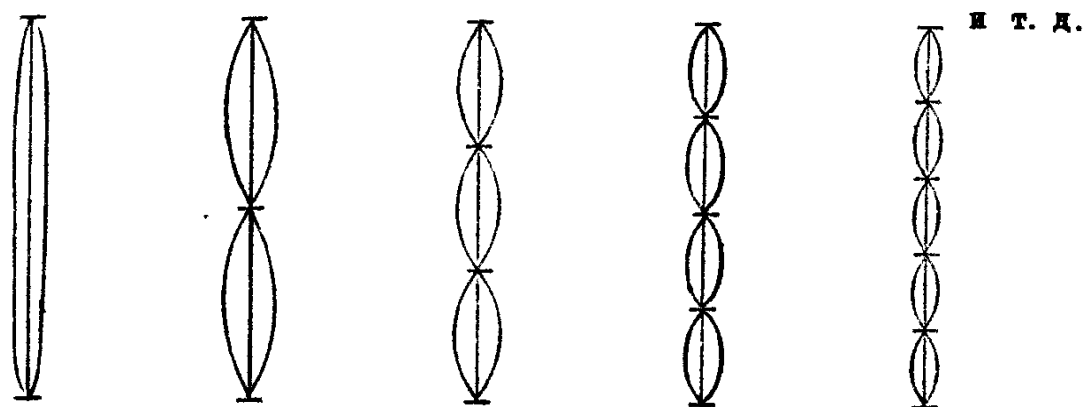
сти (половины) производят звук с частотой вдвое большей, чем основная; третьи части — втрое, четвертые части — вчетверо большей, чем основная, и т. д. В результате таких сложных одновременных колебаний и возникает звук сложного состава.

Все данные составные части сложного звука называются **частичными тонами** или **обертонами** (см схему).

Номер каждого обертона, взятый как знаменатель дроби с числителем 1, означает, какой частью источника звука он издается.

Схема колебаний источника звука (струны):

Целиком Половинами Третьми Четвертями Пятыми



Результат колебаний (состав сложного звука До):



Иллюстрацией данного явления служит следующий опыт

При открытой крышке рояля (пианно для этого опыта не пригодна) палец ставится на одну из границ между равными ($\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ и т. д.) частями струны (найти такую границу можно передвижением пальца). Звук, извлекаемый при этом нажатием клавиша, соответствующего данной струне, и будет обертоном.

Тембр (окраска) зависит от трех обстоятельств. 1) какие из принципиально возможных для каждого звука обертонов есть на самом деле; 2) какие из них звучат громче других; 3) в каком порядке они (обертоны) появляются.

Элементарная теория не изучает тембровую сторону музыки. Этим занимаются инструментоведение и оркестровка.

Описанные выше четыре качества проявляются непременно в каждом звуке, а следовательно, и в сочетаниях ряда звуков, служащих для выражения музыкальных мыслей, образов. Из этих качеств первые два имеют наибольшее значение, что легко доказать следующим примером: любая мелодия, например

Гимн Советского Союза, легко узнается, будучи исполнена без изменений в высоте и длительности звуков, голосом или на каком-нибудь инструменте, громко или тихо. Хотя при таких условиях характер ее будет изменяться, но все же мелодия останется той же самой.

§ 3. Музыкальная система. Звукоряд. Совокупность употребительных в музыке звуков определенной высоты образует музыкальную систему.

Эта система является результатом длительно развивающейся музыкальной практики человеческого общества. В основу данного курса положена система, принятая в европейской, а также в русской классической музыке.

Звукорядом называются звуки музыкальной системы, расположенные в восходящем или нисходящем порядке.

Музыкальная система сложилась прежде всего в результате певческой практики. Поэтому большая часть системы является звуками, высота которых доступна человеческому голосу. Развитие музыки для инструментов повлекло пополнение системы еще некоторым числом звуков в указанных выше пределах от 16 до 4 000 колебаний в секунду. Тем не менее звуковая область наиболее выразительной игры на инструментах приблизительно совпадает с той звуковой областью, в которой поют человеческие голоса (примерно от 60 до 1 000 колебаний в секунду).

Музыкальная система и ее звукоряд наиболее наглядно обозреваются на фортепьяно (пианино, рояль). На современном фортепьяно есть 88 звуков различной высоты. Сверх этого числа звуки в музыке почти неупотребительны.

§ 4. Степень. Основные ступени звукоряда, их названия. Степенью называется звук музыкальной системы.

Основными называются семь ступеней музыкальной системы (звукоряда), которым даны самостоятельные названия. Основным ступеням соответствуют звуки, извлекаемые на белых клавишах фортепьяно:

1



слоговые названия	ut	do	re	mi	fa	sol	la	si
буквенные названия		до	ре	ми	фа	соль	ля	си
		c	d	e	f	g	a	b

На фортепьянной клавиатуре имеется 52 таких белых клавиша, и они соответствуют 52 основным ступеням звукоряда. Применяются же к ним лишь семь названий, которые периодически повторяются и относятся к соответственным ступеням—высоким (справа на клавиатуре), низким (слева на клавиатуре) и средним. Каждая восьмая (подряд по счету) ступень сходна с той, которая взята в качестве первой. Поэтому она носит одинаковое с первой ступенью название. Об этом будет сказано подробнее в § 7.

Названия основных ступеней сложились в средние века, в то время, когда они действительно были не только основными, но и почти единственными.

Есть две системы названий звуков—слоговая и буквенная. Слоговая система основана на начальных слогах частей (строф) одного средневекового гимна. В слоговую систему названий *Si* было добавлено позже, а первоначальное *Ut* было заменено впоследствии названием *До*, более удобным для пения.

В нашей стране слоговая система наиболее распространена.

Существующая, наряду со слоговой, буквенная система названий звуков основана на буквах латинского алфавита

Неправильное, с точки зрения алфавитного порядка, расположение букв в названиях звуков объясняется тем, что в средние века основным в звукоряде считался звук *ля* (*a*) и за ним следовал звук *си*, обозначавшийся по порядку буквой *b*. Впоследствии основное значение вместо *си* (*b*) приобрела ступень *си*. Для нее понадобилось ввести букву *h*, следующую по алфавиту за уже использованными буквами (от *a* до *g*).

В нашей стране буквенная система применяется большей частью, вследствие ее краткости, для обозначения тональностей (см. § 69), а для обозначения звуков—почти исключительно в музыкально-научной литературе. В некоторых других странах (Германия, Англия, Голландия) буквенная система является основной.

§ 5. Обозначение звука. Нотный стан. Начальная черта. Акколада. Для обозначения звука принят овал, внутри пустой или заполненный:

1^a o

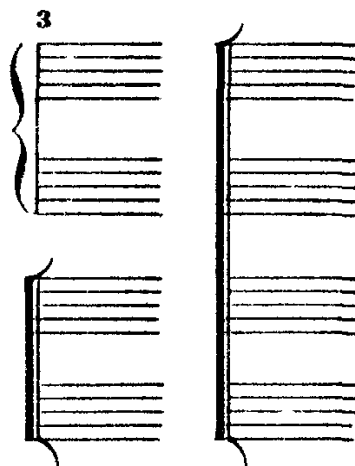
Овал, обозначающий звук, называется нотой. К овалу (см. главу III) для обозначения длительности звука добавляются еще некоторые знаки.

Нотным станом (нотеносцем) называется система из пяти параллельных горизонтальных линий, на которых размещаются ноты. Счет линий ведется снизу вверх:

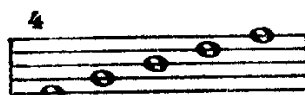


В начале нотного стана (слева) большей частью ставится вертикальная черта, называемая начальной.

Если произведение излагается одновременно на нескольких нотных станах, то начальная черта у них общая. Кроме нес, еще ставится объединяющая нотные станы скобка, называемая акколадой. Акколада бывает фигурная (для фортепьяно, арфы и органа) и прямая (для всех ансамблей, хора и оркестра):

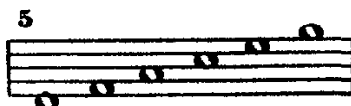


Часть нот размещается на линиях:



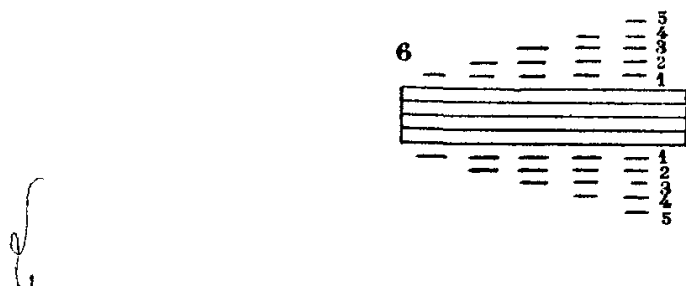
При этом, для того чтобы определить местонахождение ноты, говорят, что нота находится на первой линии, на второй линии и т. п.

Ноты размещаются также и в промежутках между линиями (т. е. над и под ними):



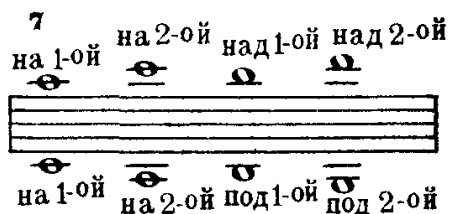
При этом, для того чтобы определить место ноты, говорят, что нота находится над той или иной линией (над первой, над второй и т. п.). Нота, находящаяся ниже первой линии, так и определяется: ниже первой линии.

§ 6. Добавочные линии. Добавочными называются короткие линии для одной ноты, помещаемые выше или ниже нотного стана:



Счет добавочных линий сверху ведется в восходящем направлении (на первой добавочной линии сверху, над первой добавочной линией сверху, на второй добавочной линии сверху, над второй добавочной линией сверху и т. д.).

Счет добавочных линий снизу ведется в нисходящем порядке (на первой добавочной линии снизу, под первой добавочной линией снизу, на второй добавочной линии снизу, под второй добавочной линией снизу и т. д.):



! Количество добавочных линий теоретически неограниченно, но обычно их бывает не больше пяти как снизу, так и сверху!

§ 7. Октавная система. Для обозрения звукоряда музыкальной системы снова будет удобно обратиться к фортепьянной клавиатуре, т. к. ее 88 белых и черных клавиш соответствуют 88-ми звукам звукоряда и, как говорилось выше, охватывают его почти полностью.

В начале § 4 было указано, что семь основных ступеней с их самостоятельными названиями периодически повторяются на разных участках звукоряда. Основанием для этого является сходство ступеней. Суть данного сходства заключается в том, что если данную ступень принять за первую, то (при счете подряд) восьмая ступень представляется как бы повторением первой на другой высоте (пример 8а). Вследствие этого восьмая ступень получает такое же название, как первая. Расстояние от данной ступени вверх или вниз до восьмой од-

ноименной называется октавой. Октавное сходство, очевидное для отдельных звуков, не менее очевидно для целой мелодии, состоящей из ряда звуков. Например, следующая мелодия; спетая или сыгранная в первоначальном виде (пример 8б), а затем в варианте (пример 8в), представляется почти не изменившейся. Если оба варианта будут исполнены вместе, то они настолько сольются, что покажутся одним голосом (пример 8г):



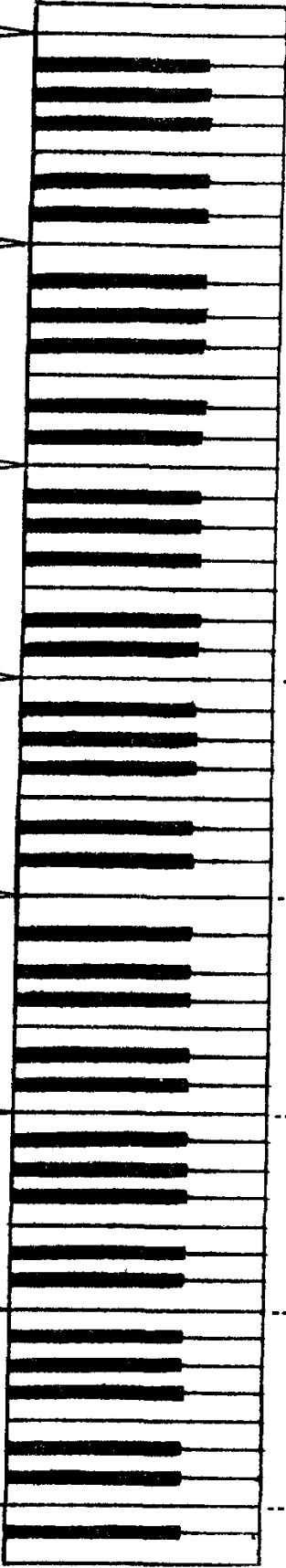
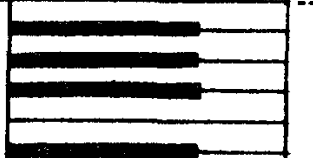
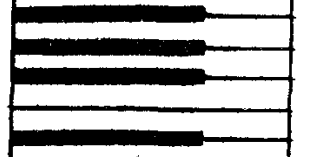
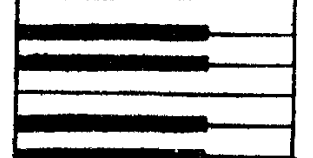
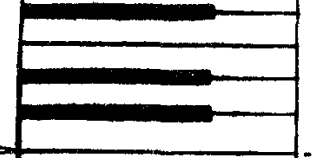
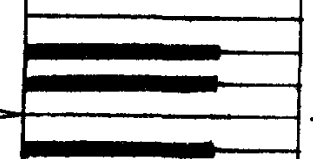
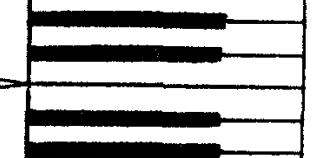
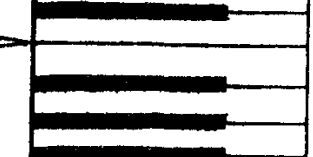
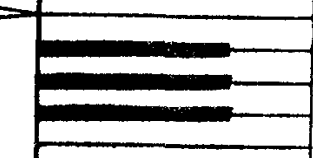


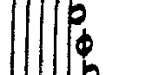






На основе октавного сходства и отражающей его повторности названий звукоряд делится на участки, называемые октавами.

Рисунок, составленный сочетанием клавишей на фортепьянной клавиатуре (пример 9), имеет семь разных положений. Это значит, что звукоряд фортепьяно делится в основном на семь октав. Для ясности в этом смысле октавой называется часть звукоряда от *до* до ближайшего *си* вверх. *До* и *си* не составляют октавы, но если бы каждый звук *до* относился к двум октавам одновременно (вверх и вниз), то было бы неясно, к которой из них он принадлежит. Поэтому каждый звук *до* определяет только ту октаву, внизу которой он лежит.

Каждая октава имеет свое название.

Октава, лежащая посреди звукоряда, называется *первой*. Обозначения ее ступеней пишутся с малой буквы с цифрой 1 справа сверху: *до*¹, *ре*¹, *ми*¹ и т. д.; *с*¹, *д*¹, *е*¹ и т. д.

Октавы, лежащие выше первой, нумеруются по порядку. Обозначения их ступеней пишутся с малой буквы и справа сверху имеют номер октавы:

субконтр- октава	контр- октава	большая октава	малая октава	первая октава	вторая октава	третья октава	четвертая октава	пятая октава
								
Л ₂ С ₂ До ₁ Р ₁ М ₁ Ф ₁ Соль ₁ Ля ₁ С ₁ До ₂ Р ₂ М ₂ Ф ₂ Соль ₂ Ля ₂ С ₂	А ₂ Н ₂ С ₂ До ₁ Р ₁ М ₁ Ф ₁ Соль ₁ Ля ₁ С ₁	С D E F G A H C D E F G A H	До ₁ Р ₁ М ₁ Ф ₁ Соль ₁ Ля ₁ С ₁	До ₂ Р ₂ М ₂ Ф ₂ Соль ₂ Ля ₂ С ₂	До ₃ Р ₃ М ₃ Ф ₃ Соль ₃ Ля ₃ С ₃	До ₄ Р ₄ М ₄ Ф ₄ Соль ₄ Ля ₄ С ₄	До ₅ Р ₅ М ₅ Ф ₅ Соль ₅ Ля ₅ С ₅	
								

вторая (обозначения ступеней do^2 , re^2 , mi^2 и т. д.; c^2 , d^2 , e^2 и т. д.);
 третья (обозначения ступеней do^3 , re^3 , mi^3 и т. д.; c^3 , d^3 , e^3 и т. д.);
 четвертая (обозначения ступеней do^4 , re^4 , mi^4 и т. д.; c^4 , d^4 , e^4 и т. д.);
 пятая (есть только do^5 , иначе c^5).

Вниз от первой октавы располагаются:

малая октава (обозначения ступеней с малой буквы без цифры: do , re , mi и т. д.; c , d , e и т. д.);

большая октава (обозначения ступеней с большой буквы без цифры: Do , Re , Mi и т. д.; C , D , E и т. д.);

контроктава (обозначения ступеней с большой буквы с цифрой 1 справа внизу: Do_1 , Re_1 , Mi_1 и т. д.; C_1 , D_1 , E_1 и т. д.);

субконтроктава — неполная на фортепьяно (обозначения ступеней с большой буквы с цифрой 2 справа внизу: $Ля_2$, $Си_2$; A_2 , H_2).

§ 8. Диапазон. Регистр. Музыкальным диапазоном называется общий объем звукоряда, выражающийся в расстоянии от самого нижнего до самого верхнего его звука.

Диапазоном человеческого голоса или инструмента называется общий объем доступной ему части всего музыкального диапазона (диапазон фортепьяно $A_2—c^5$).

Регистром называется отличающаяся характерной звуковой окраской часть (отрезок) всего музыкального диапазона отдельного голоса или инструмента.

В целом музыкальном диапазоне средним следует считать регистр, охватывающий малую, первую и вторую октавы; высокий (верхний) регистр охватывает третью, четвертую и пятую октавы; низкий — субконтроктаву, контроктаву и большую октаву.

Регистры разных голосов и инструментов часто не совпадают; например, звуки высокого регистра баса в то же время входят в низкий регистр альты, те звуки, которые в диапазоне валторны относятся к верхнему регистру, входят в средний регистр диапазона кларнета.

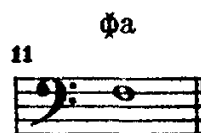
§ 9. Ключ. Скрипичный и басовый ключи. Ключ—это знак, который ставится на одной из линий нотного стана и дает ноте на этой линии название определенной ступени звукоряда.

Основных ключей два: скрипичный и басовый.

Скрипичный ключ обозначает *соль* первой октавы и ставится на второй линии нотного стана:



Басовый ключ обозначает *фа* малой октавы и ставится на четвертой линии нотного стана:



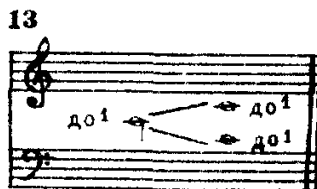
От ключа отсчитываются все остальные ступени, располагаемые на линиях и в промежутках между ними (см пример 9).

При первоначальном знакомстве с тем или иным ключом практично для нот, удаленных от него, вести отсчет через ступень.



Названия нот, лежащих между линиями, находятся при помощи нот, лежащих на линиях.

При знакомстве с одним из двух названных ключей для перехода от него к другому можно пользоваться так называемой II линейной системой. В ней *до* первой октавы лежит на средней линии. Эта средняя линия прибавляется в качестве добавочной к нотоносцу со скрипичным или басовым ключом и сохраняет значение *до*¹ в обоих возможных случаях:



§ 10. Знак переноса на октаву. Для обозначения очень высоких и очень низких звуков требуется большое количество добавочных линий, неудобное при чтении нот. Чтобы избежать излишних добавочных линий, употребителен знак 8..... Для повышения на октаву этот знак пишется над нотами, для понижения на октаву — под ними:



Действие этого знака продолжается до того места, на котором кончается горизонтальный пунктир.

ЗВУК. ЕГО ВЫСОТА

(Продолжение)

§ 11. Строй. Камертон. Темперированный строй. Полутон. Целый тон. Строем называется абсолютная высота звуков музыкальной системы (каждого звука в отдельности и в соотношении его с другими).

Строй исходит из высоты одного звука, взятого в качестве ориентира. Им обычно служит *ля* первой октавы, для которого раньше было принято 435, а в настоящее время официально установлено 440 колебаний в секунду.

Для изготовления музыкальных инструментов, а также для исполнения музыки на правильной звуковой высоте применяется инструмент, называемый камертоном. Это — небольшая двухзубая вилка, реже маленькая дудка, из которой извлекается звук определенной стандартной высоты, чаще всего упомянутое выше *ля* первой октавы.

На основе звука-ориентира устанавливается высота всех остальных звуков системы. Для этого на протяжении исторического развития музыки применялись различные способы, которые давали не вполне одинаковую высоту некоторых ступеней системы. Из таких способов наиболее известны: построение по чистым квинтам (см. § 41), дающее так называемый Пифагоров строй, и двенадцатизвуковая равномерная темперация (см. в этом параграфе), введенная в конце XVII века и принятая ныне большинством стран мира, в том числе и СССР.

Двенадцатизвуковым (двенадцатиступенным) темперированным строем называется строй, делящий октавы на двенадцать равных частей — полутонов¹. Таким образом:

- 1) в октаве двенадцать полутонов;
- 2) полутон является наименьшим расстоянием по высоте, возможным в двенадцатизвуковом темперированном строе.

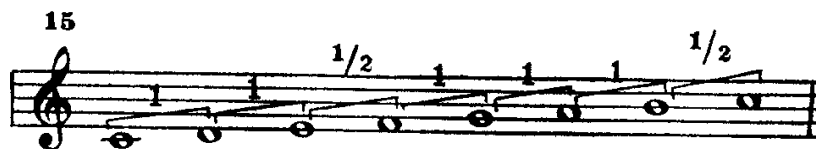
На фортепьяно полутоны образуются между звуками любых двух соседних клавиш (считая черные).

¹ Музыкальная система, в том числе при темперированном строе, представляет собой общепринятую норму правильных желательных отношений звуков по высоте. На самом же деле в музыкальной практике удается лишь сильное приближение к этой норме (при пении, настройке инструментов, игре на них). Каждый звук системы теоретически должен был бы соответствовать строго определенной частоте колебаний, но практически он соответствует одной из ряда близких друг другу частот, вместе образующих целую полосу («зону»).

Между основными ступенями звукоряда имеются два полутона: *ми—фа* и *си—до* (между *ми* и *фа*, а также между *си* и *до* на фортепьяно нет черных клавиш).

Целым тоном называется расстояние между двумя звуками, равное двум полутонам. Так как в октаве двенадцать полутонов, то целых тонов в ней шесть.

Между основными ступенями звукоряда—пять целых тонов: *до—ре*, *ре—ми*, *фа—соль*, *соль—ля* и *ля—си* (на фортепьяно во всех перечисленных промежутках есть черные клавиши):



Короче: между соседними основными ступенями звукоряда *ми—фа* и *си—до* — полутоны, а остальные расстояния—целые тоны.

§ 12. Производные ступени звукоряда. Альтерация и альтерированные ступени. Знаки альтерации. В результате двенадцатизвучковой темперации в каждой октаве звукоряда имеется двенадцать разных звуков. Из них, как нам известно, семь (*до—ре—ми—фа—соль—ля—си*) считаются основными ступенями и имеют самостоятельные названия. Хотя всякая иная возможная ступень представляет собой самостоятельный новый звук, все же в исторически сложившейся музыкальной системе она условно рассматривается как производная от рядом лежащей основной ступени.

Производными называются ступени звукоряда, получаемые посредством повышения или понижения его основных ступеней.

Каждая основная ступень звукоряда может быть как повышена, так и понижена. Таким образом, любая ступень может быть представлена в разных видах, из которых каждый является, в сущности, самостоятельным звуком.

Повышение или понижение ступени называется альтерацией.

Знаками альтерации называются знаки, ставящиеся слева от ноты и указывающие на повышение или понижение основной ступени, которой соответствует эта нота. Знаки альтерации ставятся на той же высоте нотного стана, как и основная нота (т. е. на той же линии, над той же линией, под той же линией).

Знаков альтерации пять:

- 1) диэз (#), обозначающий повышение на полутон;
- 2) дубль-диэз (X), двойной диэз, обозначающий повышение на целый тон (т. е. на два полутона);

- 3) бемоль (b), обозначающий понижение на полутон;
 4) дубль-бемоль (bb), двойной бемоль, обозначающий понижение на целый тон (т. е. на два полутона);
 5) бекар (q), отменяющий действие диэзов и бемолей как простых, так и двойных. Двойной бекар неупотребителен:

16

основные ступени	
повышенные ступени	
дважды повыш. ступени	
пониженные ступени	
дважды пониж. ступени	

Знаки альтерации бывают ключевые и случайные.

1. Ключевыми называются знаки альтерации, выставленные рядом с ключом, несколько правее его.

Ключевые знаки действительны для всех октав звукоряда, пока не введены новые:

Чайковский, ор 36, 4-я симфония

17 а)

написанное:	
означает:	
написанное:	
означает:	

6) **Умеренно** **написанное:** **Русская народная песня**

означает:

написанное:

означает:

Если внутри музыкального произведения нужно сменить ключевые знаки, то ненужные ключевые знаки отменяются бекарами, а после этого выставляются новые.

2. Случайными¹ называются знаки альтерации, ставящиеся непосредственно перед нотой.

Случайный знак действителен для той октавы, в какой он поставлен, только до ближайшей тактовой черты (тонкая черточка поперек нотного стана) и чаще только для одного голоса:

18 **Andante non tanto** **Чайковский, оп. „Евгений Онегин“**

Иногда для напоминания о недействительности ранее введенного случайного знака ставят другой случайный знак и после тактовой черты.

19 **Умеренно** **Бизе, оп. „Кармен“**

NB³

¹ Термин случайный означает, что знак вводится по случаю того или иного действия в записываемой музыке (а не случайно в бытовом смысле слова).

§ 13. Названия производных ступеней. По слоговой системе название измененной ступени складывается из названия основной ступени и знака альтерации.

Примеры:

до-диез или до #

соль-бемоль или соль b

фа-дубль-диез или фа x

По буквенной системе к обозначениям основных ступеней прибавляются новые окончания: вместо #—*is*, вместо x—*isis*, вместо b—*es*, вместо bb—*eses*.

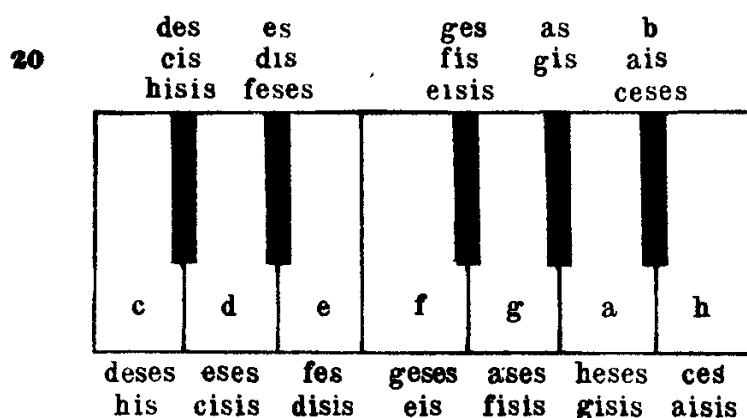
Слоговые названия	Буквенные названия				
	основные ступени	#	x	b	bb
до	c	cis	cisis	ces	ceses
ре	d	dis	disis	des	deses
ми	e	eis	eisis	es	eses
фа	f	fis	flsis	fes	feses
соль	g	gis	gisis	ges	geses
ля	a	ais	aisis	as	ases
си	h	his	hisis	b	heses

Следует обратить внимание на исключения: *es* вместо *ees*, *as* вместо *aes* и *b* вместо *hes*.

§ 14. Энгармонизм звуков. Энгармонизмом или энгармоническим равенством называется равенство звуков по высоте при различном их значении и написании.

Энгармонизм основан на темперации, так как лишь при равенстве полутонов возможно совпадение по высоте производной ступени с основной или производной с другой тоже производной.

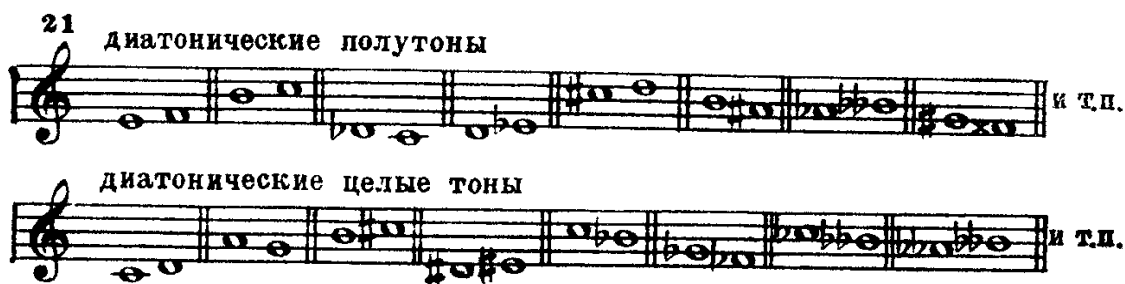
Каждая основная и производная ступень может иметь две энгармонические замены (всего три названия), кроме ступени *as*—*gis*, имеющей одну замену (всего два названия):



Наиболее типично энгармоническое равенство с участием основных ступеней и ступеней с однократным повышением или понижением.

§ 15. Диатонические и хроматические полутоны и целые тоны. Полутоны и целые тоны могут быть двух типов: диатонические и хроматические, в зависимости от того, из каких ступеней они состоят.

Полутон или целый тон называется диатоническим, если он состоит из соседних ступеней:



Полутон называется хроматическим, если он состоит из одной ступени, взятой в двух разных видах (основной и альтерированной или, наоборот, альтерированной и основной, альтерированной и дважды альтерированной и наоборот, и т. п.).

Целый тон называется хроматическим, если он состоит из одной ступени, взятой в разных видах, или из ступеней, взятых через одну:



§ 16. Ключи До. Общая система ключей. Кроме общеупотребительных скрипичного и басового ключей, существует еще ключ До, обозначающий до первой октавы, на какой бы линии он ни стоял. Писали его на разных линиях, в

зависимости от того, для какого человеческого голоса предназначалась мелодия:



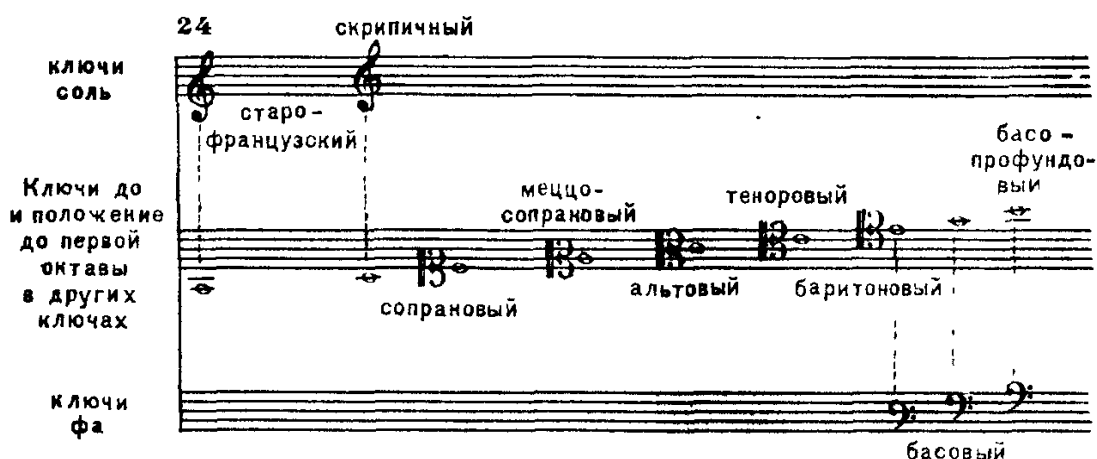
Применение такого количества ключей было связано со стремлением избегать добавочных линий.

В настоящее время из этих ключей применяются альтовый (для смычкового альтя, иногда для английского рожка и тромбона) и теноровый (для виолончели, фагота и тромбона); остальные же ключи можно встретить в старых изданиях.

Кроме семи ключей, перечисленных в I и II главах, в старину существовали еще два: старофранцузский ключ *Соль* на первой линии и басо-профундовый ключ *Фа* на пятой линии.

Старофранцузский ключ читается как басовый, но с переносом звучания на две октавы выше, а басо-профундовый — как скрипичный, но с переносом звучания на две октавы ниже.

Все ключи объединяются в общую систему:



Основа этой системы заключается в следующем: до первой октавы всегда помещается на линии; в таблице средние пять ключей *До* находятся на пяти линиях нотного стана; слева от этих пяти ключей лежат такие ключи, в которых до первой октавы приходится на первую и вторую добавочные линии снизу; справа от ключей *До* лежат такие ключи, в которых до первой октавы приходится на первую и вторую добавочные линии сверху; на добавочных линиях ключ не ставится и вместо ключа *До* слева стоит ключ *Соль*, а справа ключ *Фа*.

РИТМ. МЕТР. ТЕМП

§ 17. Ритм. Обозначение длительностей. Основное деление. Ритмом называется организованная последовательность звуков одинаковой или различной длительности.

Для обозначения длительности звуков существует ряд основных нотных знаков:

1) Овал, который, как сказано в § 5, применяется пустой или заполненный:

25
Q

2) Ш т и л ь (вертикальная палочка), который добавляется к овалу. Заполненный овал всегда имеет штиль. Штиль пишется вверх справа или вниз слева (когда и как нужно его писать, будет указано ниже—в § 18):

26



3) Хвосты от одного до четырех (реже до пяти, даже до шести), добавляющиеся к палочке справа:

27



В группе нот хвосты большей частью сливаются в общие прямые (параллельные, если их две или больше) линии, называемые ребрами длительности:

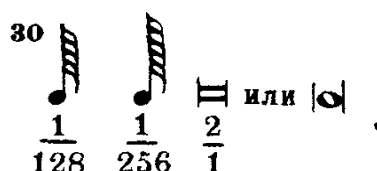
28



Основные соотношения звуковых длительностей таковы, что каждая более крупная длительность относится к ближайшей (по порядку) более мелкой, как 2:1. Это отражается в основных знаках нотного письма следующим образом: условно принятая за единицу целая нота делится на две половинные, половинная — на две четверти, четверть — на две восьмые и т. д. (см. пример 29 на стр. 25).

Изредка встречаются сто двадцать восьмые и двести пятьдесят шестые.

Употребляется также крупная длительность, равная двум целым, называемая брэвис:



§ 18. Правописание штилей. Направление штиля (вверх или вниз) зависит от положения ноты на нотоносце. Если нота лежит ниже средней (3-й) линии, штиль пишется вверх. Если нота лежит выше средней линии, то штиль пишется вниз. Нота на самой средней линии может быть написана со штилем вверх или вниз (чаще вниз):



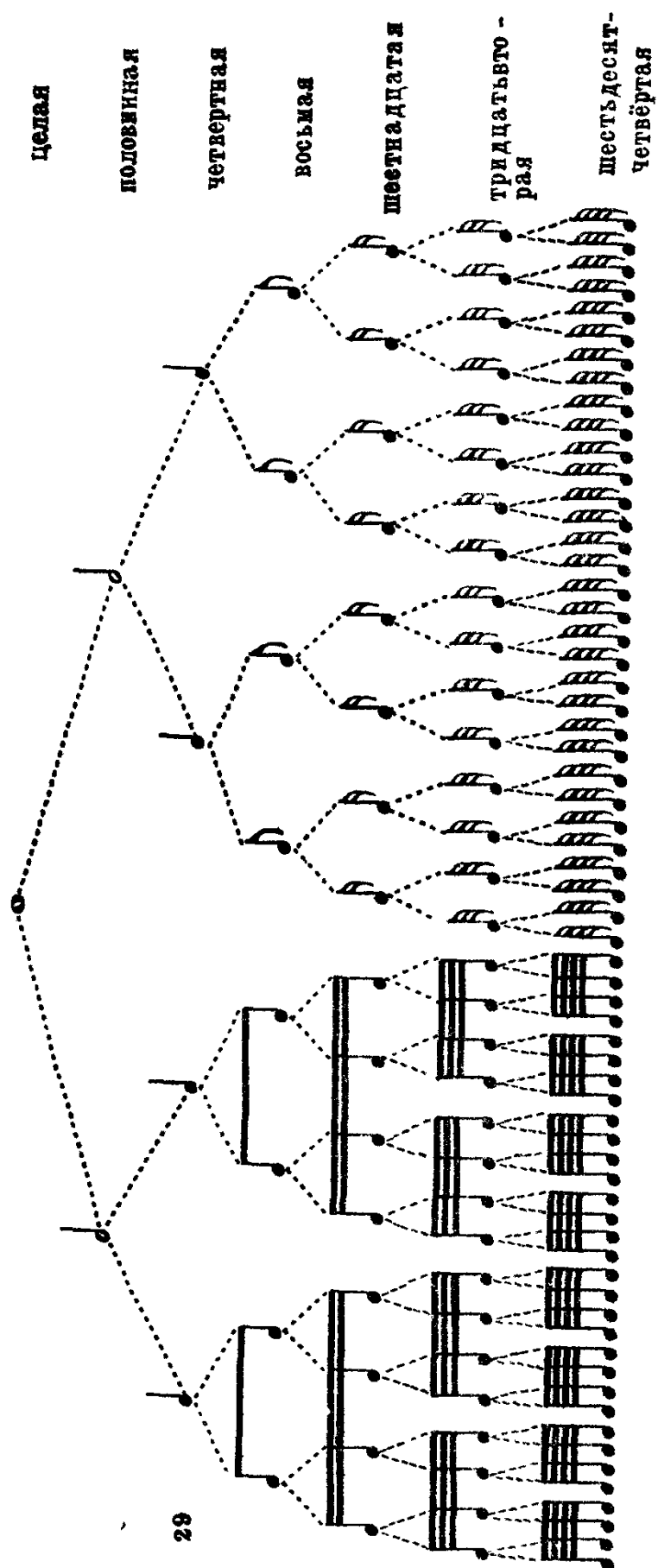
В группе нот направление штилей зависит от того, каких нот больше, требующих штиля вверх или штиля вниз:



Если на нотоносце излагаются два голоса, то ноты верхнего голоса пишутся штилями вверх, а ноты нижнего голоса — штилями вниз (пример 33а).

В том случае, когда оба голоса имеют одинаковый ритм, штиль может быть для двух нот общим. Он пишется вверх или вниз на основании общего правила правописания штилей (пример 33б):





Если на нотоносце излагаются три или больше голосов, то при одинаковом их ритме штиль может быть общим (пример 34а).

То же самое может быть написано со штилями в разные стороны (пример 34б, в).

Обязательно направление штилей в разные стороны при различном ритме голосов (пример 34 г, д, е):



§ 19. Паузы. Стаккато. Паузой называется перерыв в звучании (время молчания). Паузы измеряются так же, как и длительности.

Паузы, общие для всех голосов, записанных на нотном стане, ставятся на его третьей линии или около нее. Половинная пауза пишется над третьей линией, целая — под четвертой:

35

Пауза, равная \circ изображается

„	„		„	
„	„		„	
„	„		„	
„	„		„	
„	„		„	
„	„		„	

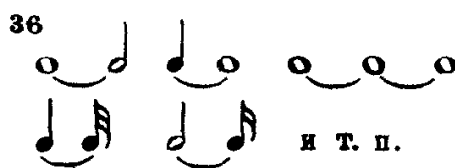
Пауза в целый такт (§ 25), независимо от его размера изображается как целая (—).

Если паузирует часть голосов, то паузы пишут ближе к крайним линиям нотного стана, а если на нем нет свободного места, то и за его пределами. В последнем случае для целых и половинных пауз требуется добавочная линия.

Отрывистое исполнение звуков называется стаккато (staccato). Оно могло бы быть обозначено паузами, но вместо этого пишут точки над или под нотой или ее палочкой (см. примеры 73, 156в и др.). Для обозначения высшей степени стаккато (стаккатиссимо) вместо точек над нотой иногда ставят короткую вертикальную черточку, суживающуюся книзу.

§ 20. Знаки для увеличения нотных длительностей. Легато. Для того чтобы обозначить продление звука, применяются следующие знаки:

1. Лига, т. е. дуга, соединяющая соседние одинаковые ноты. Из соединенных лигой нот образуется одна более крупная длительность, равная их сумме:



Если на нотоносце записан один голос, то лига выгибается в сторону, обратную направлению штилей:



Если на нотоносце записано два голоса, то верхняя лига выгибается вверх, а нижняя вниз:



Если же голосов больше чем два, лиги распределяются в обе стороны:



Паузы лигами не соединяются.

Лига применяется и для других целей. Если она охватывает группу нот (две разные ноты или большее количество нот) и написана над или под нею, то лига обозначает связное исполнение, называемое legato (легато), при котором каждый звук выдерживается так, чтобы между ним и следующим звуком не образовалась пауза, даже самая краткая.

2. Точки, ставящиеся справа от ноты. Одна точка удлинняет ноту на половину ее основной длительности:

$$\begin{array}{lcl}
 40 \quad \text{O} \cdot & = & \text{O} \text{ — } \text{d} = \frac{3}{2} \\
 \text{d} \cdot & = & \text{d} \text{ — } \text{d} = \frac{3}{4} \\
 \text{d} \cdot & = & \text{d} \text{ — } \text{d} = \frac{3}{8} \\
 \text{d} \cdot & = & \text{d} \text{ — } \text{d} = \frac{3}{16} \\
 \text{d} \cdot & = & \text{d} \text{ — } \text{d} = \frac{3}{32}
 \end{array}$$

(в числителе везде 3; в знаменателе везде длительность, прибавляемая точкой).

Реже применяются ноты с двумя точками. Вторая точка удлинняет ноту на половину длительности первой точки:

$$\begin{array}{lcl}
 41 \quad \text{O} \cdot \cdot & = & \text{O} \text{ — } \text{d} \text{ — } \text{d} = \frac{7}{4} \\
 \text{d} \cdot \cdot & = & \text{d} \text{ — } \text{d} \text{ — } \text{d} = \frac{7}{8} \\
 \text{d} \cdot \cdot & = & \text{d} \text{ — } \text{d} \text{ — } \text{d} = \frac{7}{16}
 \end{array}$$

и т. п.

(в числителе везде 7; в знаменателе длительность, прибавляемая второй точкой).

Редко встречается применение третьей точки, которая удлинняет ноту на половину длительности второй точки:

$$\begin{array}{lcl}
 42 \quad \text{d} \dots & = & \text{d} \text{ — } \text{d} \text{ — } \text{d} \text{ — } \text{d} = \frac{15}{16} \\
 \text{d} \dots & = & \text{d} \text{ — } \text{d} \text{ — } \text{d} \text{ — } \text{d} = \frac{15}{32}
 \end{array}$$

и т. п.

(в числителе 15; в знаменателе длительность, прибавленная третьей точкой).

Точки ставятся также при паузах и имеют такое же значение:

$$\begin{aligned}
 43 \quad \text{—} \cdot &= \text{—} \{ = \frac{3}{4} \\
 \{ \cdot &= \{ \gamma = \frac{3}{8} \\
 \gamma \cdot &= \gamma \gamma = \frac{3}{16} \\
 &\text{и т. п.}
 \end{aligned}$$

Для ноты, которая находится в промежутках между линиями нотного стана, точки пишутся прямо против нее, а для ноты, находящейся на линии,— выше этой линии или, реже, ниже ее:

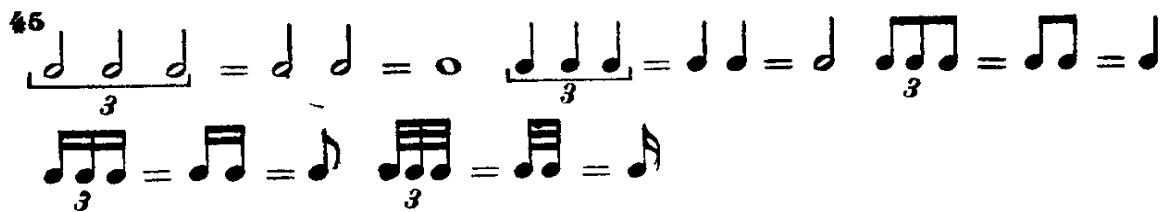


3. **Фермат а.** Ферматой называется знак \frown или \smile , который ставится над или под нотой и обозначает произвольное увеличение длины звука или паузы, зависящее от характера произведения, намерений и вкуса исполнителя. Дугой вверх фермата пишется над нотной строчкой, дугой вниз— под нею. Фермата иногда ставится над или под тактовой чертой, обозначая паузу неопределенной длительности между концом одного такта и началом следующего.

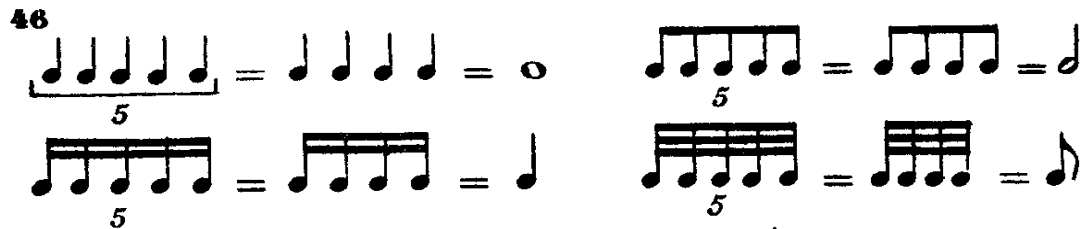
§ 21. **Относительность длительностей.** Знаки нотных длительностей и пауз определяют лишь отношение друг к другу их продолжительностей при избранной скорости. Например, если $\text{♩} = 1/2$ сек., то $\text{♪} = 1/4$ сек., $\text{♩} = 1$ сек. и т. д.; если $\text{♩} = 1$ сек., то $\text{♪} = 1/2$ сек., $\text{♩} = 2$ сек. и т. д.¹

§ 22. **Особые виды ритмического деления.** Особыми видами ритмического деления называется дробление длительностей на произвольное количество равных частей, не совпадающее с основным их делением. Если длительность делится на три части, вместо деления на две, образуется **триоль**:

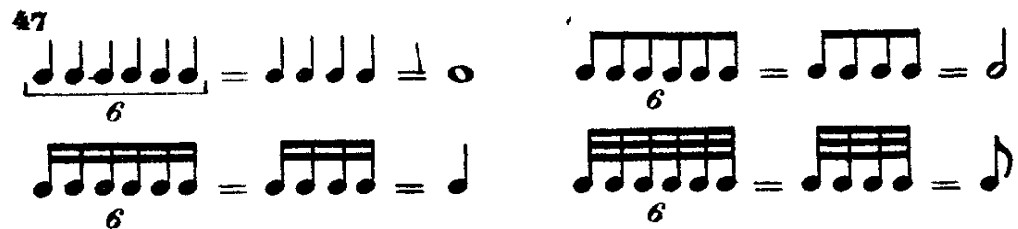
¹ Как сказано в сноске к § 11, на практике высота звуков воспроизводится с той или иной степенью приближения к теоретическим нормам музыкального строя. Подобно этому длительности звуков также часто получаются с некоторым незначительным отклонением от теоретической нормы. И то и другое объясняется известным несовершенством нашего восприятия по сравнению с точными приборами и тонкими оттенками музыкального звучания.



Если длительность делится на пять частей, вместо деления на четыре или на три, образуется квинтоль:

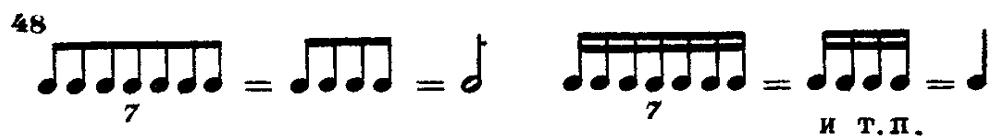


Деление на шесть частей, вместо четырех, дает секстоль:



Не следует смешивать двойную триоль (из ее шести звуков несут ударение первый и четвертый) с секстолью (из ее шести звуков несут ударение первый, третий и пятый).

Деление на семь частей, вместо четырех, дает септоль:



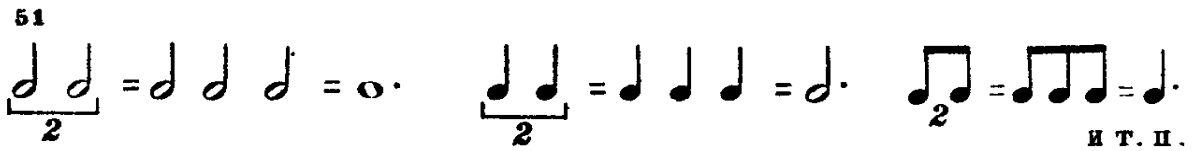
Деление на девять частей, вместо восьми, дает новемоль:



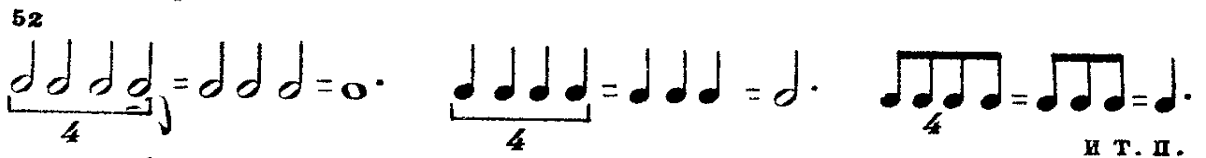
Деление на десять частей, вместо восьми, дает децимоль:



Деление длительности с точкой на два, вместо трех, дает дуоль:



Деление длительности с точкой на четыре, вместо трех, дает квартоль:

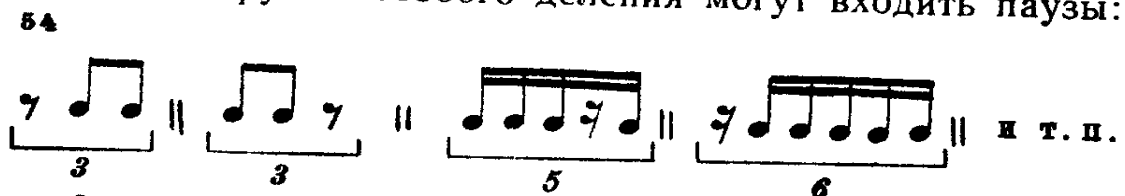


Встречаются и другие случаи произвольного деления, заменяющие более простое дробление. Например, образуются группы из 11, 12, 13, 14 и т. д. звуков:



Во всех случаях произвольного деления правописание полученной группы основано на длительностях простейшего деления, ею заменяемого.

Во все группы особого деления могут входить паузы:



§ 23. Акцент. Акцентом называется выделение звука посредством большей громкости (или большей длительности) по сравнению с окружающими звуками.

Акценты бывают реальные, т. е. существующие физически, и воображаемые (например, на паузах, при игре на органе).

Акцент обозначают знаками \gt и Λ , а также тактовой чертой (см. § 25).

§ 24. Метр. Метром называется периодически повторяющаяся последовательность акцентируемых и неакцентируемых равнодлительных отрезков времени.

Метр применяется для организации музыкальных звуков посредством их различной тяжести (акцентированности).

Акценты, применяемые для образования метра, называются метрическими акцентами.

Метрические акценты чаще всего бывают реальными, т. е. существующими физически; но они могут быть и воображаемыми.

Акцентируемые и неакцентируемые равнодлительные отрезки времени, образующие метр, называются метрическими долями.

Акцентируемая доля называется тяжелой или сильной, неакцентируемая — легкой или слабой.

Метрические акценты большей частью правильно периодичны, т. е. повторяются через одинаковое количество долей, например, через одну, через две и т. п.:

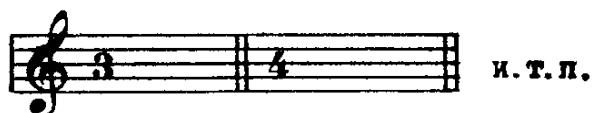


§ 25. Размер. Такт. Размером называется нотное изображение метра посредством обозначения его доли определенной длительностью (четвертью, половинной и т. п.), а всей метрической группы долей — дробью.

Числитель этой дроби указывает на количество долей размера (метра), а знаменатель на длительность, которая принята за основную долю. Знак дроби (горизонтальная черта) не ставится, так как им служит третья линия нотного стана. Обозначение размера помещается после ключа и ключевых знаков (диезов или бемолей):



Иногда размер обозначается только целым числом, указывающим количество долей:



Обозначение размера дробью — более точно. Целым числом правильнее обозначать метр, поскольку целое число дает представление лишь о количестве долей, но не об их конкретном нотном выражении.

Тактом называется отрезок музыкального произведения, который начинается с тяжелой доли и кончается перед следующей тяжелой долей¹

Такт, следовательно, представляет объединение метра (т. е. определенного сочетания тяжелых и легких долей) и ритма (т. е. последования длительностей), которые порознь возможны лишь как отвлеченные понятия, а в музыке всегда существуют одновременно.

Тактовой чертой называется вертикальная черта поперек нотоносца, отделяющая такты друг от друга.

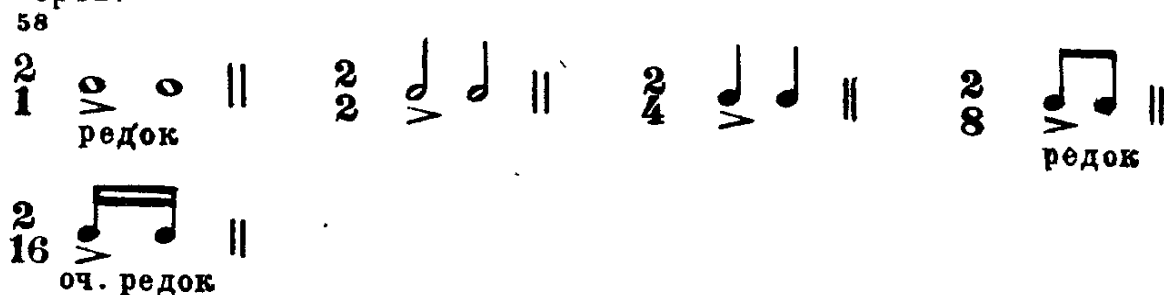
Тактовая черта ставится непосредственно перед тяжелой долей такта и служит лишь для ее обозначения. Приписывать тактовой черте какие-нибудь другие свойства (например, отделение частей произведения по их смыслу), как правило, не следует.

Двойная черта поперек нотоносца ставится в конце произведения или резко отделенной его части (в печатных нотах правая черта — толще левой).

Двойная черта с одинаковой толщиной черточек ставится перед новыми ключевыми знаками, вводимыми внутри произведения, или перед новым обозначением размера (последнее необязательно).

§ 26. Простые метры и размеры. Простыми называются метры и размеры, имеющие две и три доли при одном акценте².

Двухдольный метр применяется в виде следующих размеров:

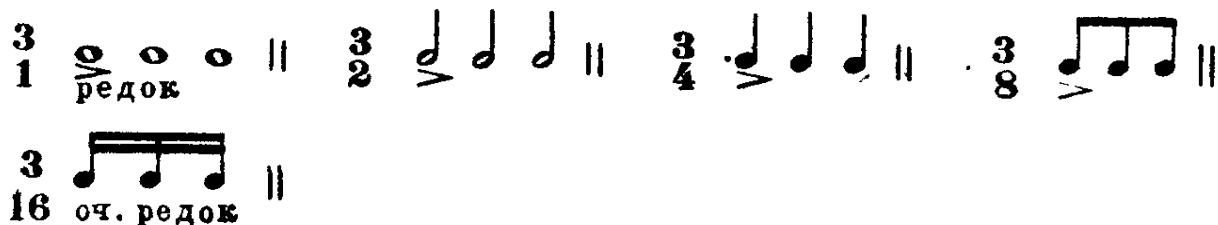


¹ Речь идет о разделении на отрезки по признаку сочетания тяжелых и легких долей, но не по музыкальному смыслу.

² На все наиболее употребительные метры и размеры специальные примеры из художественной литературы не приведены. В тексте учебника можно без труда найти достаточное количество таких примеров.

Размер 2/2, называемый *alla breve*, часто обозначается **C**. Трехдольный метр применяется в виде следующих размеров:

59

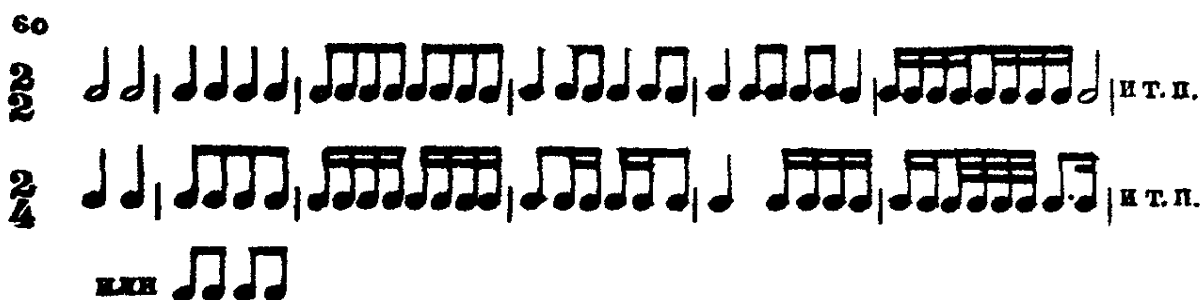


§ 27. Группировка длительностей в простых тактах. Группировкой называют разделение в такте нотных знаков на группы соответственно строению размера. Группировка выполняется посредством объединения длительностей в группы (связанные общими ребрами), а также посредством связывания длительностей лигой¹. Применяется группировка для того, чтобы облегчить чтение различных ритмических фигур.

Правила группировки, соответствующие строению размера, таковы:

1. Основные доли такта должны быть ясно отделены друг от друга перерывом в ребрах длительности. Поэтому в простом такте имеется столько групп, сколько в нем основных долей. Чем мельче ритмическое дробление, тем важнее выполнение этого правила.

Если доля обозначена длительностью меньше четверти (♩ или ♪), то при отсутствии сложных ритмических дроблений часто применяются ребра, объединяющие все доли такта. При таком одном общем ребре другие ребра (второе, третье и т. д.) для ясности могут быть отдельными у каждой основной доли:



¹ Имеется в виду лига как знак увеличения длительности, объединяющая ноты, одинаковые по высоте.



2. В случае мелкого ритмического дробления каждая главная (долевая) группа может быть подразделена на 2 или 4 равные друг другу побочные группы. Большое число побочных групп малоупотребительно.

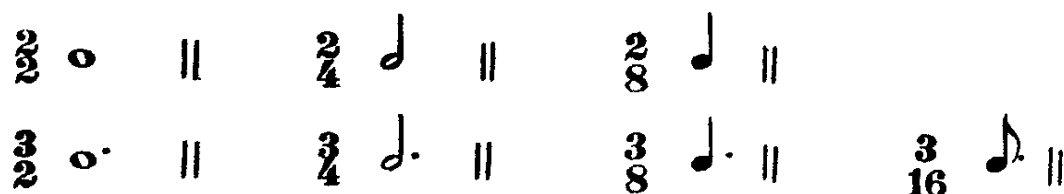
Рисунок группировки наиболее отчетлив, когда побочные группы связаны в главную группу одним общим ребром:

61



3. Широко употребительны длительности, охватывающие целое число основных долей такта (ровно две доли, ровно три доли):

62



4. Паузы группируются по тем же правилам, что и ноты, разумеется, без применения лиг.

5. Ради упрощения письма строгую группировку, отделяющую друг от друга основные доли такта, можно нарушать

3*

35

нотами с точкой (много реже с двумя точками, еще реже — с тремя):

63

Вместо	$\frac{2}{2}$		пишут	
" "	$\frac{2}{2}$		" "	
" "	$\frac{2}{4}$		" "	
" "	$\frac{2}{8}$		" "	
" "	$\frac{3}{2}$		" "	
" "	$\frac{3}{2}$		" "	
" "	$\frac{3}{4}$		" "	
" "	$\frac{3}{4}$		" "	
" "	$\frac{3}{4}$		" "	
" "	$\frac{3}{8}$		" "	
" "	$\frac{3}{8}$		" "	

Если в долевой группе больше чем одна нота, то точка у последней ноты этой группы, заимствующая часть из следующей доли, не рекомендуется вследствие недостаточной наглядности:

64

Хуже:	$\frac{2}{2}$		$\frac{2}{4}$		$\frac{2}{8}$	
Лучше:	$\frac{2}{2}$		$\frac{2}{4}$		$\frac{2}{8}$	
Хуже:	$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{4}$		$\frac{3}{4}$	
Лучше:	$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{4}$		$\frac{3}{4}$	

§ 28. Сложные метры и размеры. Тяжелые (сильные) и относительно тяжелые доли. Сложными называются метры и размеры, образующиеся от слияния в последовательности одинаковых простых метров (размеров) и потому имеющие больше чем один акцент. Количество акцентов равно количеству простых метров, слитых в один сложный.

Акцент первого из слитых простых метров сильнее, чем акценты последующих простых метров, вошедших в данный сложный. Поэтому первая доля сложного метра называется тяжелой (сильной), а первые доли последующих простых метров, вошедших в его состав,—относительно тяжелыми (относительно сильными).

Наличие одного главного акцента, т. е. тяжелой доли на два или больше простых метров, и есть причина их слияния в сложный метр.

Сложные метры и размеры бывают двухдольными и трехдольными.

Сложными двухдольными называются метры и размеры, которые образуются от слияния только двухдольных простых метров. Из них широкоупотребителен лишь четырехдольный метр:



Размер 4/4 часто обозначается знаком С, а 4/2—знаком СС.

Сложными трехдольными называются метры и размеры, которые образуются от слияния только трехдольных простых метров и размеров. Употребительны почти исключительно:

шестидольный метр (3+3) в виде следующих размеров:



девяtidольный метр (3+3+3) в виде следующих размеров:



двенадцатидольный метр (3+3+3+3) в виде следующих размеров:

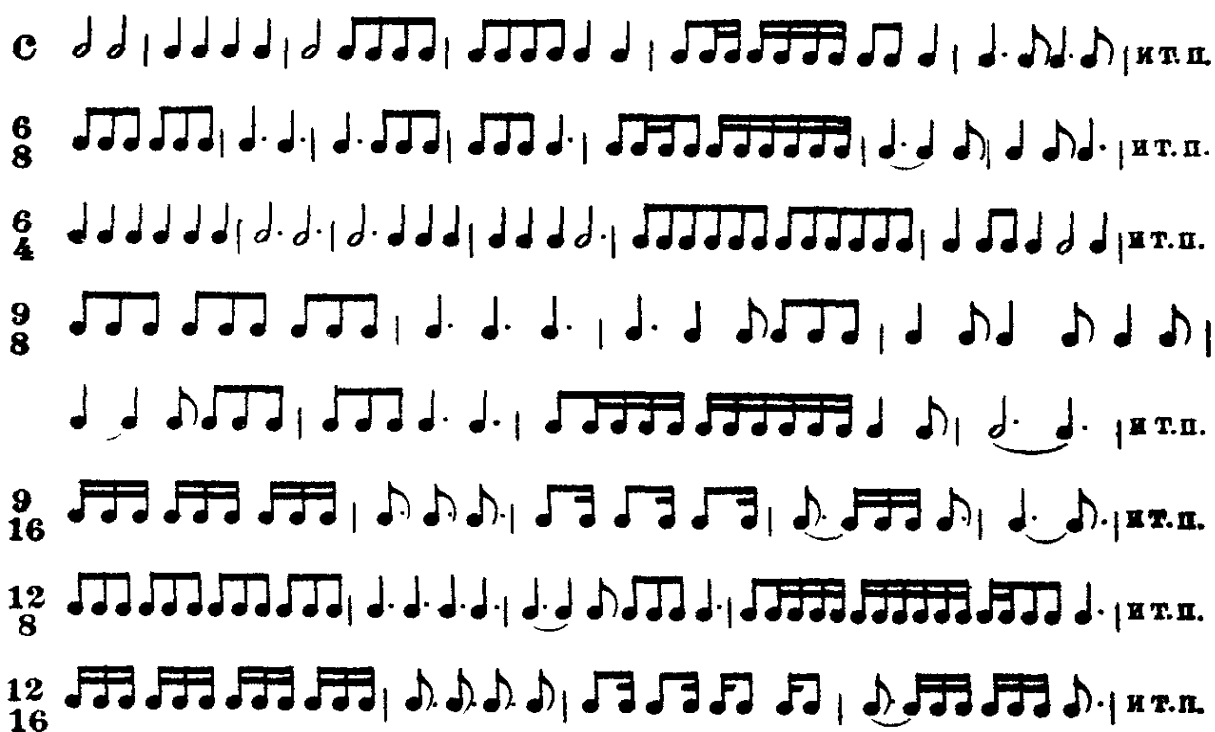
68



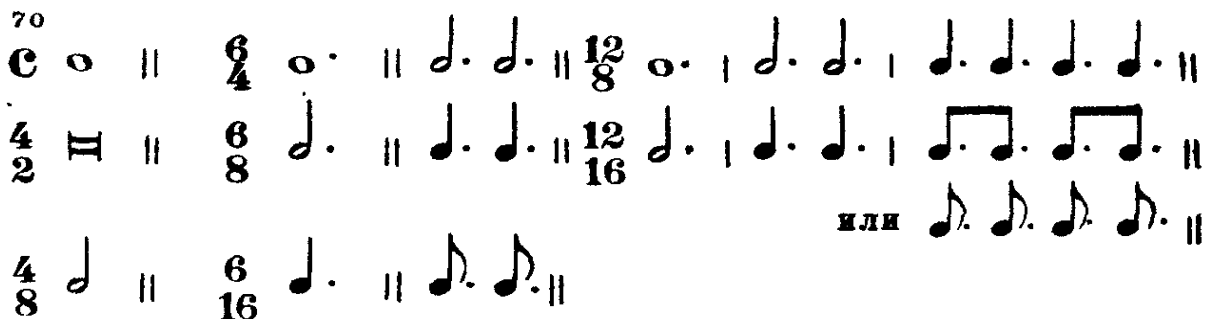
§ 29. Группировка в сложных размерах. Правила группировки в сложных размерах следующие:

1. Простые размеры, слитые в данный сложный, должны быть ясно отделены друг от друга. Поэтому в сложном размере имеется столько групп, сколько в нем простых размеров. В каждом же из этих простых размеров группировка делается по правилам, изложенным в § 27:

69



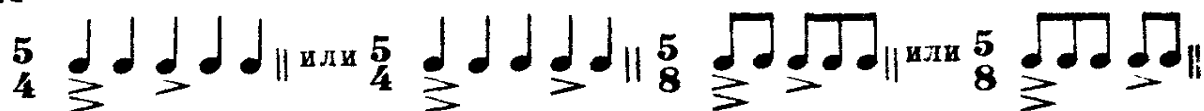
2. Широкоупотребительны длительности, охватывающие целое число простых тактов (ровно два, ровно три, ровно четыре):



§ 30. Сложные смешанные метры и размеры. Группировка длительностей в них. Сложными смешанными называются метры и размеры, которые образуются от слияния простых (и двухдольных и трехдольных) метров и размеров в различных возможных сочетаниях.

Пятидольные метры (2+3 или 3+2) применяются в виде следующих размеров:

71



Много реже бывают семидольные метры (2+2+3, или 3+2+2, или 2+3+2) в виде следующих размеров:

72



Оба эти метра, особенно пятидольный, встречаются в русской народной песне и нередко в музыке русских классиков. Приводим пример на пятидольный метр:

73

Чайковский, ор. 74, 6-я симфония

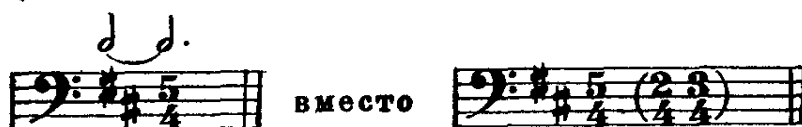
Allegro con grazia



Как видно из некоторых приведенных примеров, строение смешанного размера можно обозначить делением сложного размера на простые посредством пунктирных тактовых черт. Кроме того, употребительно и пояснительное обозначение в скобках, ставящееся на нотоносце после основного обозначе-

ния размера, например: $5/4$ ($3/4 + 2/4$), или над нотоносцем в виде слигованных нот, выражающих простые размеры вошедшие в данный сложный:

74

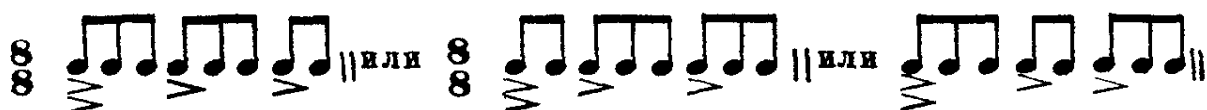


вместо

Кроме пяти- и семидольного, изредка встречаются другие сложные смешанные метры, состоящие из разных сочетаний двух- и трехдольности, как-то:

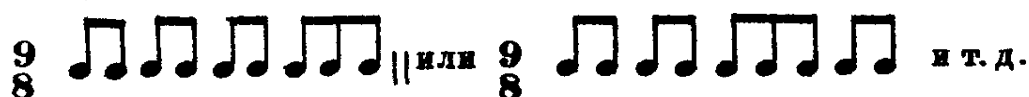
восьмидольные метры ($3+3+2$ или $3+2+3$, или $2+3+3$):

75



девятидольные метры (вместо обычного $3+3+3$, объединения $2+2+2+3$ или $2+2+3+2$, или $2+3+2+2$, или $3+2+2+2$):

76 а)



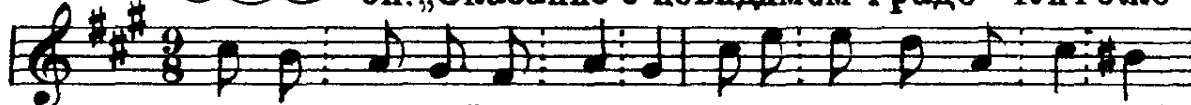
76 б)

Пример со строением $2+3+2+2$ и $2+2+2+3$

Allegro assai

Римский - Корсаков,

оп. „Сказание о невидимом граде Китеже“



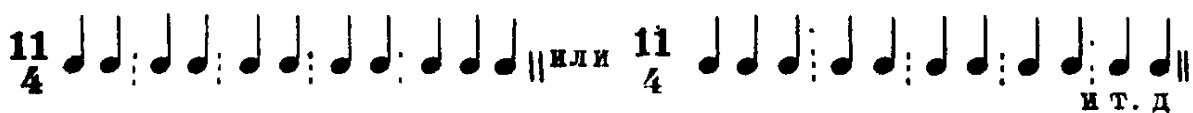
Нам не - зна-мый до - се-ле и не-слы-хан-но лю-тый



ны не во-рог я вил-ся, из зем-ли слов-но вы-рос

одиннадцатидольные метры ($2+2+2+2+3$ или $2+2+2+3+2$ и т. д.):

40



Пример со строением 3 + 2 + 2 + 2 + 3



Allegro non troppo Римский-Корсаков, оп. „Садко“



Бу - дет кра - сен день в по - ло - ви - ну дня,



бу - дет пир у нас во по - лу - пи - ре

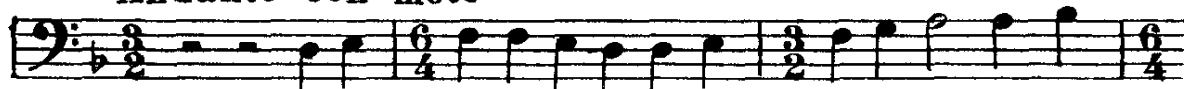
В сложных смешанных размерах длительности группируются таким образом, чтобы были отделены друг от друга все простые размеры, вошедшие в их состав. Внутри же этих простых размеров группировка делается на общих основаниях, изложенных в § 27.

§ 31. Переменные метры и размеры. Понятие о полиметрии. Переменными называются метры, в которых изменяется количество долей на протяжении всего произведения или его части.

Такие метры могут быть правильно (периодически) переменными, т. е. с изменением числа долей через одинаковые промежутки времени:

78

Римский-Корсаков, оп. „Сказание о невидимом граде Китеже“
Andante con moto



Из-за о-зе-ра Я-ра глу - бо-ко-го при-бе -



- га-литурь злато - ро-ги-е, всех две - над-дать туров бе-



-ди-но-го; и встре - ча-лась им ста-ра-я ту-ри-ца

В подобных случаях размер можно обозначить один раз двумя (или тремя) дробями, поставленными рядом:

79 **Скрябин, оп. 11, № 16, прелюдия**
Misterioso ♩ = 160-168

Не менее часто встречаются неправильно (непериодически) переменные метры, с изменением числа долей через различные промежутки времени:

80 **Русская народная песня, сб. Римского-Корсакова**
Andantino

Э! Звон ко-ло - кол, звон
 ко-ло - кол во Ев - ла - ше - ве се - ле,

Переменные метры очень характерны для медленных (тяжелых) русских народных песен и отчасти для произведений русских композиторов (чаще тех, которые непосредственно близки к народной музыке).

Полиметрией называется одновременное сочетание разных метров.

Главные акценты (тяжелые доли) могут совпадать, но бывают случаи, когда они полностью или частично не совпадают:

81 а)

Римский - Корсаков.

оп. „Сказание о невидимом граде „Китеже“

Allegro non troppo

Хор

81 б)

Моцарт, оп. „Дон - Жуан“

Menuetto

Полиметрия применяется редко. В последнем примере ее смысл — изображение трех оркестров, играющих на празднике одновременно три разных танца.

§ 32. Группировка в вокальной музыке. Некоторые важнейшие исключения из общих правил группировки. В нотном письме для человеческих голосов приняты следующие правила группировки:

1. Если один слог текста приходится на один звук, то соответствующая ему нота не группируется с соседними нотами:

82 Римский - Корсаков,
оп „Сказка о царе Салтане“

Музыкальный пример в нотном письме (ключ F#, 2/4). Текст: Лю-ты зве-ри со-би-ра-ли-ся ко-то-му ли мед-ве-дю ко-бо-я-ри-ну. Ноты подгруппированы так, чтобы каждый слог текста приходился на одну ноту, независимо от ее длительности. Например, 'Лю-ты' — одна нота, 'зве-ри' — одна нота, и так далее.

2. Если один слог текста приходится на несколько (два или больше) звуков, то соответствующие им ноты подчиняются общим правилам группировки, изложенным в предыдущих параграфах. Все ноты, приходящиеся на один слог, охватываются одной общей лигой:

83 Римский - Корсаков, оп., „Снегурочка“

Музыкальный пример в нотном письме (ключ Bb, 4/4). Текст: Как боль-но здесь! Как серд-цу тяжело. Слово 'боль-но' охватывается одной лигой, которая подчиняется общим правилам группировки нот.

Группировка в вокализах, поющих на один гласный звук, полностью подчиняется общим правилам.

Общие правила группировки иногда нарушаются для того, чтобы указать желательную фразировку. В этих целях нормальная группа разрывается на части, а длительности, относящиеся к разным группам, связываются общим ребром (в том числе через тактовую черту):

84 Скрябин, оп. 15, № 4, прелюдия

Andante

Музыкальный пример в нотном письме (ключ F#, 3/4). Темп: Andante. Ноты сгруппированы с помощью дуг (лиг) и ребер, чтобы подчеркнуть фразировку, даже если это означает нарушение стандартных правил группировки.

§ 33. Затакт. Затактом называется звук или группа звуков, представляющая собой неполный такт (без тяжелой доли), с которого начинается произведение или любая (хотя бы и самая мелкая) его часть:

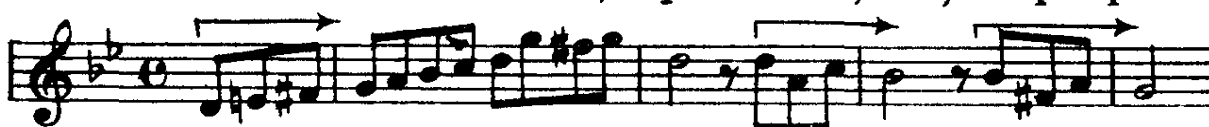
85 а)

Моцарт, симфония g-moll



85 б)

Чайковский, ор. 37 bis, №6, баркарола



В последнем такте произведения или его раздела нередко недостает такой части длительностей, какая была в затакте:

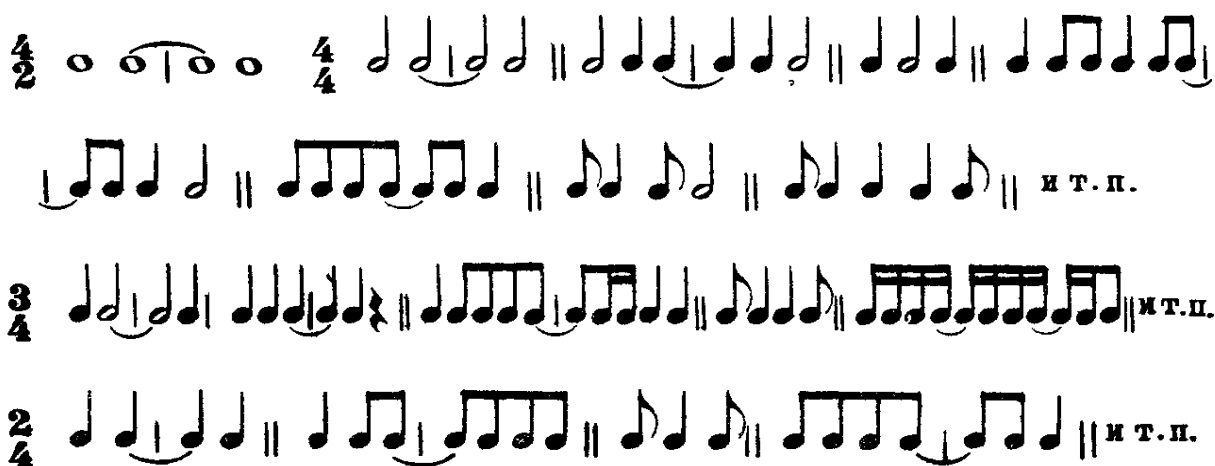
86

Бетховен, соната, ор. 31, №3



§ 34. Синкопа. Синкопой называется звук, начинающийся на легкой доле и выдерживаемый на следующей за ней более тяжелой. Начало синкопы чаще всего акцентируется, благодаря чему синкопический акцент вступает в противоречие с метрическим акцентом. Важнейшие виды синкоп представляют собой длительность с соотношением частей 1:1:

87



или с соотношением частей 2 : 1, реже 1 : 2:

88



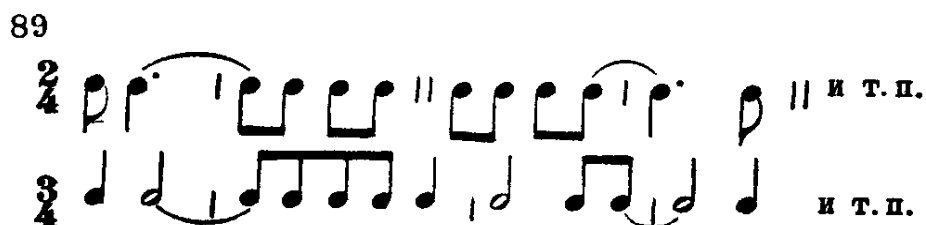
и т. п.

и т. п.

и т. п.

Встречаются синкопы и с другим соотношением частей: 3 : 1, 4 : 1, 6 : 1, 1 : 3, 1 : 4, 1 : 6 и т. п.

89



и т. п.

и т. п.

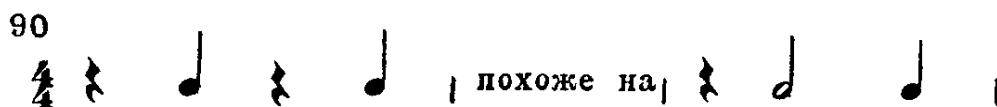
Синкопа, делящаяся ровно пополам (1 : 1), всегда пишется двумя слигванными нотами, если ее части находятся в разных тактах.

Внутри одного такта такая синкопа часто объединяется в одну ноту.

Синкопы других разновидностей для ясности следует писать с соблюдением основных правил группировки длительности.

Эффект, родственный синкопам, получается при паузировании на тяжелой или относительно тяжелой доле.

90



похоже на

Синкопы, создающие смещение акцента с тяжелой доли на легкую, не следует смешивать с теми лигванными нотами, которые не меняют акцентировки в такте (лига от ноты любой длины к ноте, имеющей такой же или меньший акцент, или вовсе не имеющей его).

§ 35. Ритмический рисунок. Значение ритма и метра в музыке. Ритмическим рисунком называется последовательность звуковых длительностей, взятая отдельно от высотных соотношений звуков.

Значение ритмического рисунка для выразительности музыки очень велико. Например, уже один ритмический рисунок сам по себе может характеризовать некоторые роды (жанры) музыки (например, марш, вальс, мазурку и т. п.). Вообще, конечно, для создания художественного образа один ритмический рисунок, как и всякое отдельное средство, недостаточен. Однако значение его остается очень большим почти всегда, и если пример 94 представляется выражением спокойствия, а пример 91 передает состояние взволнованности, то роль ритма в обоих случаях—не последняя (см. стр. 51 и 53)

Само понятие «ритм», в переводе с греческого, означает «течение». Во всех искусствах, в том числе и музыке, это понятие в широком смысле слова рассматривается как общая последовательность или общее сочетание элементов (составных частей) художественного произведения. В данном смысле огромное значение имеет определенность, четкость в соотношении крупных и мелких составных частей целого, в том числе и определенность отношения звуковых длительностей (одинаковых или различных) друг к другу. Она выражается, в частности, в общепринятой системе деления длительностей на два (целая, половинная, четверть, восьмая и т. д.). Без этого признака определенности музыка была бы недостаточно организованной, недостаточно запоминаемой, а в конечном счете и недостаточно определенно воздействующей на людей.

Определенность в соотношениях звуковых длительностей имеет ценность только тогда, когда их течение организовано по смыслу. Это выражается в образовании в музыкальном произведении последовательностей (ритмических комбинаций) из нескольких звуковых длительностей, причем каждая последовательность отделяется от других (соседних последовательностей) и в то же время составляет вместе с ними нечто целое. Подробнее об этом будет сказано в главе XV.

Наконец, понятие «ритм» в узком смысле слова рассматривается как повторность каких-нибудь элементов. Причина такого суживания понятия заключается в том, что очень часто средством для передачи единства содержания произведения служит одинаковость или сходство его частей. Пример — одинаковость колонн в колоннаде здания и очень часто одинаковость (или сходство) частей здания, расположенных влево и вправо от колоннады (симметрия). В музыке, аналогично, применяется повторность ритмических комбинаций (т. е. порядка длительностей), сохраняющая первоначальный характер.

Метр, т. е. правильная (большей частью периодическая) повторность акцентуемых и неакцентуемых моментов, тоже служит для организованности музыки. Этим музыкальный метр напоминает размеренность стиха и нередко действительно с ней связан в вокальной (для человеческих голосов) музыке.

Соотношение метра и ритма иногда сравнивают с канвой и вышивкой. Метр своей равномерностью, т. е. одинаковостью долей, напоминает сетку канвы, в которой равномерно расположены перекрещивающиеся нити и отверстия. Ритм же своим разнообразием как бы походит на вышивку, которая может быть сделана стежками то более узкими, то более широкими.

§ 36. Темп. Темпом называется скорость движения, точнее — частота пульсирования метрических долей.

Темп обозначается в начале произведения или его части словами, написанными над нотной строчкой. Большое применение до сих пор имеет итальянская терминология.

Итальянское обозначение	Произношение	Значение
Медленные темпы		
Largo	лярго	широко, протяжно
Larghetto	ляргетто	немного скорее, чем Largo
Lento	лэнто	медленно
Adagio	адáжио	медленно
Grave	грáве	тяжело
Умеренные (средние) темпы		
Andante	андáнте	не спеша
Andantino	андантíно	несколько скорее, чем Andante
Moderato	модерáто	умеренно
Sostenuto	состену́то	сдержанно
Comodo	кóмодо	удобно, спокойно
Allegretto	аллегрétто	довольно оживленно
Быстрые темпы		
Allegro	аллéгро	скоро, живо
Vivo	вíво	живо
Vivace	вивáче	живо
Vivacissimo	вивачíссимо	очень живо
Veloce	велóче	скоро
Presto	прéсто	очень быстро
Prestissimo	престíссимо	предельно быстро

К этим основным обозначениям прибавляются нередко дополнительные слова:

Итальянское обозначение	Произношение	Значение
molto assai possibile con moto moderato	мóльто ассáи поссýбиле кон мóто модерáто	очень очень, весьма, довольно насколько возможно подвижно умеренно (как дополнительное обозначение)
non troppo non tanto sempre poco pochettino pochissimo	нон трóппо нон тáнто сéмпре пóко покеттýно покýссимо	не слишком не столь все время (всегда) немного немножечко очень мало

В течение музыкального произведения темп часто меняется. Постепенные изменения обозначаются следующим образом:

Итальянское обозначение	Произношение	Значение
-------------------------	--------------	----------

Для ускорения темпа

accelerando	аччелерáндо	ускоряя
animando	анимáндо	одушевляя
stretto	стрéтто	сжато
stringendo	стринджéндо	ожимая, ускоряя
incalzando	инкальцáндо	напирая
precipitando	пречипитáндо	стремительно

Для замедления темпа

ritenuto (сокращение rit, riten.)	ритенуто	сдерживая
ritardando (сокращение ritard)	рýтардáндо	запаздывая
rallentando (сокращение rall.)	раллентáндо	замедляя
allargando	алляргáндо	расширяя
slentando	слентáндо	замедляя

Для обозначения наибольшей постепенности в изменении темпа перед этими словами пишут poco a poco (пóко а пóко), т. е. мало-помалу.

Для введения более постоянного нового темпа пользуются приведенными выше основными обозначениями, а также следующими:

Итальянское обозначение	Произношение	Значение
-------------------------	--------------	----------

Для более скорого темпа

<i>più mosso</i>	пью мѳссо	более подвижно
<i>doppio movimento</i>	доппьо мовимѳнто	вдвое скорее

Для более медленного темпа

<i>meno mosso</i>	мѳно мѳссо	менее подвижно
-------------------	------------	----------------

Для восстановления прежнего темпа применяются обозначения:

Итальянское обозначение	Произношение	Значение
-------------------------	--------------	----------

<i>Tempo primo</i>	тѳмпо прѳмо	первоначальный темп
<i>Tempo I^o</i>	тѳмпо прѳмо	первоначальный темп
<i>T. I</i>	тѳмпо прѳмо	первоначальный темп
<i>a tempo</i>	а тѳмпо	в темпе
<i>tempo giusto</i>	тѳмпо джѳѳсто	верный, точный темп
<i>come prima</i>	коме прѳма	как сначала
<i>l'istesso tempo</i>	листѳссо тѳмпо	тот же темп

Для темпа с частыми мелкими отклонениями от основной скорости существует обозначение *tempo rubato* (темпо рубато), т. е. свободный темп.

Возможность произвольного темпа с произвольными же отклонениями от него обозначается выражениями *ad libitum* (ад либитум) и *a piacere* (а пѳячѳре) — по желанию.

Кроме итальянской терминологии, авторы также пользуются для обозначения темпа словами своего родного языка (обозначения на немецком языке у Шумана, на французском у Дебюсси). Ряд советских композиторов употребляет обозначения на русском языке.

Многие из обозначений темпа, кроме скорости движения, в некоторой мере определяют и общий характер исполнения. Но и то и другое определяется неточно и зависит от содержания каждого отдельного произведения и его толкования исполнителем.

Точное обозначение темпа возможно с помощью метронома. Он представляет собой маятник, приводимый в движение заводным механизмом. На маятник надета гирька, которая может быть передвинута по нему вверх и вниз. Чем выше положение гирьки на маятнике, тем реже его равномерные колебания; чем положение гирьки ниже, тем они чаще. На стенке метронома есть шкала с делениями и цифрами. Каждая

цифра указывает, сколько ударов в минуту сделает маятник, если гирьку поставить против нее. Один удар маятника может быть обозначен любой ритмической длительностью (четвертью, половинной и т. п.) Обычно в качестве основной единицы измерения выбирается длительность, служащая долей такта. После словесного обозначения темпа (а иногда даже без него) и характера исполнения ставят М. М., затем ноту, которая выражает счетную единицу, знак равенства и цифру метронома, которая дает требуемую скорость.

Пример: Allegro М. М. $\text{♩} = 92$ или Allegro $\text{♩} = 92$ (не ставят М. М.) и даже просто $\text{♩} = 92$ (пропущено и название темпа).

§ 37. Значение темпа в музыке. Значение темпа в музыке очень велико, так как характеру каждого музыкального образа соответствует более или менее определенная скорость движения. Например, состояние взволнованности обычно передается музыкой в скором темпе:

91 $\text{♩} = 108-116$ Шопен, ор.35, соната для ф.-п.
agitato

Со скорым темпом, естественно, связан оживленный танец:

92 *Allegro marcato* Григ, ор.16, концерт для ф.-п.



В музыке триумфального характера часто встречаются скорые или умеренно-скорые темпы:

93

Allegro maestoso

Глинка, оп. „Иван Сусанин



Музыка пасторального характера часто бывает в умеренном темпе:

94 Бах, пастораль для органа

Медленные темпы встречаются в музыке разного характера, например скорбного:

95 Чайковский, ор. 30, квартет
Andante funebre e doloroso, ma con moto

и т. д.

в похоронных маршах:

Бетховен, ор. 55, 3-я симфония

96

Adagio assai

pp

pp

sf

3

3

3

в спокойно повествовательной музыке

97

Andante

Бородин, 2-я симфония

mf

pp

p

Сколько-нибудь значительное отступление от темпа, нормального для данного произведения, ведет к искажению характера его музыкальных образов

Замена одного темпа другим иногда используется для художественных целей. Следующая мелодия в скором темпе (пример 98а) выражает энергию; проведение ее в умеренном темпе (пример 98б) имеет спокойный, элический характер:

98

а) **Allegro** М.М. ♩ = 184 Бородин, 1-я симфония, 1 часть



б) **Andantino** М.М. ♩ = 92



Глава IV

ИНТЕРВАЛЫ

§ 38. **Интервал.** Интервал мелодический и гармонический. Интервалом называется сочетание двух звуков, взятых последовательно или одновременно.

Нижний звук интервала называется его основанием, верхний — его вершиной:

99

а) б) в)



Интервал, звуки которого взяты последовательно (один за другим), называется мелодическим.

В зависимости от направления, мелодический интервал может быть восходящим или нисходящим:

100

Русская народная песня, сб. Балакирева



Восходящий мелодический интервал читается от основания к вершине, без всяких оговорок (пример 99а — *до — соль*) или с указанием направления (тот же пример — *до — соль* вверх). Нисходящий мелодический интервал читается с обязательным указанием направления (пример 99б — *соль — до* вниз).

Интервал, звуки которого взяты одновременно, называется гармоническим:

101

Н. Паганини, этюд



Гармонический интервал, как правило, читается от основания к вершине (пример 99в — *до — соль*).

§ 39. **Ступеневая величина интервала.** Ступеневой величиной интервала называется количество охватываемых им ступеней.

В октаве, как известно, заключено восемь ступеней. Соответственно этому имеется восемь основных названий интервалов, отражающих их ступеневую величину. Каждое название обозначает порядковый номер второго звука интервала так, как если бы от первого его звука брались все ступени до него подряд:

102



Эти названия следующие:

прима (унисон)	обозначается цифрой	1
секунда	»	2
терция	»	3
кварта	»	4
квинта	»	5
секста	»	6
септима	»	7
октава	»	8

103



Выше даны примеры построения восходящих и нисходящих интервалов от звука *до*. Аналогичным образом строятся интервалы и от других звуков:



§ 40. Тоновая величина интервалов. Тоновой величиной интервала называется количество заключенных в нем тонов или полутонов.

Тоновая величина выражается в целом, дробном или смешанном числе тонов (например — 2 т., $\frac{1}{2}$ т., $3\frac{1}{2}$ т. и т. п.). Однако такое арифметическое выражение величины большей частью лишь подразумевается под прилагательными, которые будут указаны ниже в этом параграфе.

Определение тоновой величины интервала необходимо потому, что ступеневая величина определяет его лишь приблизительно. Уже однородные интервалы между основными ступенями звукоряда не все одинаковы по числу заключенных в них тонов. Например, секунды *до—ре*, *ре—ми*, *фа—соль*, *соль—ля*, *ля—си* заключают в себе 1 целый тон; секунды же *ми—фа* и *си—до* — полутон. Таким образом, ступеневая величина интервала не может определить его вполне точно.

Тоновая величина и зависящее от нее качество интервала определяются прилагательными: чистая, большая, малая, увеличенная, уменьшенная, дважды увеличенная и дважды уменьшенная. Эти прилагательные пишутся и произносятся перед числительным, обозначающим ступеневую величину (например, чистая прима, но не прима чистая).

§ 41. Интервалы между основными ступенями звукоряда. Между основными ступенями звукоряда образуются следующие интервалы:

1. Чистые примы $= 0$ т.

Чистая прима — сочетание данной ступени с ее буквальным повторением. Между основными ступенями все примы — чистые.

2. Малые секунды $= 1/2$ т., большие секунды $= 1$ т.

Секунды — сочетание данной ступени с ближайшей к ней сверху или снизу. Между основными ступенями две малые секунды: *ми—фа* и *си—до*; остальные — большие.

3. Малые терции $= 1 1/2$ т., большие терции $= 2$ т.

Терция — сочетание данной ступени с лежащей от нее через одну сверху или снизу. На нотном стане ноты, обозначающие терцию, лежат обе на соседних линиях или обе в соседних промежутках — между линиями.

Между основными ступенями три большие терции: *до—ми*, *фа—ля* и *соль—си*; остальные — малые.

4. Чистые кварты $= 2 1/2$ т., увеличенная кварта $= 3$ т. (три-тон).

Кварта — сочетание данной ступени с лежащей от нее через две.

Между основными ступенями все кварты — чистые, кроме *фа—си* — увеличенной.

5. Чистые квинты $= 3 1/2$ т., уменьшенная квинта $= 3$ т. (три-тон).

Квинта — сочетание, как бы складывающееся из двух терций, взятых одна за другой.

На нотном стане ее рисунок характерен тем, что обе ноты находятся на линиях или в промежутках между линиями (взятых через один).

Между основными ступенями все квинты — чистые, кроме *си—фа* — уменьшенной.

6. Малые сексты $= 4$ т., большие сексты $= 4 1/2$ т.

Секста образуется сложением кварты с терцией или терции с квартой. Другой способ построения состоит в откладывании от октавы терции в обратную сторону (см. § 46).

Между основными ступенями три малые сексты: *ми—до*, *ля—фа* и *си—соль*; остальные — большие.

7. Малые септимы=5 т., большие септимы=5½ т.

Септима — сочетание, как бы складывающееся из трех терций, взятых одна за другой. Другой способ построения состоит в откладывании от октавы секунды в обратную сторону.

На нотном стане рисунок септимы характерен тем, что обе ноты находятся на линиях или в промежутках между линиями.

Между основными ступенями две большие септимы: *до—си* и *фа—ми*; остальные — малые.

8. Чистые октавы=6 т.

Между основными ступенями все октавы — чистые.

Перечисленные интервалы (т. е. чистые, большие и малые, а также ув. кварта и ум. квинта) считаются основными.

§ 42. Основные интервалы с производными (измененными) ступенями звукоряда. Всякий интервал может быть построен вверх и вниз как от основной, так и от измененной ступени. Для построения можно сначала установить ступеневую величину интервала путем отсчета требуемого количества ступеней, а затем регулировать, если это нужно, тоновую величину знаком альтерации.

Следует заметить, что интервалы изменяются таким образом:

увеличиваются	{	от повышения вершины
		от понижения основания
уменьшаются	{	от понижения вершины
		от повышения основания

Пример: требуется построить малую сексту вверх от *сиф* (4 тона):

105 Строится секста получена секста ступень *соль* понижается, в 4½ т. (большая) чтобы получить 4 т.

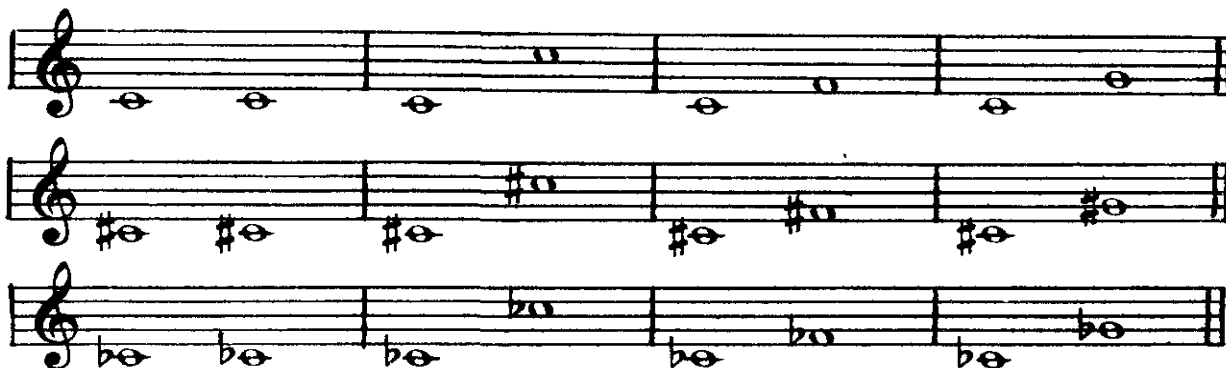
Другой способ построения интервала основан на использовании интервалов более узких, чем требуемый. Для этого способа, разумеется, необходимо предварительное твердое усвоение узких интервалов.

- | | | |
|------------|---|--|
| м. секунда | { | строится без вспомогательных приемов |
| б. секунда | | |
| м. терция | строится как сумма двух секунд разного качества.
б. 2+м. 2 или м. 2+б. 2 | |
| б. терция | » | как сумма двух б. секунд б. 2+б. 2 |
| ч. кварта | » | как сумма секунды и терции разного качества.
б. 2+м. 3; м. 2+б. 3. б. 3+м. 2; м. 3+б. 2 |
| ч. квинта | » | как сумма двух терций разного качества:
б. 3+м. 3; м. 3+б. 3 |
| м. секста | » | как сумма ч. кварты и терции того же качества, какого должна быть секста: ч. 4+м. 3; м. 3+ч. 4 |
| б. секста | строится как сумма ч. кварты и терции того же качества, какого требуется секста: ч. 4+б. 3; б. 3+ч. 4 | |

м. септима строится как сумма ч. квинты и терции того же качества.
 какого требуется септима: ч. 5+м. 3; м. 3+ч. 5
 б. септима » как сумма ч. квинты и терции того же качества, ка-
 кого требуется септима: ч. 5+б. 3, б. 3+ч. 5

Построение чистых интервалов облегчается тем, что ступени, из которых они состоят, обе не изменены или обе изменены одинаково (т. е. одинаково повышены или одинаково понижены). Исключение представляют чистые кварты и квинты, состоящие из ступеней *фа—си*, *си—фа*:

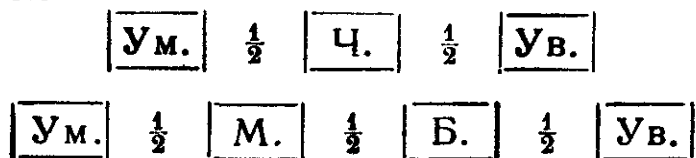
106



§ 43. Увеличенные и уменьшенные интервалы. Увеличенным называется интервал, который на хроматический полутон шире чистого или большого при одинаковой с ним ступеневой величине. Уменьшенным называется интервал, который на хроматический полутон уже чистого или малого при одинаковой с ним ступеневой величине.

Всякий интервал может быть увеличенным или уменьшенным (исключение: уменьшенная прима — невозможна).

Соотношение интервалов, различных по тоновой величине, но одинаковых по величине ступеневой, изображается следующей схемой:



Примечание. $\frac{1}{2}$ обозначает хроматический полутон.

107 а) чистые
примы



60

большие и малые секунды терции

увеличенные

уменьшенные

большие и малые сексты септимы

увеличенные

уменьшенные

Существуют также интервалы дважды увеличенные (на хроматический полутон шире увеличенных) и дважды уменьшенные (на хроматический полутон уже уменьшенных). Из них наиболее употребительны: дважды ув. кварта, дважды ум. квинта, дважды ув. прима и октава, дважды ум. октава:

108

дв. ув. 4 дв. ув. 1 дв. ув. 3 дв. ум. 5 дв. ум. 8

§ 44. Простые интервалы. Простыми называются интервалы, не превышающие своей величиной чистой октавы.

§ 45. Составные интервалы. Составными называются интервалы шире чистой октавы.

Каждый составной интервал представляет собой простой с добавлением одной, двух, трех и т. д. чистых октав:

109

простая секунда Составные секунды 8-----

Таким образом из каждого простого интервала может быть получен ряд составных интервалов. Определяется составной интервал по соответствующему простому, например:

б. 2 через октаву
б. 2 через две октавы
б. 2 через три октавы и т. д.

Составные интервалы, которые не превышают двойной октавы, имеют самостоятельные названия по количеству ступеней, охватываемых ими:

нона	(девятая ст.)	— секунда через октаву
децима	(десятая ст.)	— терция через октаву
ундецима	(одиннадцатая ст.)	— кварта через октаву
дуодецима	(двенадцатая ст.)	— квинта через октаву
терцецима	(тринадцатая ст.)	— секста через октаву
квартдецима	(четырнадцатая ст.)	— септима через октаву
квинтдецима	(пятнадцатая ст.)	— двойная октава:

110



§ 46. Обращение интервалов. Обращением простого интервала называется перемещение его нижнего звука на октаву вверх или верхнего звука на октаву вниз. В результате получается другой интервал, который в сумме с первоначальным составляет октаву:

111 а)



111 б)



Поэтому обращение является вычитанием из октавы первоначального интервала.

При обращении интервалов действуют следующие закономерности:

1. Все интервалы разделяются на две группы взаимнообратимых интервалов:

↓	↑	1	2	3	4
		8	7	6	5

Числовые обозначения взаимнообратимых интервалов (в приведенной таблице — по вертикали) в сумме всегда составляют 9¹. Поэтому для того, чтобы узнать, во что обращается данный интервал, нужно его числовое обозначение вычесть из девяти.

Примеры: терция (3) обращается в (9—3=6) сексту
септима (7) » » (9—7=2) секунду

и т. п.

2. Качество интервалов, за исключением интервалов чистых, при обращении переходит в противоположное:

чистые	интервалы обращаются в		чистые
большие	»	»	малые
малые	»	»	большие
увеличенные	»	»	уменьшенные
уменьшенные	»	»	увеличенные
дв. увеличенные	»	»	дв. уменьшенные
дв. уменьшенные	»	»	дв. увеличенные

Сказанное выше об обращении может быть распространено на все интервалы, в том числе и составные, независимо от того, сколько в них дополнительных октав.

В более широком понимании, обращением интервала называется превращение его основания в вершину, а вершины в основание посредством переноса нижнего звука вверх или верхнего звука вниз (оба действия возможны одновременно) на одну или несколько октав, смотря по необходимости:

112

ч. 5 ч. 4 ч. 5 ч. 4 (11) ч. 5 ч. 4 ч. 5 ч. 4

ч. 5(12) ч. 1 ч. 5(12) ч. 4 ч. 5 ч. 4 ч. 5 ч. 4

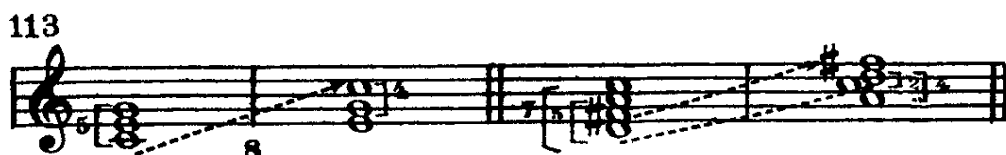
¹ Число 9 не соответствует истинной сумме взаимнообратимых интервалов — октаве (8) и отличается от нее на единицу, так как при об-

В данном примере во всех случаях основание *до* стало вершиной, а вершина *соль* стала основанием.

Из этого же примера видно, что простой интервал может обращаться не только в простой, но и в составной; а составной — не только в простой, но и в составной же. Во всех случаях, когда приходится иметь дело с составным интервалом, его следует мысленно приводить к соответствующему простому: независимо от количества дополнительных октав основные закономерности обращения простых интервалов не изменяются.

Обращение интервалов применяется в следующих целях:

1. Из каждого аккорда посредством обращения его интервалов могут быть получены производные аккорды, имеющие несколько иную звучность (подробнее — в главе V):



2. Сочетание двух мелодий, звучащих одновременно, часто изменяется путем передвижения на октаву так, что верхняя мелодия становится нижней, а нижняя — верхней. При этом все интервалы, образующиеся между мелодиями, обращаются:

114 I Бетховен, ор. 26, соната для ф-п.

Такой прием называется двойным контрапунктом октавы (двойным, т. к. мелодий две и у каждой из них два положения, одно сверху, а другое снизу; контрапунк-

ращении простого интервала в простой же один звук входит и в обра- щаемый интервал и в его обращение (см. пример 111б), т. е. считается два раза вместо одного.

том — потому, что так называется сочетание мелодий, звучащих одновременно; октавы — по интервалу, на который переносятся мелодии).

3. Обращение может быть использовано для учебных целей, например, для построения или проверки широких интервалов посредством узких:

1) Для построения широкого интервала в ту или иную сторону (вверх или вниз) строится в эту же сторону чистая октава, а затем от нее откладывается обращение требуемого интервала в противоположном направлении:

115

требуется найти процесс решения результат

6.7 вверх м.2

требуется найти процесс решения результат

6.6 вниз м.3 и т.д.

2) Для проверки тоновой величины широкого интервала следует установить, какого интервала не хватает до октавы:

116 6 процесс решения результат

какая? м.3 Большая октава и т.д.

ч.8

Так как сумма взаимнообращающихся интервалов — октава — равна 6 целым тонам, то тоновая величина широкого интервала может быть получена посредством вычитания тоновой величины его обращения из шести.

§ 47. Энгармонизм интервалов. Энгармонически равными называются интервалы, которые, будучи взяты изолированно, звучат одинаково, но имеют разное значение и написание. Энгармонизм интервалов основан на энгармонизме входящих в них звуков.

Есть два типа энгармонического равенства интервалов:

1. С энгармонической заменой обоих звуков интервала таким образом, что в результате не изменяется его ступеневая и тоновая величина (например, малая секунда остается малой секундой и звучит на той же высоте):

117

м.2 = м.2 6.3 = 6.3 ч.4 = ч.4 ув.2 = ув.2 ум.4 = ум.4 и т.д.

2. С энгармонической заменой одного или обоих звуков интервала таким образом, что изменяется его ступеневая величина:

118

количество тонов	основн. интервалы		ув. и ум. интервалы
0	ч. 1		ум. 2
$\frac{1}{2}$	м. 2		ув. 1
1	б. 2		ум. 3
$1\frac{1}{2}$	м. 3		ув. 2
2	б. 3		ум. 4
$2\frac{1}{2}$	ч. 4		ув. 3
3	ув. 4		ум. 5
3	ум. 5		ув. 4
$3\frac{1}{2}$	ч. 5		ум. 6
4	м. 6		ув. 5
$4\frac{1}{2}$	б. 6		ум. 7
5	м. 7		ув. 6
$5\frac{1}{2}$	б. 7		ум. 8
6	ч. 8		ув. 7, ум. 9

Из приведенной таблицы видно, что каждому из основных, т. е. простейших и употребительнейших интервалов (чистому, большому и малому) энгармонически равен какой-нибудь увеличенный, уменьшенный и т. п. интервал.

Энгармонизм применяется главным образом в модуляции (см. главу XII).

§ 48. Диатонические и хроматические интервалы. Диатоническими называются интервалы тех видов, которые возможны между основными ступенями звукоряда (и, что важнее, между ступенями диатонических ладов, см. гл. IX), а именно, все чистые, большие, малые и тритон.

Выше эти интервалы были названы основными, поскольку они имеют в музыке преобладающее значение и исторически предшествуют другим видам интервалов.

Хроматическими называются все увеличенные и уменьшенные (кроме тритона), дважды увеличенные и дважды уменьшенные интервалы.

Диатонические интервалы обращаются в диатонические, хроматические — в хроматические.

§ 49. Консоннирующие и диссоннирующие интервалы. Гармонические интервалы, по впечатлению, производимому ими на слух, разделяются на две группы — консонансы и диссонансы.

Консонансами называются интервалы, звучащие более мягко, звуки которых как бы сливаются друг с другом.

Есть три подгруппы консонансов:

1. Весьма совершенные консонансы, в которых имеет место полное слияние звуков, — чистый унисон и почти полное слияние — октава.

2. Совершенные консонансы, в которых имеет место значительное слияние звуков, — чистая квинта и отчасти чистая кварта.

3. Несовершенные консонансы, в которых имеет место незначительное слияние, — большие и малые терции и сексты.

Для весьма совершенных и совершенных консонансов характерна некоторая «пустота» звучания; несовершенные же консонансы звучат более полно.

Диссонансами называются интервалы, звучащие более резко, звуки которых не сливаются друг с другом. К ним относятся большие и малые секунды и септимы, отчасти чистая кварта, а также все увеличенные и уменьшенные интервалы.

Как было отмечено в § 47, все увеличенные и уменьшенные интервалы, кроме тритона, энгармонически совпадают с теми или иными основными интервалами, в частности консоннирующими. Отсюда, казалось бы, вытекает то, что увеличенный или уменьшенный интервал, энгармонически равный консонансу, диссоннирует только теоретически. На самом же деле увеличенные и уменьшенные интервалы обычно приме-

няются в таких условиях¹, что диссонирование их в контексте несомненно. В двух следующих отрывках отмечены гармонические интервалы, которые равны энгармонически (м. 6 и ув. 5). Однако c^1-as^1 в первом отрывке звучит консонантно, а c^1-gis^1 во втором — диссонирует:



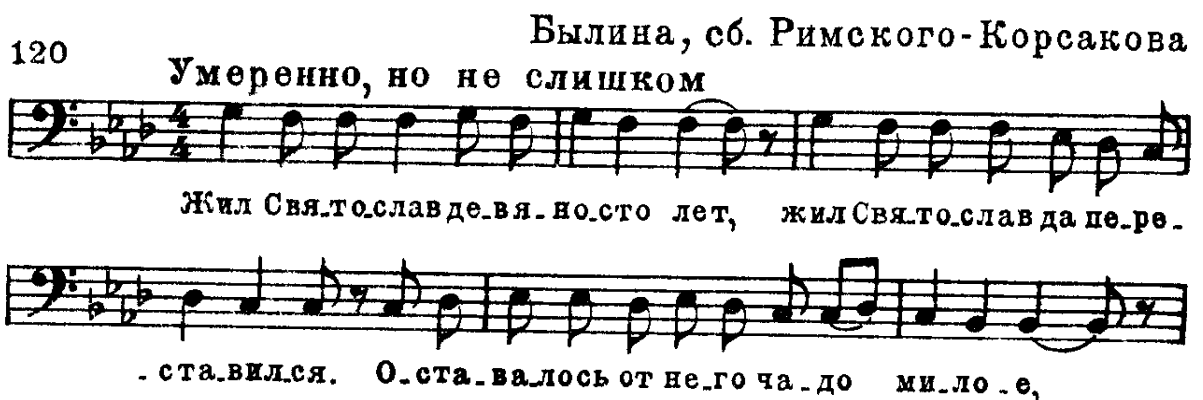
Все сказанное о простых интервалах относится и к соответствующим им составным.

Консонирующие интервалы обращаются в консонирующие (исключение — обращение квинты в кварту, которая имеет двойственную природу); диссонирующие интервалы обращаются в диссонирующие.

§ 50. Применение интервалов в музыке. В начале этой главы было указано, что интервалы бывают мелодические и гармонические.

В мелодии основное значение имеют диатонические интервалы. Интервалы можно разделить на узкие — прима, секунда, терция и широкие — кварта, квинта и т. д.

Многие прекрасные народные мелодии состоят из узких интервалов:



¹ Имеются в виду ладовые условия (см. гл. VI и § 87); о диссонировании же такого интервала, взятого изолированно в условиях нашего темперированного строя, говорить нельзя.



мо - ло - дой Во - лъ - га Свя - то - слав - го - вич.

Но большей частью в народных мелодиях узкие интервалы сочетаются с широкими, при некотором преобладании узких:

121 а)

Песня про татарский полон,
сб. Римского-Корсакова

Andante



Как за реч - ко - ю, да за Дарь - е - ю, злы та -



- та - ро - ве ду - ван ду - ва - ни - ли.

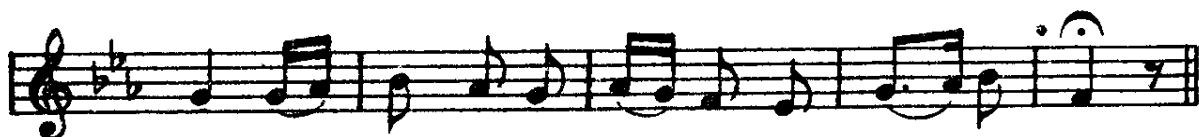
Былина о Гришке Отрепьеве, сб. Истомина и Дютша

б)

Larghetto



На нас, братцы, гос - подь по - раз - гне - вал



- ся. На слав - но - е цар - ство Рос - сий - ско - е.



Дал нам ца - ря не - че - сти - во - го; на - зы -



- ва - ет - ся со - ба - ка пря - мы - им ца - рем.

в)

Народная песня, сб. Истомина и Дютша

Andante



Ты ре - ка ли мо - я



Сказанное относится и к громадному большинству мелодий в произведениях композиторов:



Однако музыка композиторов часто в некоторых отношениях сложнее народной музыки. Это относится, в частности, к интервальному строению мелодии, в которой применяются не только хроматические интервалы, но и в значительном количестве скачки:





Гармонические интервалы, как сказано выше, разделяются на консонирующие и диссонирующие.

В народной музыке, в том числе в русской песне, диссонансы применяются ограниченно:



В музыке композиторов-классиков основой тоже является консонирующая гармония. Вместе с тем, примерно с XVII века, в связи с развитием реалистического музыкального мышления, вошли в обиход и многие диссонирующие созвучия. Диссонирующие созвучия, не будучи самоцелью, обогащают мелодически музыку той или иной степенью напряженности и придают ей дополнительные краски. Практикой был выработан ряд приемов которые смягчают диссонирующие созвучия. Из них важнейшие: 1) участие диссонирующих интервалов в созвучиях вместе со смягчающими их консонирующими интервалами, 2) разрешение диссонанса, т. е. переход в следующий за ним консонанс (об этом подробнее в § 86), и пр. Применяемые на этих основах диссонансы могут быть даже почти незаметными.

В примере 125 нет совсем аккордов (см. § 51), содержащих в себе диссонирующие интервалы, и лишь в мелодии на слабых долях есть звуки, образующие тот или иной диссонанс по отношению к звукам аккордов:

Ой, ты тем - на - я дуб - ра - вуш - ка!

Рас - сту - пись, дай мне до - роженьку Сквозь туман сле -

- зу го - рю - чу - ю я не ви - жу све - та бе - ло - го

В примере 126, наоборот, во всех аккордах, кроме первого, есть диссонирующие интервалы, звучащие очень мягко:

126 **Moderato** Лядов, оп. 11, № 1, прелюдия.

Применение диссонирующих созвучий особенно характерно для драматической музыки:

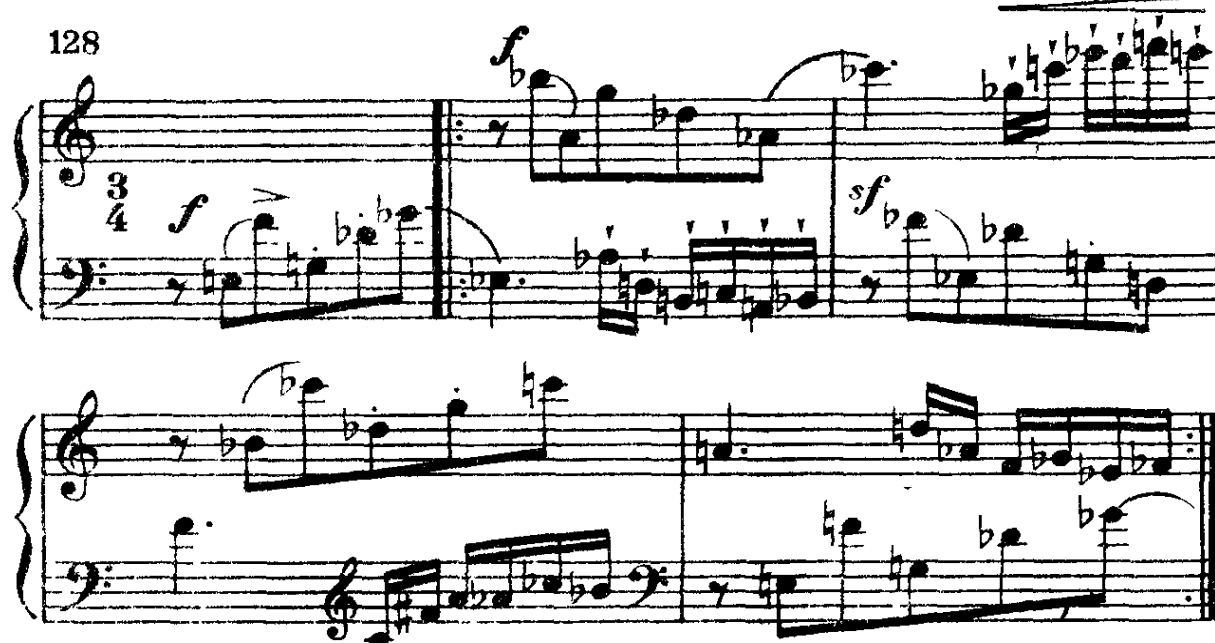
127 **Adagio** Чайковский, оп. 74, 6-я симфония



К концу XIX века всеобщий упадок буржуазной культуры отразился и в музыке. Формалистические буржуазные «школы» совершенно потеряли связь с народной музыкой, с традициями классиков-реалистов, предали забвению законы и нормы музыкального творчества, выработанные многовековым развитием культуры.

Наиболее характерной чертой буржуазной формалистической музыки является распад мелодии. Конкретно это выразилось в выдвигании ритма и гармонии (см. § 51) на первый план, в злоупотреблении хроматическими интервалами, в нагромождении широких интервальных скачков. Все это несколько противоречит вокальной (речь идет о происхождении) природе мелодии, что, по существу, является отрицанием мелодической красоты в музыке. Вместе с распадом мелодии развилось стремление к резким диссонансам, которые стали господствующими в формалистической музыке:

Шенберг, ор. 20, Менуэт



Пример 128 является иллюстрацией отсутствия ясной мелодии и отрицания благозвучия в упадочной формалистической буржуазной музыке.

А. М. Горький в статье «О музыке толстых» дал исключительно яркую характеристику современной буржуазной формалистической музыки: «...вдруг в чуткую тишину начинает сухо стучать какой-то идиотский молоточек — раз, два, три, десять, двадцать ударов, и вслед за ними, точно кусок грязи в чистейшую прозрачную воду, падает дикий визг, свист, грохот, вой, рев, треск: врываются нечеловеческие голоса, напоминая лошадиное ржание, раздаются хрюканье медной свиньи, вопли ослов, любовное кваканье огромной лягушки; весь этот оскорбительный хаос бешеных звуков подчиняется ритму едва уловимому, и, послушав эти вопли минуту, две, начинаешь невольно воображать, что это играет оркестр безумных... нечеловеческий бас ревет английские слова, оглушает какая-то дикая труба, напоминая обездоленного верблюда, грохочет барабан, верещит скверненькая дудочка, раздирая уши, крикает и гнусаво бубнит саксофон... Это радио в соседнем отеле утешает мир толстых людей, мир хищников... Это музыка для толстых»¹.

Влияние буржуазной формалистической, упадочнической музыки на некоторых советских композиторов принесло большой вред развитию советской музыкальной культуры. Наша партия, опираясь на многомиллионные массы советских людей, на передовых музыкантов, в течение многих лет вела и ведет решительную борьбу против буржуазных, формалистических влияний в советской музыке. Центральный Комитет Коммунистической партии в редакционных статьях газеты «Правда» неоднократно предостерегал советских композиторов от увлечения упадочнической, формалистической музыкой, враждебной и чуждой советскому народу.

В своем постановлении от 10 февраля 1948 года «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» ЦК партии разоблачил до конца антинародную сущность формалистической музыки и наметил правильные пути развития советской музыкальной культуры на основе теснейшей связи с народной музыкой и глубокого усвоения традиций русской классической реалистической музыки.

Постановление ЦК партии послужило мощным стимулом, обеспечившим новые крупные успехи советской музыки, самой идейной, народной, реалистической, национальной по форме и социалистической по содержанию.

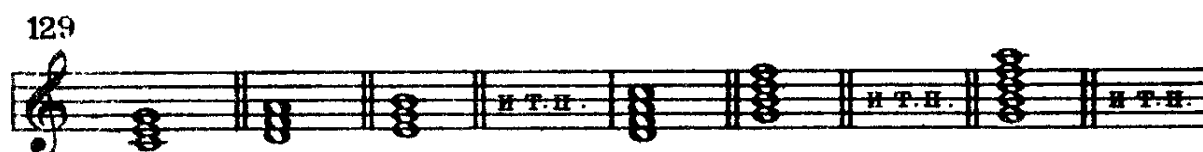
¹ А. М. Горький. Город желтого дьявола.

АККОРДЫ

§ 51. Созвучие. Аккорд. Гармония. Созвучием называется одновременное сочетание нескольких (двух и больше) звуков.

Таким образом, гармонические интервалы относятся к созвучиям.

Аккордом называется созвучие, состоящее не менее чем из трех звуков, которые расположены или могут быть расположены по терциям:



Это определение верно для подавляющего большинства случаев. Однако существуют аккорды, построенные по другим принципам. Например, в многоголосных русских народных песнях иногда встречаются аккорды, построенные по квартам:



Гармонией называется объединение звуков в созвучия и последовательность созвучий. Назначение гармонии — способствовать более полному выражению содержания мелодии (посредством сопровождения ее аккордами), а также объединять несколько одновременно звучащих мелодий (§ 126).

§ 52. Трезвучие. Важнейшие типы трезвучий. Трезвучием называется аккорд, который состоит из трех звуков, расположенных по терциям.

Важнейшие типы трезвучий:

1. Большое или мажорное трезвучие, которое состоит из большой и малой терций или большой терции и чистой квинты (термин «мажорный» происходит от итальянского *taggiore* — «большой» и относится к нижней большой терции трезвучия):



2. Малое или минорное трезвучие, которое состоит из малой и большой терций или малой терции и чистой квинты (термин «минорный» происходит от итальянского *minore* — «меньший» и относится к нижней малой терции трезвучия):



Менее употребительные типы трезвучий:

1. Уменьшенное трезвучие, которое состоит из двух малых терций или малой терции и уменьшенной квинты (термин «уменьшенный» относится к квинте, образующейся между крайними звуками трезвучия):



2. Увеличенное трезвучие, которое состоит из двух больших терций или большой терции и увеличенной квинты (термин «увеличенный» относится к квинте между крайними звуками трезвучия):



Во всяком трезвучии, независимо от его типа, нижний звук, т. е. основание ряда терций, называется основным звуком или примой и обозначается цифрой 1, второй (по расстоянию от прима) — терцией и обозначается цифрой 3, а третий (также по расстоянию от прима) — квинтой и обозначается цифрой 5:



Для того чтобы построить трезвучие от данного звука, требуется знать порядок терций в нем (большое — б. 3 + м. 3, малое — м. 3 + б. 3, уменьшенное — м. 3 + м. 3, увеличенное — б. 3 + б. 3).

Пример построения малого трезвучия при том условии, что звук *ля* служит по очереди примой, терцией и квинтой, т. е. нижним, средним и верхним звуком:

136 заданн звук ля - прима ля - терция ля - квинта

м.3 б.3 м.3 б.3 б.3 м.3

§ 53. Основной аккорд и его обращения. Обращения трезвучия. Основным аккордом (в частности основным трезвучием) называется такое положение аккорда, в котором основной звук лежит ниже остальных его звуков.

Обращением аккорда называется такое его положение, в котором нижним звуком является терция или квинта основного трезвучия. Так как в трезвучии, кроме основного тона (примы), есть еще два звука, то трезвучие имеет два обращения. Обращения получаются посредством переноса звуков основного трезвучия вверх на октаву:

137

6 4

Первое обращение трезвучия с терцией аккорда внизу называется секста аккордом (обозначается 6, иногда $\frac{6}{3}$). Название объясняется интервалом сексты, отличающим это обращение от основного трезвучия.

Второе обращение трезвучия с квинтой аккорда внизу называется кварта секста аккордом (обозначается $\frac{6}{4}$).

Для построения обращений трезвучий от любого звука необходимо знание порядка интервалов в основных трезвучиях.

Если требуется построить от данного звука секста аккорд определенного трезвучия, то от этого звука берется вниз такая терция, какая должна быть нижней в трезвучии этого типа. Тем самым будет найден основной звук. На нем строится основное трезвучие, которое затем обращается в секста аккорд:

138

требуется построить мажорный 6-аккорд от фа	нахождение примы	построение основного мажорного трезвучия	получение из него искомого секста аккорда
---	---------------------	---	---

б.3

требуется построить минорный 6-аккорд от фа	нахождение примы	построение основного минорного трезвучия	получение из него искомого секста аккорда
---	---------------------	---	---

м.3.

Если требуется построить от данного звука квартсекстаккорд определенного трезвучия, то для нахождения основного звука нужно взять от него вниз такую квинту, какая свойственна трезвучию данного типа (чистую квинту для мажорного и минорного квартсекстаккорда, уменьшенную для квартсекстаккорда уменьшенного трезвучия, увеличенную для увеличенного трезвучия). Когда таким образом будет найден основной звук, на нем строится основное трезвучие и обращается в квартсекстаккорд:

139 построить от фа мажорный $\frac{6}{4}$ -аккорд нахождение примы построение основного маж. трезвучия искомый $\frac{6}{4}$ -аккорд

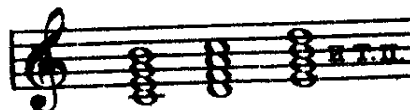
ч. 5

построить от фа минорный $\frac{6}{4}$ -аккорд нахождение примы построение основного мин. трезвучия искомый $\frac{6}{4}$ -аккорд

ч. 5

§ 54. Септаккорды. Малый мажорный септаккорд и его обращения. Септаккордом называется четырехзвучие, располагающееся по терциям:

140



Септаккорд может быть получен из трезвучия посредством добавления к нему одной терции сверху:

141



или септимы, считая от примы аккорда:



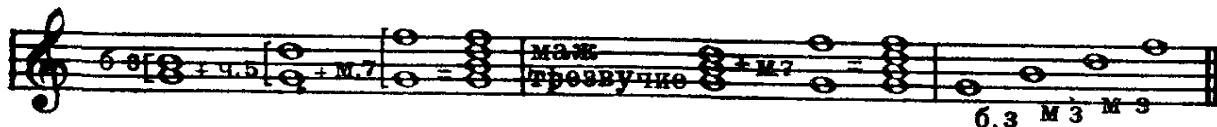
В септаккорде три нижних звука терцового ряда называются (как и в трезвучиях) примой или основным звуком, терцией и квинтой; четвертый звук, по его расстоянию от примы, называется септимой (обозначение 7).

Все септаккорды относятся к диссонирующим аккордам.

Малым мажорным септаккордом называется септаккорд, состоящий из большой терции, чистой квинты и

малой септимы, иначе говоря, из мажорного трезвучия и малой септимы (порядок терций: большая, малая, малая):

142



Поскольку во всяком септаккорде, кроме примы, есть еще три звука, септаккорды имеют три обращения: квинтсекстаккорд (обозначается $\frac{6}{5}$, а иногда $\frac{6}{3}$), имеющий внизу терцию основного аккорда; терцквартаккорд (обозначается $\frac{4}{3}$, а иногда $\frac{6}{4}$), имеющий внизу его квинту, и секундаккорд (обозначается 2, а иногда $\frac{4}{2}$ или $\frac{6}{2}$), имеющий внизу его септиму:

143 основной 7-аккорд его обращения



Для того чтобы строить основной септаккорд и его обращения от данного звука, необходимо знать его интервальный состав (б. 3, ч. 5, м. 7).

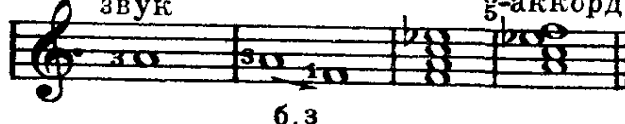
Для построения основного септаккорда от данного звука (который считается в этом случае примой) последовательно строятся все эти три интервала:

144 заданный звук искомый 7-аккорд

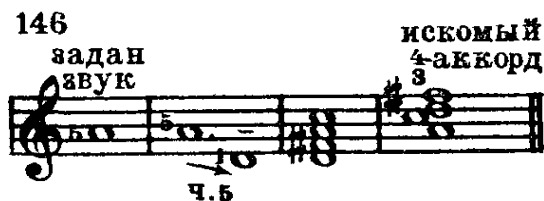


Для построения от данного звука первого обращения малого мажорного септаккорда — квинтсекстаккорда ($\frac{6}{5}$) — находится прима, которая должна лежать на большую терцию ниже данного звука. На найденной таким образом приме строится основной малый мажорный септаккорд, затем обращаемый в квинтсекстаккорд:

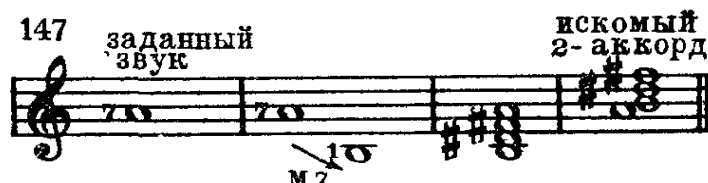
145 заданный звук искомый $\frac{6}{5}$ -аккорд



Для построения от данного звука второго обращения—терцквартаккорда ($\frac{4}{3}$)—прима берется на чистую квинту ниже данного звука. На ней строится основной малый мажорный септаккорд и обращается в терцквартаккорд:

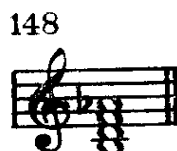


Наконец, для построения от данного звука секундаккорда (2) прима берется на малую септиму ниже данного звука. Построенный на ней основной малый мажорный септаккорд обращается в секундаккорд:



§ 55. Уменьшенный, малый и минорный септаккорды. Общее понятие о других септаккордах. Из септаккордов иного интервального состава наиболее употребительны:

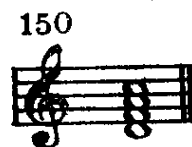
1. Уменьшенный септаккорд, состоящий из м. 3, ум. 5 и ум. 7, иначе говоря, из уменьшенного трезвучия и уменьшенной септимы (порядок терций—малая, малая, малая):



2. Малый септаккорд, состоящий из м. 3, ум. 5 и м. 7, иначе говоря, из уменьшенного трезвучия и малой септимы (порядок терций—малая, малая, большая):



3. Минорный септаккорд, состоящий из м. 3, ч. 5 и м. 7, иначе говоря, из минорного трезвучия и малой септимы (порядок терций—малая, большая, малая):

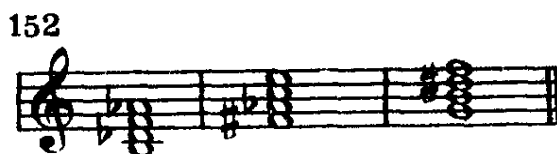


Эти септаккорды имеют обращения подобно малому мажорному септаккорду.

Общее понятие о других септаккордах. Кроме перечисленных выше септаккордов, существует еще значительное количество септаккордов с другим интервальным составом. Примерами могут служить септаккорды с большой септимой (названия которых здесь за ненадобностью не приводятся):



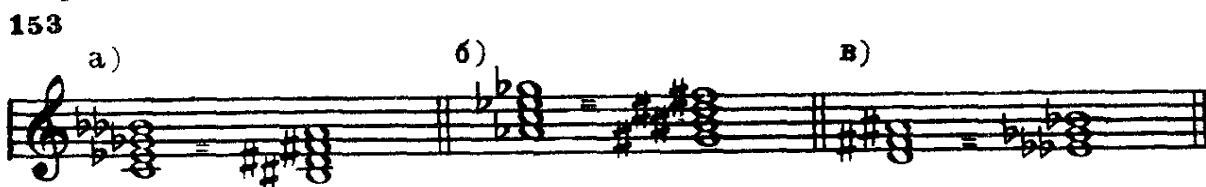
и септаккорды с уменьшенной терцией (названия также не приведены):



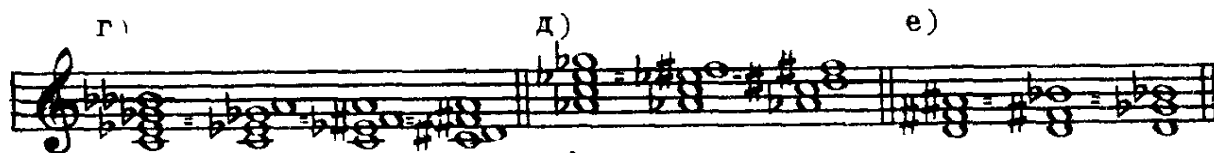
§ 56. Энгармонизм аккордов. Энгармонически равными называются аккорды, которые, будучи взяты изолированно, звучат одинаково, но имеют различное значение и написание. Энгармонизм аккордов основан на энгармонизме входящих в них отдельных звуков и интервалов.

Есть два типа энгармонического равенства аккордов:

1. С энгармонической заменой всех звуков аккорда таким образом, что его интервальное строение не изменяется:



2. С энгармонической заменой всех или некоторых звуков таким образом, что его интервальное строение меняется:



§ 57. Консонирующие и диссонирующие аккорды. Среди аккордов только мажорное и минорное трезвучия, состоящие исключительно из консонирующих интервалов, являются вполне консонирующими. Остальные аккорды относятся к диссонирующим.

§ 58. Применение аккордов в музыке. Во всякой музыке, в которой не меньше трех голосов, образуются аккорды. Их роль очень важна, так как они способствуют общей организованности движения голосов, тем более, что сами аккорды связаны друг с другом определенными закономерностями.

Аккорд очень часто излагается таким образом, что все или некоторые его звуки берутся одновременно в разных октавах. Такой прием называется удвоением (см. пример 154а).

Наоборот: аккорд может быть неполным. Для того чтобы его распознать, нужно мысленно пополнить его до наиболее вероятного состава (см. пример 154б):

154

а) вместо простейшего

возможно

б) вместо

возможно

С этой точки зрения, интервалы, образующиеся в двухголосной музыке, нередко могут рассматриваться как частичное проявление аккордов:

Allegro

Гайдн, соната для ф-п. Es-dur

155 подлинное двухголосие:

аккордовая основа:

Наконец, даже в одной мелодии гармония часто проявляется в движении голоса по звукам какого-нибудь аккорда:

156 а)

Шуберт, ор 89, № 14, „Седины“

6*

б) **Allegretto agitato** Глинка, оп. „Руслан и Людмила“

Люб-ви рос-кош-на-я звез-да, ты за-ка-ти-лась навсег-да

в) Чайковский, „Лебединое озеро“, № 4, Вальс

г) Шуберт, ор. 89, № 19, „Бурное утро“
Довольно быстро, но сильно

Был се-рый плащ на не-бе, но вихрь е-го со-рвал и
темных туч лох-моть-я трепать свирепо стал, трепать свирепо стал

Глава VI

ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ О ЛАДЕ И ЕГО ЭЛЕМЕНТАХ

§ 59. Понятие об устойчивости. Тоника. Один звук или одно созвучие, взятые изолированно, еще не выражают музыкальной мысли и воспринимаются как нечто неподвижное (инертное). Однако в музыке встречаются отрезки, и притом иногда довольно продолжительные, в которых повторяется один звук или одно созвучие.

В таких случаях повторяющийся элемент может что-нибудь выражать благодаря словесному тексту, ритму, тембру, постоянной или меняющейся громкости. Все же в громадном большинстве случаев для музыкальной выразительности необходимо объединение нескольких звуков или созвучий в систе-

му, основанную на определенных высотных соотношениях и связях:



В системах этого рода есть звуки, используемые как опора (в частности для окончания мелодии) в народной музыке и у композиторов-классиков. Опорные звуки системы называются устойчивыми.

Среди опорных звуков системы музыкальная практика большей частью выделяет один в качестве наиболее твердой, главной опоры. Главный устойчивый звук системы называется *тони́кой*. В примере 157а *тони́кой* системы *до—ре—ми—фа—соль—ля—си* является звук *до*.

Примеры на использование консонирующих и диссонирующих аккордов в музыкальном произведении здесь не приводятся, так как изложенные в § 50 общие сведения о роли консонансов и диссонансов были подкреплены преимущественно многоголосными образцами. Более же глубокое и подробное изучение этого вопроса не входит в задачи данного курса.

§ 60. Понятие о неустойчивости. Тяготение. Разрешение. Выше было сказано, что некоторые звуки системы применяются как устойчивые. Устойчивость звуков проявляется тогда, когда им противопоставлены другие звуки с иными свойствами, т. е. неустойчивые.

Неустойчивыми называются звуки системы, в которых выражается незавершенность музыкальной мысли.

Так, в примере 157б все двухтактовые части восьмитактового построения (кроме последней) выражают незавершенную мысль и оканчиваются явно неустойчиво. В предпоследнем звуке этого примера *gis*¹ проявлено тяготение к звуку *a*¹ — *тони́ке*, заканчивающей пример.

Тяготением называется ожидание перехода какого-нибудь звука лада в другой его звук на основе родства, связи между ними (несколько подробнее об этом в следующем параграфе).

Переход одного звука в другой на основе тяготения называется разрешением.

§ 61. Лад. Ступени лада. Ладом называется совокупность звуков, которые на основе родства (связей) между ними объединены в систему, имеющую тонику.

Родство, то есть связь между звуками лада, музыкальная наука основывает на некоторых физических закономерностях (из области акустики), а также на музыкальном опыте человечества, который постепенно привел к усвоению многообразных звуковых отношений, употребительных в музыке. Сюда относятся: 1) разные мелодические интервалы между звуками лада; 2) созвучия; 3) их мелодические и гармонические связи друг с другом; 4) явления устойчивости, неустойчивости и тяготения одних звуков или созвучий к другим.

Число звуков, входящих в лад, как правило, ограничено. Многие лады состоят из семи звуков, но существуют лады с меньшим или большим их числом.

Каждая ладовая система распространяется на все октавы звукоряда, придавая их одноименным ступеням одинаковое значение.

Системы-лады отличаются от общей звуковой музыкальной системы, о которой было сказано в § 3. Там речь шла о системе, фиксирующей высотные отношения между звуками, которые служат лишь материалом («музыкальным алфавитом») для систем-ладов. Для ладов характерны указанные выше связи, родство звуков, а не просто отношения по высоте. Разумеется, музыкальная система—«алфавит» вполне приспособлена к построению ладов, потому что она ими же порождена, подобно тому, как обычный буквенный алфавит выведен из практики речи.

Ступенью лада называется звук, вошедший в данную ладовую систему.

Как известно, ступени звукоряда общей музыкальной системы имеют только нотные названия: *до, ре, ми* и т. п.

Ступени же лада, помимо нотных названий, еще получают номера, а иногда и особые названия, характеризующие отношение каждой ступени к тонике или к данной ладовой системе вообще. Номер ступени обозначается римской цифрой.

§ 62. Ладовые отношения в многоголосной музыке. Как известно, в многоголосной музыке совокупность голосов образует созвучия. В такой музыке роль основного устойчивого, опорного элемента отводится не только тонике в виде одного звука, но и целому аккорду, а именно—почти всегда мажорному или минорному трезвучию. Тоническому трезвучию про-

тивопоставляются все другие созвучия как неустойчивые. В многоголосии контраст (противоположность) устойчивости и неустойчивости очень часто проявляется ярче, чем в одной мелодии. Примером служит следующий отрывок:

158 Чайковский, ор. 38, № 3, романс

Средь шум. но - го ба - ла, слу -

- чай - но, В тре - во - ге мир - ской су - е -

- ты, те - бя я у - ви - дел, но тай - на



В этом отрывке очень заметны напряжение и неустойчивость всех созвучий, кроме заключительного аккорда, и разрешающая роль (устойчивость) последнего.

§ 63. Относительность устойчивости и неустойчивости. Устойчивость и неустойчивость относительны в том смысле, что звук или аккорд, устойчивый в одной системе, может быть неустойчивым в другой. Из аккордов это относится к мажорным и минорным трезвучиям. Звук *фа*, заканчивающий следующий отрывок, в условиях системы *фа—соль—ля—си—до—ре—ми* представляется устойчивым. Этот же звук будет неустойчив, например, в системе *ми—фа—соль—ля—си—до—ре* (см. пример 86):



§ 64. Общие понятия о значении лада для музыкальной выразительности. Лад—весьма существенное средство музыкальной выразительности, так как он является одним из основных проявлений организованности звуков по высоте. В настоящее время считают, что ладовое строение музыки включает в себе две стороны: 1) напряжение и 2) окраску.

Напряжения создаются разными средствами, среди которых видное место занимает соотношение устойчивых и неустойчивых звуков и созвучий.

Окраска же создается высотным положением ступеней по отношению к тонике. Два основных лада—мажор и минор (см. последующие главы)—имеют противоположную друг другу окраску, которую обычно сравнивают со светом и тенью.

Эта окраска и придается музыке, сочиняемой в том или другом ладе.

Реалистическое музыкальное мышление возможно только на основе лада. Таким образом, ладовая организованность звуков представляет собой неотъемлемую специфическую особенность музыки.

Как было сказано в § 50, распад буржуазной музыкальной культуры, отрыв ее от основ народной и реалистической музыки классиков сказался в культивировании диссонансов, отрицании мелодичности и благозвучия в музыке. Часто этот распад проявляется и в отрицании ладовой основы музыки— в так называемом атонализме, окончательно превращающем музыку в хаотическую бессмыслицу, не терпимую для нормального слуха.

Глава VII

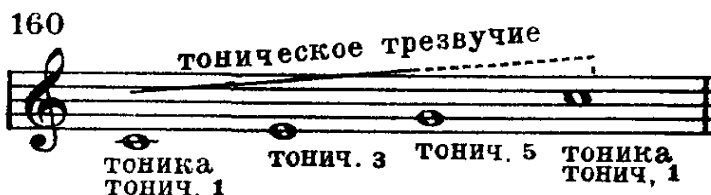
МАЖОР

§ 65. Мажор. Мажорным ладом или мажором называется такой лад, в котором на тонике образуется мажорное трезвучие.

По буквенной системе мажор обозначается словом *dur* (дур).

Название лада мажор характеризует большую терцию вверх от тоники (подобно названию мажорного трезвучия), так как эта терция в наибольшей мере определяет окраску лада.

Мажорное трезвучие, образующееся на тонике, называется тоническим трезвучием. Нижний звук тонического трезвучия называется тонической примой или тоникой, второй звук— тонической терцией и третий— тонической квинтой:



См. пример 157а.

§ 66. Гамма. Натуральный мажор. Тетрахорды. Гаммой называется расположение звуков лада по порядку высоты от тоники до тоники. Гамма может быть восходящей и нисходящей.

Различие между гаммой и звукорядом заключается в том, что гамма в известной мере выражает закономерности лада, звукоряд же является лишь материалом для построения ладов.

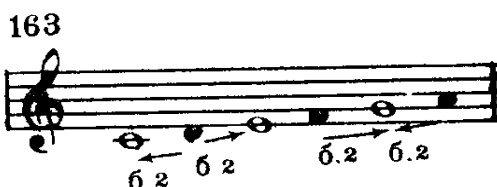
Гамма, в которой секунды расположены в восходящем порядке,— две большие, малая, три большие, малая (б. 2, б. 2, м. 2, б. 2, б. 2, б. 2, м. 2),—называется натуральной мажорной:



Второй признак натурального мажора—окружение малыми секундами нижней большой терции тонического трезвучия:



причем остальные секунды около его звуков—большие:



Натуральная мажорная гамма состоит из двух одинаковых по строению (б. 2, б. 2, м. 2) частей, которые называются тетраchorдами (подробнее об этом в § 106).

В мажорной гамме тетраchorды разделены большой секундой:



§ 67. Обозначения и названия ступеней лада. Ступени лада обозначаются римскими цифрами на основе восходящей гаммы. Данное таким образом обозначение каждой ступени

сохраняется за ней в нисходящей гамме, а также при любом ином порядке расчлoжения ступеней данного лада:

165



Кроме цифрового обозначения, каждая ступень лада имеет и особое название:

- I ст. тоника (Т), тоническая прима
- II ст. нисходящий вводный звук
- III ст. тоническая терция, медианта
- IV ст. субдоминанта (S)
- V ст. тоническая квинта, доминанта (D)
- VI ст. субмедианта
- VII ст. восходящий вводный звук.

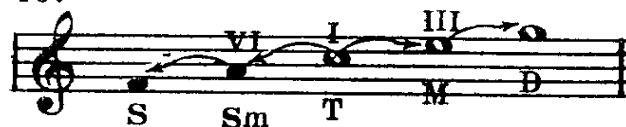
Тоника, субдоминанта и доминанта называются главными ступенями, так как служат основаниями важнейших аккордов (см. главу IX). При этом тоника находится в центре, доминанта—на чистую квинту выше и субдоминанта—на чистую квинту ниже от нее:

166



Медианта находится между тоникой и доминантой, а субмедианта—между тоникой и субдоминантой:

167



Вводные звуки называются так потому, что отчетливо тяготеют к тонике в подходящих для того музыкальных условиях. Названия восходящий и нисходящий основаны на направлении их тяготений:

168



§ 68. Свойства ступеней мажорного лада. В мажоре есть три устойчивых звука (I, III и V ступени), которые входят в тоническое трезвучие.

Устойчивость этих ступеней неодинакова. Наиболее устойчива I ступень — тоника (тоническая прима), которая служит главной опорой лада; III и V ступени менее устойчивы.

Любая из этих ступеней представляется устойчивой лишь тогда, когда вместе с нею звучит или может звучать трезвучие I ступени. Любая из тех же трех ступеней перестает быть устойчивой, если сопровождается другим созвучием. Из этого следует, что в условиях ладовой системы устойчивость ступени (в том числе и тоники) может проявляться, но необязательна для проявления, так как зависит от того, что с ней одновременно звучит, а также от ряда других обстоятельств (см. конец § 137). Поэтому в дальнейшем изложении термины «устойчивый» и «неустойчивый», без специальных оговорок, будут применяться именно в этом смысле осуществленных или неосуществленных возможностей.

Остальные четыре ступени натурального мажора—II, IV, VI и VII—неустойчивы, и в них при подходящих для этого условиях обнаруживается тяготение на секунду к устойчивым звукам.

Как видно из следующей схемы, для неустойчивых II и IV ступеней имеется возможность разрешения на секунду в обе стороны вниз и вверх:

II—I
II—III
IV—III
IV—V

Остальные две неустойчивые ступени могут разрешиться на секунду только в одну сторону:

VI—V
VII—I

Острота напряжения неустойчивых ступеней различна и зависит от двух причин:

1) От степени устойчивости разрешающего звука: тяготение II—I к главному опорному звуку сильнее, чем тяготение II—III. Наиболее остро тяготение восходящего вводного звука — VII—I.

2) От расстояния между неустойчивой и устойчивой ступенями, так как тяготение на полутон (VII—I, IV—III) острее, чем на целый тон (II—I, II—III, IV—V, VI—V).

Сказанное о секундовом соотношении и связях устойчивых и неустойчивых звуков представляет собой лишь наиболее простые данные о связях в ладе. На самом деле такие связи гораздо сложнее и основаны на разнообразных отноше-

ниях (терцовых, кварто-квинтовых), а не только на секундовых. В частности квинтовое родство, выражающееся, например, в связях главных ступеней (IV—I—V), имеет очень большое значение в музыке.

§ 69. Тональность. Тональностью называется высотное положение лада¹.

Все примеры этой главы были приведены при сохранении одной и той же высоты мажорного лада с тоникой *до*. Вообще же любая основная или измененная ступень звукоряда может быть взята в качестве тоники лада. Эта возможность и создает значительное количество разных высотных положений мажорного лада, т. е. мажорных тональностей.

Название тональности состоит из двух частей—обозначения тоники и обозначения лада, например:

по слоговой
системе:

До мажор
Фа# мажор
Миb мажор

по буквенной
системе:

C-dur
Fis-dur
Es-dur

Обозначение тоники мажора обычно пишется с большой буквы. Для краткости мажорные тональности иногда обозначаются одним названием тоники. В этом случае обозначение тоники совершенно обязательно с большой буквы:

До вместо *до* мажор
Fis » *Fis-dur*

Независимо от того, какой звук взят в качестве тоники, внутреннее строение всех мажорных тональностей всегда одинаково, а именно:

1. Устойчивые звуки составляют вместе мажорное трезвучие.

2. Натуральная гамма состоит из последования секунд—две большие, малая, три большие, малая.

3. Из шести тяготений неустойчивых звуков—два на малую секунду, а остальные четыре—на большую.

IV—III
VII—I

Для создания таких соотношений во всех тональностях мажора, кроме тональности *До*, требуется то или иное количество измененных ступеней, т. е. такое же количество знаков альтерации:

¹ Как сказано в § 61, ладовая система распространяется на все октавы звукоряда. Поэтому перемещение системы на простую или составную чистую октаву не меняет ее тональности.

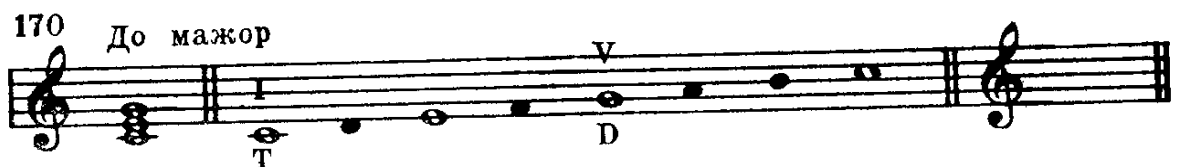


Знаки альтерации, требующиеся для образования той или иной тональности натурального мажора, выносятся к ключу, стоящему в начале нотного стана. Такие знаки, как известно (§ 12), называются **ключевыми**.

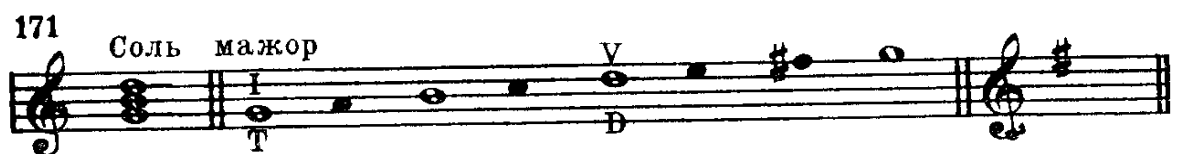
Ключевые знаки всегда однородны. только диезы или только бемоли. В связи с этим тональности разделяются на диезные и бемольные. Диезы и бемоли при ключе всегда пишутся в определенном порядке (см §§ 70—72)

Число ключевых знаков практически не бывает больше семи. При этом и семь знаков в ключе встречаются редко.

§ 70. Диезные тональности. Если в тональности **До** мажор, не имеющей ключевых знаков, взять доминанту, т. е.



звук *соль*, и считать ее **тоникой**, то для образования тональности **Соль** мажор потребуется *фа#*.



Если в свою очередь доминанту **Соль** мажора—звук *ре*—считать **тоникой** **Ре** мажора, то для образования этой тональности, кроме ранее полученного *фа#*, следует ввести *до#*:



Повторяя такое действие еще пять раз, мы получим соответственно пять диезных тональностей, из которых последняя — **До#** мажор—имеет 7 диезов.

В целом образовалась группа, которая состоит из семи диезных тональностей мажора. Эти тональности расположены по чистым квинтам вверх, а поэтому диезы прибавляются также по чистым квинтам вверх, начиная от *фа#*. Именно в этом порядке пишутся диезы при ключе.

В каждой из диезных тональностей ее последний по порядку диез относится к восходящему вводному звуку этой тональности:

173 Диезные тональности мажора

Соль мажор
G-dur

Ре мажор
D-dur

Ля мажор
A-dur

Ми мажор
E-dur

Си мажор
H-dur

Фа # мажор
Fis-dur

До # мажор
Cis-dur

§ 71. Бемольные тональности. Система бемольных тональностей, по сравнению с системой диезных тональностей, строится противоположным способом. Для образования каждой последующей тональности берется субдоминанта предыдущей:

174 До мажор

IV I

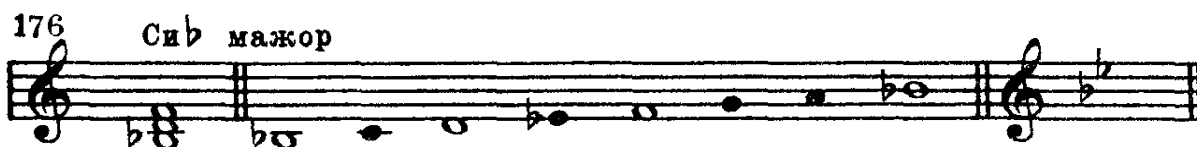
В тональности До мажор берется субдоминанта, т. е. звук *фа*, и превращается в тонику Фа мажора. Для правильного строения этой тональности требуется *сib*:

175 Фа мажор

IV I

S T

Далее субдоминанта *Фа* мажора — звук *си♭* — превращается в тонику тональности *Си♭* мажор, в состав которого должен быть введен *ми♭*:



Повторение того же действия еще пять раз дает соответственно пять бемольных тональностей, из которых последняя — *Доб* мажор — имеет семь бемолей.

В целом образовалась группа, которая состоит из семи бемольных тональностей. Эти тональности расположены по чистым квинтам вниз, начиная от *си♭*. Именно в этом порядке пишутся бемоли при ключе.

В каждой из бемольных тональностей последний по порядку бемоль относится к субдоминанте, а предпоследний — к тонике:

177 Бемольные тональности мажора

<i>Фа</i> мажор F-dur	
<i>Си♭</i> мажор B-dur	
<i>Ми♭</i> мажор Es-dur	
<i>Ля♭</i> мажор As-dur	
<i>Ре♭</i> мажор Des-dur	
<i>Соль♭</i> мажор Ges-dur	
<i>Доб</i> мажор Ces-dur	

§ 72. Энгармоническое равенство тональностей. Энгармонически равными называются тональности, все ступени и созвучия которых энгармонически равны, с сохранением ладового значения и порядкового номера (I—I, II—II и т. д.).

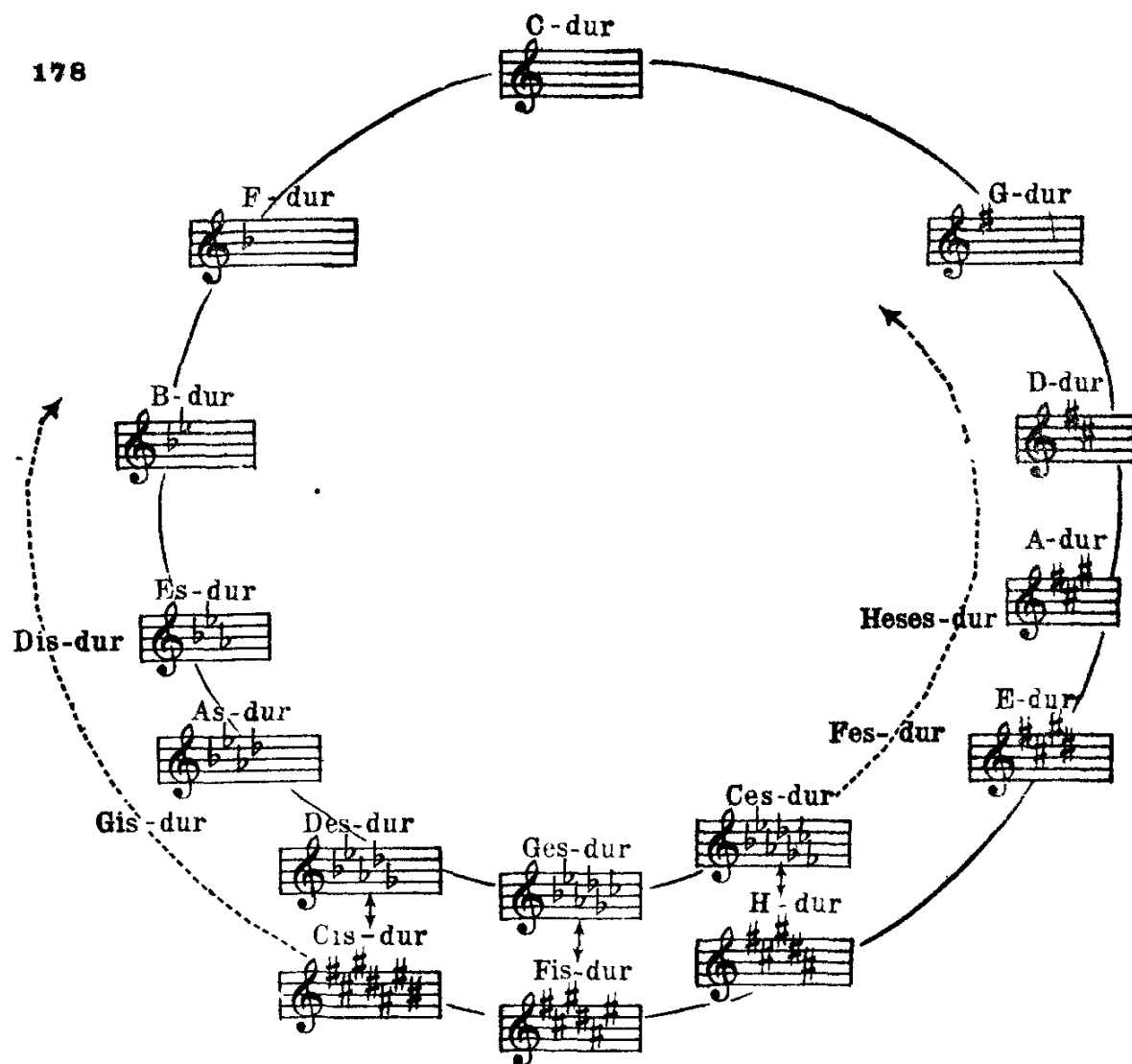
При энгармоническом равенстве диэзные тональности заменяются бемольными и, наоборот, бемольные тональности—

диезными. Среди перечисленных выше семи диезных и семи бемольных тональностей есть три случая энгармонического равенства:

Си мажор (5 \sharp) = *До* \flat мажору (7 \flat)
Фа \sharp мажор (6 \sharp) = *Соль* \flat мажору (6 \flat)
До \sharp мажор (7 \sharp) = *Ре* \flat мажору (5 \flat)

Сумма противоположных ключевых знаков энгармонически равных тональностей (см. только что приведенный перечень) равна 12 (5+7, 6+6, 7+5). Поэтому для определения количества знаков данной тональности нужно вычесть из 12 число знаков той тональности, которая ей энгармонически равна (12—5=7, 12—6=6, 12—7=5), см. приведенный выше перечень энгармонически равных тональностей.

§ 73. **Квинтовый круг.** Квинтовым кругом называется система, в которой все тональности одного лада расположены по чистым квинтам:



Из этой схемы видно, что квинтовый круг в сущности представляет собой спираль, в которой диезная и бемольная ветви теоретически могут быть продолжены бесконечно, посредством дальнейшего движения по квинтам в обе стороны (вверх и вниз). Спираль как бы замыкается в круг через энгармонизм одной из трех пар тональностей (указанных в предыдущем параграфе) или в другом месте, если любую из двух ветвей спирали продолжить за пределы семи ключевых знаков (об этом несколько подробнее в § 74). Вследствие этого движение вверх или вниз по квинтам может приводить обратно к исходной точке, т. е. к замыканию круга.

Движение вверх по квинтам дает прибывание диезов или убывание бемолей. Такое направление движения называют движением вверх по квинтовому кругу или движением в сторону диезов.

Движение вниз по квинтам дает прибывание бемолей или убывание диезов. Такое движение называют движением вниз по кругу, или движением в сторону бемолей.

Порядок прибавления диезов и бемолей — противоположен:



Тональности одного лада, отстоящие друг от друга на квинту (соседние по кругу), наиболее родственны, так как между ними имеются 6 общих звуков. Поэтому любая тональность имеет две близко родственные тональности: одна из них лежит на квинту выше, а другая на квинту ниже от нее.

§ 74. Тональности с двойными знаками. В § 73 было указано, что обе ветви квинтовой спирали могут быть продолжены.

Если продолжить диезную ветвь от *Cis-dur* еще на три квинты вверх, то будут последовательно получены тональности *Gis-dur* (1 ✕ и 6♯), *Dis-dur* (2 ✕ и 5♯) и *Ais-dur* (3 ✕ и 4♯):



Продолжение бемольной ветви от *Ces-dur* еще на три квинты вниз дает последовательно *Fes-dur* (1 $\flat\flat$ и 6 \flat), *Heses-dur* (2 $\flat\flat$ и 5 \flat), *Eses-dur* (3 $\flat\flat$ и 4 \flat):

181

Fes-dur

Heses-dur

Eses-dur

Во всех перечисленных выше тональностях двойные знаки появляются в том же порядке, как и простые:

простые знаки: *фа*#, *до*#, *соль*# и т. д.; *си* \flat , *ми* \flat , *ля* \flat и т. д.

двойные знаки: *фа*×, *до*×, *соль*× и т. д.; *си* $\flat\flat$, *ми* $\flat\flat$, *ля* $\flat\flat$ и т. д.

После двойных знаков, написанных в этом порядке, ставятся простые знаки так, чтобы общее число двойных и простых знаков было равно семи. Общий порядок всех знаков соответствует восходящим чистым квинтам для × и # и нисходящим — для $\flat\flat$ и \flat .

Такие тональности изредка и ненадолго вводятся внутри произведений. Большей же частью они заменяются тональностями энгармонически равными, что упрощает чтение нот.

Для определения количества знаков в тональностях с двойными знаками употребительны следующие приемы:

1) Отсчет по чистым квинтам вверх от *Cis-dur* для диэзных тональностей и вниз от *Ces-dur* для бемольных.

2) Повышение на хроматический полутон всех семи ступеней обычной диэзной тональности для получения тональности с двойными диэзами. Для этого требуется прибавить 7 диэзов.

<i>G-dur</i> (1#)	<i>Gis-dur</i> (1# + 7# = 8# = 1 × и 6#)
<i>D-dur</i> (2#)	<i>Dis-dur</i> (2# + 7# = 9# = 2 × и 5#)
<i>A-dur</i> (3#)	<i>Ais-dur</i> (3# + 7# = 10# = 3 × и 4#)

Понижение на хроматический полутон всех семи ступеней обычной бемольной тональности для получения тональностей с двойными бемолями. Для этого требуется прибавить 7 бемолей.

<i>F-dur</i> (1 \flat)	<i>Fes-dur</i> (1 \flat + 7 \flat = 8 \flat = 1 $\flat\flat$ и 6 \flat)
<i>B-dur</i> (2 \flat)	<i>Heses-dur</i> (2 \flat + 7 \flat = 9 \flat = 2 $\flat\flat$ и 5 \flat)
<i>Es-dur</i> (3 \flat)	<i>Eses-dur</i> (3 \flat + 7 \flat = 10 \flat = 3 $\flat\flat$ и 4 \flat)

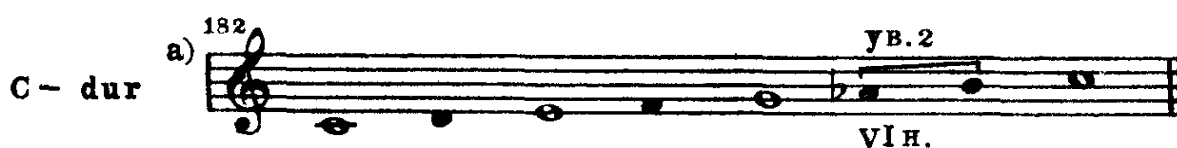
3) Вычитание из 12 (см. § 72) числа знаков той тональности, которая энгармонически равна определяемой.

<i>Gis-dur</i> (= <i>As-dur</i> с 4 \flat)	12 — 4 = 8 = 1 × и 6# и т. п.
<i>Fes-dur</i> (= <i>E-dur</i> с 4#)	12 — 4 = 8 = 1 $\flat\flat$ и 6 \flat и т. п.

Примечание При всех вычислениях этого рода следует помнить, что всякая цифра больше семи означает присутствие двойных знаков. Двойных знаков будет столько, на сколько данная цифра больше семи. Остальных (простых) знаков, как уже известно, будет столько, что всех знаков (двойных и простых вместе) получится семь.

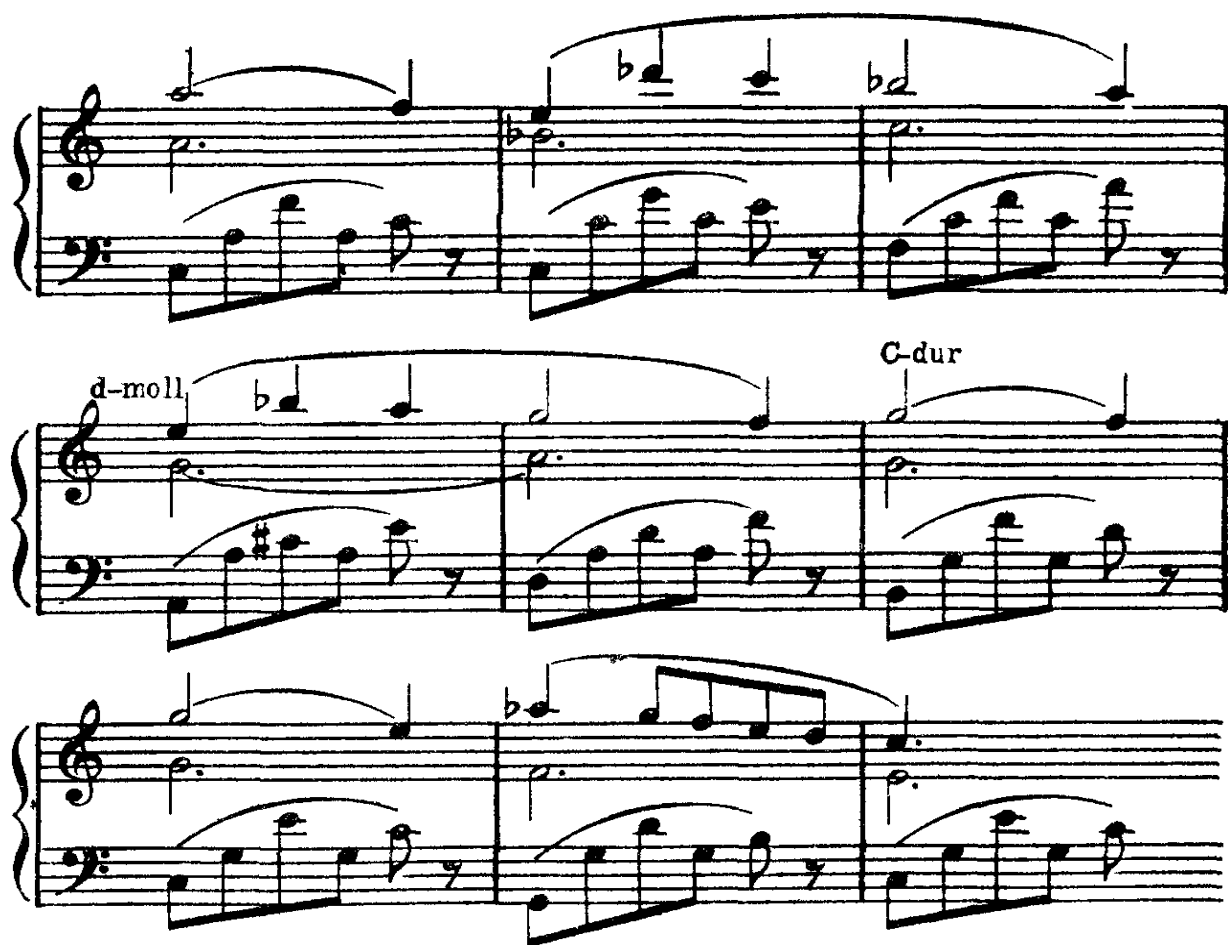
§ 75. Гармонический и мелодический мажор. Вместе с историческим развитием музыкального искусства происходило и развитие ладов. Одной из черт развития ладов является использование наряду с основными ступенями их вариантов, получаемых от изменения (повышения и понижения) на хроматический полутон. Измененными ступенями характеризуются гармонический и мелодический мажор.

Гармоническим называется мажор, отличающийся от натурального VI пониженной ступенью. Его яркий признак — увеличенная секунда между VI и VII ступенями:

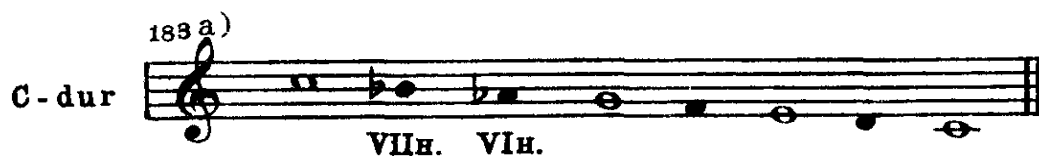


Шуберт, ор. 143, соната для ф-п.





Мелодическим называется мажор, отличающийся от натурального VI и VII пониженными ступенями:



183 б) **Adagio** Глинка, „Руслан и Людмила“, д. III

Как меч - ты звезд ды

ти - - - хой но - - - чи

Примечание. В тексте этого учебника понижение ступени лада будет обозначаться буквой н. (от слова «ниже»), повышение—буквой в. (от слова «выше»).

Русская народная песня, сб. Балакирева

1846) Andante



§ 78. **Натуральный минор, его гамма. Названия и свойства ступеней** Гамма минорного лада, как и всякая другая гамма, строится от тоники до тоники.

Гамма, в которой секунды расположены в следующем восходящем порядке б. 2, м. 2, б. 2, б. 2, м. 2, б. 2, б. 2 (большая, малая, две большие, малая, две большие), — называется **натуральной минорной**:

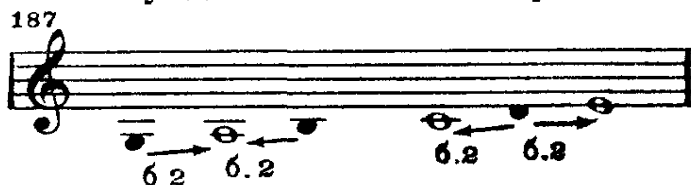


Ее тетрахорды, отделенные друг от друга большой секундой, различны по строению (нижний—б. 2, м. 2, б. 2; верхний—м. 2, б. 2, б. 2).

Другой признак натурального минора — окружение малыми секундами верхней (большой) терции тонического трезвучия:



Остальные секунды около его звуков—большие:



Названия ступеней остаются такими же, как в мажоре. Для точности лучше VII ступень называть **натуральным восходящим вводным звуком**, в отличие от вводного звука гармонического минора (см. ниже § 81), восходящего на полутон.

В натуральном миноре направление тяготений ступеней, не принадлежащих к тоническому трезвучию, в общем такое же, как в мажоре.

Тяготения II—I и VII—I, направленные к главной опоре лада — т о н и к е, выражены ясно.

Остро выражены тяготения на полутон:

II—III
VI—V

§ 79. Параллельные тональности. Минор—такой же самостоятельный лад, как мажор. Тем не менее на первое время практически удобно строить минор, исходя от мажора, тем более, что описанное ниже родство этих двух ладов имеет большое значение в музыке.

Каждой мажорной тональности соответствует минорная, имеющая одинаковый с ней звуковой состав; минорная тональность отстоит на малую терцию вниз от мажорной. Мажор и минор, имеющие в натуральном виде одинаковый звуковой состав и, следовательно, одинаковые ключевые знаки, называются параллельными:



Из определения и схемы видно, что минор как бы строится от VI ступени мажора (м. 3 вниз от его тоники), принимаемой за тонику.

Родство параллельных тональностей очень усиливается общностью большой терции их тонических трезвучий. Эта большая терция делается нижней в тоническом трезвучии мажора, если к ней добавляется малая терция сверху. Та же большая терция делается верхней в тоническом трезвучии минора, если к ней добавляется малая терция снизу:



§ 80. Тональности минора. Названия тональностей минора складываются из обозначения тоники и лада, например:

По слоговой
системе:

ля минор
ми минор
ре минор

По буквенной
системе:

a-moll
e-moll
d-moll

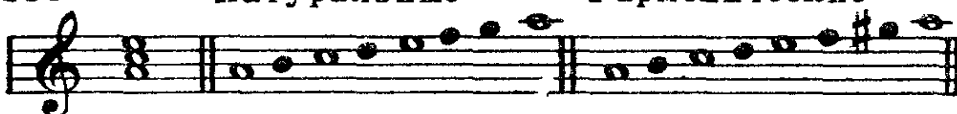
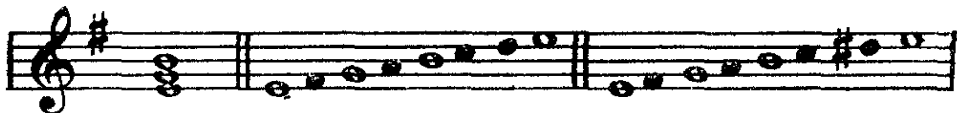

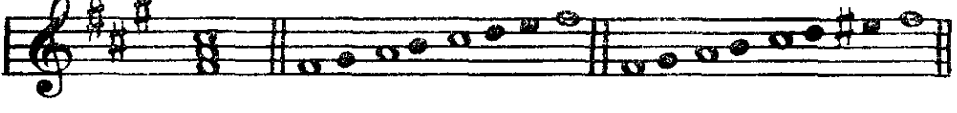
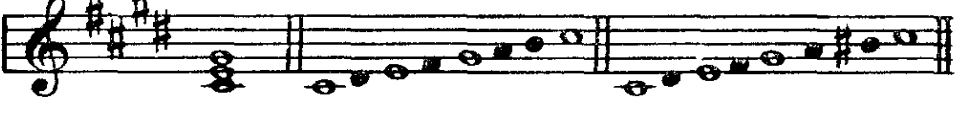
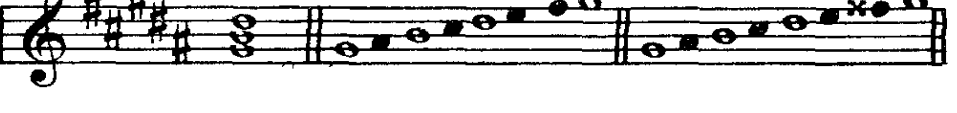
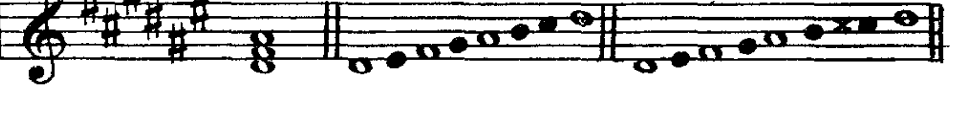
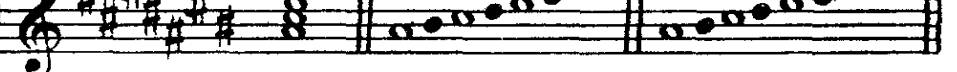
Обозначение тоники обычно пишется с малой буквы. Для краткости минорные тональности иногда обозначаются одним названием тоники. В этом случае обозначение тоники обязательно с малой буквы.

Примеры: *a* вместо *a-moll*; *ля* вместо *ля минор*.

Как известно, существует 15 употребительных тональностей мажорного лада. В соответствии с параллелизмом мажора и минора есть также 15 одинаково построенных тональностей минорного лада:

Диезные тональности

189^{a)} Натуральные Гармонические

ля минор <i>a - moll</i>	
ми минор <i>e - moll</i>	
си минор <i>h - moll</i>	
фа# минор <i>fis - moll</i>	
до# минор <i>cis - moll</i>	
соль# минор <i>gis - moll</i>	
ре# минор <i>dis - moll</i>	
дя# минор <i>ais - moll</i>	

Бемольные тональности

190 Натуральные Гармонические

ре минор <i>d - moll</i>	
-----------------------------	--

соль минор
g - moll

до минор
c - moll

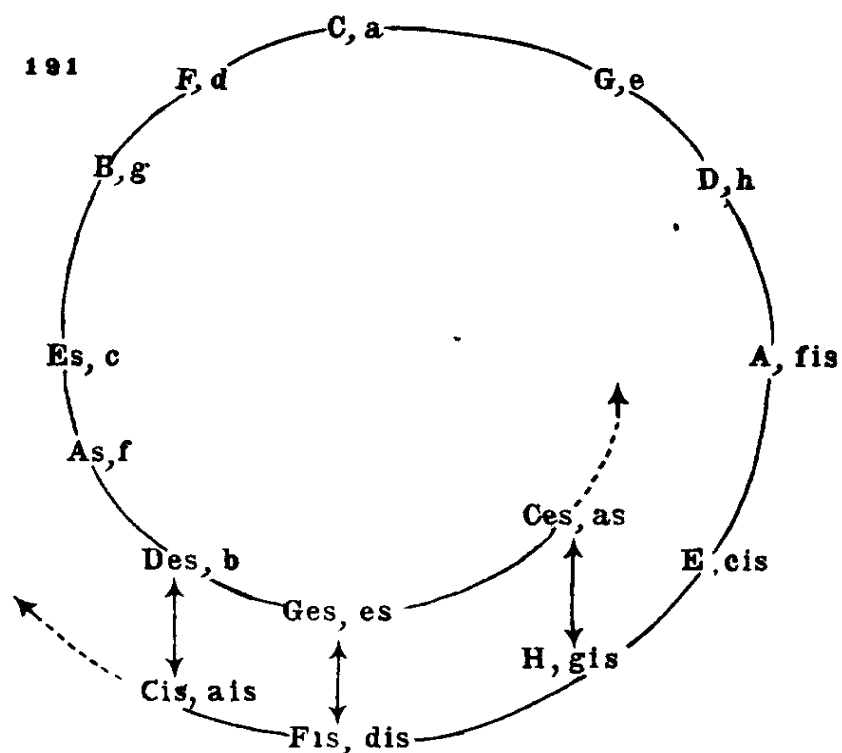
фа минор
f - moll

си^b минор
b - moll

ми^b минор
es - moll

ля^b минор
as - moll

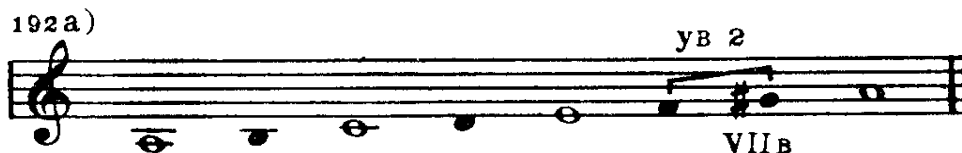
Минорные тональности, подобно мажорным, могут быть расположены по отдельному для них квинтовому кругу, но более удобен квинтовый круг общий для мажорных тональностей с их минорными параллелями:



§ 81. Гармонический и мелодический минор. Минор, так же как и мажор, подвергся развитию. Оно проявилось особенно ясно в хроматическом изменении некоторых его основных ступеней. Особенно важное значение имеет гармонический и мелодический минор.

Гармоническим называется минор, отличающийся от натурального повышенной VII ступенью.

Благодаря этому повышению в миноре образовался такой же вводный звук, остро тяготеющий на полутон вверх к тонике, как в мажоре. Повышение VII ступени минора объясняют влиянием строения мажора на минор:



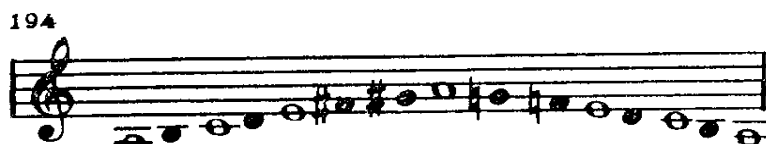
Яркий признак гармонического минора—это увеличенная секунда между VI и VII ступенями (так же, как в гармоническом мажоре).

Гармоническая минорная гамма обычно исполняется одинаково (с повышением VII ступени) и вверх и вниз.

Мелодическим называется минор с повышенными VI и VII ступенями:



Мелодическая минорная гамма применяется главным образом в восходящем движении; для нисходящего—более типична натуральная гамма:



Однако встречается и нисходящее движение по ступеням мелодической гаммы:



§ 82. Применение трех видов минора. Натуральный минор свойствен русской народной музыке и музыке многих других народов. Под влиянием народной песни натуральный минор получил большое значение в творчестве композиторов русской школы (Балакирев, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков и др.) и в советском музыкальном искусстве.

Гармонический минор, по-видимому, не позже чем с XVII столетия стал основной разновидностью этого лада и остался ею до настоящего времени.

Мелодический минор применяется тоже очень давно, но заметно реже, а именно—при движении мелодии по секундам вверх к тонике и много реже—по секундам вниз от нее.

Глава IX

ИНТЕРВАЛЫ И ГЛАВНЫЕ АККОРДЫ МАЖОРА И МИНОРА. РАЗРЕШЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ И АККОРДОВ

§ 83. Интервалы натуральных мажора и минора. В натуральном мажоре и натуральном миноре имеются только диатонические интервалы, т. е. чистые, большие, малые и одна пара взаимнообращающихся тритонов (ув. 4 и ум. 5). Количество интервалов каждого вида соответствует их количеству между основными ступенями звукоряда (*до—ре—ми—фа— соль—ля—си*). Оно выражается следующей таблицей, общей для мажора и минора:

Более узкие интервалы	Их обращения	Количество
ч. 1	ч. 8	7 (все)
м. 2	б. 7	2
б. 2	м. 7	5
м. 3	б. 6	4
б. 3	м. 6	3
ч. 4	ч. 5	6
ув. 4	ум. 5	1

Определить, в каких тональностях натурального мажора и минора встречается данный диатонический интервал, можно при помощи квинтового круга. Так, например, терция *a—cis* должна встречаться в трех парах параллельных тональностей (больших терций или малых секст, согласно таблице,— три) не меньше, чем с двумя диезами (*cis*—второй диэз по счету), и не больше, чем с четырьмя диезами (в данном интервале *a*is — пятый диэз), а именно в *D, h, A, fis, E, cis*.

Построить в заданной тональности интервалы требуемого вида можно путем отбора. Например, если требуется найти большие терции в *As-dur*, то, взяв терции подряд на всех ступенях, из них отбираем *as—c, des—f* и *es—g*.

Аналогичным образом нетрудно ответить на вопрос, на каких ступенях находятся интервалы требуемого вида, если в конкретной тональности найти их на определенных же ступенях

§ 84. Интервалы гармонических мажора и минора. Вследствие понижения VI ступени мажора и повышения VII ступени минора изменяется тоновая величина ряда интервалов, кроме прим и октав, которые остаются чистыми. Разумеется, в каждом роде интервалов изменяются те два, в которые входит измененная ступень и которые образуются от нее в обе стороны:

196 а) C - dur

б) c - moll

В гармонических ладах, по сравнению с натуральными, есть новые интервалы:

3 больших и 3 увеличенных	{	в мажоре от VI н. вверх
		в миноре от VII в. вниз
3 малых и 3 уменьшенных	{	в мажоре от VI н. вниз
		в миноре от VII в. вверх

Общее же количество различных интервалов гармонического лада выражается следующей таблицей:

Более узкие интервалы	Их обращения	Количество	По сравнению с натуральным ладом
ч. 1	ч. 8	7 (все)	1 новая
м. 2	б. 7	3	1 новая
б. 2	м. 7	3	новых нет
ув. 2	ум. 7	1	новая
м. 3	б. 6	4	1 новая
б. 3	м. 6	3	1 новая
ум. 4	ув. 5	1	новая
ч. 4	ч. 5	4	новых нет
ув. 4	ум. 5	2	1 новая
			по одному новому интервалу всех имеющихся типов, кроме
			$\frac{б. 2}{м. 7}$ и $\frac{ч. 4}{ч. 5}$

В гармонических ладах есть две пары взаимнообращающихся хроматических интервалов:

ув. 2	ув. 5
ум. 7	ум. 4,

которые называются характерными интервалами гармонического лада.

Для нахождения в заданной тональности интервалов, образующихся в гармоническом ладе, следует обращаться к измененной остроте, от которой требуемый интервал образуется вверх или вниз (в мажоре и в миноре — в разные стороны):

197 A - dur натуральный гарм. a-moll натуральный гарм.

м.2 VI н.

ув.2 VI н.

б.3 VI н.

м.3 VI н.

ум.4 VI н.

ув.4 VI н.

и аналогично для обращений этих интервалов
(б.7, ум.7, м.6, б.6, ув.5 и ум.5)

Для определения, в каких тональностях гармонического мажора и минора встречается данный интервал (м 2, ув. 2, м 3, б 3, ум. 4, ув. 4 и их обращения), следует один из звуков интервала, подходящий для этого, принять сначала за VI пониженную ступень мажора и определить тональность, затем принять его другой звук за VII повышенную ступень минора и также определить тональность. В результате получится одна мажорная и одна минорная тональность (не считая возможных натуральных ладов, о которых речь была в предыдущем параграфе).

Примеры: *gis*—*a* *a*=VI пониженной *Cis-dur*
 gis=VII повышенной *a-moll*
 b—*cis* *b*=VI пониженной *D-dur*
 cis=VII повышенной *d-moll*
 d—*fis* *d*=VI пониженной *Fis-dur*
 fis=VII повышенной *g-moll*

и т. д.

§ 85. Устойчивые и неустойчивые интервалы. В главе IV интервалы были подразделены на консонансы и диссонансы. С точки зрения ладового значения составляющих их звуков, интервалы могут рассматриваться как устойчивые и неустойчивые.

Консонансы могут быть тоже устойчивыми и неустойчивыми.

Устойчивыми являются интервалы, образующиеся из звуков, входящих в тоническое трезвучие:



Из звуков тонического трезвучия образуются только консонансы. Исключение представляет кварта, которая может иметь значение диссонанса.

Все прочие консонансы лада, которые состоят из одного устойчивого и одного неустойчивого звука или из двух неустойчивых звуков,—неустойчивы. Они простейшим образом разрешаются в устойчивые интервалы посредством сдвига неустойчивого звука в близлежащий устойчивый:



При таких разрешениях не допускается переход интервала квинты в квинту и октавы в октаву.

§ 86. **Разрешение диссонансов.** Диссонирующие интервалы, как правило, неустойчивы. Разрешение диссонанса основано на переводе его в консонанс независимо от устойчивости последнего. Суть заключается в том, что если при разрешении получится неустойчивый консонанс, то все же он будет более устойчивым, спокойным, мягким, чем диссонанс, в него разрешающийся.

В каждом диссонирующем интервале различается диссонирующий (обозначим его наклонной черточкой) и свободный звуки¹

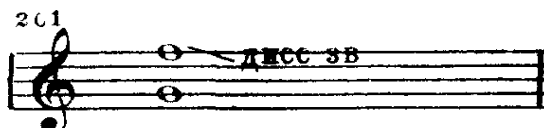
¹ Интервал, конечно, диссонирует целиком (т. е. оба его звука, взятые вместе). Но исторически диссонансы в гармонически развитой музыке (XV—XVII вв.) образовались прежде всего из консонансов, в которых один из звуков временно замещался другим, отстоящим от него на секунду. Благодаря этому созвучие некоторое время содержало в себе чуждый ему звук, который затем переходил в звук, принадлежащий консонансу. Консонанс тем самым освобождался от не принадлежащего ему элемента. Этот «посторонний», разрешаемый звук и называется дис-

Наиболее типично следующее положение диссонирующего звука:

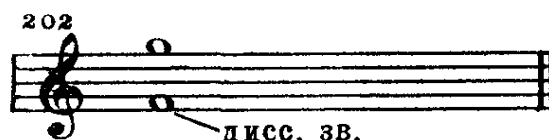
в секунде—снизу:



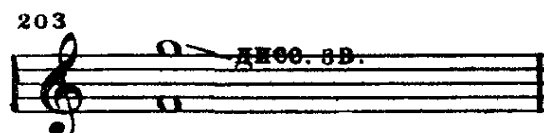
в ее обращении—септима
сверху:



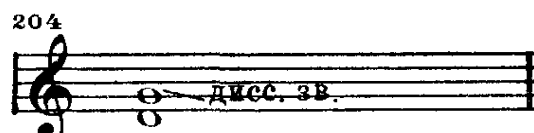
в ноне — снизу
(нона как секунда):



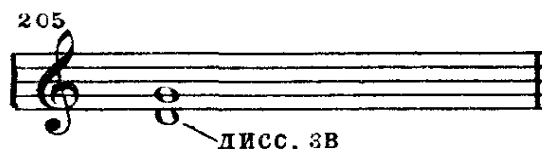
или сверху
(нона как таковая):



в кварте сверху:



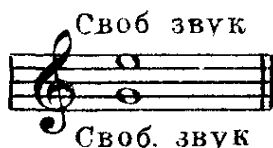
или снизу:



Суммируем кратко: в секунде диссонирует нижний звук, в септима—верхний, в ноне и кварте—один из двух.

Другой звук каждого из этих интервалов считается свободным.

сонирующим звуком в интервале. Свободным же звуком называется звук, принадлежащий консонансу, на котором основан данный диссонанс, так как этот звук не нужно разрешать:



Консонанс, на котором основан диссонанс правого примера. В нем оба звука свободны, т. е. их не нужно разрешать



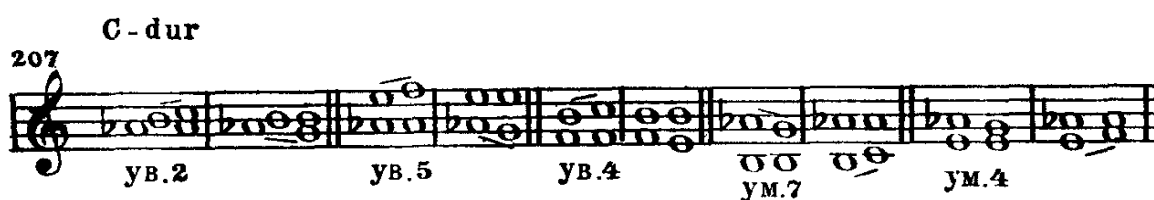
Замена в консонансе левого примера верхнего звука *ми* секундой сверху *фа*. Теперь заменяющий звук *фа* стал диссонирующим и разрешается в заменяемый звук *ми*.

Так как переход одного созвучия в другое вообще происходит в условиях определенного лада, то тональность, в которой будет разрешен данный диссонанс, должна быть известна заранее.

При разрешении диссонирующий звук идет на секунду вниз, в соответствии с данной тональностью, а свободный звук остается на месте или переходит в консонанс к звуку разрешения другого голоса.

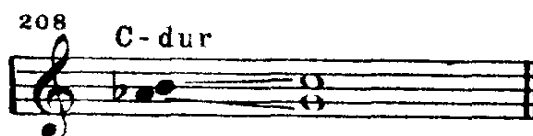


§ 87. Разрешение увеличенных и уменьшенных диссонирующих интервалов. Увеличенные интервалы разрешаются ходом одного из голосов на секунду в сторону расширения расстояния между голосами (т. е. ходом нижнего звука вниз или верхнего вверх). Уменьшенные интервалы, наоборот, разрешаются ходом одного из голосов на секунду в сторону суживания расстояния между голосами:

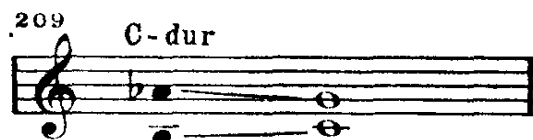


Среди увеличенных и уменьшенных интервалов есть такие, которые, кроме разрешения на общих основаниях, часто разрешаются двусторонне, движением сразу двух голосов. При этом расширение расстояний после увеличенных интервалов и суживание их после уменьшенных совпадает с разрешением неустойчивых звуков в устойчивые. К этой группе относятся:

1) увеличенная секунда:



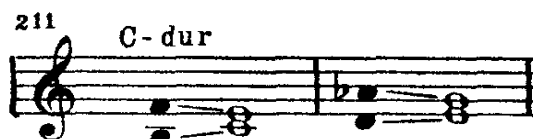
2) уменьшенная септима:



3) увеличенная кварта:



4) уменьшенная квинта:



К той же группе относятся ум.3 и ее обращение ув.6 (см. § 115), разрешающиеся только двусторонне.

§ 88. Понятие о более редких типах разрешения. В § 86 было указано преобладающее распределение диссонирующих и свободных звуков в интервалах, разрешающихся ходом диссонирующего звука на секунду вниз.

Если же в противоположность сказанному там принять за диссонирующий звук

в секунде — верхний,
в ноне, как секунде, — верхний,
в септима — нижний,

то диссонирующий звук ведется на секунду вверх. Другой, т. е. свободный звук обычно остается на месте. Кварта также может разрешаться ходом одного из голосов на секунду вверх при неподвижном другом голосе:



§ 89 Понятие о диссонансах на слабых долях. Все сказанное выше о разрешении диссонансов относится в особенности к диссонирующим интервалам, которые составляют часть аккордов или вводятся на тяжелых долях.

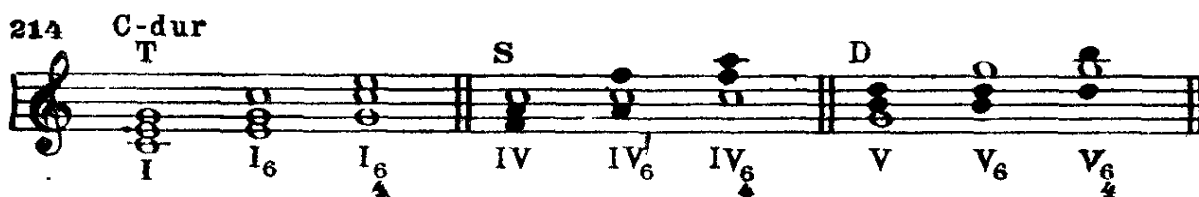
Диссонансы, вводимые на легких долях, очень часто разрешаются так же. Кроме того, они могут быть разрешены движением голоса, в котором они введены, на секунду в любую сторону. Другой голос остается на месте или переходит в консонанс по отношению к звуку разрешения другого голоса:



§ 90. Главные трезвучия мажора и минора. Их разрешение. Среди множества аккордов мажора и минора некоторые имеют более важное значение, так как наиболее характерны для лада.

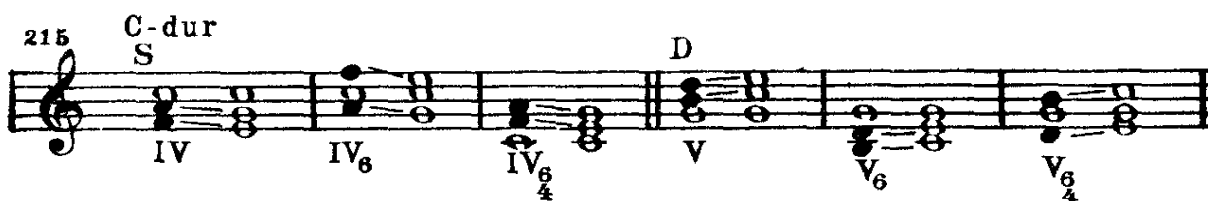
Главными называются трезвучия, построенные на I (тонике), IV (субдоминанте) и V (доминанте) ступенях лада, которые поэтому тоже называются главными.

Трезвучие, построенное на I ступени, как известно, называется тоническим. Трезвучие, построенное на IV ступени, называется субдоминантовым и на V ступени — доминантовым. Как всякое трезвучие, каждое из вышеуказанных имеет два обращения — секстаккорд и квартсекстаккорд:



Субдоминантовое и доминантовое трезвучия — консонирующие, но неустойчивые аккорды. Поэтому об их разрешении речь может идти лишь в смысле перехода каждого из них в тонический аккорд.

Разрешение субдоминантового и доминантового трезвучий и их обращений в тонический аккорд делается следующим образом: звук, принадлежащий тоническому трезвучию, остается на месте; два остальных (неустойчивых) звука ведутся по простейшему тяготению на секунду в одну сторону — от субдоминанты вниз, а от доминанты вверх:



§ 91. Понятие о побочных трезвучиях. Трезвучия лада, построенные на всех ступенях (II, III, VI, VII), кроме главных (I, IV, V), называются побочными.

§ 92. Доминантсептаккорд с обращениями и его разрешение. Доминантсептаккордом называется малый мажорный (см. § 54) септаккорд, построенный на V ступени мажора и гармонического минора. Простейшим образом он разрешается в тонический аккорд. Это разрешение основано на: 1) тяготении неустойчивых звуков, в частности — на двустороннем разрешении тритона, и 2) на нормальном нисходящем разрешении верхнего звука интервала септимы.

Основной доминантсептаккорд разрешается в тоническое трезвучие без квинты с тремя примами или в полное трезвучие:



Доминантовый квинтсектаккорд разрешается в полное тоническое трезвучие:



Доминантовый терцквартаккорд разрешается в полное тоническое трезвучие:



Доминантовый секундаккорд разрешается в сектаккорд тонического трезвучия:



§ 93. Вводные септаккорды. Вводными называются септаккорды, построенные на VII ступени мажора и гармонического минора.

1. В натуральном мажоре септаккорд VII ступени называется малым вводным, так как в нем септима малая.

2. В гармоническом мажоре и гармоническом миноре септаккорд VII ступени называется уменьшенным вводным, так как септима в нем уменьшенная:



Оба вводных септаккорда разрешаются в тоническое трезвучие с удвоенной терцией (на основе простейшего тяготения неустойчивых звуков, в том числе двустороннего разрешения тритонов и нормального ведения верхнего звука интервала септимы на секунду вниз):



Как все септаккорды, вводные септаккорды имеют три обращения.

§ 94. Проявление аккордов в мелодии. Все перечисленные аккорды лада (равно как и многие другие) нередко ясно проявляются в мелодии, когда она движется по их звукам (см. пример 156).

Глава X

ОДНОИМЕННЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ОБЗОР МАЖОРА И МИНОРА. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ МАЖОРА И МИНОРА. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

§ 95. Одноименные тональности. Одноименными называются тональности мажора и минора, имеющие общую тонику. Пример — До мажор и до минор:



Минор отличается от одноименного мажора на три ключевых знака в сторону бемолей (а следовательно, мажор от одноименного минора — на три знака в сторону диэзов):

Es-dur		es-moll		+ 3 b
E-dur		e-moll		- 3 #
D-dur		d-moll		- 2 # + 1 b

§ 86. Сравнительный обзор натуральных мажора и минора.
Сравнение мажора и минора удобно вести на основе одноименных тональностей, так как в них особенно хорошо видны черты их сходства и различия.

Натуральный мажор и натуральный минор отличаются друг от друга тем, что их III, VI и VII ступени отстоят на хроматический полутон друг от друга, из чего и проистекает их различие на три ключевых знака, указанное выше. Остальные четыре ступени—I, II, IV и V—имеют одинаковое высотное положение:

224

Поэтому из натурального мажора можно получить натуральный одноименный минор, понижая III, VI и VII ступени на хроматический полутон.

Наоборот, из натурального минора можно получить натуральный одноименный мажор повышением III, VI и VII ступеней на хроматический полутон.

Дальнейшее сравнение мажора и минора поведем на основе тех же одноименных тональностей:

МАЖОР

МИНОР

Различия в высоте ступеней

Между натуральными мажором и минором имеется, как сказано выше, различие в трех ступенях (III, VI и VII). Это различие между мажором и минором является наибольшим. Данное различие прежде всего сказывается в строении их гамм (см. пример 224).

Устойчивые звуки

Устойчивых звуков три — I, III и V ступени.
I и V ступени составляют чистую квинту:



III ступень отстоит от I ступени на большую терцию:



Вместе устойчивые звуки складываются в мажорное трезвучие (б.3+м.3):



Устойчивых звуков три — I, III и V ступени.
I и V ступени составляют чистую квинту:



III ступень отстоит от I ступени на малую терцию:



Вместе устойчивые звуки складываются в минорное трезвучие (м.3+б.3):

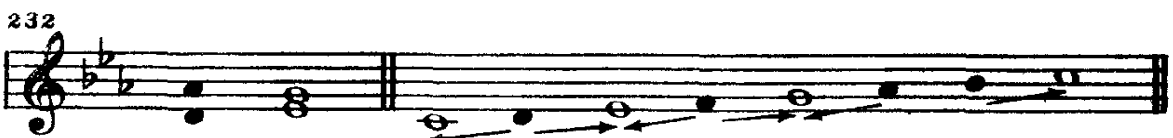


Неустойчивые звуки

Неустойчивых звуков четыре (II, IV, VI и VII ступени).
Вместе они складываются в малый вводный септаккорд.

Из них два — VII и IV ступени, образующие тритон, — окружают малыми секундами нижнюю большую терцию тонического трезвучия. Остальные расстояния между неустойчивыми и ближайшими к ним устойчивыми звуками — большие секунды.

Направления тяготений — три восходящих и три нисходящих, т. е. к каждому из звуков тонического трезвучия по два (одно сверху и одно снизу):



Неустойчивых звуков четыре (II, IV, VI и VII ступени).

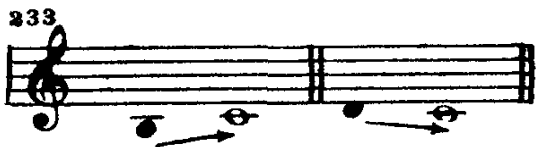
Вместе они складываются в септаккорд, звучащий как доминантсептаккорд.

Из них два — II и VI ступени, образующие тритон, — окружают малыми секундами верхнюю большую терцию тонического трезвучия. Остальные расстояния между неустойчивыми и ближайшими к ним устойчивыми звуками — большие секунды.

Направления тяготений — три восходящих и три нисходящих, т. е. к каждому из звуков тонического трезвучия по два (одно сверху и одно снизу):

Наиболее остры тяготения на полутон VII—I, IV—III.

Ясно выражено тяготение к тонике (кроме указанного VII—I, еще—II—I):



Высотное положение III, VI и VII ступеней и главные трезвучия

III, VI и VII ступени отстоят от тоники на большую терцию, сексту и септиму:



Соответственно, все три главных трезвучия (тоническое, субдоминантовое и доминантовое) — большие:



Наиболее остры тяготения на полутон II—III, VI—V.

Ясно выражено тяготение к тонике VII—I, II—I:



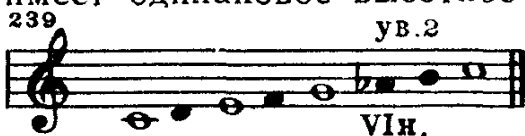
III, VI и VII ступени отстоят от тоники на малую терцию, сексту и септиму:



Соответственно, все три главных трезвучия (тоническое, субдоминантовое и доминантовое) — малые:



§ 97. Сравнительный обзор гармонических мажора и минора. Гармонический вид одного лада сближается с гармоническим же видом другого лада: их гаммы отличаются друг от друга одной III ступенью, а увеличенная секунда имеет одинаковое высотное положение:



(как *c-moll* гармонический, кроме III ст.).



(как *C-dur* гармонический, кроме III ст.).

Устойчивые и неустойчивые звуки

Устойчивые звуки — те же, что в натуральном мажоре.

Неустойчивых звуков — четыре, как в натуральном мажоре, и направление их тяготений такое же, как и в нем. Вместе они складываются в вводный уменьшенный септаккорд:



Устойчивые звуки — те же, что в натуральном миноре.

Неустойчивых звуков — четыре, как в натуральном миноре, и направление их тяготений такое же, как и в нем. Вместе они складываются в вводный уменьшенный септаккорд:



Но одно из них — VI н. — V —острее, чем в натуральном мажоре, благодаря малой секунде между неустойчивым и устойчивым звуками.

В гармоническом мажоре три неустойчивых звука разрешаются на малую секунду. Вместе они составляют вводный уменьшенный септаккорд на VII ступени без терции:

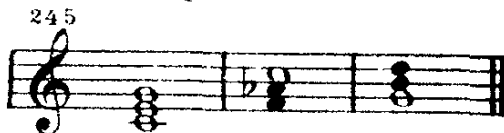


Высотное положение III, VI и VII ступеней и главные трезвучия

III и VII ступени, как в натуральном мажоре, отстоят от тоники на большую терцию и септиму.

VI ступень отстоит на малую сексту от тоники.

Соответственно этому тоническое и доминантовое трезвучия, как в натуральном мажоре, большие. Субдоминантовое трезвучие — малое (как в натуральном и гармоническом миноре):



Но одно из них — VII в. — I —острее, чем в натуральном миноре, благодаря малой секунде между неустойчивым и устойчивым звуками.

В гармоническом миноре три неустойчивых звука разрешаются на малую секунду. Вместе они составляют вводный уменьшенный септаккорд на VII ступени без квинты:



III и VI ступени, как в натуральном миноре, отстоят от тоники на малую терцию и сексту.

VII ступень отстоит на большую септиму от тоники.

Соответственно этому тоническое и субдоминантовое трезвучия, как в натуральном миноре, малые. Доминантовое трезвучие — большое (как в натуральном и гармоническом мажоре):



§ 98. Сравнительный обзор мелодических ладов. Мелодический вид одного лада сближается с натуральным видом другого лада, отличаясь III ступенью:



(как *c-moll* натуральный, кроме III ст.)



(как *C-dur* натуральный, кроме III ст.)

Устойчивые и неустойчивые звуки

Устойчивые звуки — те же, что в натуральном и гармоническом мажоре.

Из тяготений на малую секунду натурального лада остается одно: IV—III. Второе

Устойчивые звуки — те же, что в натуральном и гармоническом миноре.

Из тяготений на малую секунду натурального лада остается одно: II—III. Второе

полутоновое тяготение такое, как в гармоническом мажоре — VI_{н.} — V.

VII н. ступень чаще всего участвует в сложном тяготении через VI н. в V ступень. Остальные три тяготения — те же, что в двух предыдущих видах мажора:

249



Высотное положение III, VI и VII ступеней и главные трезвучия

III ступень, как во всех видах мажора, отстоит от тоники на большую терцию.

VI и VII ступени отстоят от тоники на малую сексту и септиму, как в натуральном миноре.

Соответственно, тоническое трезвучие по-прежнему — большое.

Субдоминантовое и доминантовое трезвучия — малые, как в натуральном миноре:

251



полутоновое тяготение, как в гармоническом миноре — VII_{в.} — I.

VI в. ступень чаще всего участвует в сложном тяготении через VII в. в I ступень — тонику. Остальные три тяготения — те же, что в двух предыдущих видах минора:

250



III ступень, как во всех видах минора, отстоит от тоники на малую терцию.

VI и VII ступени отстоят от тоники на большую сексту и септиму, как в натуральном мажоре.

Соответственно, тоническое трезвучие по-прежнему — малое.

Субдоминантовое и доминантовое трезвучия — большие, как в натуральном мажоре:

252



§ 99. Общая краткая характеристика. Единственный точный признак мажора и минора — высота тонической терции (III ст) и связанный с нею тип тонического трезвучия.

VI и VII ступени влияют на окраску лада, но изменчивы. Прочие ступени (I, II, IV, V) в натуральных, гармонических и мелодических мажоре и миноре оказывают влияние на окраску лада в меньшей степени.

§ 100. Выразительные возможности общего колорита в мажоре и миноре. Общее сочетание и соотношение красок в произведении или его части называется колоритом. Этот термин, применявшийся прежде только в области живописи, теперь часто применяется и к музыке, в частности к ее ладовой стороне. Ладовым колоритом называют сочетание и соотношение ступеней и созвучий лада в смысле создаваемой ими окраски данного произведения или его части.

Лад — очень важное средство музыки, так как он выражает некоторые существенные оттенки содержания. В этом

отношении возможности каждого лада допускают его применение при очень разнообразных типах содержания. Такая универсальность ладов объясняется тем, что содержание выражается совокупностью многих средств (лад, направление мелодии, ее интервалы, ритм, темп, оттенки, сила звука, регистр, тембр), а лад в этой необходимой совокупности представляет лишь одно из средств. Некоторым исключением из возможного вообще разнообразия связей содержания с ладом служат лишь крайние случаи; например, выражению торжества обычно способствует мажор (см. пример 93), выражению печали, трагического начала—минор (см. пример 95 и следующий отрывок):

253 *Andante* Моцарт, оп. „Дон-Жуан“

При - гла - шень - е тво - е я при - нял,

звал ме - ня ты и я я - вил - ся

В настоящее время о ладовом колорите говорят (исходя главным образом из двух основных ладов—мажора и минора) как о мажорности и минорности, условно сравнивая мажор со светом и минор с тенью.

Натуральный мажор—наиболее светлая среди трех рассмотренных выше разновидностей мажора. Его колорит часто применяется в музыке, выражающей торжество (см. пример 93), победу:

254 a) Allegro maestoso

Бетховен, 5-я симфония

254 б)

Руже де Лиль, „Марсельеза“

Al.lons en .fants de la pat .rie и т.д.

и т.д.

веселье, жизнерадостность:

1



скорбь, горечь:

258

Шуман, оп. 48, № 7

Не слишком скоро

Я не сер- жусь, пусть больно

но - - - ет грудь

повышенная напряженность:

Бетховен, оп. 31, № 3, соната для ф-п.

259

tr

tr

комический эффект огорчения:

Римский-Корсаков, оп., „Ночь перед Рождеством“, карт. III

260 Голова $\text{♩} = 120$

Здравствуй, ми - ла - я Со - ло - ха, как ты по - жи -

далее через 6 тактов:

Что за ра - дость в э - ту по - ру ко дя - ку та -

- ва - ешь, как тво - е здо - ровь - е?

- щить - ся, есть ку - тью дя - ко - ву!

Минор часто применяется в тех случаях, когда уместна более темная окраска лада:

Andante Моцарт, оп., „Свадьба Фигаро“

261 У - ро - ни - ла, по - те - ря - ла и не

зна - ю как най - ти, и не зна - ю как най - ти

При этом натуральный минор может способствовать (как вообще натуральные лады) большей строгости, сдержанности, что особенно заметно в русской народной музыке и в той музыке, которая создана под ее прямым воздействием.

262 **Moderato** Бородин, оп., „Князь Игорь“

Ох, не буйный ве - тер за - вы - вал, на - ве - вал, и т.д.

го - ре на - ве - вал, на - ве - вал,

Гармонический минор несколько сближается с мажором и дает большое напряжение по сравнению с натуральным ладом.

Колорит минора нередко используется в драматической музыке и способствует выявлению трагического начала, чему примером могут служить многочисленные похоронные марши:

263

Allegro maestoso

Шопен, оп. 59, соната для ф-п

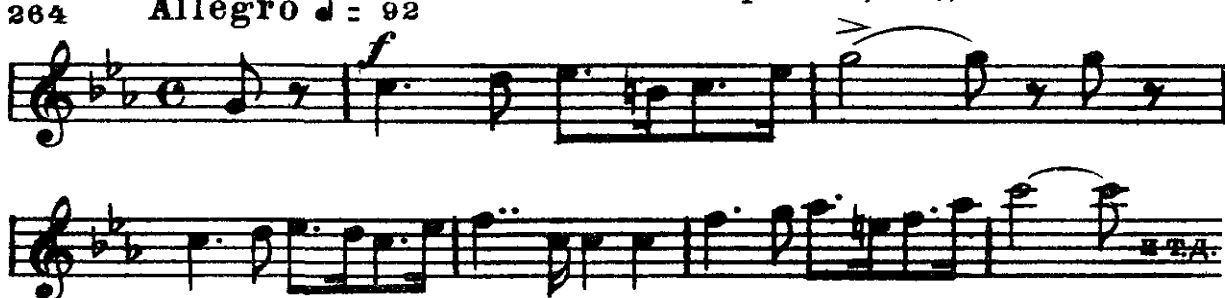


В то же время минорный колорит не противоречит выражению энергии:

264

Allegro $\text{♩} = 92$

Римский-Корсаков, оп., „Псковитянка“



веселья, шутливости:

265.

Плясовая народная песня, сб. Римского-Корсакова



Такая разнохарактерность музыки, сочиненной в миноре, является лишним доказательством того, что ладовый колорит оттеняет настроение музыки лишь до известной степени, ибо оно определяется, как сказано выше, всей совокупностью средств музыкального выражения.

§ 101. Ладовая окраска ступеней интервалов мелодии. Ладовый колорит музыки создается применением тех или иных ступеней лада, а следовательно, и интервалов, которые образуются между ними. Каждая ступень лада в мелодии окрашена своим интервальным отношением к тонике (I ст.) и другим опорным звукам (III, V ст.), а также к звукам, которые подчеркнуты метрическим положением (тяжелая доля, затакт), и к звуку, который непосредственно предшествует ей в мелодии.

Среди звуков лада есть ступени, которые по ладовой окраске менее определены (I, II, IV, V), так как в мажоре и миноре их высота одинакова. Мелодия, состоящая только из этих ступеней, имеет неопределенную ладовую окраску.

Из приведенного в § 96—99 сравнения мажора и минора ясно, что наиболее определенной ладовой окраской должны обладать те интервалы, в которых участвуют ступени, характерные для мажора и минора, т. е. в первую очередь III ступень (тоническая терция), во вторую очередь VI ступень и, наконец, VII ступень:

268 а) Умеренно

Шуберт, ор.89, №5, „Липа“

Музыкальный фрагмент из произведения Шуберта, ор.89, №5, „Липа“ (Linden Tree). Фрагмент состоит из двух систем нотации. Первая система начинается с динамического обозначения *p* (пiano). Вторая система начинается с динамического обозначения *pp* (pianissimo). В нотации присутствуют акценты (*z*) над некоторыми нотами. Под нотами даны русские тексты.

дальше: у вхо - да в го - род ли - па, под
И, в путь и - дя да - ле - кий в хо -
ней бе - жит ру - чей; я час - то слад - ко
- лод - ный мрак сте - пей, за - крыв гла - за, хо -

гре - зил в те - ни е - е вет - вей
 - тел я те - перь прой - ти под ней

Чайковский, ор. 64, 5-я симфония

б) Andante

Andante maestoso

Бородин, оп. „Князь Игорь“

в)

г) Чайковский, ор. 20, балет „Лебединое озеро“



266 д)

Бизе, „Арлезианка“

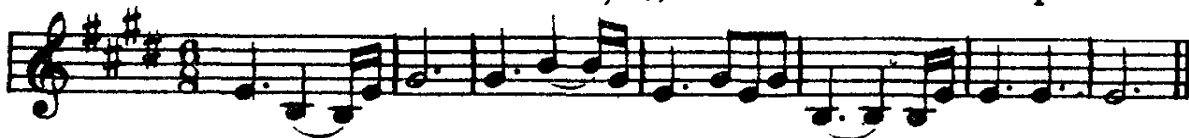


§ 102. Понятие о значении устойчивости и неустойчивости.
Кроме ладового колорита, существенное значение имеет и соотношение устойчивости и неустойчивости в ладу.

Мелодий, которые развивались бы на основе только устойчивых звуков, в сущности нет. Таковыми можно считать, например, трубные сигналы, состоящие из звуков мажорного трезвучия:

267

Чайковский, „Итальянское Каприччио“



Так как звукам трезвучия здесь не противопоставлены другие звуки, то не известно, является оно тоническим или каким-нибудь другим. Его тоничность представляется вероятной лишь на основании традиции начинать музыку чаще всего с тонического аккорда и, кроме того, на основе такого сочетания мелодических интервалов, которое более обычно для трезвучия тоники, чем для других аккордов.

Обычно в мелодию вовлекаются как устойчивые, так и неустойчивые звуки. Частое введение устойчивых звуков подчеркивает ладовую ясность и совместно с другими элементами музыки, особенно ритмом, может способствовать передаче спокойствия, безмятежности:

268

Шуберт, ор.25, №2, „Куда“



С вер-ши-ны скал у-слы-шал я ти-хий плеск ру-чья

простоты и даже наивности:

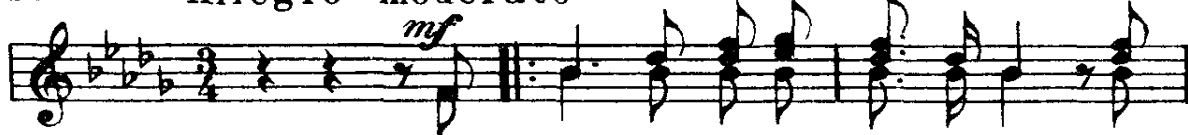
269

Шуберт, „Форель“



твердости, мужественности:

270

Александров, „Священная война“
Allegro moderato

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



и т. д.

Неустойчивые звуки выражают состояние равновесия, необходимость продолжения мысли.

Напряжения неустойчивых звуков могут разрешаться немедленно:

271

Шопен, ор.33, №1, мазурка



или при отсутствии разрешения перейти в другие, тоже неустойчивые:

272

Бах, Фуга для органа



Частые разрешения неустойчивых звуков или, наоборот, накопление неустойчивых звуков подряд могут быть в некоторой мере вызваны характером переживаний, отражаемых в музыке, т. е. степенью их напряженности.

В многоголосной музыке действие устойчивости и неустойчивости очень часто выражено яснее, ярче, чем в одной мелодии, так как в связи с большим количеством голосов одновременно могут вводиться все устойчивые звуки лада (тоническое трезвучие). Число одновременно взятых неустойчивых звуков может быть значительным (в семиступенном ладе — до четырех). Сочетания, в которых есть хотя бы один неустойчивый звук, очень многочисленны, разнообразны в степенях своей неустойчивости и не менее разнообразны по ладовой окраске (см. пример 158 и другие многоголосные отрывки).

§ 103. Определение лада и тональности произведения. Для лучшего понимания содержания и строения музыкальных произведений, а также для достаточно уверенного их чтения или записи очень важно правильное определение тональности (или тональностей), в которой они сочинены.

Прежде всего, при определении тональности следует полагаться на слух, который очень часто правильно воспринимает основной лад произведения (в большинстве случаев — мажор или минор).

Кроме этого, рекомендуется пользоваться и некоторыми объективными признаками. Из них главными являются следующие:

1. Звуковой состав мелодии и отражающие его ключевые знаки, а также случайные знаки гармонического или мелодического минора, иногда — гармонического мажора. Конечно, особенно характерна VII повышенная ступень минора.

2. Начальный звук мелодии, который часто (но не всегда) является тоникой или хотя бы принадлежит к тоническому трезвучию. Этот признак не очень достоверен, особенно при начале с затакта.

3. Начальный аккорд, с которым дело обстоит примерно так же, как с начальным звуком (т. е. он часто, но не всегда представляет тоническое трезвучие).

4. Заключительный звук мелодии, который (часто — тоника-прима) почти всегда принадлежит к тоническому трезвучию.

5. Заключительный аккорд, который нормально — тоническое трезвучие, а его нижний звук (бас) — тоника.

Перед тоническим заключительным аккордом, а также внутри анализируемого музыкального построения возможен доминантсептаккорд.

6. Проявление в мелодии одного из двух тонических трезвучий (или их обращений), наиболее вероятных при данных ключевых знаках, бывает уже в начале пьесы.

Если нет полных трезвучий, то проявление хотя бы двух звуков, составляющих тоническую квинту. (мажора или минора), следующих друг за другом непосредственно или близко по времени:



Появление обоих звуков тонической терции может создать намек на мажор или минор, но очень достоверным признаком не является. Так, например, Глинка следующий мелодический отрывок в разных местах сопровождает гармонией тональностей *B-dur* и *g-moll*:

274 Adagio Глинка, оп. „Руслан и Людмила“

сме-ни-ла но-чи-ть. Ду-шу серд-це не-жат,

7. Следует иметь в виду и так называемые характерные интервалы гармонических ладов (ув. 2, ум. 7, ум. 5, ум. 4), имеющие в миноре в своем составе повышенную, а в мажоре — пониженную ступень.

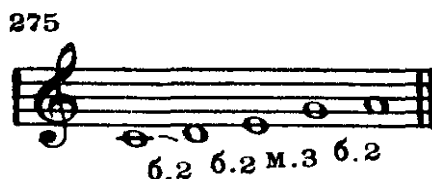
ДИАТОНИЗМ. ПЕНТАТОНИКА. ОСОБЫЕ ВИДЫ ДИАТОНИЧЕСКОГО МАЖОРА И МИНОРА. ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ О НЕКОТОРЫХ ДРУГИХ ЛАДАХ

§ 104. Диатонизм. Диатонизмом или диатоникой называется область натуральных семиступенных ладов (натуральный мажор, натуральный минор, а также лады: см. § 107 — дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский). Каждый из этих ладов, их гаммы, ступени, интервалы и аккорды, состоящие из этих ступеней, называются диатоническими. Напомним, что диатоническими называются те интервалы, которые возможны между основными ступенями звукоряда (чистые, большие, малые и одна пара взаимнообращающихся тритонов).

К диатоническим ладам относятся иногда гармонические и мелодические мажор и минор, но их можно считать лишь условно диатоническими.

Общие признаки диатонических семиступенных ладов: 1) их семь ступеней могут быть расположены по чистым квинтам; 2) между соседними ступенями их гамм образуются пять больших секунд и две малые, причем последние отстоят друг от друга на чистую квинту (т. е. нижний звук одной из них от нижнего другой, а верхний от верхнего). Совокупность основных ступеней звукоряда представляет собой простейший образец диатоники¹.

§ 105. Пентатоника. Пентатоникой называется звукоряд, состоящий из пяти звуков, которые могут быть расположены по следующим интервалам:



Из натуральной мажорной гаммы пентатоника может быть получена путем удаления из нее звуков, образующих тритон (IV и VII ст.).

Звуки черных клавиш фортепьяно образуют пентатонику. Характерные признаки пентатоники:

¹ Ступени *до—ре—ми—фа—соль—ля—си* были в свое время созданы для закрепления (в том числе для нотации) основных диатонических звуковых отношений, существовавших тогда в музыкальной практике.

1. Отсутствие малых секунд, тритонов и свойственных им острых тяготений.

2. Образование групп из трех звуков, составляющих малую терцию и прилегающую к ней сверху или снизу большую секунду. Такие группы называются трихордами.



3. Возможность расположения ступеней пентатоники по чистым квинтам.

Каждая трихордная группа служит основой для целого ряда мелодических оборотов. Пример для группы *ре—ми—со.16:*



В пентатоническом звукоряде любой его звук может быть главной опорой, т. е. тоникой. В связи с этим приведенный выше звукоряд имеет следующие ладовые варианты:



С точки зрения мажора и минора, наиболее определенную ладовую окраску имеют первый и последний из приведенных вариантов.

В одном из них на тонике образуются б.3 и ч.5, создающие мажорную окраску (как признаки мажорного трезвучия). Весь же лад является как бы натуральным мажором без ступеней, образующих гритон,— IV и VII. Назовем этот лад мажорной пентатоникой:





по - дой - ду, во Царь - го - род по - дой - ду.

В другом — на тонике образуются м. 3 и ч. 5, создающие минорную окраску (как признаки минорного трезвучия). Весь лад является как бы натуральным минором, опять-таки без ступеней, образующих тритон, — II и VI. Назовем этот лад минорной пентатоникой:

280 Русская народная песня, сб. Римского-Корсакова
Moderato



Ой, па-ла, при-па-ла, ой, па-ла, при-па-ла мо-ло-да-я по-ро-ша

Заметим, что соотношение мажорной и минорной пентатоники, при общем звуковом составе, подобно соотношению параллельных мажора и минора:



Прочие варианты пентатоники имеют в этом смысле менее определенную окраску, особенно второй. Третий несколько приближается к минору благодаря наличию на тонике малых терций, сексты и септимы (при отсутствии, однако, чистой квинты). Четвертый вариант большой секстой на тонике напоминает мажор.

В разных странах, у разных народов под влиянием экономических и социальных причин она складывалась и развивалась неодинаково.

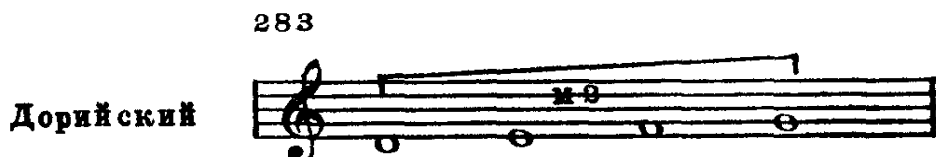
Примером могут служить народы, музыка которых основана на пентатонике (казанские татары, чуваша, буряты, монголы, китайцы и др.). В русской, украинской и белорусской народной музыке иногда тоже встречаются песни, построенные целиком на пентатонике (примеры 279 и 280), но гораздо чаще встречаются следы пентатоники в виде оборотов, построенных на ее частях, особенно на трихордах.

§ 106. Тетрахорды. Тетрахордом называется совокупность чегырех звуков, расположенных по секундам в объеме чистой кварты.

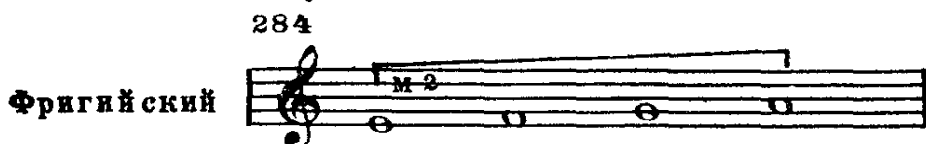
Диатонические тетрахорды бывают трех видов:
с малой секундой вверху:



с малой секундой посередине:



с малой секундой внизу:



Прежде тетрахорды считались одной из важных основ лада, так как семиступенные диатонические лады рассматривались как сочетание тетрахордов. С этой точки зрения, одни лады состоят из тетрахордов, построенных одинаково:



Другие лады состоят из тетрахордов различного строения:



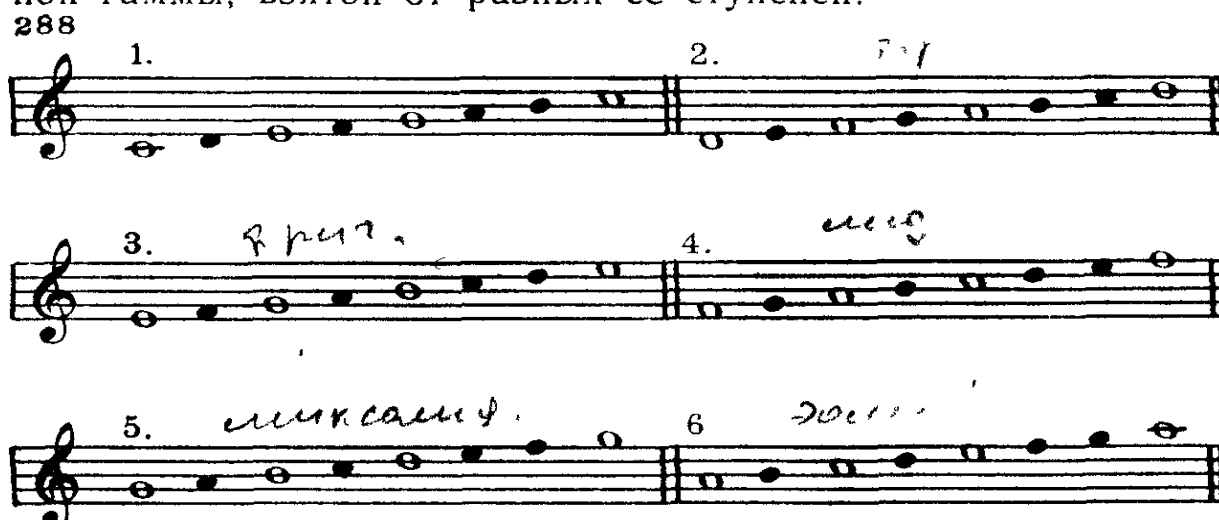
Как видно из этих примеров, во всех приведенных в них ладах, кроме «обиходного» и лидийского, тетрахорды отде-

лены друг от друга большой секундой (так называемый диатезктический, т. е. разделительный целый тон).

Деление гаммы на тетра хорды сохраняет известное значение для музыки (главным образом одоголосной) некоторых народов. Но для современного гармонического многоголосия с его опорой на мажорное и минорное трезвучие с квинтой (но не квартой) такое деление, видимо, утратило свое значение, и гамма более естественно делится на пентахорд (пятизвучный ряд) в объеме мажорного или минорного трезвучия и тетра хорд:



§ 107. Особые виды диатонического мажора и минора. Наряду с мажором и минором основного типа, описанными в предыдущих главах, существуют и другие диатонические семиступенные лады. Они как бы состоят из звуков мажорной гаммы, взятой от разных ее ступеней.



Приведенное расположение ладов имеет смысл для их систематизации. Следует при этом учесть, что каждый из них имеет самостоятельное значение и не является производным от ступеней мажора.

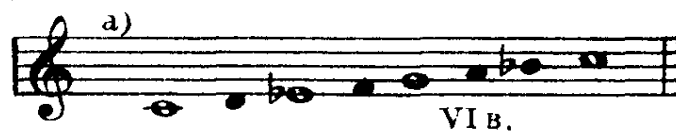
В этой группе ладов первый является натуральным мажором, а шестой — натуральным минором. Они упоминаются здесь только для указания их места в группе шести-семи-ступенных ладов.

Для уяснения особенностей этих ладов их удобно сравнивать с более употребительными ныне мажором и минором.

1. Ионийский лад, как сказано выше, является натуральным мажором и потому не нуждается в особом описании.

2. Дорийский лад отличается от натурального минора повышенной VI ступенью, которая называется дорийской секстой:

289



6) Allegro

Лядов, оп. 15, № 2, мазурка



3. Фригийский лад отличается от натурального минора II пониженной ступенью, которая называется фригийской секундой.

290



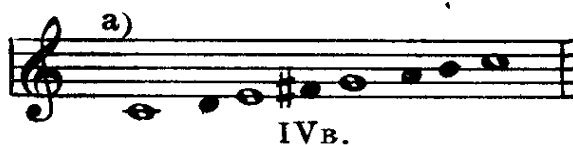
Римский-Корсаков, оп. „Млада“





4. Лидийский лад отличается от натурального мажора IV повышенной ступенью, которая называется лидийской квартой:

291



291 б)

Григ, ор. 72, № 4, халлинг (танец)



5. Миксолидийский лад отличается от натурального мажора VII пониженной ступенью, которая называется миксолидийской септимой:

292



б)

Moderato

Русская народная песня,
сб. Римского-Корсакова



6. Эолийский лад, как сказано выше, совпадает с натуральным минором.

Таким образом, среди шести перечисленных ладов три мажорных — ионийский, лидийский и миксолидийский и три минорных — дорийский, фригийский и эолийский:

293



Заметим, что особые виды мажора, состоя из тех же звуков, расположены чистой квинтой ниже и выше натурального (ионийского) мажора. Особые виды минора расположены также чистой квинтой ниже и выше натурального (эолийского) минора и состоят из тех же звуков.

В музыке многих народов перечисленные в §§ 104—107 лады, имеющие, вероятно, очень древнее происхождение, сохранились до настоящего времени.

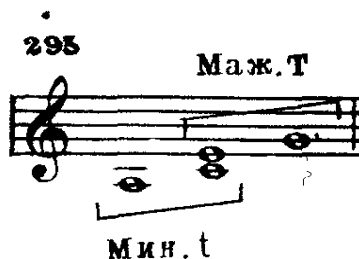
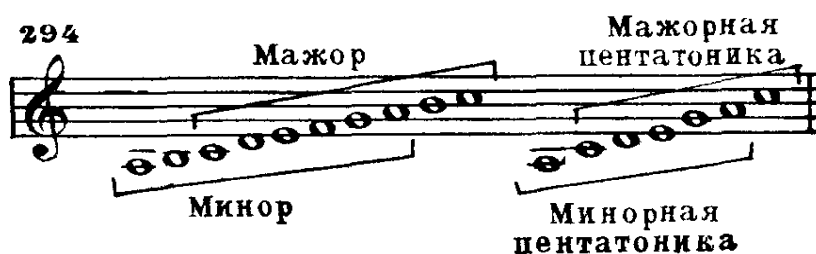
В середине XIX века диатонические народные лады начали применяться в профессиональной европейской музыке (Шопен, позже Григ). Как известно, особенно важную роль сыграла народная музыка в творчестве русских классиков (Глинка, Даргомыжский, Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский). А так как в русской народной музыке лады старинные (в том числе пентатоника, — хотя бы и в виде ее частей) занимают место еще более важное, чем в западной музыке, то и в творчестве русских классиков их роль очень заметна. Употребление этих ладов было воспринято и развито рядом советских композиторов.

Применение народных ладов в советской музыке значительно расширилось, так как только в наше время начало изучаться и использоваться музыкантами-профессионалами творчество всех народов нашего многонационального государства. Роль народной музыки, а следовательно, и народных ладов в музыкальном профессиональном творчестве с каждым годом увеличивается в связи с развитием музыкальных культур народов СССР, национальных по форме и социалистических по содержанию.

§ 108. Параллельно-переменный лад. Как известно, родство параллельных мажора и минора чрезвычайно близко. Это родство обусловило их слияние в одну ладовую систему.

Параллельно-переменным ладом мы назовем совокупность параллельных мажора и минора, когда они объединены в одну систему благодаря известному равноправию тоник. Основой для объединения двух главных ладов в одну систему является :

1. Общность их звукового состава как в полном семиступенном виде, так и в неполном, например пентатоническом.
2. Общность двух звуков их тонических трезвучий:



Главные проявления параллельно переменного лада:

1. Начало музыкального построения в одной из двух параллельных тональностей и окончание в другой.

Пример на последование мажора и минора (случай наиболее типичный):

296 *Andante* Русская народная песня, сб. Балакирева

Пример на последование минора и мажора:

297 *Allegro non troppo* Русская народная песня, сб. Балакирева

2. Отклонения (особенно неоднократные) внутри построения в параллельную тональность с возвращением в первоначальную.

Параллельно-переменный лад имеет большое значение в русской народной песне и в музыке русских композиторов. Он ценен возможностью ладовых контрастов в пределах одной системы.

§ 109. Понятие о переменных ладах других типов. В русской народной музыке, а также в музыке профессиональной встречается ладовая переменность и других типов. Важнейшие из них таковы:

1. При единой общей тонике вводятся в разное время признаки различных, но однородных диатонических ладов (только мажорных или только минорных):

298 Andantino

Русская народная песня,
сб. Римского-Корсакова

а) *аол. минор (тоника - ми)*

Как при ве - че - ре, ве - че - ре,

фриг. минор (тоника - ми)

при по - след - нем ча - су вре - меч - ке.

6) Largamente

Мусоргский, „На Днепре“

f аол. минор

Стой, Днепр!

p дор. минор

Слу - шай, Днепр!

аол. минор

Днепр ты мой ши - ро - кий, гой ты, Днепр, глу - бо - кий!

дор. минор

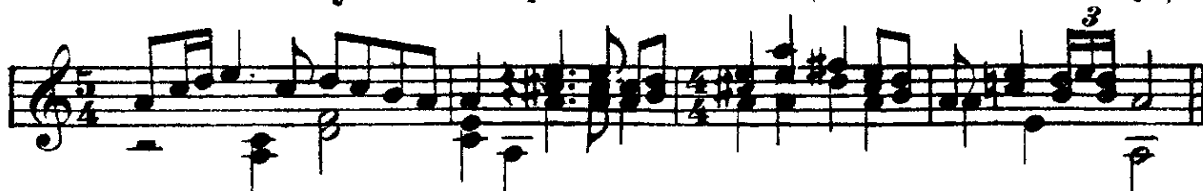
Мно - го ты кро - ви ка - ва - чей

в даль - не - е мо - ре, даль - ней до - ро - гой но - сил. и т.д.

2. При общей тонике вводятся в разное время признаки различных противоположных ладов (мажорных и минорных или минорных и мажорных).

Сочетание (объединение) одноименных мажора и минора называется мажоро-минором. Мажоро-минор большей частью проявляется таким образом, что мажор и минор не совсем равноправны, т. е. один из этих ладов преобладает (в нем музыка начинается и кончается), а другой вводится в середине временно:

299 Русская народная песня (по Кастальскому)



Мажоро-минор, известный отчасти и ранее, получил большое распространение в музыке XIX и XX веков:

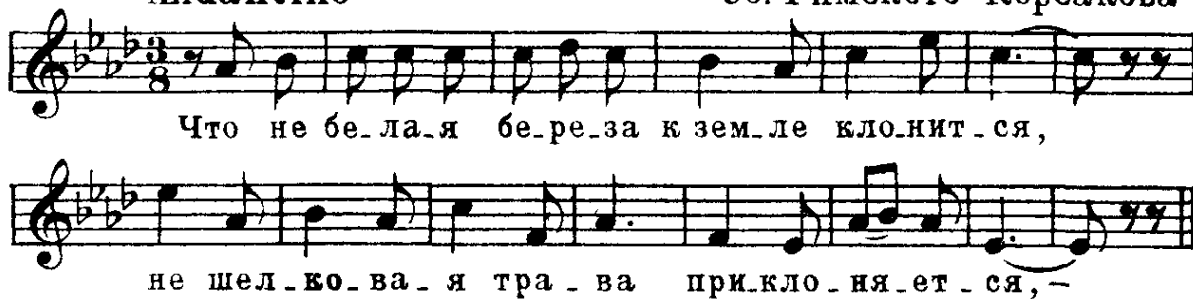
300 Cantabile

Прокофьев, „Здравица“

3. Меняется тоника в середине или (что более характерно) к концу построения, чаще с объединением ладов общим звуковым составом (кроме параллельного соотношения, отдельно рассмотренного выше):

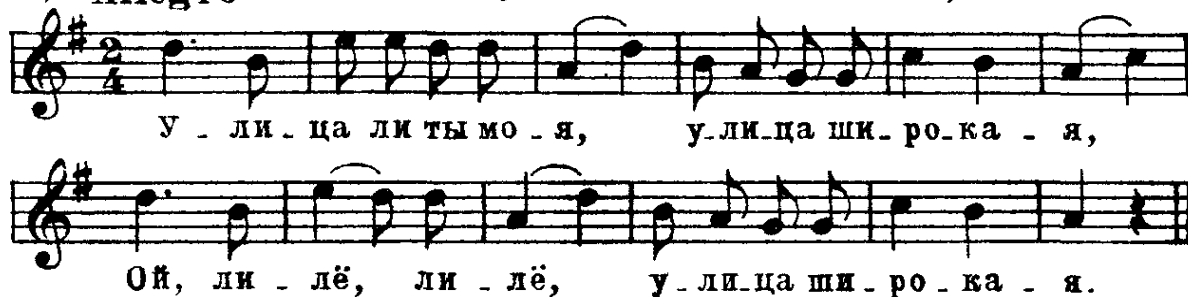
301 а)

Andantino

Русская народная песня,
сб. Римского-Корсакова

б) Allegro

Русская народная песня, сб. Лядова



Такой тип переменности нередок в русской народной песне. Песня может кончиться как бы на любой ступени того лада, в котором она началась

§ 110. Минор с двумя увеличенными секундами. Доминантовый лад минора. Понятие об увеличенном и уменьшенном ладах. В миноре, в котором по сравнению с натуральным повышены VII и IV ступени, образуются две увеличенные секунды¹:



302 б)

Армянский ашуг Саят-Нова, „Дун ен глхен“



и т. д.

¹ Такой минор встречается заметно реже, чем минор с одной увеличенной секундой (который называют по традиции гармоническим и тогда, когда он встречается в одоголосной народной музыке, т. е. независимо от гармонии).

Доминантовым ладом минора условно назовем такой лад, в котором доминанта одного из видов минора служит тоникой как бы в результате смещения опоры с I ступени на V ступень.

303 а) Как бы от фа минора различн. видов

от натурального (и фриг. минора)

от гармонического

от мелодического (и мел. мажора)

от минора с двумя ув. 2

303 б) *Andante dolce* Армянская народная песня, обр. С. Комитаса

Хо-дил, свер-ка - я, ю - ный яр,

по траве-ро-се хо-дил, сверка - я, ю - ный яр.

Фригийский минор и мелодический мажор упоминаются здесь еще раз, вследствие объединения их общими признаками с двумя остальными ладами (пример 303а).

Эти разновидности нередко сменяют друг друга в том или ином порядке.

Увеличенным называется лад, в котором опорой (тоникой) служит увеличенное трезвучие, иногда с добавлением звуков, заполняющих целыми тонами промежутки между составляющими его ступенями:

304

простое ув. ув. трезвучие, услож-
трезвучие ненное одним звуком

Оно же, услож-
ненное двумя
звуками

Оно же, услож-
ненное тремя
звуками



Таким образом тоника увеличенного лада представляет собой часть гаммы, состоящей из целых тонов, или даже полную такую гамму.

Гамма, состоящая из целых тонов, называется целотонной. Поэтому и увеличенный лад, связанный с этой гаммой, также иногда называют целотонным.

Неустойчивыми звуками в увеличенном ладе являются

а) если тоника — простое увеличенное трезвучие, то звуки, прилежащие на целый тон или на полутон к звукам этого трезвучия;

б) если тоника — увеличенное трезвучие с добавлением ступеней из той же целотонной гаммы, то звуки, прилежащие на полутон к звукам такой тоники.

Неустойчивые созвучия образуются из сочетания звуков тоники с неустойчивыми звуками или из одних неустойчивых звуков:

305 а)



и т.п.



и т.п.

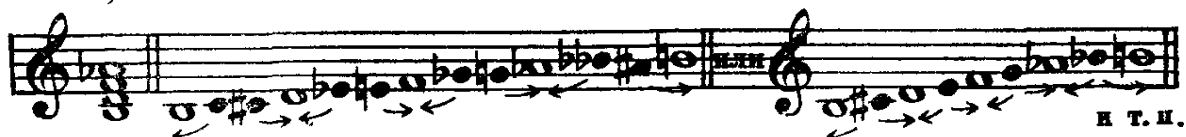
Римский - Корсаков, оп. „Садко“

305 б)



Уменьшенным называется лад, в котором опорой служит уменьшенный септаккорд, реже уменьшенное трезвучие. В этом ладе неустойчивыми звуками являются те, которые не входят в тонический уменьшенный септаккорд и прилегают на целый тон или полутон к его звукам:

306 а)



и т.п.

6) Римский-Корсаков,
8 Tenori e Bassi оп „Сказание о невидимом граде Китеже“

Гай-да! Гай! Гай-да! Гай, гай! Гай-да! Гай-да!

Беднй
Че - го жа - леть? До смер-ти бей - те.

(Alla breve)
♩ = 72

Вурундай
А ту живь - ем хва-тай - те дев - ку

Неустойчивые созвучия образуются из соединения звуков тонического септаккорда с неустойчивыми звуками или из одних неустойчивых звуков.

Увеличенный и уменьшенный лады для европейской музыки являются ладами искусственными в том смысле, что в народной музыке они, как правило, не встречаются, а условными тониками в них являются диссонирующие и малоустойчивые аккорды. Вследствие их необычного характера, они в музыке русских классиков (особенно Римского-Корсакова) нередко применялись для характеристики фантастических действующих лиц, необычайных событий и т. п.

ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ О МОДУЛЯЦИИ И РОДСТВЕ ТОНАЛЬНОСТЕЙ. ХРОМАТИЗМ. ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА

§ 111. Общие понятия о модуляции. Модуляцией называется переход из одной тональности в другую без смены или со сменой лада. Так как всякая новая тональность (за исключением параллельной, взятой в натуральном виде) отличается от данной тональности звуковым составом, то модуляция внешне часто выражается введением новых (случайных или ключевых) знаков альтерации:

307 а)

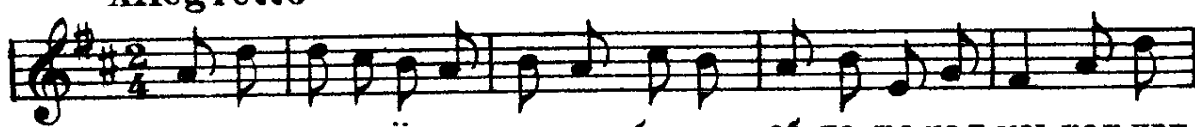
Гайдн, соната для ф-п.

Molto vivace

б)

Allegretto

Даргомыжский, романс



Как ми_ла е_ё го_лов_ка в бе_лом об_ла_ке ча_лмы, как при_



_ста_ло к ней раз_думь_е в том_ный час ве_чер_ней ты_мы.

Однако нередко бывает и так, что (особенно в музыке многоголосной) в мелодии случайных знаков нет, и перемена тональности распознается по слуху и при помощи анализа гармонии. Хотя анализ гармонии в этом курсе почти не предполагается, все же следует иметь в виду, что введение новой тональности очень часто выражено ее доминантсептаккордом и тоническим трезвучием в сопровождении:



Модуляция имеет двойное художественное значение:

1. Почти в каждом произведении есть главная тональность, знаки которой выставляются при ключе. Главной называется тональность, в которой произведение большей частью начинается и почти всегда кончается.

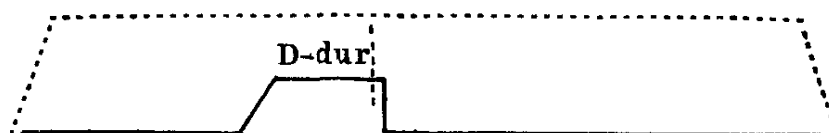
Главная тональность, в известном смысле, уподобляется тонике как нечто устойчивое; другие же тональности, имеющиеся в произведении, прогивопоставляются ей как неустойчивые. Поэтому уход из главной тональности нарушает устойчивость и выражает необходимость дальнейшего движения. Иногда возвращение в главную тональность происходит скоро, в других же случаях (особенно в крупных сочинениях) смена многих неустойчивых тональностей происходит прежде, чем будет возвращена главная тональность:

Бетховен, тема, 6 вариаций G-dur

I часть

II часть

главн. тон G-dur



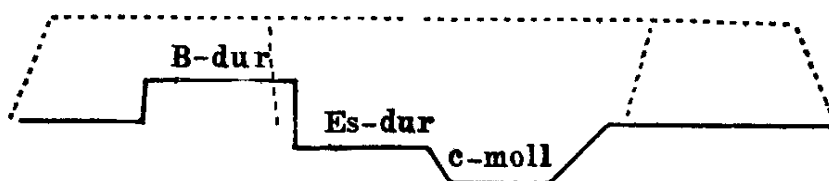
Бетховен, ор. 49, № 1, соната для ф-п., 1 ч.

I часть

II часть

III часть

главн. тон g-moll



Эта сторона модуляции соотношением тональностей напоминает соотношение звуков лада.

2. Каждая тональность имеет свою собственную окраску (колорит). Некоторые музыканты обладают так называемым «цветным» слухом. Это значит, что в их воображении та или

иная тональность связывается с определенным цветом (например, у Римского-Корсакова, Скрябина). Но, независимо от того, обладает ли композитор, исполнитель или слушатель таким «цветным» слухом, модуляция служит важной цели смены тональных окрасок (тонального колорита), поскольку различие окраски между любыми тональностями несомненно существует:

310 а)

Allegretto pastorale

Григ, op. 46, „Пер Гюнт“, „Утро“



Шуберт, „Песнь Миньоны“



§ 112. Основные типы модуляции. Если модуляция совпадает с окончанием построения, выражающего музыкальную мысль, или с окончанием относительно крупной части такого построения, — она называется переходом. В простейших случаях переход завершается в 4, 8, 12, 16-м тактах (см. примеры 307 и 308).

Модуляция называется отклонением, если она вводится внутри построения и не совпадает с его окончанием (см. пример 1826).

Модуляция называется модулирующей секвенцией, если она состоит из частей одинакового мелодического и аккордового строения; причем каждая из этих частей звучит в новой тональности (с возможной сменой лада):

311

Шуман, оп. 23, № 2, „Nachtstück“

Оживленно, с сильными ударами

С a F d

VII₇ I VII₇ I VII₇ I VII₇ I

Модуляция называется сопоставлением тональностей без перехода, если после окончания одной части произведения другая его часть начинается прямо в новой тональности.

312

Римский - Корсаков,
оп. „Сказка о царе Салтане“

Allegretto alla marcia

конец части

начало новой части

G-dur Es-dur

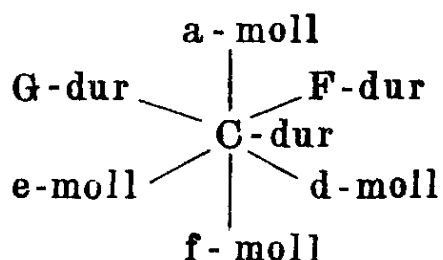
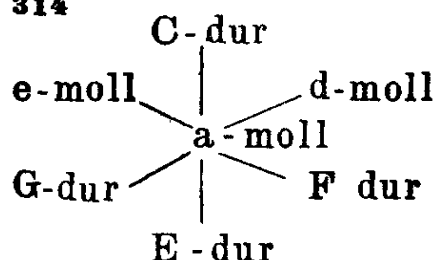
§ 113. Родство тональностей. Данной тональности родственны те тональности, тонические трезвучия которых входят в эту тональность:

для C-dur родственны d-moll e-moll F-dur G-dur a-moll f-moll

для a-moll родственны C-dur d-moll e-moll F-dur G-dur E-dur

Иначе говоря, данной тональности родственны:

- | | | |
|---|---|-----------------------------------|
| 1. Тональность параллельная | } | разницы в ключевых знаках нет |
| 2. > натуральной доминанты | | |
| 3. > ей параллельная | } | разница на один ключевой знак |
| 4. > натуральной субдоминанты | | |
| 5. > ей параллельная | | |
| 6. > минорной субдоминанты для мажора и мажорной доминанты для минора | } | разница на четыре ключевых знака. |
| | | |



Остальные тональности считаются по отношению к данной тональности отдаленными.

§ 114. Хроматизм. Хроматизмом называется введение в мажор или минор звуков, не входящих в их семиступенную диатонику.

Основой народной музыки служат диатонические ступени. Их и считают основными. Звуки, не входящие в число основных, называют хроматическими ступенями. Они являются производными от диатонических и нотируются теми же семью ступенями с прибавлением случайных знаков.

В ладе может быть хроматически изменена (альтерирована) любая ступень. Получаемые таким образом производные ступени образуют более сложные мелодико-интервальные связи в ладовой системе. Этим альтерация ступеней лада отличается от альтерации ступеней музыкального звукоряда. Последняя увеличивает количество звуков «музыкального алфавита» независимо от вхождения их в ладовые системы.

Хроматизм в мелодии часто связан с так называемыми хроматическими вспомогательными и проходящими звуками.

Вспомогательным называется звук, прилегающий на секунду к другому звуку и вводимый между двумя его появлениями. Вспомогательный является хроматическим, если он не входит в диатоническую гамму.

Проходящим называется звук, заполняющий промежуток между двумя разными звуками движением не больше, чем на целый тон. Проходящий является хроматическим, если он не входит в диатоническую гамму:

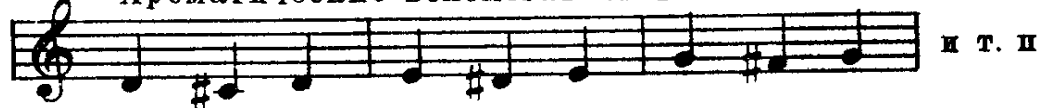
315 а)

C-dur

Диатонические вспомогательные



Хроматические вспомогательные



б)

C-dur

Диатонические проходящие



Хроматические проходящие



Выше было указано, что модуляция обычно выражена случайными знаками.

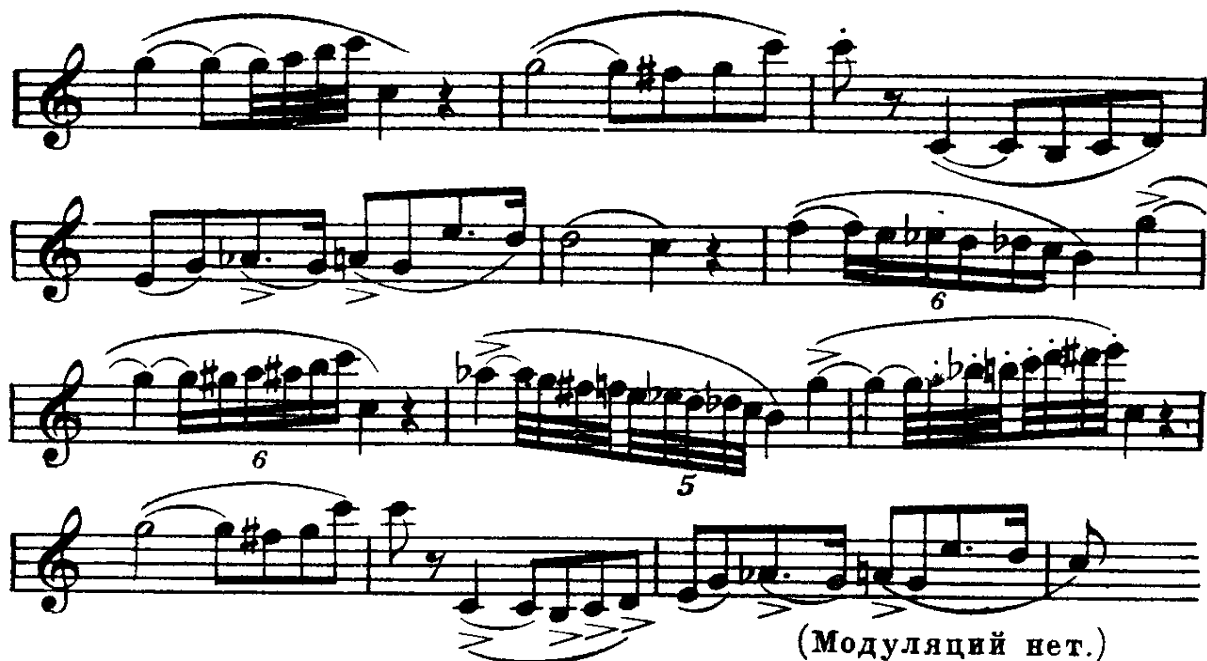
Таковыми же знаками выражается хроматизм, в частности — в мелодии. Различие между модуляцией и хроматизмом не всегда можно выяснить по одной мелодии. До известной степени надо иметь в виду, что хроматические проходящие и вспомогательные звуки чаще бывают относительно короткими, а звуки, образующие модуляцию, — более долгими. Все же продолжительность ступени со случайным знаком не может служить вполне достоверным признаком:

316

Глинка, „Руслан и Людмила“, №15, танцы

Adagio





§ 115. **Альтерация.** Альтерацией называется хроматическое изменение ступеней лада, не входящих в тоническое трезвучие. Это изменение приближает ступени лада (на расстояние малой секунды) к звукам тонического трезвучия и тем самым делает тяготение острее. Хотя всякий хроматизм может быть назван альтерацией, здесь условно так названы его частные случаи, связанные с движением на малую секунду к звукам тонического трезвучия.

Изменить описанным выше способом возможно лишь те ступени, которые в диатоническом ладе отстоят на большую секунду от звуков тонического трезвучия. На этой основе существуют следующие альтерации:

в мажоре: II ступень понижается и повышается,
IV ступень повышается,
VI ступень понижается (гармонический ма-
жор):



в миноре: II ступень понижается,
IV ступень понижается и повышается,
VII ступень повышается (гармонический ми-
нор):

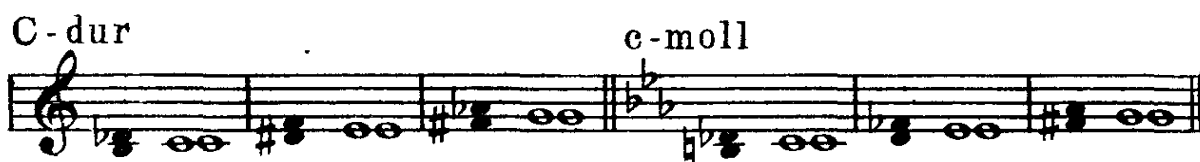


Примечание. Понижение IV ступени минора орфографически часто заменяется повышением его III ступени.

От альтерации образуется значительное количество различных новых для лада интервалов. Из них наиболее важны:

а) Уменьшенные терции, находящиеся малой секундой ниже звуков тонического трезвучия и разрешающиеся в них двусторонним движением в унисон («вовнутрь»):

319



б) Обращения уменьшенных терций, увеличенные сексты, находящиеся малой секундой выше звуков тонического трезвучия и разрешающиеся в них двусторонним движением в октаву («вовне»):

320



§ 116. Хроматическая гамма. Хроматической называется гамма, состоящая из полутонов. Она не представляет какого-нибудь самостоятельного лада, а обычно является усложнением мажорной или минорной гаммы посредством заполнения больших секунд промежуточными полутонами. Тональность хроматической гаммы можно определить преимущественно по аккордам сопровождения.

Наиболее употребительное правописание хроматической гаммы основано на следующих двух правилах:

1. Все диатонические (натуральные) ступени лада сохраняют свою орфографию и не замещаются энгармонически равными измененными степенями.

2. Большие секунды заполняются такими измененными степенями, какие возможны в натуральных и гармонических родственных тональностях.

Восходящие хроматические ступени производятся от больших доминантовых терций этих тональностей, а нисходящие — от малых доминантовых и уменьшенных вводных септим тех же тональностей. Исключения указаны ниже.

В результате получаются следующие условия правописания хроматической гаммы:

В мажоре при движении вверх большие секунды заполняются посредством повышения ступеней; VI ступень не повышается, а вместо этого понижается VII ступень (повышение VI ступени все же иногда встречается; см. пример 316).

При движении вниз большие секунды заполняются посредством понижения ступеней; V ступень не понижается, а вместо этого повышается IV ступень:

321

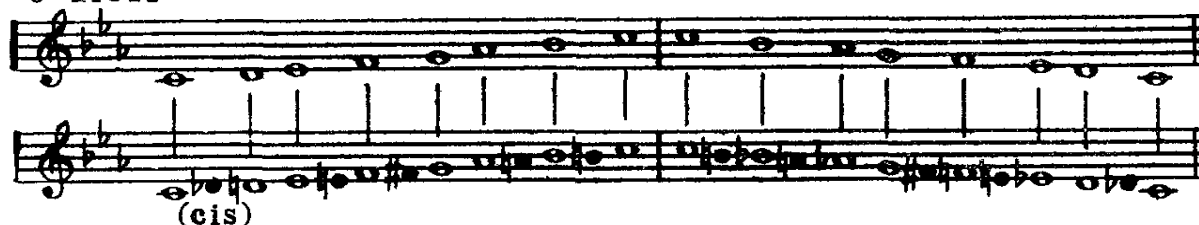
C - dur



В миноре при движении вверх применяется орфография параллельного мажора, т. е. большие секунды заполняются повышением ступеней (кроме I). Впрочем, повышение I ступени встречается нередко. При движении вниз в миноре применяется орфография одноименного мажора:

322

c - moll



§ 117. Понятие о роли хроматизма в музыке. В главах, посвященных мажору и минору, было указано, что в этих ладах тяготения на малую секунду острее, чем на большую. Введение в лад хроматических ступеней образует острые тяготения, в сущности, к любой ступени лада. Повышенная ступень тяготеет на малую секунду вверх, пониженная — вниз:

323

C - dur



11 Способия

161

Сказанное относится и к частному случаю хроматизма — альтерации, которая (см. начало § 115) создает обостренное тяготение к звукам тонического трезвучия.

Общее значение хроматизма состоит в возможности внести в лад дополнительные к диатонике элементы: 1) острые полутоновые тяготения, 2) новую расцветку лада (слово хроматизм происходит от греческого *хрома* — цвет, краска).

В то же время следует учитывать, что народная музыка, как правило, диатонична. Поэтому излишняя хроматизация музыки, особенно мелодии, удаляет ее от народных истоков, питающих реалистическое искусство. Неудивительно, что наряду с перегруженностью диссонансами в гармонии и злоупотреблением широкими скачками в мелодии избыток хроматизма (ладовая неясность и даже атонализм) часто является характерной чертой формалистической буржуазной музыки упадка:

324 а) Шенберг, „Из песен“

6) Албан Берг, „Сонатина“

Однако в качестве характеристического элемента даже длинные хроматические последовательности могут быть не только приемлемыми, но и художественно ценными:

325 Мусоргский, оп. „Хованщина“

a)

325 Глинка, оп. „Руслан и Людмила“

Più mosso

b)



В первом из этих примеров нисходящая хроматическая последовательность, в сочетании с густотой (плотностью) аккордов в низком регистре, способствует эффекту мрачности. Второй пример — превосходный образец звукоподражания завыванию ветра («как в печной трубе», — по выражению самого Глинки).

Глава XIII

ТРАНСПОЗИЦИЯ

§ 118. Транспозиция. Транспозицией называется перенесение произведения или его части из одной тональности в другую, без каких-либо иных изменений.

§ 119. Транспозиция посредством переноса на один и тот же интервал. Если транспозиция делается письменно, то способ действия — следующий:

1. Определяется тональность оригинала, из которой будет сделана транспозиция.

2. Определяется та тональность, в которую нужно транспонировать произведение, и интервал между тониками оригинала и желательной тональности. Иногда может быть полезно сначала определить, на какой интервал вверх или вниз желательно сделать транспозицию, и по нему определить будущую тональность.

3. Ставятся ключевые знаки новой тональности, и каждая нота произведения переносится на один и тот же определенный интервал, с точным соблюдением его тоновой величины. Знаки, стоящие при ключе, разумеется, повторять не нужно; случайные знаки, при соблюдении тоновой величины интервала, на который производится транспозиция, будут получаться автоматически (см. пример 326).

При такой транспозиции рекомендуется не ограничиваться чисто механическим интервальным переносом, а контролировать слухом и теоретически ладовое (хотя бы ступенное) положение звуков и аккордов:

Чайковский, романс „Хотел бы в единое слово“
Allegro moderato
 в d-moll

Хо - тел бы ве - ди - но - е сло - во

в h-moll

Хо - тел бы ве - ди - но - е сло - во

§ 120. Транспозиция на хроматический полутон (на увеличенную приму). При транспозиции на хроматический полутон нужно ключевые знаки прежней тональности заменить ключевыми знаками тональности, отстоящей от нее на такой полутон вверх или вниз. Все ноты остаются на прежнем месте. Случайные знаки заменяются таким образом, чтобы каждый из них сохранил свое повышающее или понижающее значение:

в dis-moll

Хо - тел бы ве - ди - но - е сло - во

§ 121. Транспозиция посредством перемены ключа. Этот способ также рассчитан на то, чтобы ноты оставались на прежнем месте. Для его выполнения необходимо следующее: 1) на нотном стане отыскивается место, на которое приходится тоника оригинала; 2) это место нотного стана переименовывается в тонику той тональности, в которую нужно транспонировать; 3) из существующих ключей выбирается соответствующий новому значению этой ноты; 4) при новом ключе ставятся ключевые знаки новой тональности; 5) случайные знаки регулируются таким образом, чтобы каждый из них сохранил свое повышающее или понижающее значение:

328



Этот способ применяется для транспонировки в процессе исполнения. Удобен он только для тех, кого не затрудняет чтение нот в разнообразных ключах.

§ 122. Применение транспозиции. Транспозиция применяется для разных надобностей.

1. При сочинении музыки относительно короткие отрезки часто повторяются с транспонировкой вверх или вниз на те или иные интервалы. Таким образом получается модулирующая секвенция, звенья которой находятся в разных тональностях (см. пример 311).

Очень часто музыка, повторяющаяся после своего первого проведения непосредственно или отделенная от него другой музыкой, при повторении транспонируется.

2. При игре на некоторых духовых инструментах (валторна, труба, отчасти кларнет) иногда требуется транспозиция. Прежде из труб и валторн, не имевших механизма для регулирования звуковой высоты, извлекали очень ограниченное число звуков. Поэтому для игры в разных тональностях нужно было менять строй инструмента (посредством трубок-наставок, меняющих его длину). Теперь эти инструменты настолько усовершенствованы, что на них можно исполнять музыку во всех тональностях без перемены строя. Ноты же старых сочинений печатаются ныне по-прежнему без изменений (со всеми отмененными современной практикой строями инструментов). Отсюда и возникает необходимость транспонировки на современном инструменте партий, написанных в свое время для других строев.

3. Некоторые из употребительных ныне инструментов автоматически транспонируют (валторна и английский рожок на

чистую квинту вниз, кларнет на большую секунду или малую терцию вниз и т. п.). Поэтому когда пишут партию для одного из таких инструментов, то нотная запись транспонируется на интервал транспорта самого инструмента, но в обратную сторону:

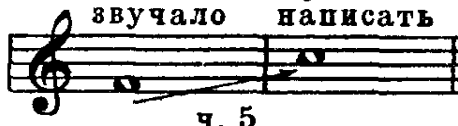
329

Валторна (in F)
написано звучит



следовательно

чтобы нужно
звучало написать



4. Вокальные сочинения для голоса с аккомпанементом (романсы, песни) часто, будучи сочинены для определенного (например, высокого) голоса, приспособляются для другого (среднего, низкого) посредством транспозиции в тональность, удобную для исполнения. То же иногда делают с инструментальным произведением, когда его переключают для других средств исполнения (например, фортепианную пьесу для оркестра или духового инструмента с фортепьяно и т. п.), потому что в оригинальной тональности оно является совершенно неисполнимым или неудобоисполнимым.

Глава XIV

МЕЛОДИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ. ДИНАМИЧЕСКИЕ ОТТЕНКИ. ПОНЯТИЕ О ФАКТУРЕ

§ 123. Мелодия. Ее значение. Мелодией называется музыкальная мысль, выраженная одногласно.

Многие музыкальные произведения (главным образом народного творчества) одногласны, т. е. представляют собой одну мелодию. Другие произведения (в том числе народные) двухголосны или многоголосны. Независимо от числа голосов; в мелодии в первую очередь выражается содержание произведения.

Следующая мелодия, сочиненная с аккомпанементом (сопровождением), и без него достаточно ясно выражает основное содержание данного отрывка (см. текст):

330

Dolce

Бородин, оп. „Князь Игорь“



Ты од - на, го - луб - ка - ла - да, ты од -



- на ви - нить не ста - нешь, серд - цем чут - ливым



всё пой - мешь ты, все ты мне про - стишь

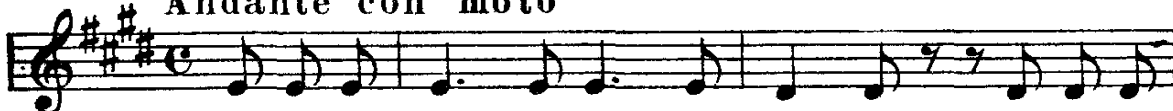
§ 124. Мелодический рисунок. Кульминация. В напряжении мелодии большую роль играет ее направление вверх или вниз (часто независимо от ладового значения звуков).

Совокупность движений мелодии вверх, вниз и на месте называется мелодическим рисунком. Мелодическое движение, взятое вне ладового значения звуков, т. е. движение мелодии на месте, вверх и вниз, еще называют линейностью.

Важнейшие виды мелодического рисунка следующие:

1. Повторность звука, т. е. взятие его несколько раз подряд:

331

Бородин, романс „Для берегов отчизны дальной“
Andante con moto

Для бе - ре - гов отчиз - ны даль - ной ты по - ки -



- да - ла край чу - жой

2. Опевание звука, т. е. возвращение к нему после других звуков (большой частью близлежащих):

332

Рахманинов, оп. 18, 2-й концерт для ф.-п.
Adagio sostenuto

а)

Бородин, оп. „Князь Игорь“



3. Восходящее движение, т. е. переход к более высоким звукам. Восходящее движение часто связано с ростом напряжения:

Шопен, оп. 7, № 1, мазурка



4. Нисходящее движение, т. е. переход к более низким звукам. Нисходящее движение часто связано со спадом напряжения:

Лист, „Долина Обермана“



5. Волнообразное движение, т. е. последовательность восходящих и нисходящих переходов (см. почти все примеры из народной музыки и творчества композиторов, а также пример 330).

Волнообразное движение, в частности, выражается в соотношении скачков (т. е. более широких интервалов) и плавного движения (т. е. более узких интервалов). За скачком в одну сторону часто следует более плавное движение в обратную сторону. И наоборот, за плавным движением в одну сторону следует скачок в другую:

Мендельсон, оп. 102, № 2, песня без слов



К анализу движения мелодии можно подходить двояко: 1) со стороны общего ее направления, т. е. в крупном плане, и 2) со стороны направления ее частей. При таком подходе нередко обнаруживается сочетание разных видов мелодического движения. Например, следующая мелодия несколько раз возвращается к опорным звукам *ля* и *фа#* и в крупном плане представляет их олевание. В то же время в отдельных частях, т. е. в мелком плане, она волнообразна:

336

Русская народная песня, сб. Балакирева
Allegro non troppo

А как по лу - гу, лу - - гу,
лу - гу зе - ле - но - му тут ходит, гу -
- ля - ет у дадой мо - лод - чик.

Следующая мелодия в крупном плане имеет восходящее движение на редкость в большом диапазоне; в мелком же плане наблюдаются волнообразные движения:

337

Вагнер, оп. „Тангейзер“

Allegro

Пример нисходящего движения в крупном плане и волнообразного в частностях.

338

Чайковский, увертюра „Ромео и Джульетта“.

Такие сочетания разных типов движения могут быть довольно разнообразными.

Волнообразное движение — главная разновидность мелодического рисунка, которая может сочетать в себе все другие виды движения.

Мелодической вершиной называется самый высокий звук, достигнутый мелодией при каждом ее подъеме.

Наиболее высокая из вершин мелодии называется кульминацией, если она совпадает в то же время с наибольшим напряжением.

§ 125. Динамические оттенки. Их связь с мелодическим движением. Динамическим оттенком (или нюансом) называется степень громкости звука при исполнении музыки.

Динамические оттенки употребительны следующие:

Итальянские термины	Сокращенное обозначение	Произношение	Значение
pianissimo	pp	пьяни́ссимо	очень тихо
piano	p	пья́но	тихо
mezzo-piano	mp	ме́ццо-пья́но	средне тихо
mezzo-forte	mf	ме́ццо-фо́рте	средне громко
forte	f	фо́рте	громко
fortissimo	ff	форти́ссимо	очень громко

Иногда употребляются обозначения *fff* и *ffff*, требующие максимальной громкости звучания, а также *ppp* и *pppp* — для максимального ее ослабления. Перечисленные термины и обозначения устанавливают более или менее постоянную силу звука, предписанную автором до введения нового знака.

Постепенное увеличение силы звучания обозначается словом *crescendo* (сокращенно *cresc.*; произношение — кресче́ндо) или знаком < .

Постепенное уменьшение силы звучания обозначается словами *diminuendo* (сокращенно *dim.*; произношение — дими́нуэндо) и *decrescendo* (сокращенно *decresc.*; произношение — дескресче́ндо), а также знаком > .

Еще употребительны следующие обозначения:

sforzando	sf	сфорца́ндо	акцентирование отдельного звука
rinforzando	rf	ринфорца́ндо	сильное crescendo

Динамические оттенки очень важны для передачи музыкального выражения. Так, например, музыке торжественного характера часто свойственна значительная громкость звучания (см. пример 93).

Музыка, рисующая морской прибой, скорее всего тоже будет звучать громко.

339 Римский - Корсаков, оп. „Сказка о царе Салтане“

Allegro animato assai

ff marcato assai



В музыке мечтательного характера вероятно преобладание более тихой звучности и т. п.

В мелодиях, как сказано выше, восходящее движение часто связано с ростом напряжения, а нисходящее движение — с его спадом. Соответственно этому восходящее движение (часто, но не всегда) сопровождается усилением звучания, а нисходящее — ослаблением.

Чем продолжительнее восходящее или нисходящее движение в крупном плане, тем обязательнее постепенное изменение силы звучания. При этом, в согласии со сказанным выше, при восходящем движении звучность усиливается, а при нисходящем ослабляется.

Возможны и совершенно противоположные оттенки, но на одном уровне сила звучности в таких случаях обычно не остается.

§ 126 Понятие о фактуре. Партия. Партитура. Фактурой называют изложение музыкального материала. Этот термин применяется почти исключительно по отношению к многоголосию, так как именно оно включает в себе огромные возможности для различного изложения одного и того же музыкального материала.

Фактура бывает двух родов, которые резко отличаются друг от друга:

- 1) гомофонная (или гомофоническая),
- 2) полифонная (полифоническая или контрапунктическая).

1 Гомофонической называется фактура, в которой имеется один главный голос (т. е. одна мелодия) с аккомпанементом (сопровождением), состоящим большей частью из аккордов.

Аккорд может быть изложен так, что все его звуки берутся одновременно:

340

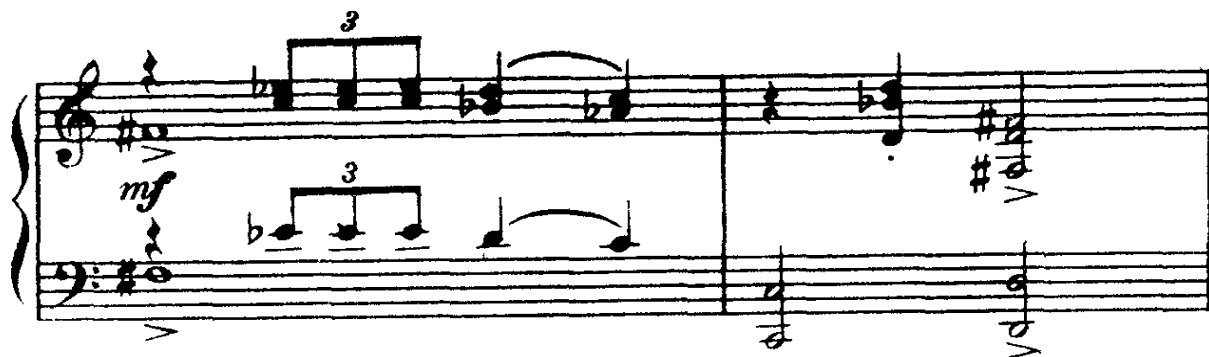
Чайковский, ув. „Ромео и Джульетта“
Andante non tanto, quasi moderato

a)

340

Прокофьев, марш из оп. „Любовь к трем апельсинам“

b)



Очень часто аккорд излагается так, что звуки его берутся последовательно. Последовательное изложение звуков аккорда в том или ином порядке называется гармонической фигурацией:

341 Василенко, „Походный марш“

Marziale energico

a

Чайковский, оп. „Евгений Онегин“

b)



Шопен, оп. 27, №2, ноктюрн

Lento sostenuto

B) *p* *dolce* *sempre legato*

A musical score for piano, second system. It consists of two staves, treble and bass. The key signature has four flats (Bb, Eb, Ab, Db). The time signature is 6/8. The tempo/mood is "Lento sostenuto". The first measure of the bass staff is marked with a piano (*p*) dynamic. The second measure of the treble staff is marked with a dolce (*dolce*) dynamic. The phrase "sempre legato" is written below the bass staff. The system is labeled "B)" on the left.

Вид аккомпанеента имеет большое значение для выражения характера музыки и очень часто связан с тем или иным ее жанром (родом). Уже само гармоническое сопровождение мелодии придает ей значительную полноту, что легко понять, исполнив мелодию, сочиненную с аккомпанементом, без него. Если же аккорды аккомпанеента изложены таким образом, что в нем заметную роль играет ритм, то его связь с характером музыки становится очень отчетливой. В примере 340а при медленном темпе сопровождение способствует созданию образа старинного церковного пения (образ патера Лоренцо). Пример 340б в темпе марша имеет характер твердой поступи, что отчасти выражается в равномерно следующих друг за другом аккордах. В примерах 341 а и б простота аккомпанеента, в котором изложение каждого аккорда начинается на сильной и относительно сильной доле с баса (самого низкого звука), содействует уверенности движения в марше и танце. Наконец, в примере 341в, при медленном темпе, волнообразный аккомпанемент способствует мечтательно-элегическому характеру музыки (по всей вероятности, ведущему происхождение от серенадного пения под аккомпанемент струнного инструмента).

2. Полифонической называется фактура, в которой голоса, будучи объединены гармонией, самостоятельны и равноправны.

В полифонической фактуре каждый голос — мелодия, и нет деления на мелодию и аккомпанемент. Но нужно отметить, что и в полифонии часто один или два голоса (любые из участвующих) время от времени приобретают более важную роль, когда им поручают тему (т. е. главную мелодию) произведения:

842

Бах, „Хорошо темпер. клавесин“, fuga



Разновидность полифонии—подголосочность—свойственна русской народной песне. Подголосками называют разветвления основного напева, которые то сливаются с ним в унисон или октаву, то звучат как самостоятельные голоса. Подголоски могут быть как под основным напевом, так и над ним (см. пример 124).

Существуют произведения целиком гомофонические (многие песни, романсы, фортепьянные пьесы разных названий и т. д.) и целиком полифонические (фуги, инвенции и т. д.). Но, наряду с тем, гомофоническое изложение может переходить в полифоническое и наоборот—полифоническое в гомофоническое:

343

Бетховен, ор. 21, 1-я симфония

Andante cantabile con moto

Полифоническое изложение (два или больше самостоятельных мелодических голосов) может одновременно сочетаться с гомофонным (аккомпанементом к ним):

344

Ц. Франк, соната для скрипки и ф-п
Allegretto poco mosso

Скрипка

Ф-п.

dolce cantabile

sempre legato

И Т Д

Партией называется часть звукового материала в музыкальном произведении, которая поручается одному исполнителю, а также группе исполнителей, поющих или играющих одно и то же.

Партитурой называется параллельное изложение всех (не меньше чем двух) партий в музыкальном произведении на двух и более нотных станах.

Дополнение к главе XIV

МЕЛИЗМЫ

§ 127. Мелизмы. Мелизмами или украшениями называются часто применяющиеся мелодические фигуры (обороты), из которых одни обозначаются особыми условными знаками, другие же мелкими нотами.

Мелизматикой называют совокупность таких мелодических оборотов вообще, а также в отдельном произведении. Большинство мелизмов образуется путем привлечения коротких вспомогательных (т. е. прилегающих на секунду к звуку, являющемуся на данном участке основным) звуков.

§ 128. Короткий форшлаг. Коротким форшлагом называется мелизм, который состоит из одного или нескольких очень коротких звуков, исполняющихся перед основным звуком. Он исполняется за счет основного звука, перед которым находится (более типично для музыки XVIII и первой четверти XIX века), или за счет предшествующего ему звука (типично для музыки более позднего времени).

Короткий форшлаг из одного звука обозначается мелкой восьмой нотой с перечеркнутыми наискось штилем и хвостиком. Штиль всегда пишется вверх. Нота форшлага соединяется с последующей нотой лигой, выгнутой вниз:



Короткий форшлаг из двух и больше звуков обозначается мелкими сгруппированными шестнадцатыми нотами штилями вверх:

346



§ 129. Долгий форшлаг. Долгим форшлагом называется мелизм, который состоит из одного звука, исполняющегося перед основным звуком, всегда за его счет. Звук долгого форшлага, как правило, отстоит от основного звука на секунду.

Долгий форшлаг обозначается мелкой нотой, не крупнее четверти, штилем вверх без перечеркивания.

Если основной звук обозначен нотой без точки, то длительность долгого форшлага обычно равна половине ее длительности:

347



Если основной звук обозначен нотой с точкой, то длительность данного форшлага равна двум третям ее длительности:

348



Обозначение долгого форшлага вышло из употребления больше столетия тому назад.

§ 130. Мордент. Мордентом называется мелизм, который состоит из короткого вспомогательного звука, помещенного между дважды взятым основным звуком. Мордент исполняется почти всегда за счет основного звука, над нотой которого стоит его знак. Мордент бывает двух видов — простой и перечеркнутый.

1. Простой мордент — с верхним вспомогательным звуком. Знак альтерации над значком мордента относится к этому верхнему вспомогательному:

349 Пишется: Исполняется: реже: Пишется: Исполняется: реже:



2. Перечеркнутый мордент — с нижним вспомогательным звуком. Знак альтерации под знаком мордента относится к этому нижнему вспомогательному:

350 Пишется: Исполняется: реже: Пишется: Исполняется: реже:



Со второй четверти XIX века мордент мало употребителен.

§ 131. Группетто. Группетто называется мелизм, который состоит из нескольких коротких звуков: верхнего вспомогательного, основного, нижнего вспомогательного и опять основного.

Группетто обозначается знаком ∞ . Знак альтерации над знаком группетто относится к верхнему вспомогательному, такой же знак под знаком группетто относится к нижнему вспомогательному.

Группетто бывает двух видов — четырехзвучное и пятизвучное.

1. Четырехзвучное группетто начинается прямо со вспомогательного звука и исполняется за счет основного звука. Значок такого группетто ставится над нотой основного звука:



2. Пятизвучное группетто начинается с основного звука. Его значок может стоять над нотой:



Значок группетто может стоять между нотами. В этом случае основной считается первая из них и к ней берутся вспомогательные.

Если значок группетто стоит между звуками одной высоты, то группетто образует пятизвучную фигуру. Исполняется оно за счет первого звука:

353

Пишется: Исполняется:



Если значок группетто стоит между звуками разной высоты, то могут быть два случая:

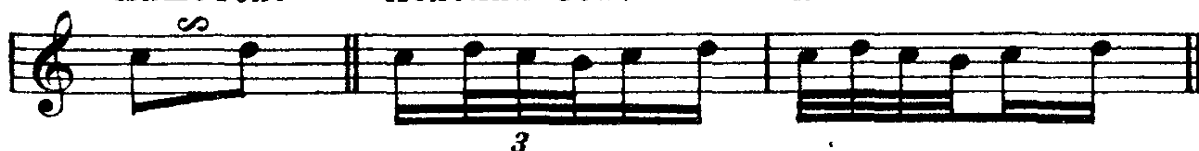
а) Если звуки одинаковой длительности, то группетто исполняется за счет обоих звуков:

354

Пишется:

Исполняется:

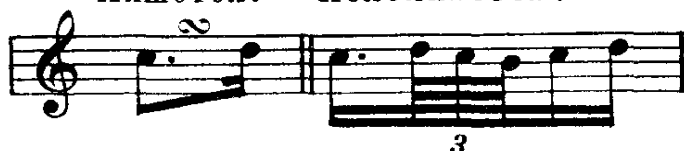
или



б) Если звуки различной длительности, то группетто исполняется за счет первого звука:

355

Пишется: Исполняется:



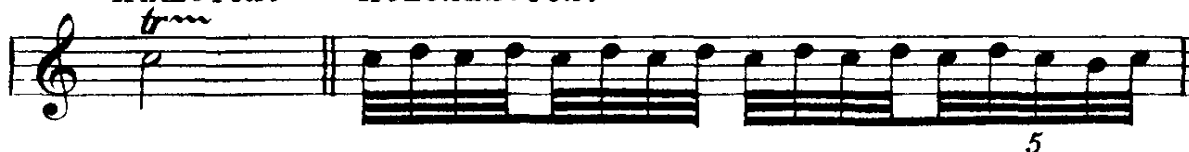
Если группетто стоит между звуками, из которых первый с точкой, то последний звук группетто должен быть по длительности равен точке.

§ 132. **Трель.** Трелью называется равномерное быстрое чередование основного и верхнего вспомогательного звуков. Обозначается трель знаками *tr* и *tr ~*, а продолжительность ее равна длительности ноты, над которой стоят эти знаки. Над знаком трели может быть знак альтерации, относящийся к верхнему вспомогательному звуку и действительный для всей продолжительности трели. В настоящее время трель обычно начинается с основного звука:

356

Пишется:

Исполняется:

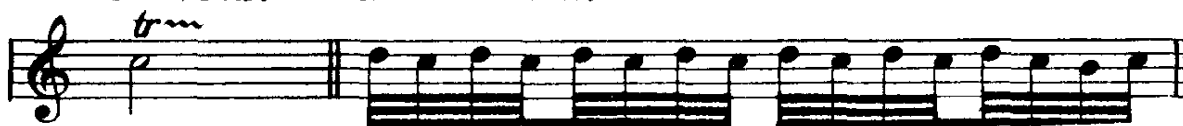


Прежде ее часто начинали прямо с верхнего вспомогательного звука:

357

Пишется:

Исполняется:



В старинной музыке трель иногда начиналась с нижнего вспомогательного звука, что обозначалось следующим образом:



В конце трели очень часто вводится нижний вспомогательный и еще раз основной звуки (см. примеры 356 и 357).

Эту группеттообразную фигуру иногда специально обозначают мелкими нотами после основной длительности



§ 133. Арпеджиато. Арпеджиато (или арпеджио) называется быстрое взятие звуков аккорда последовательно снизу вверх. Исполняется арпеджио в старинной музыке большей частью за счет основной длительности аккорда. Обозначается вертикальной волнистой чертой слева от нот каждого аккорда, который желательно так исполнить.



Кроме того, ремаркой *arpeggiato* можно обозначить соответствующее исполнение и без волнистой черты. Для прекращения такого исполнения следует поставить другую ремарку - *non arpeggiato*.

§ 134. Мелизмы в старинной музыке. Мелизмы в восточной музыке. В музыке XVIII века (больше всего во Франции) были чрезвычайно распространены (особенно в клавишинной музыке) не только перечисленные выше мелизмы, но и множество других, часто сочетавшихся друг с другом

а) 

б) **Расшифровка** 

а) 

б) 

а) 

б) 

а) 

б)  и т. д.

Для ознакомления с ними можно обратиться к музыкальным словарям и редакциям старинных сочинений.

С конца XVIII века количество мелизмов значительно сократилось, и многие из них совсем вышли из обихода.

Мелизматика (и часто очень обильная) свойственна до настоящего времени музыке некоторых восточных культур (например, азербайджанской); но эти типы мелизматических фигур лишь отчасти совпадают с европейскими, имея с ними общие черты в образовании таких фигур (главным образом, из звуков, близлежащих от данного), а также в краткости звуковых длительностей

СВЕДЕНИЯ ИЗ ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО СИНТАКСИСА

§ 135. Расчлененность музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Музыкальное произведение представляет собой нечто целое и в то же время (подобно литературному произведению) подразделяется на части, связанные друг с другом. Соотношение и связь частей целого являются предметом учения о музыкальной форме; здесь же будут даны некоторые сведения из этой области, относящиеся к мелким частям произведения.

Совокупность, соотношение и связь мелких осмысленных частей музыкального произведения называются музыкальным синтаксисом.

§ 136. Цезура. Построение. Цезурой называется момент раздела между любыми частями музыкального произведения. Главные признаки цезуры:

1. Пауза, непосредственно выражающая цезуру перерывом звучания (см. пример 298б).
2. Остановка на относительно долгом звуке, после которого образуется цезура (см. пример 371).
3. Повторность ритмических фигур, с образованием цезур (часто очень коротких и малозаметных) между ними:

362

Бах, токката для органа d-moll



Построением называется часть произведения, отделенная цезурой от других ее частей. Этот термин означает только отделенность части, но не ее продолжительность, которая может быть любой. Более крупные построения делятся на мелкие, мелкие на мельчайшие

§ 137. Каденции. Каденцией называется последовательность нескольких звуков или аккордов, заключающих построение. Таким образом, каденция непосредственно предшествует цезуре.

Каденции (которые не всегда можно определить по одной мелодии, не принимая во внимание аккорды) бывают следующих основных видов.

1. Полная совершенная каденция на тонической прима в мелодии, когда она сопровождается реальным или воображаемым тоническим трезвучием. Ее заключительные ступени:

VII — I (пример 157а)
II — I (пример 266а)
V — I (пример 300)
III — I (пример 158)
IV — I (пример 125)

Полная совершенная каденция производит впечатление наибольшей законченности и поэтому применяется чаще в конце построения, выражающего музыкальную мысль.

2. Полная несовершенная каденция на тонической терции или тонической квинте в мелодии при том условии, что тот или другой из этих звуков сопровождается (хотя бы воображаемым) тоническим трезвучием. Наиболее обычные последовательности ступеней в этих каденциях:

IV — III (пример 123в)
V — III (пример 336)
II — III (см. куплеты Трике из оп.
«Евгений Онегин» Чайковского)
VI — V (пример 156б)
IV — V (см. песню «Сулико»)

Полные несовершенные каденции производят впечатление средней законченности и поэтому чаще применяются внутри построения (выражающего музыкальную мысль) или иногда в конце его.

Заметим, что именно в полных совершенных и полных несовершенных каденциях наиболее отчетливо проявляется тяготение неустойчивых звуков к устойчивым.

Для того чтобы тоника или другой устойчивый звук наилучшим образом выражали окончание музыкальной мысли (или ее части), их вводят в специальных благоприятных условиях. Из них важнейшие: 1) появление возможно устойчивого звука на тяжелой или хотя бы относительно тяжелой доле такта; 2) появление его тогда, когда музыкальная мысль или ее часть приходит к концу, что чаще бывает в четных тактах (особенно в 4, 8, 12, 16 и т. п.); 3) в известной мере возвращение мелодии время от времени к устойчивому звуку, что укрепляет его значение как опоры.

3. Половинные каденции на неустойчивых ступенях (считая V ступень, когда она сопровождается не тоническим трезвучием, а, например, реальным или подразумеваемым доминантовым трезвучием или доминантсептаккордом, см. пример 159).

Половинные каденции выражают незаконченность музыкальной мысли и потому применяются внутри построения.

§ 138. Период. Предложение. Периодом называется построение, выражающее относительно законченную мысль. Протяжение периода почти всегда не меньше 8 тактов, и состоит он преимущественно из двух частей, сходных по началу¹, но с различными каденциями (см. пример 159).

Основные крупные части периода называются предложениями. Таким образом, предложений в периоде обычно — два, но бывает иногда и три:

363

Римский-Корсаков, оп., „Снегурочка“



Встречаются также периоды, не делящиеся на предложения:

364

Моцарт, квартет d-moll



Первое предложение периода обычно оканчивается каденцией половинной или полной несовершенной, выражающей незавершенность мысли (см. пример 159)

Второе предложение, наоборот, большей частью оканчивается полной совершенной каденцией, выражающей завершенность мысли (см. пример 159).

Период называется однотональным, если он окончен в той тональности, в которой был начат (не считая возможных отклонений внутри него, см. тот же пример).

¹ Сходство начал в частях периода, т. е. мелодическая повторность (периодичность), и послужило основанием для термина «период».

Период называется модулирующим, если он начат в одной тональности, а окончен в другой (см. примеры 37, 307, 330).

§ 139. Более мелкие части музыкальных построений. Как периоды, предложения, так и другие части музыкальных произведений, не образующие периода, очень часто состоят из более мелких частей. Наиболее типичны из них однотоны (называющиеся мотивами) и двутакты (называющиеся фразами). Применяются также полутакты (см. пример 371б), трехтакты (см. пример 85).

Уже в однотоках вполне ясно проявляется организованность звуковых отношений, в том числе — ритма. Очень часто по первому такту можно судить о характере предстоящей музыки. В мелких музыкальных построениях (однотоках, полутаках) ритмические фигуры часто напоминают строение стоп в стихах. Но при мелком и сложном ритмическом дроблении сходство ритмически осмысленных групп звуков в музыке со стихотворными стопами лишь очень приблизительно. Поэтому, если не вдаваться в излишние подробности, то достаточно разделить ритмические однотоковые группировки на два типа:

1. Восходящие, — движущиеся от затакта к сильной доле, с окончанием на этой сильной доле или на слабой доле после нее (см. пример 85).

2. Нисходящие, — движущиеся от сильной доли к слабой (см. пример 308).

Восходящие ритмические группировки (формулы или обороты) не имеют сильной доли в начале и двигаются к ней, как к метрической опоре, как к цели. Поэтому они нередко бывают активнее, чем нисходящие, начинающиеся с метрической опоры.

Как однотоны, так и другие построения очень часто начинаются и оканчиваются среди такта. Напоминаем сказанное в § 25 о тактовой черте: она только обозначает тяжелую долю, но не начало или конец музыкального построения по смыслу.

§ 140. Периодичность строения. Суммирование и дробление. В развитии музыкального построения важную роль играет соотношение его частей по продолжительности. Различаются три вида такого соотношения кратких частей: 1) периодичность строения; 2) суммирование; 3) дробление.

1. Периодичностью строения называется последовательность частей одинаковой или приблизительно одинаковой (в числе тактов) продолжительности.

$$4+4$$

$$2+2$$

$$3+3$$

$$1/2+1/2 \text{ и т. д.}$$

См. примеры 85, 93, 125, 371б.

2. Суммированием называется последовательность двух или больше построений и идущего после них более продолжительного построения, часто равного их сумме.

$$\begin{array}{l} 2+2+4 \\ 1+1+2 \\ 1/2+1/2+1 \text{ и т. п.} \end{array}$$

См. примеры 371 а и б.

3. Дроблением называется последовательность какого-нибудь построения и идущих после него двух или больше менее продолжительных построений, часто равных ему в сумме.

$$\begin{array}{l} 4+2+2 \\ 2+1+1 \text{ и т. п.} \end{array}$$

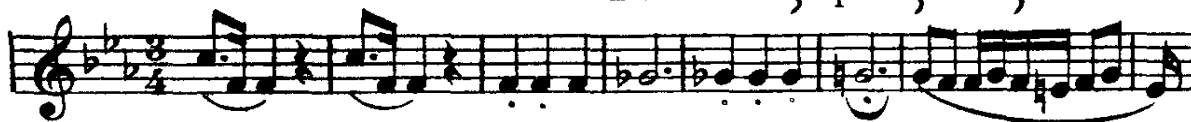
См. пример 85б.

§ 141. Некоторые приемы мелодического развития. Секвенция. В § 35 было сказано, что ритмическое единство в музыкальном произведении может быть выражено в точной или измененной повторности ритмических последовательностей. Повторность ритмов часто сопровождается повторностью мелодических оборотов. Приёмы таких повторений — следующие:

1. Простое (точное) повторение, применяющееся большей частью однократно:

365

Бетховен, ор. 31, № 3, соната



2. Орнаментированное повторение, т. е. повторение с добавлением новых звуков, а нередко и с частичной заменой прежних:

366 *Largo assai* Римский-Корсаков, оп., „Царская невеста“
в 1-й раз





③ Секвенция, т. е. повторение мелодического оборота на другой высоте (не считая, конечно, переноса на простую или составную чистую октаву). Каждое проведение повторяющегося по секвенции оборота называется звеном секвенции. Первое звено секвенции называется также мотивом секвенции:

367 *Allégro vivo* Глинка, оп. „Иван Сусанин“



б) Чайковский, оп. „Чародейка“



Не-тер-пень-ем го-рю я те-бя у-ви-дать

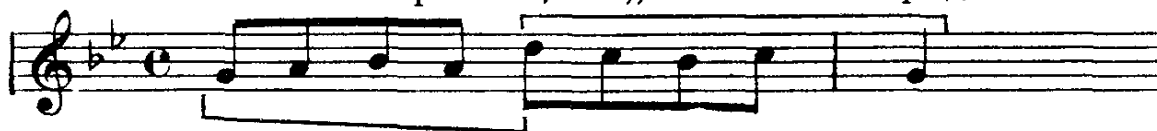
Секвенции бывают тональные и модулирующие.

Разница между тональной и модулирующей секвенциями заключается в следующем:

на одних и тех же местах	{	в звеньях тональной секвенции — разные
		ступени в одной и той же тональности;
		в звеньях модулирующей секвенции —
		одни и те же ступени в разных тональностях

4. Обращение, т. е. придание мелодическим интервалам противоположного направления:

368 Римский-Корсаков, оп. „Сказание о граде Китеже“



5. Увеличение, т. е. повторение мелодии с удлинением звуков в одно и то же число раз, и уменьшение — с укорачиванием звуков в одно и то же число раз:

369

а)

Римский - Корсаков, оп. „Царская невеста“



б)

Римский - Корсаков, ор. 17, № 1, фуга



6. Растяжение мелодических интервалов, т. е. замена их более широкими, и сжатие мелодических интервалов, т. е. замена их более узкими:

370

Шуберт, „Мой приют“



Все изложенные приемы могут применяться как порознь, так и в разных сочетаниях друг с другом (обращение+увеличение, обращение+уменьшение, обращение+уменьшение + растяжение интервалов и т. п.).

Кроме того, эти приемы могут применяться и к части мелодического оборота.

Каждый мелодический оборот может быть укорочен посредством уменьшения числа звуков в начале или в конце его или удлинен посредством прибавления нового начала или конца.

В следующих примерах многократно проведен краткий мелодический оборот, подвергнутый варьированию (изменению):

14*

191

а)



Штилями вниз написана начальная фигура этого отрывка так, как она повторялась бы на разной высоте без других изменений, которые сделаны автором

б)

Vivace

Прокофьев , балет „Ромео и Джульетта“



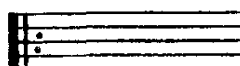
ЗНАКИ СОКРАЩЕНИЯ НОТНОГО ПИСЬМА

§ 1. Знаки сокращения. Знаками сокращения нотного письма (аббревиатурами) называются знаки, посредством которых уменьшается количество основных нотных знаков.

§ 2. Знаки повторения более крупных частей произведения.

1. Для точного повторения части произведения перед ней ставится знак:

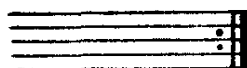
372



Перед повторяемой начальной частью произведения ставить этот знак необязательно.

После повторяемой части ставится знак:

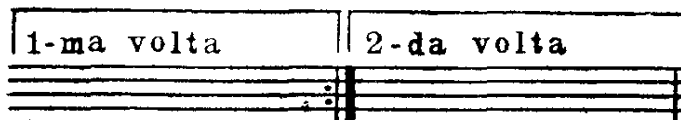
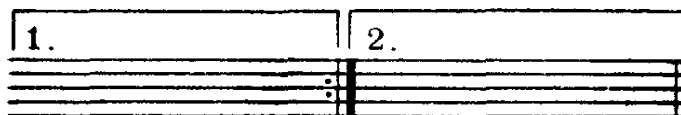
373



Оба эти знака могут вводиться внутри такта.

2. Для повторения части произведения (или целого произведения) с другим окончанием после первого окончания ставится указанный выше знак повторения. Над тактами первого окончания пишутся квадратная скобка и надпись *1^{ma} volta* (прима вольта, т. е. первый раз) или просто 1. Над тактами второго окончания ставится квадратная скобка и знак *2^{da} volta* (секунда вольта, т. е. второй раз) или просто 2:

374



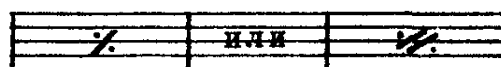
3. Если произведение состоит из трех частей, причем третья представляет собой точное повторение первой, то вместо выписывания третьей части над концом второй части пишут: *Da Capo al Fine* (да капо аль фине, т. е. с начала до конца) или сокращенно *D. C. al F.*, или еще короче *D. C.* В том месте, где повторение должно окончиться, ставят слово *Fine*.

Если повторение делается неполное, то пишут над местом первой части, с которого следует начать повторение, знак *S* или *F*, а над концом второй части—*Dal segno* (даль сенье, т. е. от знака) или *D. S.*

§ 3. Знаки повторения более мелких частей произведения.

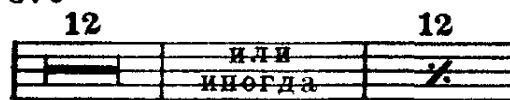
1. Для повторения одного такта иногда над ним пишут *bis* или следующий знак на нотном стане:

375



2. Для паузы длиною в любое количество тактов пишут один такт с длинным знаком паузы, а над ним число тактов:

376



3. Для повторения одной фигуры пишутся наклонные черты, лучше в таком количестве, какое принято для длительностей, имеющих (хотя бы преобладающих) в этой фигуре:

377



Такие же черты пишутся для повторения целого такта с цифрой над ним, обозначающей, сколько раз его нужно повторять.

§ 4. Знаки равномерного повторения одного звука или созвучия и *tremolando*.

1. Для того, чтобы обозначить равномерное повторение одного звука или аккорда, применяются наклонные черточки. Их количество соответствует длительностям, в которых нужно повторять звук. Наклонные черточки к целой ноте добавляются над или под нею, а к более мелким длительностям — поперек штиля (параллельно ребрам длительности, если они

есть). Общая продолжительность повторения обозначается обычной нотной длительностью:

378



Если, независимо от гемпа, повторение звука или аккорда производит впечатление очень частой вибрации, то его называют tremolo или tremolando.

2. Tremolo или tremolando называется также быстрое чередование двух звуков или созвучий:

379



§ 5. Октавные знаки.

1.- Знаки переноса на октаву для избежания многочисленных добавочных линеек (указаны в § 10).

2. Знаки добавления октавы к данному звуку сверху или снизу:

380

Написанное означает написанное



all'8-va
или col 8-va basso
или con 8-va

означает написанное означает

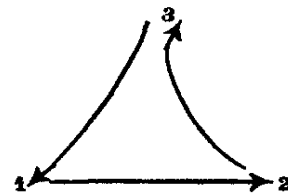
Дополнение II СХЕМЫ ДИРИЖЕРСКИХ ВЗМАХОВ

Простые метры.

Двухдольный метр.

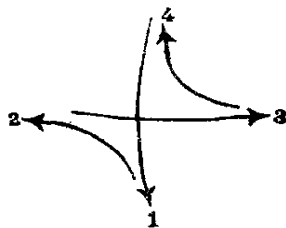


Трёхдольный метр.

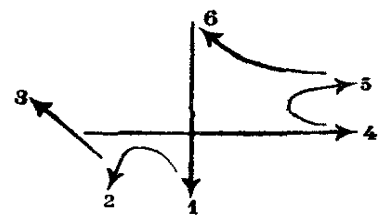


Сложные метры.

Четырёхдольный метр.

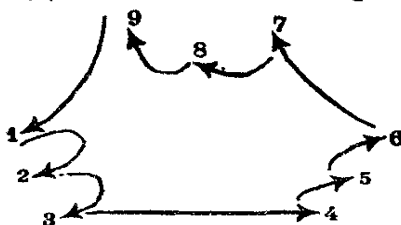


Шестидольный метр.



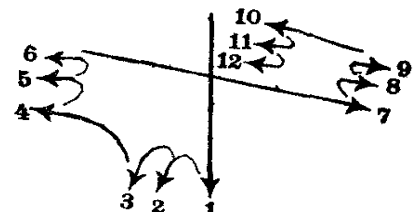
В скорых темпах, как двухдольный (триолями).

Девятидольный метр.



В скорых темпах, как трёхдольный (триолями).

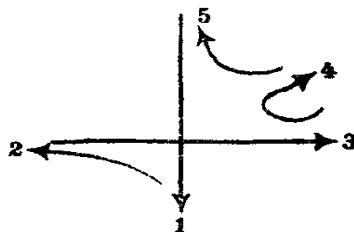
Двенадцатидольный метр.



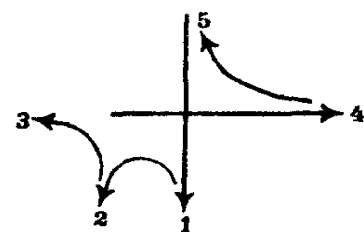
В скорых темпах, как четырёхдольный (триолями).

Смешанные метры.

Пятидольный метр 2+3.

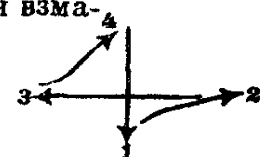


Пятидольный метр 3+2.



ПРИМЕЧАНИЕ.

Схемы здесь даны для правой руки.левой рукой взмахи вправо и влево заменяются противоположными. Пример для четырёхдольного метра:



НЕКОТОРЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕРМИНЫ

§ 1. Обозначения характера исполнения. Термины, относящиеся к характеру исполнения, обычно прибавляются к обозначению темпа, но иногда вводятся в нотный текст и отдельно. Так как обозначение темпа делается большей частью на итальянском языке, то дополнительные термины — также итальянские. Ниже приводится алфавитный перечень наиболее употребительных из них. Для нахождения значений терминов, не вошедших в этот перечень, следует обращаться к музыкальным словарям.

Итальянские термины	Их произношение	Их значение
Abbandono	аббандоно	удрученно, подавленно
Abbandonamente	аббандонаменте	удрученно, подавленно
Accarezzevole	аккареццёволе	ласково
Affettuoso	аффеттуозо	сердечно
Agitato	аджитато	возбужденно, взволнованно
Amabile	амабиле	приятно
Alla	алля	в роде (в стиле)
Alla marcia	алля марчя	в духе марша
Alla polacca	алля полякка	в духе польского
Amoroso	аморозо	любовно
Animato	анимато	воодушевленно, оживленно
Appassionato	аппассьонато	страстно
Ardente	арденте	горячо, пылко
Brillante	брильянте	блестяще
Buffo	бүффо	комически
Burlesco	бурлеско	комически
Calando	каляндо	уменьшая силу и скорость
Cantabile	кантабиле	певуче
Capriccioso	каприччозо	капризно
Con amore	кон аморе	с любовью, любовно
Con anima	кон анима	с воодушевлением, с оживлением

Итальянские термины	Их произношение	Их значение
Con bravura	кон браву́ра	блестяще
Con brio	кон брио́	с жаром, тепло
Con calore	кон калёре	с жаром, тепло
Con dolcezza	кон дольчэ́цца	нежно, мягко
Con dolore	кон долёре	с грустью
Con espressione	кон эспрессё́не	с выражением
Con forza	кон фо́рца	с силой
Con fuoco	кон фуо́ко	с огнем
Con grazia	кон гра́ция	с грацией
Con malinconia	кон малинкони́а	меланхолично
Con moto	кон мото́	подвижно
Con passione	кон пассё́не	со страстью
Con spirito	кон спи́рито	с воодушевлением
Con tenerezza	кон тенере́цца	с нежностью
Con vigore	кон виго́ре	с силой, крепко
Deciso	дечи́зо	решительно
Dolce	до́льче	мягко, нежно
Dolcissimo	дольчи́ссимо	очень мягко, очень нежно
Dolente	долёнте	грустно, жалобно
Doloroso	долоро́зо	грустно, жалобно
Elegante	элегáнте	изящно, красиво
Elegiaco	эледжа́ко	жалобно, грустно
Energico	эне́рджико	энергично
Eroico	эро́ико	героически
Espressivo	эспрессíво	выразительно
Flebile	флэ́биле	жалобно
Feroce	феро́че	дико, свирепо
Festivo	фести́во	празднично
Fiero	фье́ро	гордо
Fresco	фрэ́ско	свежо
Funebre	фу́небре	похоронно
Furioso	фурьё́зо	бешено
Giocosо	джьокóзо	шутливо, игриво
Gioioso	джьойóзо	радостно, весело
Grandioso	грандиóзо	пышно, великолепно
Grazioso	грацьё́зо	грациозно
Guerriero	гверье́ро	воинственно
Imperioso	имперьё́зо	повелительно
Impetuoso	импетуóзо	стремительно, бурно
Innocente	инночэ́нте	невинно, просто
Lagrimoso	лагримóзо	слезливо
Languido	лангвíдо	томно
Lamentabile	ламентáбиле	жалобно
Leggiero	леджье́ро	легко
Leggierissimo	леджье́рiссимо	очень легко
Lugubre	люгу́бре	мрачно
Lusingando	люзинга́ндо	обольщая, прельщая
Maestoso	маестóзо	торжественно, величаво
Malinconico	малинкóнико	меланхолично
Marcato	марка́то	подчеркивая
Marciale	марчья́ле	маршеобразно
Marziale	марцья́ле	воинственно
Mesto	ме́сто	печально
Misterioso	мистерьё́зо	таинственно
Morendo	морéндо	замирая

Итальянские термины	Их произношение	Их значение
Parlando	парля́ндо	говоря
Pastorale	пастора́ле	пастушески
Patetico	патети́ко	страстно
Pesante	пеза́нте	грузно, тяжеломерно
Piangendo	пьяндже́ндо	плачевно
Pomposo	помпо́зо	великолепно, с блеском
Quieto	квие́то	спокойно
Recitando	речита́ндо	рассказывая
Religioso	релиджьо́зо	религиозно
Rigorouso	ригоро́зо	строго, сурово
Rustico	русти́ко	в сельском характере
Risoluto	ризолу́то	решительно
Scherzando	скерца́ндо	шутливо
Scherzoso.	скерцо́зо	шутливо
Semplice	се́мплице	просто
Sensibile	сенси́биле	чувствительно
Serioso	серьо́зо	серьезно
Smorzando	сморца́ндо	замирая
Soave	соа́ве	приятно, нежно
Soavemente	соавеме́нте	приятно, нежно
Sonore	соноре́	звучно
Spianato	спьяна́то	с простотой
Spirituoso	спиритуо́зо	одухотворенно, одушевленно
Strepitoso	стрепито́зо	шумно, бурно
Teneramente	тенераме́нте	нежно
Tranquillo	транкви́лле	спокойно
Vigorouso	вигоро́зо	сильно, бодро.

§ 2. Некоторые слова и термины, часто встречающиеся в литературе.

Итальянские термины	Их произношение	Их значение
a cappella	а капел́ля	хором без инструментального сопровождения
à due (или à 2)	а ду́е	вдвоем (исполнять одну и ту же партию)
attacca	атта́кка	переход к следующей части без перерыва
ben	бен	хорошо
coda	ко́да	заключение (хвост)
col	коль	с
come	ко́ме	как
con	кон	с
divisi	диви́зи	разделенные (однородным инструментом или голосом исполнять разные партии)
e, ed	е, ед	и
ma	ма	но
non	нон	не

Итальянские термины	Их произношение	Их значение
poi	по́и	потом
quasi	квáзи	как бы
recitativo (со- кращ. recit.)	речитати́во	речитатив (полупение, полуго- вор)
segue	сéгве	одинаково с предыдущим
senza	сéнца	без
simile	сймиле	подобно (предыдущему)
solo	со́ло	один
soli	со́ли	множ. число от соло (т. е. больше, чем один солист)
tace	та́че	молчи
tacet	та́чет	молчит
tutti	ту́тти	все (напр., весь оркестр)
unisono	унисо́но	в унисон (т. е. исполнять од- ну партию)
voce	во́че	голос
voci	во́чи	голоса

УКАЗАТЕЛЬ К СБОРНИКУ ЗАДАЧ И УПРАЖНЕНИЙ ПО ЭЛЕМЕНТАРНОЙ ТЕОРИИ В. В. ХВОСТЕНКО

Главы и §§ учебника	Разделы сборника В. В. Хвостенко	Главы и §§ учебника	Разделы сбор- ника В. В. Хво- стенко
<i>Глава I</i>		<i>Глава VIII</i>	
§§ 1—4	I 1	§§ 77—80	V 2a
§§ 5—10	II 3a и отчасти б (от- носящееся к скрип. и бас. ключам)	§ 81	V 26
<i>Глава II</i>		<i>Глава IX</i>	
§§ 11—16	I 3, 4; II 3б (относя- щееся к ключам до)	§ 83	VI 1
<i>Глава III</i>		§ 84	VI 2
§§ 17—21	II 1, 2; III 1 (вопросы 1—7, задачи 2—9)	§§ 85—87	VI 3
§ 22	III 2	§ 90	VII 3
§§ 23—27	III 1 (вопросы 8—16)	§ 91	VII 4
§§ 28—30	III 3	§ 92	VII 5, 6
§ 31	III 4	§ 93	VII 7
§ 34	III 5	§ 94	VII 8
<i>Глава IV</i>		<i>Глава X</i>	
§§ 38—39	IV 1a	§§ 95—99	V 3
§§ 40—43	IV 1б	<i>Глава XI</i>	
§ 44	IV 2	§ 103	
§§ 45—46	IV 3	§§ 104—106	X
§ 47	IV 5	§§ 107—109	
§§ 48—49	IV 4	<i>Глава XII</i>	
<i>Глава V</i>		§§ 111—117	VIII—IX
§§ 51—52	VII 1	<i>Глава XIII</i>	
§ 53	VII 2	§§ 118—121	XII
§ 54	VII 5 (вопросы 1—3, 6—8)	<i>Глава XIV</i>	
	VII 6 (вопросы 1—5)	§§ 122—124	XI 1
§ 55	VII 7 (вопросы 1, 5, 6, 7)	<i>Глава XV</i>	
<i>Глава VI</i>		§§ 135—141	XI 2
§§ 59—64	V 1a (вопросы 1—4)	Дополнение	XIII
<i>Глава VII</i>		к главе XIV	
§§ 65—66		Дополнение I	II 5
§§ 68—74	V 1a, б		
§ 67	V 4		
§ 75	V 1б		

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава I. Звук. Его высота	5
Глава II. Звук. Его высота (продолжение)	16
Глава III. Ритм. Метр. Темп	23
Глава IV. Интервалы	55
Глава V. Аккорды	76
Глава VI. Общие понятия о ладе и его элементах	84
Глава VII. Мажор	89
Глава VIII. Минор	102
Глава IX. Интервалы и главные аккорды мажора и минора. Раз- решение интервалов и аккордов	108
Глава X. Одноименные тональности. Сравнительный обзор мажора и минора. Выразительные возможности мажора и минора. Определение тональности произведения	118
Глава XI. Диатонизм. Пентатоника. Особые виды диатонического мажора и минора. Общие понятия о некоторых других ладах	138
Глава XII. Общие понятия о модуляции и родстве тональностей. Хроматизм. Хроматическая гамма	153
Глава XIII. Транспозиция	164
Глава XIV. Мелодическое движение. Динамические оттенки. По- нятие о фактуре	167
Глава XV. Сведения из области музыкального синтаксиса	185
Дополнение I. Знаки сокращения нотного письма	193
Дополнение II. Схемы дирижерских взмахов.	197
Дополнение III. Некоторые музыкальные термины.	198
Указатель к сборнику задач и упражнений по элементарной тео- рии В. В. Хвостенко	202

СПОСОБИН ИГОРЬ ВЛАДИМИРОВИЧ
ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

Редактор. Н. Беспалова

Техн. редактор Н. Корунова

Подписано к печати 1/XII 1962 г. Форм.
бум. $60 \times 90^{1/16}$. Бум. л. 6,37. Печ. л. 12,75.
Уч.-изд. л. 12,75. Тираж 100000 экз.
(1-й завод 1—50000 экз.). Цена 55 к.
Заказ 4376

Рыбинская типография, ул. Чкалова, д. 8.