

Федеральное агентство по образованию
ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-
педагогический университет»
Уральское отделение Российской академии образования
Академия профессионального образования

Н.И. Буторина

ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ И СОЛЬФЕДЖИО

Учебное пособие

Екатеринбург 2007

ББК ЦЗ10 + Ц907
УДК 781.2
Б 93

Буторина Н.И. Теория музыки и сольфеджио: Учеб. пособие.
Екатеринбург: Изд-во ГОУ ВПО «Рос. гос. проф.-пед. ун-т», 2007. 266 с.
ISBN 978-5-8050-0230-5

В пособии изложен материал элементарной теории музыки и сольфеджио, разработаны вопросы и интегрированные практические задания для освоения элементов музыки и развития интонационно-слуховых навыков обучающихся. Тематика пособия соответствует содержанию учебной программы дисциплины «Сольфеджио».

Пособие адресовано студентам профессионально-педагогического вуза направления 05060062 Художественное образование, профиля 540710 Музыкально-компьютерные технологии.

Рецензенты: кандидат педагогических наук Л.В. Романова (ГОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет»); доктор педагогических наук Е.Ю. Глазырина (ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет»).

ISBN 978-5-8050-0230-5

©ГОУ ВПО «Российский государственный
профессионально-педагогический
университет», 2007
©Н.И. Буторина, 2007

От автора

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 и петь, нужно знать теорию музыки.

И.В. Способин

Уважаемый студент-первокурсник! Данное учебное пособие поможет Вам приобрести необходимые базовые знания, умения и навыки по элементарной теории музыки и сольфеджио, являющиеся ключом к познанию музыки, развитию важнейших профессиональных компетенций, повышению общего музыкального и культурного уровня современного музыканта.

Усвоение теоретического материала по основным темам элементарной теории музыки, ответы на вопросы для закрепления полученных знаний и работа над практическими заданиями интегрированного характера (на построение, интонирование, анализ) – вот та логическая цепочка, которая должна выстраиваться при самостоятельном освоении Вами материала данного пособия.

Предлагаемый теоретический материал позволит Вам не только успешно справиться с лабораторными работами и самостоятельными домашними заданиями, но и освободить время для интонационно-слуховой работы на аудиторных занятиях по сольфеджио. Выполнение разработанных для данного пособия практических заданий будет способствовать закреплению Вами теории в различных видах учебной музыкальной деятельности, осуществляемой на занятиях по сольфеджио. Включенные в пособие многочисленные схемы, таблицы и музыкальные примеры делают изложение учебного материала более доступным и наглядным.

Следует подчеркнуть, что в соответствии с требованиями Государственного стандарта высшего музыкально-художественного образования освоение содержания учебной дисциплины «Сольфеджио» предполагает наряду с аудиторными лабораторными занятиями значительную самостоятельную работу студентов. Успешность

использования каждой из этих форм учебных занятий в одинаковой степени зависит от Вашей познавательной активности в обучении.

На лабораторных занятиях под руководством преподавателя Вы будете:

- изучать основные музыкально-теоретические понятия, применяя их в различных видах учебной музыкальной деятельности (восприятии, исполнении, сочинении, музыкальном диктанте);
- развивать музыкальные способности к слуховым представлениям (ладовым, метроритмическим, мелодическим, гармоническим, фактурным, структурным), координации и дифференциации слуховых, тактильных, двигательных, пространственных и временных ощущений, осознание интонационной природы музыки;
- осваивать практические умения, навыки и алгоритмы сольфеджирования одноголосных, многоголосных упражнений и музыкальных примеров на различные стили и жанры;
- углублять осознание логики и семантики развития выразительных средств музыки через формирование умений и навыков их слухового анализа.

Самостоятельная работа позволит Вам:

- изучать и закреплять музыкально-теоретический материал учебных тем дисциплины «Сольфеджио»;
- выявлять и корректировать уровень Ваших теоретических знаний при помощи ответов на вопросы и самостоятельного изучения недостаточно прочно усвоенного материала;
- выполнять интонационно-слуховые, аналитические и творческие задания для практического закрепления различных выразительных элементов музыки (лада, тональности, метроритма, интервалов, аккордов и др.).

Для того чтобы самостоятельная работа действительно была продуктивной, а освоение учебной дисциплины «Сольфеджио» – успешным, Вам необходимо научиться:

- внимательно изучать музыкально-теоретическую литературу, отвечать на предлагаемые вопросы и выполнять практические задания на построение и интонирование элементов музыки;

- конспектировать и реферировать музыкально-теоретическую литературу, выписывая нотные примеры, составляя таблицы и схемы, а также активно ими пользоваться на аудиторных и в самостоятельных домашних занятиях;

- систематически выполнять предлагаемые пособием практические задания, доводя аналитические и интонационно-слуховые упражнения до возможного совершенства;

- корректировать уровень собственных знаний и умений через выполнение лабораторных работ по элементарной теории музыки и сольфеджио;

- сопоставлять результаты своей самостоятельной работы с критериями оценки преподавателя.

В работе с учебным пособием Вам следует руководствоваться определенными правилами. Прежде всего, необходимо соблюдать последовательность изучения тем пособия, предложенную и апробированную автором в соответствии с учебной программой по дисциплине «Сольфеджио». Следует учитывать, что Ваша самостоятельная учебная деятельность по освоению содержания каждой темы данного пособия должна включать три этапа:

- 1) теоретическое изучение учебного (в том числе нотного) материала с обязательным исполнением и анализом музыкальных примеров, выписыванием основных понятий;

- 2) составление ответов (по указанию преподавателя -- письменных или устных) на контрольные теоретические вопросы;

- 3) выполнение заданий на построение музыкальных элементов с применением компьютерных программ записи нотного текста и на анализ примеров из музыкальной литературы, а также исполнение данных построений, фрагментов в форме сольфеджио и на фортепиано.

Кроме того, Вам необходимо осваивать дополнительную учебную литературу для углубления и расширения музыкально-теоретических знаний, для совершенствования навыков анализа нотных фрагментов, интонирования и записи музыкального диктанта.

Изучение дисциплины «Сольфеджио» завершается экзаменом, который традиционно проводится в двух формах: *письменной* (диктанты –

мелодический, двух- или трехголосный, интервальный и гармонический, задания на построение музыкальных элементов) и *устной* (интонирование звукорядов гамм, интервалов, аккордов и гармонических последовательностей; сольфеджирование музыкальных одноголосных и двухголосных фрагментов с дирижированием или аккомпанементом; анализ на слух).

Продуктивность освоения Вами дисциплины «Сольфеджио» оценивается преподавателем на основе индивидуальных показателей развития студента по когнитивным и личностным критериям.

Когнитивные критерии основываются на следующих количественных и качественных показателях эффективности Вашего учебного процесса, принятых в музыкальной педагогике и психологии:

- приращение и качество музыкально-теоретических знаний по сравнению с исходным состоянием;
- реальный объем знаний по сравнению с требованием государственного стандарта и учебной программой дисциплины «Сольфеджио»;
- применение знаний при выполнении практических заданий на различные виды музыкальной учебной деятельности;
- эффективность использования теоретических знаний и практических умений в выполнении творческих заданий.

Личностные критерии, позволяющие оценивать развивающий характер Вашего обучения:

- мотивы и личностный смысл обучения;
- динамика интеллектуального роста и развития музыкальных способностей;
- способность к рефлексии и самообразованию.

Содержание настоящего учебного пособия поможет Вам выстроить наиболее успешную учебную траекторию приобретения базовых профессиональных музыкально-теоретических знаний и умений.

Введение

Настоящее пособие предназначено для успешного освоения содержания учебной дисциплины «Сольфеджио» при подготовке бакалавра художественного образования профиля 540710 Музыкально-компьютерные технологии. Оно составлено в соответствии с программой данной учебной дисциплины и апробировано в Российском государственном профессионально-педагогическом университете.

Учебная дисциплина «Сольфеджио» является базовой не только для музыкально-теоретических дисциплин («Гармония», «Полифония», «История зарубежной и русской музыки», «Анализ музыкальных форм»), но и для дисциплин профильной подготовки («Информационные технологии в музыке», «Основы композиции и компьютерной аранжировки», «Технологии студийной звукозаписи», «Основной музыкальный инструмент», «Ансамблево-хоровое пение и дирижерский класс»), а также для общепрофессиональных дисциплин («Практикум по вокально-хоровой музыке», «Электромusикальные инструменты», «Основы инструментовки и оркестровки»).

Актуальность настоящего учебного пособия определяется рядом моментов:

- отсутствием в учебном плане подготовки бакалавра художественного образования дисциплины «Элементарная теория музыки»;
- ограничением учебного времени на изучение дисциплины «Сольфеджио»;
- применением в содержании пособия предметно-интегрированного и деятельностного образовательных подходов. Так, в пособии объединяются материалы по элементарной теории музыки и задания по сольфеджио на все виды учебной музыкальной деятельности. Кроме того, предлагаемые практические задания ориентированы на специфику будущей деятельности специалистов в области музыкально-компьютерных технологий.

Структура данного учебного пособия в целом опирается на темы, во-первых, традиционно рассматриваемые в курсе элементарной теории

музыки и, во-вторых, предлагаемые авторской учебной программой по дисциплине «Сольфеджио».

Следует указать, что в содержании пособия предусматривается определенный алгоритм построения каждой учебной темы: музыкально-теоретический материал, вопросы для самоконтроля студентов, интегрированные практические задания многовариантного и многоуровневого характера.

Кроме того, учебное пособие включает примеры и методические рекомендации по выполнению некоторых практических заданий (прил. 1, 2) и краткий словарь иностранных музыкальных терминов, необходимых в учебной и профессиональной практике музыканта.

Содержание всех тем имеет деление на внутренние разделы и дополняется таблицами, рисунками и музыкальными примерами, что позволяет упростить и визуализировать процесс освоения учебного материала.

Вопросы для самоконтроля студентов охватывают все содержание учебной темы и нацелены на выявление уровня знаний с целью их корректировки.

Практические задания предполагают различные виды учебной музыкальной деятельности, завершающиеся, как правило, интонированием упражнений или музыкальных фрагментов.

По уровню сложности настоящее учебное пособие соответствует прежде всего возможностям студентов-первокурсников с довузовской музыкальной подготовкой (школьной или средней профессиональной), которые вполне могут осваивать как практический, так и теоретический предлагаемый материал самостоятельно. Однако данное пособие может быть рекомендовано и тем обучающимся, которые не имеют предварительной музыкальной подготовки.

Автор надеется, что пособие окажет помощь преподавателям и студентам в организации увлекательного процесса познания и самопознания, в теоретической и практической деятельности в области элементарной теории музыки и сольфеджио.

Глава 1. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЗВУКИ.

МУЗЫКАЛЬНАЯ СИСТЕМА И НОТАЦИЯ ЗВУКОВ

1.1. Музыкальные звуки

Музыкальное искусство не может существовать без музыкальных звуков, обладающих определенными физическими свойствами. Знание этих свойств составляет часть культуры и профессиональной компетентности музыканта.

Понятие музыкального звука. Музыкальный звук («наименьший структурный элемент музыкального произведения»¹) есть следствие природного физического явления, вызываемого механическими колебаниями любого упругого тела (струны, голосовых связок, металлической или деревянной пластины, воздушного столба в духовом инструменте) в какой-либо среде (воздухе, жидкостях, твердых телах), кроме вакуума. Колебания любого источника музыкального звука образуют звуковые волны (сгущения и разрежения), воспринимаемые ухом и передаваемые в головной мозг при помощи рецепторов нервной системы.

Музыкальные звуки, в отличие от бесконечного множества остальных звуков-шумов² и звонов, имеют ряд свойств (высоту, длительность, громкость, тембр), связанных с физическими характеристиками, расстоянием источника звука от слушателя и положением слушателя. Эти свойства возникли и откристаллизовались в определенную систему в ходе длительного развития музыкальной культуры.

Высота музыкального звука. Высота музыкального звука зависит от частоты колебаний звучащего тела: чем больше колебаний в секунду, тем выше звук, причем число колебаний, производимых в секунду источником звука, находится в прямой зависимости от величины (длины

¹ См.: Музыкальный энциклопедический словарь /Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 200.

² Шумовые звуки также применяются в отдельных музыкальных произведениях с целью создания тех или иных эффектов, для чего служат входящие в состав большого симфонического оркестра инструменты семейства ударных: тарелки, бубен, тамтам, большой и малый барабаны и др.

и толщины) и упругости звучащего тела: чем длиннее (толще) струна, тем реже ее колебания и ниже звук, чем струна короче (тоньше), тем выше звук.

В музыке используется диапазон от 16 до 4200 Гц¹, в вокальном искусстве объем человеческих голосов составляет от 60 до 1500 Гц. Воспринимать же звуки человек может в диапазоне 16 – 20 000 Гц. Таким образом, наиболее точно воспринимаемые звуки располагаются в среднем регистре. Это связано с практикой человеческой речи и пения.

Между частотой колебаний и высотой звука существует определенная зависимость. Всякий раз при увеличении частоты на 110 Гц (укорочении длины струны в два раза), начиная от звука ля большой октавы (110 Гц в секунду), последовательно образуются следующие интервалы: чистая октава, чистая квинта, чистая кварта, большая терция, две малых терции, а затем – несколько больших и малых секунд. Далее, с увеличением частоты колебаний по сравнению с первоначальной частотой на одну и ту же величину, образуются еще более узкие интервалы.

Получившаяся последовательность звуков будет соответствовать натуральному ряду чисел: 1, 2, 3, 4, 5, 6 и далее до бесконечности (во столько раз увеличивается частота колебаний по сравнению с первоначальной частотой). Именно поэтому данная последовательность звуков получила название *натурального звукоряда*.

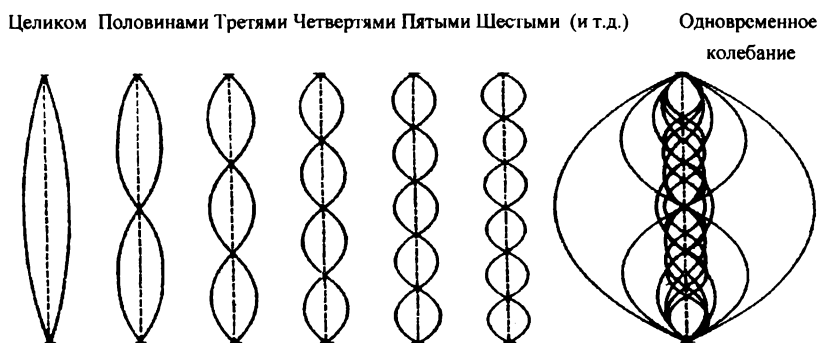


Рис. 1. Графическое изображение колебаний струны

¹ Герц – единица измерения частоты (колебаний в секунду), названная по имени немецкого ученого-физика Г. Герца.

Итак, натуральный звукоряд образуется при делении струны на две, три, четыре, пять, шесть и более частей, колеблющихся самостоятельно и одновременно (рис. 1).

Длительность, громкость и сила звука. Длительность звука – время, или продолжительность, колебания звучащего тела.

Громкость звука – это сила колебательного движения, зависящая прежде всего от амплитуды (размаха) колебаний источника звука: чем размах больше, тем громче звук. На восприятие громкости влияют еще и расстояние от источника звука, и частота колебаний: чем меньше расстояние и больше частота колебаний, тем громче звук. Кроме того, при одинаковых амплитуде колебаний звучащего источника и его удаленности от человеческого уха более громкими кажутся звуки среднего регистра.

Колебания источников музыкального звука могут быть затухающие, с постепенно уменьшающейся амплитудой колебаний, например у рояля, арфы, балалайки, домры, и незатухающие, с постоянной или произвольно меняющейся амплитудой, например у скрипки при исполнении смычком или органа.

Следует различать близкие, но не равнозначные понятия *громкости* и *силы звука*. При увеличении силы звука в 100 раз его громкость увеличивается в два раза, а при увеличении силы звука в 1000 раз – лишь в три раза. Кроме того, сила звука измеряется в децибелах, а громкость – в фонах.

Громкость звука в музыкальной практике обозначается различными терминами, которые при расположении в порядке убывания громкости образуют последовательность, представленную в табл. 1. Кроме того, для обозначения внезапного громкого или внезапного тихого звучания используют производные обозначения *sf* и *sp* (соответственно, *subito forte* и *subito piano*); для постепенного нарастания или ослабления звучания термины *crescendo* и *diminuendo*, часто заменяемые «вилками»: \llcorner и \lrcorner . К словам *crescendo* и *diminuendo* иногда добавляется обозначение *poco a poco* (постепенно, понемногу), к терминам *crescendo* и *diminuendo*, действующим в течение нескольких тактов, – *sempre*. Например, *sempre crescendo* – все время усиливая, вплоть до следующего обозначения.

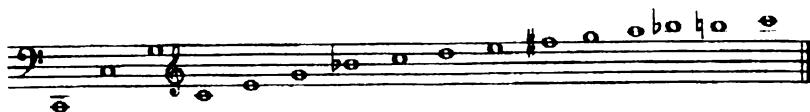
Обозначения громкости звука

Значение термина	Итальянское обозначение	Сокращенное обозначение
Более громко, чем <i>fortissimo</i>	<i>forte fortissimo</i>	<i>fff</i>
Очень громко (превосходная степень от <i>forte</i>)	<i>fortissimo</i>	<i>ff</i>
Громко	<i>forte</i>	<i>f</i>
Не громко (средне)	<i>mezzo forte</i>	<i>mf</i>
Не тихо (средне)	<i>mezzo piano</i>	<i>mp</i>
Тихо	<i>piano</i>	<i>p</i>
Очень тихо (превосходная степень от <i>piano</i>)	<i>pianissimo</i>	<i>pp</i>
Еще тише, чем <i>pianissimo</i>	<i>piano pianissimo</i>	<i>ppp</i>

Тембр. Тембром, или окраской, называется характер, или состав звука, зависящий от многих причин: конструкции инструмента, материала и его качества, способа звукоизвлечения и мастерства исполнителя, расстояния от источника звука и среды, в которой распространяется звук. Но наибольшее значение для формирования тембра музыкальных звуков имеет *натуральный звуко ряд*, каждый звук которого является сложным, так как состоит из нескольких одновременно звучащих тонов.

Дело в том, что человек способен воспринимать только основную частоту (единственный, наиболее слышимый звук определенной высоты), которая соответствует частоте колебаний целой струны. Частичные же *гармонические тоны* (*гармоники*, или *обертоны*), лежащие выше основного тона и образованные от колебаний каждой отдельно взятой части струны, человеческим слухом не воспринимаются и сливаются с основным тоном. К примеру, *натуральный звуко ряд*, построенный от звука *до*, состоит из ряда обертонов (прим. 1).

1



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Следует обратить внимание на то, что выделенные 7, 11, 13, 14-й звуки этого ряда не соответствуют обозначенной высоте: 7-й и 11-й звучат несколько ниже, 13-й и 14-й – несколько выше.

Тембр зависит от распределения громкости между обертонами. Подбирая интенсивность звучания различных обертонов на некоторых музыкальных электрических инструментах, можно имитировать тембры различных акустических музыкальных инструментов. Например, при выделении нечетных гармонических тонов (1, 3 и 5-го) синтезируется тембр кларнета. Если же усилить громкость второго обертона по сравнению с основным тоном, третьего – по сравнению со вторым, а далее громкость гармонических тонов снижать, то можно получить тембр, близкий тембру гобоя.

Необходимо подчеркнуть, что все рассмотренные выше свойства присутствуют в каждом музыкальном звуке, но роль их может быть различной: если высота и длительность имеют большее значение, влияя на узнаваемость мелодии, то громкость и тембр могут лишь изменить ее характер.

1.2. Музыкальная система и нотация звуков

Музыкальная система и звукоряд. Музыкальная система представляет собой комплекс звуков, находящихся между собой в определенном соотношении по высоте и образующих материальную основу музыки.

Хроматическая музыкальная система (двенадцатиступенная система, расширенная тональность) – система тональной гармонии, допускающая в пределах данной тональности аккорд на каждой из 12 ступеней хроматической гаммы¹.

¹ См.: Музыкальный энциклопедический словарь /Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990.С. 607.

Совокупность всех звуков какой-либо системы, расположенных в определенном порядке (обычно в поступенном восходящем или нисходящем), называется *звукорядом*¹.

Современная хроматическая музыкальная система² и ее звукоряд стали результатом развития певческой практики и инструментального искусства. Среди музыкальных инструментов полным *диапазоном*, т. е. общим звуковым объемом, содержащим в себе практически все музыкальные звуки (в пределах от 16 до 4000 колебаний в секунду), обладают фортепиано и орган.

Наглядно музыкальную систему и ее звукоряд можно увидеть на восьмидесятизвучной фортепианной клавиатуре, где на 52 белых клавишах периодически повторяются семь основных звуков – семь *основных ступеней* диатонического звукоряда этой системы.

Буквенная и слоговая системы нотации музыкальных звуков. Через каждые семь звуков (клавиш) вместе с основными звуками (ступенями) периодически повторяются и соответствующие им названия. Эти названия, возникшие еще в Средневековье, сегодня в музыкальной практике представлены *двумя системами* – *слоговой* и *буквенной*.

На рис. 2 выделены и обозначены слогами (вверху) и буквами (внизу) *семь основных диатонических звуков* (ступеней), составляющих основу современной хроматической музыкальной системы.

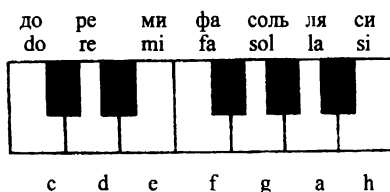


Рис. 2. Основные диатонические звуки современной хроматической музыкальной системы

¹ Там же. С. 201.

² Хроматическая система сложилась в Европе к началу XVII в. как следствие исторического развития музыкального искусства. В глубокой древности музыкальная система была иной: в основе многих античных ладов лежал диатонический *тетракорд* – последовательность четырех звуков в диапазоне квинты. Слияние двух тетракордов привело к образованию диатонических ладов.

За основу буквенной системы в раннем Средневековье был взят латинский алфавит¹, первые буквы которого дали название ступеням средневекового семиступенного диатонического звукоряда. Таким образом, тоны данного звукоряда получили следующее буквенное обозначение: *A (a), B (b), C (c), D (d), E (e), F (f), G (g)*, соответствующие по современной слоговой системе обозначений звукам *Ля (ля), Си-бемоль (си-бемоль)* или *Cu (cu)*², *До (до), Ре (ре), Ми (ми), Фа (фа), Соль (соль)*.

Слоговая система названий музыкальных звуков была введена итальянским музыкантом-теоретиком, регентом и педагогом Гвидо д'Ареццо, или Гвидо Аретинским (из Ареццо), в XI в. Основным звукорядом в то время был гексахорд (шестиступенный звукоряд с полутоном по середине), свободно перемещающийся по высоте вместе со слоговыми названиями его ступеней благодаря существованию относительной сольмизации. Для обозначения шести ступеней гексахорда Гвидо Аретинский использовал начальные слоги (*ut, re, mi, fa, sol, la*) первых шести строчек средневекового римского католического гимна «*Sancte Johannes*», сочиненного в честь легендарного покровителя певцов св. Иоанна.

После возникновения *равномерно-темперированного строя как системы звуковысотных отношений*³ с его двенадцатизвуковой хроматической темперацией (деление октавы на двенадцать равных полутонов), заменившей *пифагоров* и *чистый* строй, основным тоном звукоряда стал звук *Do*.

Абсолютная сольмизация. В XVII в. относительную *сольмизацию*⁴ вытеснила *абсолютная*, при которой каждый из музыкальных слогов был

¹ С III в. до н. э. до VI в. н. э. в нотации использовались преимущественно греческие буквы, которые к X в. были вытеснены латинской буквенной нотацией, возникшей в Западной Европе в период раннего Средневековья. В XII–XIII вв. буквенная нотация вытеснилась невменной и квадратной, затем с XIV по XVIII в. вновь стала применяться для записи инструментальной музыки, сохранившись по сей день.

² Вторая ступень основного звукоряда применялась в двух видах: высокая (*си*) – *B durum* (лат. «твердое») имела квадратное начертание; низкая (*си-бемоль*) – *B mollis* (лат. «мягкое») – округлое начертание. Со временем звук *си* стал обозначаться латинской буквой *H*.

³ См. подробно о музыкальном строе: Музыкальный энциклопедический словарь / Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 525.

⁴ Термин «сольмизация» сегодня означает произнесение слоговых названий звуков без интонирования их звуковысотных соотношений, но с соблюдением метrorитмического рисунка и дирижированием.

закреплен только за каким-либо одним определенным звуком (в рамках каждой октавы). Международной эталонной высотой для настройки всех инструментов стал звук *ля* первой октавы с частотой колебаний в 440 Гц (при t воздуха 20 °С)¹. Для обозначения нового звука на VII ступени основного звукоряда стали использовать слог *Si* (или букву *H*), который получился путем сложения начальных букв слов *Sancte* и *Johannes*, с которых начинается сельская строка гимна. Для удобства пения слог *Ut* был заменен слогом *Do* итальянским теоретиком, скрипачом, композитором Дж. М. Бонончини (1642–1678) во второй половине XVII столетия². Именно в таком виде слоговая система названий основных ступеней диатонического звукоряда (*до, ре, ми, фа, соль, ля, си*) получила широкое распространение и существует и поныне.

В нашей стране используются обе системы: в музыкально-учебной практике и в речевом обиходе – преимущественно слоговые названия звуков, в музыковедческой литературе – чаще буквенные названия, так как они короче и удобнее, особенно при обозначении тональностей.

1.3. Система нотного письма

Из истории нотного письма. Нотное письмо прошло длительный путь развития. Буквенная запись звуков античной эпохи и раннего Средневековья точно не фиксировала высоту самих звуков, оставляя без внимания и их длительности. В западноевропейском письме после XII в. утвердилась невменная нотация³ (от греч. *neuma* – кивок; переносное значение – знак), появившаяся еще в VIII в.⁴ Она указывала направление развития попевок, общие контуры движения мелодии, но также не фиксировала точные звуковысотные соотношения. Совершенствование невменного письма сначала сказалось в добавлении к невмам буквенных обозначений для точной фиксации высоты звуков.

¹ Для воспроизведения звука международной эталонной высоты используется камертон с абсолютно точно выверенным числом колебаний в секунду: чаще – 440 Гц (звук *ля*¹). См. Музыкальный энциклопедический словарь Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 231.

² См.: Алексеев Б.К., Мясоедов А.Н. Элементарная теория музыки. М., 1986. С. 21.

³ Там же. С. 376.

⁴ Древнерусским эквивалентом невменного письма были «крюки» или «знамёна», а также кондакарная нотация, появившиеся в церковном письме в конце XI – начале XII в.

Затем, в X в., была введена горизонтальная красная линия для тона *f*, а позже, сверху, желтая линия – для тона *c*.

Подлинную реформу, способствующую образованию современной системы нотного письма, совершил Гвидо д'Ареццо. В его четырехлинейной системе¹ линии находились в терцовом соотношении друг с другом, на линиях и между ними записывались квадратные нотные знаки. Слоговые названия звуков Гвидо д'Ареццо обрели точную высоту и стали названиями семи основных звуков современной музыкальной системы.

Однако реформа Гвидо д'Ареццо не затронула проблему записи длительности звуков. Лишь изобретение в Западной Европе с XII до XVI в. мензуральной нотации (от лат. *mensura* – мера; буквально – размсренная нотация) позволило фиксировать одновременно высоту и длительность звуков нотными знаками квадратной формы. *Модернизированная мензуральная система* и стала современной системой записи звуков.

Современная система записи звуков. В настоящее время музыкальный текст графически изображается на пяти параллельных горизонтальных линиях, которые нумеруются снизу вверх и образуют *нотный стан*, или *нотоносец*. На этих линиях, в промежутках между ними, под нижней и над верхней линиями нотоносца можно поместить одиннадцать различных и точно фиксирующих высоту *нот* (от лат. *nota* – знак). Кроме того, возможности нотоносца можно расширить при помощи верхних и нижних добавочных линий², которых обычно бывает не более шести; счет их ведется от нотного стана.

Головка ноты имеет овальную форму и в зависимости от продолжительности звучания может быть белой (незаштрихованной внутри, соответствующей более долгим звукам) или черной (закрашенной, соответствующей более коротким звукам):



¹ К двум линиям *f* и *c* Гвидо Аретинский добавлял еще линии *a* (между ними), *e* (над *c*) либо *d* (под *f*), в зависимости от диапазона нотного материала.

² Добавочные линии – это короткие отрезки прямой, предназначенные для записи на, над, под или между ними одной нотной головки.

Для точного указания длительности звука к головке ноты добавляются дополнительные обозначения: штили, хвосты, ребра, точки и т.д. (см. далее тему 2).

Музыкальные ключи. Регистры. Определить точное звуковысотное местоположение и название ноты помогают ключи. *Музыкальный ключ* – знак на нотном стане, фиксирующий звуковысотное значение нот¹ и выставляемый в начале нотного стана.

В современном нотном письме используются два основных ключа: *скрипичный ключ Соль*, который пишется со второй линии² и показывает местоположение ноты *соль* (*g*) первой октавы и *басовый ключ Фа*, который пишется с четвертой линии нотоносца и указывает местоположение ноты *фа* (*f*) малой октавы³.

Кроме указанных ключей *Соль* и *Фа* в современной музыкальной практике находит широкое применение ключ *До*, напоминающий латинскую букву *C* и указывающий на местоположение ноты *до* первой октавы.

Ключ *До* использовался в хоровой музыке средних веков и помещался на любой линии нотного стана: на первой – сопрановый, на второй – меццо-сопрановый, на третьей – альтовый, на четвертой – теноровый и на пятой – баритоновый. Его перемещение позволяло учитывать диапазон певческого голоса и упрощать нотную запись. В настоящее время при записи нот для смычкового альта используются альтовый ключ *До* и при записи высоких нот для виолончели и тромбона – теноровый ключ *До*.

При последовательном размещении всех, в том числе ранее существовавших ключей, на одной из линий нотного стана может быть получена *единая система ключей* (рис.3).

¹ См.: Энциклопедический музыкальный словарь /Под ред. К.А. Жабинского. Ростов н/Д, 1998. С. 58.

² В XVII–XVIII вв. применялся также *старофранцузский ключ Соль* на первой линии нотного стана.

³ Басовый ключ *Фа* пишется на четвертой линии нотного стана, справа от него ставятся две точки. Он удобен при записи нот для низких голосов (баритона, баса) и басовых музыкальных инструментов (виолончели, контрабаса, фагота и др.). В старинной музыке мог записываться на третьей (баритоновый ключ) или на пятой (басопрофундовый ключ) линейках.

Пользуясь двумя основными ключами *Фа* и *Соль*, можно зафиксировать весь звуковой диапазон фортепиано, делящийся на три основных регистра – достаточно крупные части звукоряда с общей звуковой окраской, имеющие однородные или близкие тембровые либо высотные свойства.

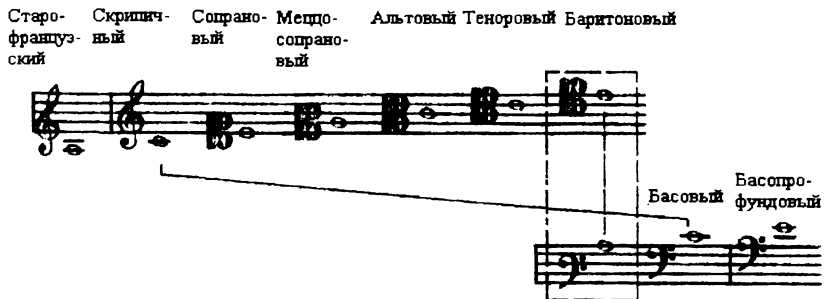


Рис. 3. Система распределения музыкальных ключей

Октава. Кроме того, фортепианный диапазон поделен на девять полных и неполных *октав* – интервалов из восьми основных ступеней (рис. 4). Семь основных ступеней диатонического звукоряда и пять помещенных между ними на черных клавишах хроматических звуков (всего 12) периодически повторяются на разной высоте всей фортепианной клавиатуры. При этом образуются октавные повторения с восьмого основного (или тринадцатого – вместе с хроматическими ступенями) звука. В результате возникает октавная система деления клавиатуры на равные части, в которой октавные звуки сходны по звучанию и при одновременном исполнении почти полностью сливаются друг с другом, а каждый новый звук с таким же названием будет находиться в другой октаве.

Следует отметить, что в центре клавиатуры (см. рис. 4), в среднем регистре помещаются звуки малой, первой и второй октав, с диапазоном которых связано звучание большинства вокальных голосов. Третья, четвертая и пятая октавы принадлежат наиболее высокому по звучанию регистру. Самые низкие звуки располагаются слева на клавиатуре в большой октаве, контроктаве и субконтроктаве.

НИЗКИЙ РЕГИСТР

СРЕДНИЙ РЕГИСТР

ВЫСОКИЙ РЕГИСТР

Субконтр-октава	Контр-октава	Большая октава	Малая октава	Первая октава	Вторая октава	Третья октава	Четвертая октава	Пятая октава
Ла Сц До А ₁ Б ₁ С ₁ D ₁ E ₁ F ₁ G ₁ A ₁ B ₁ C ₂	До Ре Ми Фа Соль Ла Си C ₂ D ₂ E ₂ F ₂ G ₂ A ₂ B ₂ C ₃	До Ре Ми Фа Соль Ла Си C ₃ D ₃ E ₃ F ₃ G ₃ A ₃ B ₃ C ₄	До Ре Ми Фа Соль Ла Си C ₄ D ₄ E ₄ F ₄ G ₄ A ₄ B ₄ C ₅	До Ре Ми Фа Соль Ла Си C ₅ D ₅ E ₅ F ₅ G ₅ A ₅ B ₅ C ₆	До Ре Ми Фа Соль Ла Си C ₆ D ₆ E ₆ F ₆ G ₆ A ₆ B ₆ C ₇	До Ре Ми Фа Соль Ла Си C ₇ D ₇ E ₇ F ₇ G ₇ A ₇ B ₇ C ₈	До Ре Ми Фа Соль Ла Си C ₈ D ₈ E ₈ F ₈ G ₈ A ₈ B ₈ C ₉	До Ре Ми Фа Соль Ла Си C ₉ D ₉ E ₉ F ₉ G ₉ A ₉ B ₉ C ₁₀

Ла Сц До Ре Ми Фа Соль Ла Си До Ре Ми Фа Соль Ла Си До Ре Ми Фа Соль Ла Си До Ре Ми Фа Соль Ла Си До
A₁ B₁ C₁ D₁ E₁ F₁ G₁ A₁ B₁ C₂ D₂ E₂ F₂ G₂ A₂ B₂ C₃ D₃ E₃ F₃ G₃ A₃ B₃ C₄ D₄ E₄ F₄ G₄ A₄ B₄ C₅ D₅ E₅ F₅ G₅ A₅ B₅ C₆ D₆ E₆ F₆ G₆ A₆ B₆ C₇ D₇ E₇ F₇ G₇ A₇ B₇ C₈ D₈ E₈ F₈ G₈ A₈ B₈ C₉ D₉ E₉ F₉ G₉ A₉ B₉ C₁₀

Рис. 4. Клавиатура, октавы и регистры. Нотные, буквенные и слоговые обозначения музыкальных звуков

Октава равномерно-темперированного строя делится на двенадцать равных частей – *полутонов* – наименьших расстояний между звуками музыкальной системы. Семь *основных диатонических ступеней* из двенадцати ступеней равномерно-темперированной системы соответствуют белым клавишам фортепиано и образуют между собой тоновые соотношения кроме расстояний в полутон между звуками *ми – фа, си – до*. Остальные пять *производных звуков* возникают в результате *альтерации* (повышения или понижения соседних с ними основных ступеней на полтона или тон) и на фортепианной клавиатуре соответствуют черным клавишам.

Диатонические и хроматические тоны и полутоны. Тоны и полутоны делятся на *диатонические* и *хроматические*, в зависимости от ступеней, на которых строятся их звуки. *Диатонические* тоны и полутоны образуются от звуков соседних ступеней (звуков разных наименований), *хроматические* – от звуков одной и той же ступени (полутонов) или звуков через одну ступень друг от друга (целых тонов) (прим. 2).

2

Диатонические полутоны



Диатонические целые тоны



Хроматические полутоны



Хроматические целые тоны



Запись звуков разных октав. В слоговой и буквенной записи звуков разных октав имеются различия. К звукам второй, третьей и более высоких октав в соответствии с их порядковым номером добавляются цифры 2, 3, 4, 5 (см. рис. 4) или две, три и более черточек сверху, по аналогии с записью звуков первой октавы (табл. 2). Звуки контроктавы и субконтроктавы обозначаются всегда большими буквами или слогами, начинающимися с заглавных букв. К ним справа внизу добавляются цифры 1 (для контроктавы) и 2 (для субконтроктавы) либо, соответственно, одна или две горизонтальные черточки под буквой или слогом.

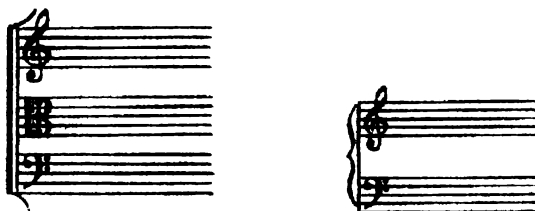
Таблица 2

Слоговая и буквенная запись звуков разных октав

Название октавы	Слоговая запись звуков	Буквенная запись звуков
Большая	Слогами с начальными прописными буквами: <i>До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си</i>	Прописными буквами: <i>C, D, E, F, G, A, H</i>
Малая	Слогами с начальными строчными буквами: <i>до, ре, ми, фа, соль, ля, си</i>	Строчными буквами: <i>c, d, e, f, g, a, h</i>
Первая	Слогами из строчных букв с добавлением справа сверху цифры 1 либо одной горизонтальной черты над буквой или слогом: <i>до¹, ре¹, ми¹</i> и т.д. или <i>ḍo, rē, mī</i> и т.д.	Строчными буквами с добавлением справа сверху цифры 1 либо одной горизонтальной черты над буквой или слогом: <i>c¹, d¹, e¹</i> и т.д. или <i>c̄, d̄, ē</i> и т.д.

Ноты, расположенные только на одном нотном стане, предваряются знаком какого-либо музыкального ключа. Если музыка записана на двух и более строках, то в начале строк (перед ключами) проводится

вертикальная тонкая начальная черта (общая для одновременно применяемых нотоносцев), а слева от нее – прямая или фигурная *акколада*¹:



Знаки альтерации. Существует пять знаков альтерации (альтерация – от лат. *alteratio* – изменение), указывающих в нотном тексте на повышение или понижение звука. *Диез* (\sharp) – повышение звука на полтона; *дубль-диез, двойной диез* (\times) – повышение звука на целый тон. *Бемоль* (\flat) – понижение звука на полтона; *дубль-бемоль, двойной-бемоль* ($\flat\flat$) – понижение звука на целый тон. *Бекар* (буквально – отказ) (\natural) – отмена действия предыдущих знаков альтерации и возвращение звучания основной ступени в ее первоначальном виде.

Знаки альтерации могут быть *ключевыми* и *неключевыми*, или *случайными*². Название любой производной ступени состоит из наименования основной ступени с добавлением названия соответствующего знака альтерации. Например: *фа-диез* (*фа* \sharp), *ре-бемоль* (*ре* \flat), *до-дубль-диез* (*до* \times), *ля-дубль-бемоль* (*ля* $\flat\flat$).

В буквенной системе для обозначения альтерации звуков используются новые окончания, добавляемые к буквам основных ступеней. Существующие исключения из правил при буквенном обозначении альтерации звуков *ми-бемоль*, *ля-бемоль* и *си-бемоль* отмечены квадратными скобками в табл. 3.

¹ Акколада – жирная скобка, объединяющая два или несколько нотных станов в единую систему. Для сольных инструментов она делается фигурной и охватывает две-три строки, для ансамблей, хора и оркестра – прямой и охватывает разное количество строк.

² Ключевые знаки альтерации выставляются при ключе и действуют во всех октавах на соответствующий звук до их перемены, неключевые знаки ставятся при ноте и действуют на звук, перед которым стоят, только в данной октаве и в пределах одного такта.

Буквенная система обозначения музыкальных звуков и их альтерации

Слоговые названия звуков	Буквенные названия звуков				
	Звуки основных ступеней	Диез (#)	Дубль-диез (x)	Бемоль (b)	Дубль-бемоль (bb)
до	c	cis	cisis	ces	ceses
ре	d	dis	disis	des	deses
ми	e	eis	eisis	[es]	[eses]
фа	f	fis	fisis	fes	feses
соль	g	gis	gisis	ges	geses
ля	a	ais	aisis	[as]	[ases]
си	h	his	hisis	[b]	heses

Вследствие равенства всех полутонов в равномерно-темперированном строе может возникнуть *энгармонизм* – тождество звуков по высоте при их различном обозначении. При этом каждый звук может иметь по два энгармонически равных звука, например: *ре-диез* – *ми-бемоль*, *фа-дубль-бемоль*, *ми* – *ре-дубль-диез*, *фа-бемоль*, *си-бемоль* – *ля-диез*, *до-дубль-бемоль* и т. д. Исключение составляет звук *ля-бемоль*, имеющий только один энгармонизм – *соль-диез*.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое музыкальный звук?
2. Какими четырьмя свойствами обладает музыкальный звук?
3. Дайте краткое определение каждому из свойств музыкального звука.
4. От чего зависит высота звука?
5. Каковы границы звукового диапазона, слышимого человеческим ухом?

6. Что представляют собой натуральный звукоряд и обертоны?
7. Какой диапазон частоты колебаний звука используется в инструментальной и вокальной музыке?
8. Как соотносятся между собой громкость и сила звука?
9. Что такое строй?
10. В чем особенность равномерно-темперированного строя?
11. Что такое основные и производные ступени звукоряда современной музыкальной системы?
12. Что такое регистр?
13. Какие регистры и соответствующие им октавы существуют в современной музыкальной системе?
14. Какие две системы записи нот Вам известны? Расскажите о происхождении и особенностях применения данных систем в современной практике.
15. Что такое тон и полутона?
16. В чем состоят отличия между диатоническими и хроматическими тонами и полутонами?
17. Что такое знаки альтерации? В каких случаях применяются ключевые и случайные знаки альтерации?
18. Что такое энгармонизм звуков и тональностей?

Практические задания

1. Исполнить в восходящем направлении на фортепиано и спеть со слоговым названием нот все основные диатонические ступени равномерно-темперированного строя, используя любую удобную для вас октаву. Записать полученный вариант в соответствующем ключе.
2. Исполнить в нисходящем направлении на фортепиано и спеть со слоговым названием нот все производные ступени равномерно-темперированного строя, используя любую удобную для вас октаву. Звуки следует рассматривать сначала как понижение, а затем как повышение основной ступени. Записать полученные варианты в соответствующем ключе.

3. Записать, исполнить с названием звуков в любой удобной для вас тональности (при необходимости прибегая к поддержке фортепиано) все возможные изменения основных ступеней равномерно-темперированного строя.

4. Записать на нотном стане в заданном порядке и обозначить слогами следующие ноты в басовом ключе: $c, c^1, A, g, C, d, E, d, h, a^1, G, g^1, f, f^1, F, a, H, d^1, D, e, e^1$. Исполнить их на фортепиано, а затем спеть по порядку (вверх и вниз) с названием слогов те звуки, которые соответствуют диапазону вашего голоса.

5. Записать на нотном стане в заданном порядке и обозначить буквами следующие ноты в скрипичном ключе: $fa^1, cu^2, cu, do^3, ля^1, соль^2, ре^1, ми^2, до^1, ре^2, cu^1, fa^2, соль^1, ми^3, соль, ля^2, ля$. Исполнить их на фортепиано, а затем спеть с названием слогов те звуки, которые соответствуют диапазону вашего голоса.

6. Записать и обозначить буквами предложенные ноты в скрипичном ключе, используя знаки альтерации: $ре-диез^1, фа-дубль-бемоль, до-дубль-диез^2, соль-бемоль, ля-бемоль, фа-диез^1, си-дубль-бемоль, ми-бемоль^1, си-бемоль^2, до-бемоль^1, соль-дубль-диез$. Исполнить их на фортепиано, а затем спеть с названием слогов те звуки, которые соответствуют диапазону вашего голоса.

7. Построить в соответствующих ключах диатонические тоны и/или полутоны в восходящем движении от следующих звуков: F, g, e^1, c, a, D, h^2 . Исполнить их на фортепиано, а затем спеть с названием слогов те тоны и полутоны, звуки которых соответствуют диапазону вашего голоса.

8. Построить в соответствующих ключах диатонические тоны и/или полутоны в нисходящем движении от следующих звуков: $a^1, g^2, e^2, f, c^1, a, D, h$. Исполнить их на фортепиано, а затем спеть с названием слогов те тоны и полутоны, звуки которых соответствуют диапазону вашего голоса.

9. Построить в соответствующих ключах хроматические тоны и/или полутоны в восходящем движении от звуков: f, G, e^2, C, a^1, d, h (где возможно). Исполнить их на фортепиано, а затем спеть с названием

словов те тоны и полутоны, звуки которых соответствуют диапазону вашего голоса.

10. Построить в соответствующих ключах хроматические тоны и/или полутоны в нисходящем движении от следующих звуков: $A, g', e, f', c', a, d', h'$. Исполнить их на фортепиано, а затем спеть с названием слогов те тоны и полутоны, звуки которых соответствуют диапазону вашего голоса.

11. Построить в соответствующих ключах диатонические и/или хроматические тоны и полутоны в восходящем движении от следующих звуков: $A, g', e, f', c', a, d', h'$ (где возможно). Исполнить их на фортепиано, а затем спеть с названием слогов те тоны и полутоны, звуки которых соответствуют диапазону вашего голоса.

12. Построить в соответствующих ключах, исполнить на фортепиано и голосом (где возможно) вспомогательные хроматизмы в нисходящем и восходящем движении от следующих звуков: $A, g', e, f', c', a, d', h'$.

13. Определить, записать нотами (слогами и буквами) крайние звуки вашего певческого диапазона. Исполнить слогами последовательно все звуки вашего певческого диапазона в восходящем и нисходящем направлении, применяя только основные ступени равномерно-темперированного звукоряда. Исполнить данный звукоряд слогами и буквами с применением основных и произвольных ступеней музыкальной системы.

14. Переписать законченные восьмитактовые музыкальные построения из вашего репертуара по фортепиано (другому музыкальному инструменту) и обозначить буквами ноты данной мелодии, не забывая о знаках альтерации. Исполнить мелодию нотами (вне ритма) в удобном для вас регистре.

15. Построить и исполнить с названием нот и знаков все звуки, энгармонически равные основным диатоническим ступеням равномерно-темперированной системы.

16. Построить и исполнить все энгармонически равные звуки к производным ступеням равномерно-темперированной системы в удобном для вас регистре с названием нот и знаков альтерации.

Глава 2. МЕТР, РИТМ И ТЕМП

2.1. Из истории становления и записи ритма

Невменная, квадратная и готическая нотация. С IX в. для записи западно-европейской церковной музыки стали использовать *невмы* (см. п. 1.3.). В X в. дополнительно стали применять буквенные знаки – *аббревиатуры* определенных слов для уточнения мелодических, ритмических и темповых особенностей пения. На принципы невменной нотации опиралось в Древней Руси крюковое (знаменное)¹ и кондакарное² нотное письмо. С введением нотных линий безлинейная невменная запись нот уступила место *квадратной* и *готической* нотации.

Квадратная нотация возникла в Западной Европе (Англии, Франции, Испании) на рубеже XII–XIII вв. Являясь римской хоральной нотацией, квадратная нотация отличалась от невмов квадратными нотами-знаками, располагавшимися на четырех, реже пяти-шести линиях, снабженных ключом для фиксации высоты каждого звука.

Готическая нотация, подобная квадратной, появилась в восточных немецких, а затем и в примыкающих к ним славянских и венгерских землях в начале XIII в. Нотные знаки данной нотации являлись видоизмененными невменными знаками *вирги* и напоминали подковный гвоздь. Эти знаки также располагались на четырех-пяти линейках, иногда имеющих ключ.

Кроме того, в ритмической теории XII–XIII вв. появляются *модусы* (от лат. *modus* – мера, способ, правило, предписание) – формулы, составлявшие основу ритмики одноголосной мелодии или голоса в многоголосии. Всего насчитывалось шесть модусов, которые имели 3-дольную (перфектную) структуру (рис. 5).

Зародившись в эпоху готической и квадратной нотации, модусная ритмика оказала влияние на становление ритмики мензуральной нотации, в которой сам термин «модус» приобрел более широкое значение.

¹ Более подробно см.: Музыкальный энциклопедический словарь /Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 281–282.

² Там же. С. 266.



Рис. 5. Формулы модусной ритмики (модусы):

1-6 – группы ритмов

Мензуральная нотация. На смену готической и квадратной нотации в XIII в. пришла мензуральная нотация, просуществовавшая в Западной Европе до XVI в. Мензуральная нотация (от лат. *mensura* – мера; буквально – размеренная нотация) – система нотного письма, применявшаяся ок. 1250 – 1600 гг. для записи монодийной¹ и полифонической² музыки. Эта нотация позволила фиксировать не только высоту, но и длительность звуков, так как устанавливала точные временные соотношения между отдельными нотами на основе двоякого деления их длительностей – 3-дольного, или *перфектного* (совершенная мензура – ритмическая ячейка), и 2-дольного, или *имперфектного* (несовершенная мензура).

В мензуральной ритмике мензура – это *модус*, показывающий на сколько частей делится самая крупная длительность из шести целых нот – *максима* (большой модус) и длительность из трех целых нот – *лонга* (мальй модус). Большой и мальй модус могли иметь перфектное и имперфектное деление.

До середины XIII в. в мензуральной нотации применялись лишь такие длительности нот, как *лонга* (три целых ноты), *бревис* (две целых ноты), *семибревис* (целая нота). Затем с 1250 по 1450 г. в нотации происходит первый период быстрой эволюции с распространением сплошь зачерненных нотных знаков. В этот период уже использовались *максима* (двойная лонга) и более мелкие длительности нот – *минима* (половинная) и *семиминима* (четверть), у которых появились штили.

¹ Монодия (от греч. «песнь одного») в древнегреческой музыке означала сольное пение, в Италии XVI–XVII вв. – сольное лирическое пение в сопровождении инструмента, в Западной Европе с XVIII в. – одnogолосное пение без сопровождения.

² Полифоническая музыка (от греч. «многочисленный звук») – вид многоголосия, представляющий собой сочетание в одновременном звучании двух и более мелодий (голосов).

Примерно с середины XV до начала XVII в. продолжался второй период развития мензуральной нотации, который характеризовался относительной стабилизацией и унификацией нотации. В этот период были введены белые нотные головки для крупных длительностей, а черные были сохранены лишь для мелких длительностей (рис. 6).

	Нота	Пауза
Максима		
Лонга		
Бревис		
Семибревис		
Минима		
Семиминима	 	
Фуза	 	
Семифуза	 	

Рис. 6. Обозначение длительностей и пауз мензуральной нотации

Начиная с *семиминимы*, все нотные знаки имели по два варианта записи, один из которых сохранился и перешел в современное нотное письмо.

К концу XVI в. как результат скорописи получили распространение закругленные нотные знаки, в соподчинении же длительностей утвердилось отношение 1:2, что свидетельствовало об отказе от мензуральной нотации и переходе к современной системе нотного письма.

2.2. Понятия ритма и метра, их разновидности и соподчиненность

Подобно литературе, театру и кинематографу музыка имеет временную природу, что отражается в ритме, метре и темпе музыкального произведения.

Музыкальный ритм. *Ритм* (от греч. *rhythmos*) в переводе означает «стройность, соразмерность». Ритм в музыке – временная организация звуков и пауз по их длительностям, или движение, последовательность различных по протяженности звуков, рассматриваемых отвлеченно от их высоты¹. Музыкальный ритм характеризуется повторением и чередованием длительностей, а также основанной на этом соразмерностью временных величин, проявляющейся в отсутствии беспорядочного сочетания мелких и крупных длительностей. Математическая соразмерность и обусловлена тем, что каждая длительность может быть поделена на равные части, количество которых кратно двум (рис. 7). Другими словами, *целая нота* содержит 2 половинных, 4 четверти, 8 восьмых, 16 шестнадцатых, 32 тридцатьвторых, 64 шестьдесятчетвертых; *половинная* – 2 четверти, 8 шестнадцатых, 16 тридцатьвторых, 32 шестьдесятчетвертых; *четверть* – 2 восьмых или 4 шестнадцатых и т.д.

В музыкальном тексте *соразмерность* длительностей достигается еще и с помощью *группировки* – объединения мелких длительностей в группы, равные по общей протяженности более крупным длительностям (прим. 3).

3

С. Прокофьев. Симфония № 7, 1 ч.

Moderato

The image shows a musical score excerpt for the first movement of Prokofiev's Symphony No. 7. The tempo is marked 'Moderato'. The score is written for a full orchestra, with parts for Violins (V-ni), Horns (Cor.), Trumpets (Tr-ni), Tuba (tuba), Strings (Archi), and Clarinet/Fagot (Cl. Fag.). The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The dynamic marking is 'mf espress.'. The score is divided into three measures, with the first measure containing the V-ni part and the second and third measures containing the other parts.

¹ В широком смысле слова под ритмом понимается временная и акцентная сторона музыки.

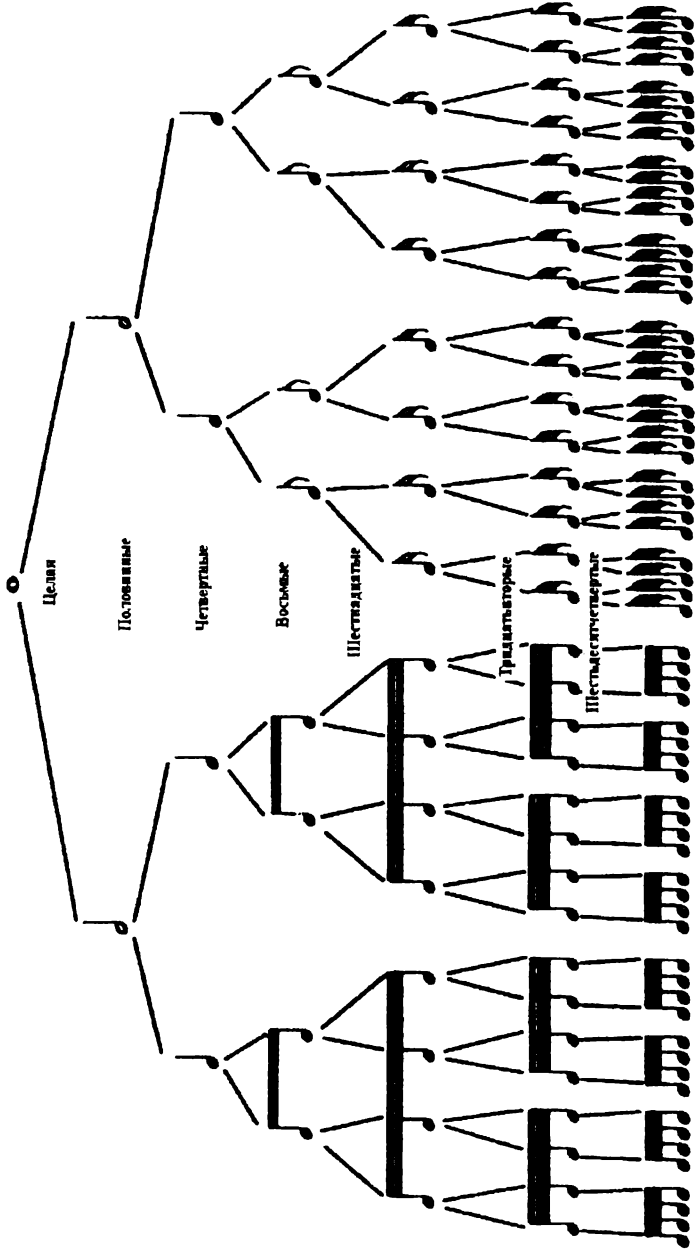


Рис. 7. Последовательная соподчиненность длительностей

Музыкальный метр. Организованность ритмического движения звуков достигается с помощью *музыкального метра* – закономерного чередования равных по длительности тяжелых и легких, опорных и неопорных долей. Метр имеет две основные разновидности: *двухдольный* – равномерное чередование одной сильной и одной слабой долей и *трехдольный* метр – чередование одной сильной доли с двумя слабыми.

Двухдольный метр связан с симметричной пульсацией:



Он более прост и естественен для восприятия, например, в жанре колыбельной песни, марша или польки (прим. 4).

4

Н. Мясковский. Полька, соч. 73, № 5

Allegretto



Трехдольный метр, напротив, не симметричен, так как увеличен на одну долю, а потому более мягкий и плавный (как в жанре вальса):



На основе сочетания длительностей возникает *ритмический рисунок*, имеющий три основные разновидности: равномерный, пунктирный и синкопированный ритм.

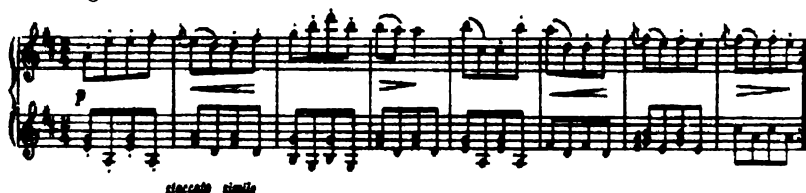
Разновидности ритмического движения. *Равномерный ритм* – наиболее простой, образуется из последовательности одинаковых

длительностей. В медленных и спокойных темпах данный ритм характерен для образов покоя, песенной лирики, а в быстрых – для создания непрерывного стремительного движения (прим. 5).

5

Ш. Гуно. Опера «Орфей в аду». Галоп

Allegro moderato



Пунктирный ритм с точкой более активный, так как в нем возникает сочетание неравных длительностей (прим. 6).

6

Р. Вагнер. Опера «Лоэнгрин». Свадебный хор

Moderato



Ритм, обратный пунктирному, создает *синкопу*, образованную путем смещения ритмического акцента с сильной на слабую долю, при этом более мелкие длительности приходятся на сильную долю такта, а более крупные – на слабую.

Существуют два вида синкоп: *межтактовая* и *внутритактовая*. Для первого вида характерно скрадывание сильной доли за счет ее продления из предыдущего такта (прим. 7).

7

Ф. Лист. Венгерская рапсодия № 2

Andante mesto



При внутритактовой синкопе возникает акцентность слабой доли в результате использования более короткой длительности на сильной доле и введения более крупной длительности – на слабой, либо на сильную долю приходится пауза (прим. 8).

8

М. Глинка. Опера «Иван Сусанин», I д. Краковяк

Allegro moderato



Соотношения метра и ритма. Определенные соотношения метра и ритма конкретизируют жанровую основу музыки. Так, вальсовая трехдольность метра при равномерном ритме отличается от трехдольности мазурки с ее синкопированным и пунктирным ритмом (прим. 9, 10).

9

Э. Григ. Вальс

Poco Allegro



10

Ф. Шопен. Мазурка

Allegro non troppo

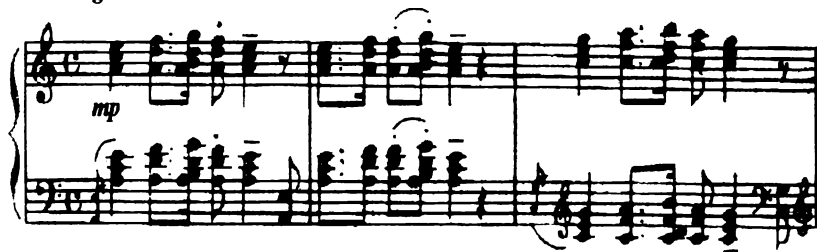


В же время пунктирный ритм, которому трехдольный метр придает танцевальность, в двухдольном метре включается в подчеркнутость сильных долей, характерную для марша (прим. 11).

11

Э. Григ. Концерт для фортепиано с оркестром

Allegro molto moderato



Приведенные примеры являются далеко не единственным подтверждением особой роли соотношений метра и ритма в создании жанровой специфичности музыкального произведения.

2.3. Размер, особые виды ритмического деления и сочетания ритмических рисунков

Размер и его цифровое выражение. Соотношение метра и ритма конкретизируется размером, который связывает метр с определенной длительностью тактовой доли и имеет конкретное цифровое выражение. При одинаковом метре продолжительность долей бывает разной (половинная, четвертная, восьмая и др.).

Цифровое выражение размера обозначается двумя арабскими цифрами, расположенными строго вертикально (кроме знаков С и Ф, соответствующих размерам 4/4 и 2/4). Верхняя цифра цифрового показателя размера указывает количество метрических долей, нижняя – продолжительность каждой доли. К примеру, в размере 2/4 верхняя цифра означает, что в одном такте того или иного музыкального произведения содержится две метрических доли – сильная и слабая, а нижняя цифра показывает, что продолжительность каждой из этих долей равна четверти.

Разновидности размеров. Размеры могут быть:

▪ *простые* (одна двух- или трехдольная группа – соответственно размеры $2/4$ и $3/4$ или $2/8$ и $3/8$);

▪ *сложные однородные* (две, три, четыре метрических группы с одинаковой продолжительностью долей), например: $4/4 = 2/4 + 2/4$, $6/4 = 3/4 + 3/4$, $9/8 = 3/8 + 3/8 + 3/8$, $12/8 = 3/8 + 3/8 + 3/8 + 3/8$ и т.д.;

▪ *сложные несимметричные смешанные* (объединение неодинаковых метрических групп с одинаковой продолжительностью счетных долей), например: $5/4 = 2/4 + 3/4$ или $5/4 = 3/4 + 2/4$; $7/4 = 2/4 + 2/4 + 3/4$ или $7/4 = 2/4 + 3/4 + 2/4$, или $7/4 = 3/4 + 2/4 + 2/4$; $8/8 = 3/8 + 3/8 + 2/8$ или $8/8 = 3/8 + 2/8 + 3/8$, или $8/8 = 2/8 + 3/8 + 3/8$; $11/4 = 2/4 + 3/4 + 3/4 + 3/4$ или $11/4 = 3/4 + 2/4 + 3/4 + 3/4$, или $11/4 = 3/4 + 3/4 + 2/4 + 3/4$, или $11/4 = 3/4 + 3/4 + 3/4 + 2/4$ и т.д.;

▪ *переменные* с изменяющимся количеством счетных долей, например: $6/8$ и $5/8$, $3/4$ и $4/4$, $3/8$ и $5/8$ и т.д.

В сложных размерах содержатся две-три сильные доли, среди которых первая – *основная сильная*, вторая-третья – *относительно сильные доли* (прим.12).

12

Г. Гейдель. Пассакалья

Allegro ma non troppo



Эпизодически возникающий переменный размер называется *непериодическим* и обозначается только при его появлении (прим. 13, 14).

13

Русская народная песня «Уж, вы ночи»



Allegro ironico



Переменный размер, вводимый в нотном тексте строго систематически, называется *периодическим* и указывается при ключе цифровым обозначением чередующихся размеров (прим. 15).

15

Я. Витол. Латышская народная песня, соч. 29 № 5

Con moto moderato



В нотной записи метр выражается в делении музыкального текста на *такты* – метрические отрезки с одной сильной долей. Соответственно размеру такты могут быть *простые* – с одной метрической группой, *сложные однородные* и *сложные смешанные*, объединяющие две-три метрические группы.

Особые виды ритмического деления. В современной нотации встречаются особые виды *ритмического деления*, или *деления длительностей*. Они отличаются от основного ритмического деления тем, что связаны с дроблением длительностей на равное количество частей, не равное двум и степени числа 2. В этом случае длительность делится на другое количество равных частей, чаще на 3 – 10, реже возможно и более

мелкое дробление. Если дробящаяся длительность совпадает с метрической долей, то аналогичное особое деление происходит соответственно и с метрической долей (прим. 16).

16

Э. Григ. Норвежская мелодия



Длительности звуков, поделенных особым образом, записываются так же, как при обычном делении с указанием цифры, на которую произошло деление, над или под ребром длительностей либо над или под квадратной скобкой, если ребер нет. Ниже указаны названия длительностей, образующихся при этом (табл. 4).

Таблица 4

Виды особого деления длительностей и долей

Наиболее часто применяемые виды особого деления длительностей и долей	Названия особых длительностей	Примеры возможных вариантов деления длительностей и долей
1	2	3
Деление на три части вместо двух	Триоли	

1	2	3
Деление на две части вместо трех	Дуоли	
Деление на четыре части вместо трех	Квартоли	
Деление на пять частей вместо четырех или трех	Квинтоли	
Деление на шесть частей вместо четырех	Секстоли	

Таким же образом можно временно разделить такт или метрическую группу сложного такта на части, не соответствующие количеству заявленных в размере долей, например, двухдольный такт – на три, трехдольный – на две.

Полиметрия и полиритмия. В музыке встречаются и более сложные метрические и ритмические сочетания: полиметрия и полиритмия.

Полиметрия (от греч. *poly* – многочисленный, *metron* – мера, размер) – это сочетание различных тактовых размеров в разных голосах фактуры¹. При этом сильные доли полностью или частично не совпадают. В приведенном ниже примере полиметрия становится возможной при одновременном звучании двух оркестров (прим. 17).

17

В. Моцарт. Опера «Дон-Жуан», сцена 20

The image shows a musical score for two orchestras, labeled 'II орк.' and 'I орк.'. The score is written for two systems of staves. The top system (II орк.) consists of two staves (treble and bass clef) and the bottom system (I орк.) also consists of two staves (treble and bass clef). The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns with polymetric elements, where the strong beats of the two parts do not align perfectly.

Полиритмия (от греч. *poly* – многочисленный, *rhythmos* – ритм) в широком смысле означает объединение в многоголосии не совпадающих друг с другом ритмических рисунков, например, в одном голосе – четвертные, в другом – восьмые длительности². В узком смысле полиритмия – одновременное сочетание по вертикали в разных голосах ритмических фигур с *нормативным* и *производным* делением длительности, при котором в реальном звучании отсутствует

¹ См.: Курс теории музыки /Под ред. А.Л. Островского. Л., 1978. С. 33.

² См. более подробно: Музыкальный энциклопедический словарь /Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 430.

соизмеряющая все голоса наименьшая временная единица. Таким образом, происходит соединение бинарного деления длительностей с особыми видами ритмического деления – триолями, квинтолями и др. При этом все основные сильные доли тактов совпадают. Ниже представлен пример полиритмии, возникающей в результате совмещения групп длительностей с нормативным и особым делением в сложных тактах (прим. 18).

18

Э. Григ. Весной



Кроме того, примером полиритмии может являться и одновременное сочетание дуолей и триолей, триолей и квартолей, квартолей и квинтолей и т.д.

2.4. Паузы и группировка длительностей

Паузы. Большое выразительное значение в музыке имеют паузы (от лат. *pausa* – остановка, прекращение). Формально паузы – это время молчания, но, по существу, – продолжение «внутреннего текста»¹. Они измеряются подобно длительностям и обозначаются определенными знаками (рис. 8).

¹ Эту мысль автор впервые услышала от Л.В. Романовой.

Запись ритма в нотном тексте упорядочивает группировка длительностей нот и пауз, которая правильно соотносит ритмические единицы друг с другом.

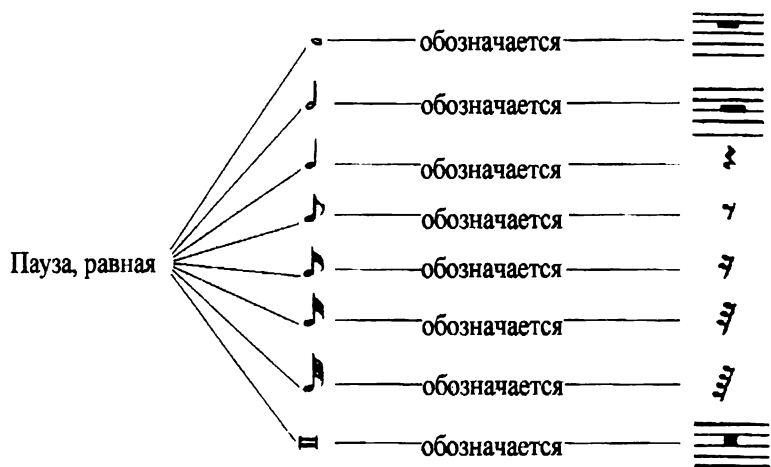


Рис. 8. Обозначение пауз и соответствующих им длительностей

Группировка. *Группировка* – это организация одинаковых или различных (меньше четверти) длительностей в соответствии с размером и долями. В инструментальной музыке длительности объединяются в единую ритмическую группу с помощью общего ребра (см. выше примеры из музыкальной литературы).

Четверти и более крупные длительности общих ребер не имеют, но также определенным образом группируются. В случае с объединением в группы четвертей и более крупных длительностей при особом делении доли используют горизонтальную квадратную скобку.

Таким образом, группировка длительностей четко *графически отображает метрическую пульсацию* и, благодаря строгому соблюдению ряда правил нотного письма, облегчает чтение текста с листа.

Правила группировки в инструментальной музыке. В инструментальной музыке правила группировки длительностей в *простых размерах* сводятся к следующему:

- количество групп в одном такте должно соответствовать количеству долей в такте;
- сумма длительностей в каждой группе должна равняться одной доле;
- ритмические группы по сумме содержащихся в них длительностей должны быть равновеликими;
- крупные длительности, соответствующие целому числу счетных (метрических) долей, обычно записываются одной нотой, особенно если длительность начинается с сильной доли такта;
- группа из большого количества однородных или разнородных мелких длительностей может делиться на подгруппы, объединенные одним общим ребром, остальные ребра будут охватывать ноты подгруппы;
- паузы не соединяются друг с другом и группировке не подлежат;
- заливочные длительности внутри групп записываются одной нотой, тогда как длительности, записанные одной нотой и переходящие из одной доли и/или группы в другую, следует разбивать на две и объединять лигой¹.

В *сложных однородных размерах*, кроме указанных выше правил, следует учитывать то, что количество групп длительностей должно быть равно количеству простых тактов, входящих в состав данного сложного такта, а сумма длительностей в каждой группе – одному простому такту (прим. 19).

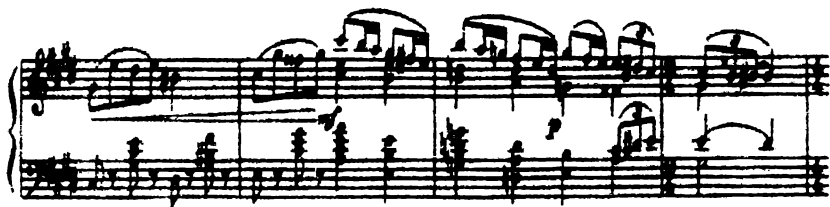
19

П. Чайковский. Ноктюрн, соч.19, № 4

Andante sentimentale



¹ См. примеры группировки длительностей в вокальной и инструментальной музыке в кн.: *Способин И.В.* Элементарная теория музыки. М., 2005. С. 37; Курс теории музыки ЛПод ред. А.Л. Островского. Л., 1978. С. 33–37.

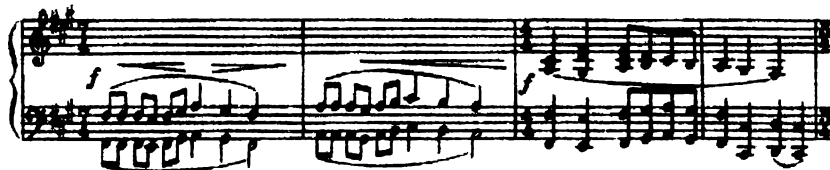


В *сложных смешанных размерах* группировка длительностей должна соответствовать их внутренней структуре, которая может указываться в скобках в обозначении размера или в виде вертикальной пунктирной черты внутри тактов. При этом по сумме длительностей каждая группа будет равняться одному простому такту, входящему в состав сложного смешанного такта. Группы по сумме длительностей могут быть не равны между собой (прим. 20, 21).

20

Б. Лятошинский. Ой, гора с тремя криницами, соч. 36, № 1

Moderato



21

А. Хачатурян. Ноктюрн «Венеция»
из музыки к пьесе В. Шекспира «Отелло»

Adagio

dolcissimo



Особые случаи несоблюдения вышеизложенных правил группировки могут быть связаны с использованием *синкопированного ритма*, *особой фразировки* и *акцентов* для достижения какого-либо музыкального образа.

Правила группировки в вокальной музыке. В вокальной музыке также имеются свои особые правила группировки длительностей:

- нота группируется и записывается с другими нотами отдельно, если на слог текста приходится один звук;
- все ноты, приходящиеся на один слог текста при его распевании на двух и более звуках, объединяются в одну группу общим ребром и лигой;
- вокализы (распевания на один гласный звук) составляют исключение: их длительности группируются по правилам, действующим в инструментальной музыке.

2.5. Темп

Понятие темпа и его обозначения. Темп – скорость исполнения музыкального произведения, или частота пульсирования метрических долей. Для обозначения темпа используют чаще итальянские термины в начале произведения и в местах смены темпа. Ниже приведены термины, относящиеся к трем основным группам темпов (медленным, умеренным и быстрым), а также их значения (табл. 5).

Таблица 5

Основные темповые обозначения

Группа темпов	Итальянское обозначение	Произношение	Значение
1	2	3	4
Медленные	<i>Gráve</i>	граве	тяжело, торжественно широко, протяжно немного скорее, чем <i>Largo</i> протяжно медленно, протяжно
	<i>Lárgo</i>	лярго	
	<i>Largétto</i>	ляргетто	
	<i>Lénto</i>	ленто	
	<i>Adárgio</i>	адажио	
Умеренные	<i>Sostenúto</i>	состенуто	сдержанно
	<i>Andánte</i>	анданте	спокойно, не спеша

1	2	3	4
	<i>Andantino</i>	андантино	немного скорее, чем <i>Andante</i>
	<i>Moderáto</i>	модерато	умеренно
	<i>Con móto</i>	кон мото	с движением, под- вижно
	<i>Allegretto</i>	аллегретто	подвижно
Быстрые	<i>Allegro</i>	аллегро	скоро
	<i>Vivo</i>	виво	живо
	<i>Viváce</i>	виваче	очень живо
	<i>Préstó</i>	престо	быстро
	<i>Prestíssimo</i>	престиссимо	очень быстро

Производные от основных темпов термины с окончанием на *-etto* (*Allegretto, Larghetto, Allegretto* и т.д.) означают то же, что и основные, но с несколько меньшей мерой, например: *allegretto* – не очень скоро, оживленно. Производные от основных темпов термины с окончанием на *-issimo* означают превосходную степень.

Постепенное изменение темпа имеет особые обозначения (табл. 6).

Таблица 6

Основные обозначения постепенного изменения темпа

Группа изменения темпа	Итальянское обозначение	Произношение	Значение
Темпы замедления	<i>ritenúto</i>	ритенуто	затягивая
	<i>ritardándo</i>	ритардандо	запаздывая
	<i>allargándo</i>	алляргандо	расширяя
	<i>rallentándo</i>	раллентандо	замедляя
Темпы ускорения	<i>accelerándo</i>	аччелерандо	ускоряя
	<i>stringéndo</i>	стринжендо	сжимая
	<i>strétto</i>	стретто	стесняя
	<i>rucalzándo</i>	рукалцандо	преследуя

Резкое ускорение темпа (вдвое быстрее) отмечается термином *Doppio movement to*. Возвращение прежнего темпа обозначается *a tempo* – в темпе, *Listesso tempo* – прежний темп; возвращение к начальному темпу – *Tempo primo*, *Tempo I* (первоначальный темп). При необходимости исполнения точного темпа применяется метроном, изобретенный И.Н. Мельцелем в 1816 г.

В исполнительской практике достаточно широко применяются *агогические отклонения* от указанного темпа. *Агогика* (от греч. *ago* – веду; в античной музыкальной теории – скорость движения, темп) – не имеющие фиксации отклонения реальной длительности звуков и пауз от указанных в нотном тексте соотношений, применяемые для выразительности музыкального исполнения. Агогические отклонения часто сочетаются с изменениями динамики: *crescendo* сопровождается небольшим ускорением, *diminuendo* – замедлением темпа.

Ряд темповых терминов непосредственно относится к подобным отклонениям, например: *meno mosso* – менее подвижно, *piu mosso* – более подвижно, *rubato* (буквально – «похищенное время») – более свободное в метроритмическом отношении исполнение, *a piacere* – по желанию.

Темп определяется характером музыки, а отступление от указанного темпа может существенным образом изменить музыкальный образ. Кроме того, большинство темповых терминов, указывает и на характер исполнения, например, в музыке XVII–XVIII вв. *Allegro* одновременно означало веселый характер, а значение *Largo* как «широко» одинаково относится к темпу и характеру исполнения (см. «Краткий словарь иностранных музыкальных терминов» на с. 242).

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое мензуральная нотация, чем она отличалась от невменной?
2. Назовите в порядке возрастания длительности мензуальной нотации.
3. Какие длительности мензуальной нотации соответствовали целой, половинной, четвертной и восьмой нотам?
4. Как называлась длительность мензуальной нотации, равная двум целым нотам?

5. Что такое ритм и метр? Каковы разновидности метра?
6. В чем состоит соразмерность длительностей?
7. Какие три основные разновидности имеет ритмический рисунок?
8. Что такое размер? Назовите основные разновидности размера.
9. Каковы наиболее часто применяемые виды особого деления долей?
10. Что такое полиритмия и полиметрия?
11. Как обозначаются паузы, соответствующие основным длительностям?
12. Что такое группировка, каково ее значение в нотном тексте?
13. Что такое темп? Назовите все основные темпы в порядке их ускорения.
14. Приведите примеры обозначения постепенного изменения темпа.
15. Что такое агогика?

Практические задания¹

1. Записать в размере 4/4 и исполнить в медленном, умеренном и быстром темпах на фортепиано все основные длительности по порядку (начиная с самой продолжительной), последовательно используя следующие звуки: *C, a, g¹, e, D, H, F*.

2. Записать в размере 4/4 и исполнить в медленном, умеренном и быстром темпах на фортепиано все основные длительности по порядку (начиная с самой короткой), последовательно используя следующие звуки: *d, F, g¹, e¹, A, e, C*.

3. В предложенных ниже музыкальных примерах расставить такты в размере 2/4, правильно сгруппировав длительности. Просольмизировать полученные варианты, а затем исполнить² их с дирижированием:



¹ Все построения из практических заданий данного учебного пособия следует выполнять в любой из компьютерных программ записи нотного текста.

² Под исполнением в практических заданиях настоящего учебного пособия подразумевается пение нотами, если не имеется дополнительных указаний.

6

8

2

0

4. В предложенных ниже примерах расставить такты в размере $3/4$, правильно сгруппировав длительности. Просольмизировать полученные варианты, а затем исполнить их с дирижированием:

a

б

в

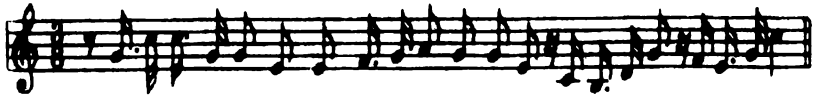
2

д



5. В предложенных ниже примерах расставить такты в размере $3/8$, правильно сгруппировав длительности. Просольмизировать полученные варианты, а затем исполнить их с дирижированием:

а



б



в



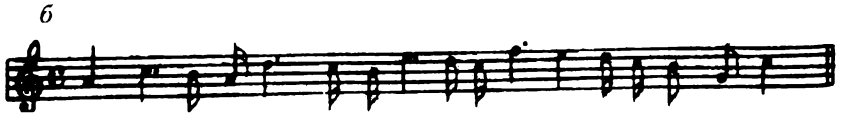
6. В предложенном ниже примере расставить такты в размере $3/2$, правильно сгруппировав длительности. Просольмизировать полученный вариант, а затем исполнить его с дирижированием:



7. В предложенных ниже примерах расставить такты в размере $4/4$, правильно сгруппировав длительности. Просольмизировать полученные варианты, а затем исполнить их с дирижированием:

а

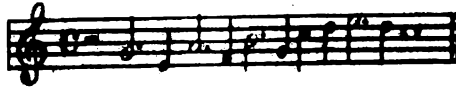




в



г



8. В предложенных ниже примерах расставить такты в размере 6/8, правильно сгруппировав длительности. Просольмизировать полученные варианты, а затем исполнить их с дирижированием:

а



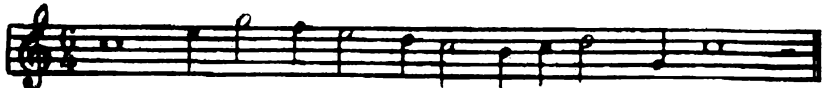
б



в



9. В предложенном ниже примере расставить такты, правильно сгруппировав длительности в размере 6/4, просольмизировать полученные варианты, а затем исполнить их с дирижированием:



10. Переписать предлагаемые ниже музыкальные фрагменты, расставив такты в указанном размере, просольмизировать их с дирижированием:

a

Ж.-Ф. Рамо. Менуэт

Three staves of musical notation in treble clef, 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains measures 1-2, the second staff contains measures 3-4, and the third staff contains measures 5-6. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various rests and phrasing slurs.

б

Ж.-Б. Люлли. Гавот

Two staves of musical notation in treble clef, 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains measures 1-2, and the second staff contains measures 3-4. The music consists of eighth and sixteenth notes with frequent beaming and phrasing slurs.

в

М. Мусоргский. Цикл «Картины с выставки». «Быдло»

Two staves of musical notation in bass clef, 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains measures 1-2, and the second staff contains measures 3-4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various rests and phrasing slurs.

г

П. Чайковский. Ноктюрн

Two staves of musical notation in treble clef, 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains measures 1-2, and the second staff contains measures 3-4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various rests and phrasing slurs.

д

А. Даргомыжский «Русалка», III д.

Three staves of musical notation in bass clef, 2/4 time signature. The first staff contains a melodic line with a fermata over the final note. The second and third staves provide accompaniment with rhythmic patterns and triplets.

е

Ф. Флотов «Марта», II д.

Four staves of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The first staff features a melodic line with a fermata. The subsequent staves contain accompaniment with rhythmic patterns and triplets.

ж

Э. Направник «Дубровский», III д.

Three staves of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The first staff has a melodic line with a fermata. The second and third staves provide accompaniment with rhythmic patterns and triplets.



11. Из музыкальных фрагментов задания 10 (см. с.51–53) выписать и просольмизировать с дирижированием такты с использованием особого деления долей.

12. Из музыкальных фрагментов задания 10 (см. с. 51–53) выписать и просольмизировать с дирижированием такты с использованием: а) пунктирного, б) синкопированного ритмического рисунка.

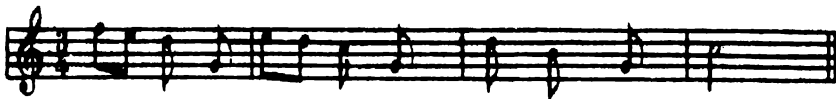
13. Выписать музыкальные фрагменты из задания 10 (все, кроме фрагмента в) и расставить такты, изменив размер на $2/4$ и, при необходимости, группировку длительностей. Исполнить полученные варианты, сольмизуя с дирижированием.

14. Выписать музыкальные примеры б, в, г, д из задания 3, расставить такты в размере $3/4$, начиная все построения с сильной доли. Исполнить полученные варианты, сольмизуя с дирижированием.

15. Выписать музыкальные примеры а, б, в, д из задания 3, расставить такты в размере $4/4$, начиная все построения с сильной доли. Исполнить полученные варианты, сольмизуя с дирижированием.

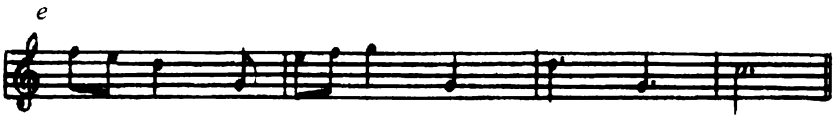
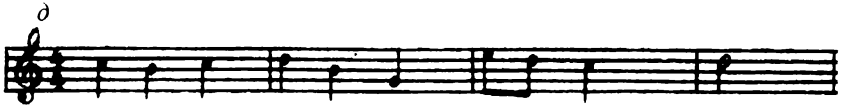
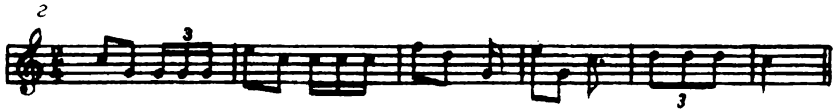
16. В музыкальных примерах дополнить такты паузами в соответствии с недостающими длительностями и исполнить полученные варианты:

а



б





Глава 3. ИНТЕРВАЛЫ

3.1. Мелодические и гармонические интервалы.

Фонизм, консонансы и диссонансы

Интервал. В музыке *интервалом* (от лат. *intervallum* – промежуток) называется соотношение двух звуков по высоте. Нижний звук считается основанием, верхний – вершиной.

Интервалы делятся на два вида – мелодические и гармонические.

В *мелодических* интервалах звуки исполняются и записываются последовательно друг за другом и могут быть восходящими (при движении от основания к вершине) или нисходящими (при движении от вершины к основанию).

В *гармонических* интервалах оба звука исполняются одновременно и записываются по вертикали – нота над нотой, за исключением секунды, звуки которой пишутся только плотно рядом по диагонали снизу вверх.

Фонизм, консонансы и диссонансы. Каждый интервал имеет конкретные акустические свойства, определяющие характер его звучания (фонизм). Фонизм¹ (от греч. *phone* – звук) – яркая для слуха окраска, характер звучания гармонического интервала или аккорда самих по себе, не зависимо от их ладофункционального значения.

Наиболее ярко характер звучания выявляется в гармонических интервалах, делящихся на две группы – *консонансы* и *диссонансы*².

Консонансы (фр. *consonance*, от лат. *consonantia* – созвучие, согласное звучание) обладают более мягким, благозвучным и устойчивым звучанием, являются выразителями покоя, отсутствия стремления и подразделяются на три вида: *абсолютные* – чистые прима и октава, *совершенные* – чистые квинта и кварта, *несовершенные* – большие и малые терции и сексты.

Диссонансы (фр. *dissonance*, от лат. *dissonantia* – нестройность, нестройное звучание) звучат резче консонансов, являются носителями

¹ Данный термин впервые ввел Ю.Н. Тюлин.

² Более подробно см.: Музыкальный энциклопедический словарь / Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 267.

напряжения, направленности к консонансу, фактором движения, а их не устойчивые звуки требуют разрешения (перевода в консонанс). К диссонансам относятся большие и малые секунды и септимы, тритоны.

3.2. Простые и составные интервалы, их обращения

Величина, название и обозначение простых интервалов.

Музыкальные интервалы современной музыкальной системы имеют два измерения – ступеневую и тоновую величину. *Ступеневая величина* интервалов зависит от количества входящих в их состав ступеней диатонического звукоряда. Эта ступеневая величина определяет цифровое обозначение и название интервалов (табл. 7).

Вид интервалов связан с их *тоновой величиной* (количеством содержащихся в них тонов и полутонов) и арифметически может быть выражен дробным, целым или смешанным числом, например: $1/2$ тона, 1 тон, 1 и $1/2$ тона и т.д.

При обозначении интервала числовые выражения его тоновой величины заменяются прилагательными и добавляются к названию интервала или ее цифровому обозначению (чистая, малая, большая, уменьшенная, увеличенная, дважды уменьшенная, дважды увеличенная). Эти прилагательные сокращенно записываются их начальными буквами слева от цифр названия интервала (см. табл. 7).

Таблица 7

Названия и виды простых основных интервалов

Количество ступеней	Название интервала	Вид интервала	Количество тонов	Обозначение интервала
1	2	3	4	5
1	Прима	чистая (ч)	0	ч. 1
2	Секунда	малая (м)	$1/2$	м. 2
		большая (б)	1	б. 2
3	Терция	малая (м)	$1+1/2$	м. 3
		большая (б)	2	б. 3

Окончание табл. 7

1	2	3	4	5
4	Кварта	чистая (ч) увеличенная (ув)	$2+1/2$ 3	ч. 4 ув.4
5	Квинта	уменьшенная (ум) (тритон) чистая (ч)	3 $3+1/2$	ум.5 ч. 5
6	Секста	малая (м) большая (б)	4 $4+1/2$	м. 6 б. 6
7	Септима	малая (м) большая (б)	5 $5+1/2$	м. 7 б. 7
8	Октава	чистая (ч)	6	ч. 8

Все интервалы в данной таблице располагаются в пределах октавы и называются *простыми*. Интервалы от примы до кварты являются *тесными*, а от квинты до октавы – *широкими*. В то же время ходы на секунду – терцию считаются плавным движением голосов, а ход на кварту и шире – скачком.

Если интервалы образованы ступенями диатонического звукоряда, то они являются *основными*. В прим. 22, 23 диатонические¹ интервалы построены от звука с вверх и вниз, а их обозначения проставлены снизу.

22



23



¹ *Диатоническими* называются интервалы, построенные на основных ступенях диатонического звукоряда. Это чистые, малые, большие интервалы и тритоны (см. гл. 4).

Для построения данных диатонических интервалов использованы оба измерения интервалов (ступеневое и тоновое). Для правильного построения интервалов следует сначала определять ступеневую величину интервала, а затем уже тоновую.

Составные интервалы. Интервалы больше октавы, образованные при сложении простых интервалов, являются *составными* (или сложными). Составные интервалы в объеме до двух октав имеют особые названия (табл. 8).

Как и простые, составные интервалы могут быть основными и производными (диатоническими и хроматическими), консонансами и диссонансами. Составные интервалы имеют следующие разновидности: чистые, малые и большие, увеличенные и уменьшенные, дважды увеличенные и дважды уменьшенные.

Таблица 8

Составные интервалы

Количество ступеней	Простые интервалы, входящие в состав составного	Название интервала
9	октава + секунда (8 + 2)	нона
10	октава + терция (8 + 3)	децима
11	октава + кварта (8 + 4)	ундецима
12	октава + квинта (8 + 5)	дуодецима
13	октава + секста (8 + 6)	терцдецима
14	октава + септима (8 + 7)	квартдецима
15	октава + октава (8 + 8)	квинтдецима

Обращения интервалов. Простые и составные интервалы имеют обращения. *Обращение простого интервала* – это перемещение его тонов (нижнего на октаву вверх или верхнего на октаву вниз), когда основание становится вершиной, а вершина – основанием интервала. Обращение любого простого интервала вместе с исходным составляют октаву, хотя числовое выражение их суммы всегда будет равняться не восьми, а девяти.

Дело в том, что один из звуков считается дважды, так как входит и в первый, и во второй интервал. Прима обращается в октаву ($1 + 8 = 9$), секунда – в септиму ($2 + 7 = 9$), терция – в сексту ($3 + 6 = 9$), кварта – в квинту ($4 + 5 = 9$) и наоборот. Сумма тонов взаимообращающихся интервалов равна шести тонам (тоновой величине чистой октавы).

Обращение составных интервалов может производиться двумя способами:

- один из звуков составного интервала переносится на две октавы (основание -- вверх или вершина -- вниз), а другой звук при этом остается на месте;
- оба звука составного интервала одновременно переносятся на одну октаву навстречу друг другу, перекрещиваясь при этом.

Второй из указанных способов обращения составных интервалов более удобен, однако в том и другом случае результат будет всегда один -- простой интервал.

Таким образом, обращение простых и составных интервалов всегда предполагает перекрещивание голосов и перемену их местами, иначе новый интервал образоваться не может.

Кроме того, следует указать, что диатонические интервалы всегда обращаются в диатонические, хроматические – в хроматические (см. ниже п. 3.3.), консонансы – в консонансы, диссонансы – в диссонансы, тесные – в широкие, малые – в большие, чистые – в чистые, увеличенные – в уменьшенные, дважды увеличенные -- в дважды уменьшенные, и наоборот. При обращении простых интервалов образуются простые интервалы.

3.3. Хроматические интервалы и энгармонизм интервалов

Хроматические интервалы. В результате альтерации основных ступеней диатонического лада могут появляться *хроматические интервалы*. Дело в том, что любой основной интервал может быть увеличен или уменьшен (кроме чистой прима, которую нельзя уменьшить, так как она имеет нулевую тоновую величину) вследствие альтерации основных ступеней диатоники за счет повышения и/или понижения его вершины

или основания. При этом могут образовываться *производные хроматические* интервалы: большие и малые, увеличенные и уменьшенные, дважды увеличенные и дважды уменьшенные¹.

Увеличенным называется интервал, производный от основного вида чистого или большого интервала, тоновая величина которого увеличивается на полтона, а ступеневая величина одинакова с ним. *Уменьшенным* называется производный от основного вида чистого или малого интервала, тоновая величина которого уменьшается на полтона, а ступеневая величина одинакова с ним².

Дважды увеличенный (дв. ув.) интервал на хроматический тон шире своего основного вида (чистого или большого), но при этом имеет одинаковую с ним ступеневую величину. *Дважды уменьшенный* (дв. ум.) интервал на хроматический тон уже своего основного вида (чистого или малого), но при этом имеет одинаковую с ним ступеневую величину.

Из хроматических интервалов в музыкальной практике чаще встречаются дважды увеличенные прима, кварта и октава, а также дважды уменьшенные квинта и октава (прим. 24, 25).

24



25



Энгармонизм интервалов. Подобно энгармонизму звуков существуют и *энгармонически равные интервалы*, имеющие одинаковое звучание, но разное написание. Энгармонизм интервалов становится возможным за

¹ К хроматическим интервалам относятся все увеличенные и уменьшенные (за исключением тритонов), дважды увеличенные и дважды уменьшенные интервалы.

² См.: Алексеев Б.К., Мясоедов А.Н. Элементарная теория музыки. М., 1986. С. 69.

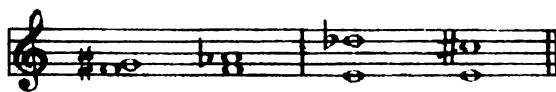
счет одинаковой тоновой величины данных интервалов, при этом их ступеневая величина может быть и различной, и одинаковой.

Энгармонизм интервалов может достигаться двумя способами:

- посредством энгармонической замены одного из звуков интервала, при которой изменяется наименование и ступеневая величина интервала (прим. 26);

- посредством энгармонической замены обоих звуков интервала, при которой его ступеневая величина и наименование могут измениться или остаться прежними, а названия звуков будут обязательно другими (прим. 27).

26



ув.2 = м.3 ум.7 = б.6

27



б.2 = б.2 ч.4 = ч.4

Любой диатонический интервал может быть заменен энгармонически равным ему диатоническим (или хроматическим) интервалом. Хроматический же интервал может быть заменен прежде всего хроматическим (реже диатоническим) интервалом.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое интервал?
2. Что такое вершина и основание интервала?
3. Какие интервалы называются гармоническими и мелодическими?
4. Какими двумя основными величинами измеряются интервалы?
5. Что такое ступеневая величина интервала?
6. Что такое простые интервалы?
7. Сколько всего существует простых интервалов?
8. Какие интервалы называются тесными, а какие широкими?

9. Какие интервалы называются увеличенными, уменьшенными, дважды увеличенными, дважды уменьшенными?

10. Какие интервалы называются составными, а какие ультраширокими?

11. Сколько всего существует составных интервалов?

12. Что такое обращение интервалов?

13. В какие интервалы обращаются чистые, малые, большие, увеличенные и уменьшенные интервалы?

14. В какие интервалы обращаются прима, секунда, терция, кварта, квинта, секста, септима и октава?

15. Что такое консонансы и диссонансы?

16. Какие существуют разновидности консонансов?

17. Какими способами могут обращаться составные интервалы?

18. Какие интервалы называются диатоническими и хроматическими?

19. Какие интервалы называются энгармонически равными?

Практические задания

1. Построить и исполнить от указанных звуков вверх обозначенные цифрами простые интервалы согласно образцу:

Образец

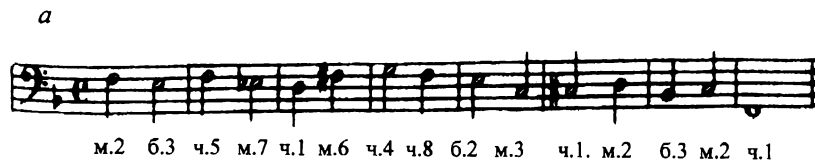


1 6 8 7 4 3 5 2 3 5 7 8 6

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Below the staff are the interval numbers: 1, 6, 8, 7, 4, 3, 5, 2, 3, 5, 7, 8, 6.

2. Построить и исполнить от указанных звуков вверх обозначенные простые интервалы:

a



м.2 6.3 ч.5 м.7 ч.1 м.6 ч.4 ч.8 6.2 м.3 ч.1. м.2 6.3 м.2 ч.1

Detailed description: A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Below the staff are the interval numbers: м.2, 6.3, ч.5, м.7, ч.1, м.6, ч.4, ч.8, 6.2, м.3, ч.1., м.2, 6.3, м.2, ч.1.

б



ч.8 ч.4 м.2 б.3 ув.4 ч.5 м.6 б.7 м.2 б.3 ч.4 ув.2 м.3 ум.5 ум.7

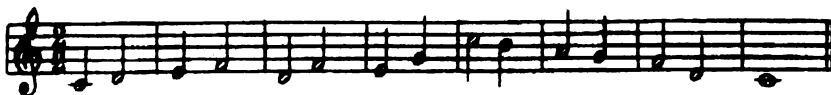
3. Построить от указанных звуков вверх и исполнить интервалы с обращениями, используя при этом наиболее удобный способ:

а



б.6 м.7 б.2 б.6 ч.5 ч.1 м.3 м.7 ув.4 ч.4 б.2 б.3

б



б.7 ч.4 м.6 ч.5 м.3 б.6 ч.4 б.2 б.3 ум.5 м.7 б.2 ч.8 ч.1 ч.5

4. Построить в восходящем направлении от указанных звуков простые и составные интервалы, используя для записи их вершин скрипичный ключ и другой нотоносец. Исполнить сначала мелодический, а затем гармонический (верхние голоса – петь, нижние – играть и наоборот) вид данных интервалов.



м.9 м.2 б.3 ч.5 м.6 м.7 м.6 б.7 ув.4 ув.2 б.7 м.10 ч.11 м.2 б.13 ч.4 б.3 ч.5 ч.8

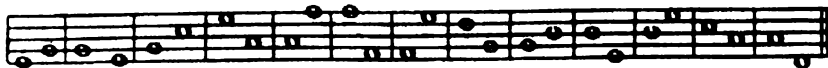
5. Построить в нисходящем направлении от указанных звуков составные интервалы, используя для записи их оснований басовый ключ и другой нотоносец. После чего тремя способами выполнить обращения каждого из них и исполнить составные интервалы на фортепиано, а их обращения в гармоническом виде – сольфеджио:



м.9 ч.15 м.13 ч.12 ч.11 м.10 ум.12 б.13 б.14 б.9 ув.11

6. Переписать (сначала в скрипичном, а затем в басовом ключах), обозначить и исполнить (различными способами) предлагаемые интервалы:

a



б



7. Построить в восходящем движении и исполнить хроматические интервалы (*кварту* увеличенную и *квинту* уменьшенную) с обращениями от следующих звуков: *c¹, g, a, h, d¹, e, fis¹*.

8. Построить в восходящем движении и исполнить дважды увеличенные интервалы (приму, кварту и октаву) от следующих звуков: *ces¹, ges, as, b¹, des¹, es*.

9. Построить в восходящем движении и исполнить дважды уменьшенные интервалы (квинту и октаву) от следующих звуков: *cis¹, gis, ais, dis, fis*.

10. Построить, обозначить и исполнить от звука *e* в восходящем и нисходящем направлении следующие составные интервалы: б.9, ч.11, ум.12, б.10, ч.15, ч.12, ув.11, м.14, б.13.

11. Построить, обозначить и исполнить в восходящем и нисходящем направлении от звука *g* в порядке расширения все чистые интервалы.

12. Построить, обозначить и исполнить в восходящем и нисходящем направлении от звука *a* в порядке уменьшения все большие и малые интервалы.

13. Построить, обозначить и исполнить в восходящем и нисходящем направлении от звуков *h, a, c, f, g, e* следующую цепочку интервалов: б.2 – ув.4 – м.6 – б.7 – ум.5 – б.3 – м.7 – ув.2 – ч.4 – м.3 – ум.7 – ч.5¹.

¹ Обратите внимание, что в каждой выделенной паре второй интервал является разрешением первого и, следовательно, не может быть построен от заданного звука.

14. Построить, обозначить и исполнить в восходящем и нисходящем направлении от звуков *h, a, c, f, g, e* следующую цепочку интервалов: ч.5 – ув.4 – м.6 – м.7 – ум.5 – б.3 – б.7 – ув.2 – ч.4 – ч.4 – ум.7 – ч.5.

15. Определить, выписать, обозначить и исполнить мелодические и гармонические интервалы в следующих фрагментах из музыкальной литературы:

a

Л. Куперен. Les perelines



б

Русская народная песня «Короб ты мой лубяной»



в

Л. Бетховен. Соната, оп. 10, № 2, ч. III



Л. Бетховен. Соната, ор. 10, № 3, ч. III

p dolce

f

А. Скрябин. Прелюдия, ор. 33, № 1д

p

p

Глава 4. ЛАД И ТОНАЛЬНОСТЬ

4.1. Лад

Понятие лада. Лад – система устойчивых и неустойчивых звуков (ступеней), объединенных тяготением к тонике (единому устойчивому центру) на основе звуковысотных мелодических и функциональных связей.

Количество звуков (ступеней) в ладу может быть разным: от двух-трех (в древних напевах) до четырех – семи (например, в бесполутоновой пентатонике древних напевов у разных народов мира).

Диатонические лады. Наиболее распространенные в современной музыкальной практике диатонические лады состоят из семи звуков – ступеней. Ладофункциональные соотношения возникают, когда звук становится ступенью лада и приобретает свойства устойчивости либо неустойчивости. Так ступень начинает выполнять в ладу ту или иную функцию, определяющую название данной ступени.

Лад можно построить от любого из двенадцати звуков хроматического ряда и, в зависимости от положения тоники, встретить на любой высоте. При этом будут проявляться новые свойства устойчивости и неустойчивости, иные ладофункциональные соотношения и тяготения ступеней лада.

В разных ладовых системах один и тот же звук может иметь разное ступеневое (функциональное) значение и обозначение (порядковые номера ступеней записываются римскими цифрами).

Основным устоем – *тоникой* – является I ступень. К тонике стремится развитие любой музыкальной мысли, ею завершаются музыкальные построения в разных жанрах композиторской и фольклорной музыки. Относительно устойчивые III и V ступени в одноголосии стремятся в тонику, а взятые одновременно с I ступенью образуют устойчивое тоническое трезвучие.

Неустойчивые II, IV, VI и VII ступени лада стремятся (тяготеют) и переходят (разрешаются) в устойчивые звуки. Степень их неустойчивости зависит прежде всего от интервального соотношения с ближайшими устойчивыми звуками (полутоновое соотношение неустоя с устоем ост-

рее, чем целотоновое). Кроме того, тоника с большей силой, чем другие устои, «приглаголяет» к себе неустойчивые звуки.

В многоголосии проявление ладовых функций (устойчивости и неустойчивости) более ярко. Кроме того, при определенных условиях многоголосие может изменить роль звука (ступени). Например, звук V ступени в составе тонического трезвучия является устойчивым, а в составе доминантовой гармонии функционально неустойчив. Устойчивый звук I ступени лада в субдоминантовой гармонии (в составе трезвучия IV ступени) может оказаться неустойчивым.

Таким образом, лад – выразительное средство в музыке, которое создает *напряжение* между устойчивыми и неустойчивыми звуками и определенную *окраску* благодаря характерным ступеням.

4.2. Мажорный и минорный лады, их виды.

Дважды гармонический мажор и минор

Мажорный лад. На контрастной окраске основано звучание наиболее распространенных ладов – мажора и минора.

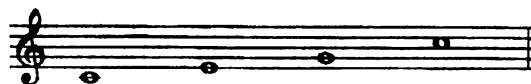
Мажорный лад, или *мажор* (от итал. *maggiore* – больший, старший) – это семиступенный лад, устойчивые звуки которого образуют большое (мажорное) трезвучие. В буквенной нотации мажор обозначается словом *dur* (от лат. *durus* – твердый).

Главный признак мажора – интервал *большая терция* между I и III ступенями, который определяет мажорность звучания устойчивых звуков в тоническом трезвучии (I, III и V ступени) и лада в целом (прим. 28).

28

C-dur: звуки тонического трезвучия

б.3 + м.3 + ч.4



I III V (I)
Прима Терция Квинта Прима

Звуки тонического трезвучия получают названия примы, терции и квинты тоники, остальные ступени мажора являются неустойчивыми.

Мажорный лад имеет три основных вида: натуральный, гармонический и мелодический.

Натуральный мажор. Звуки лада, расположенные поступенно вверх или вниз от тоники до тоники, образуют гамму. В восходящем движении гамма натурального мажора имеет следующую интервально-тоновую структуру: 1 + 1 + 1/2 + 1+ 1+ 1+1/2 (два тона – полутон – три тона – полутон) (прим. 29).

29

C-dur (натуральный)

1 т. 1 т. 1/2 т. 1 т. 1 т. 1 т. 1/2 т.

Кроме того, мажорная гамма состоит из двух одинаковых тетракордов (тетракорд – в переводе с греч. *tetra hord* – четыре струны) – четырех расположенных подряд ступеней диатонического звукоряда в объеме кварты, разделенных целым тоном (большой секундой). Оба тетракорда имеют одинаковое строение: два тона + полутон (прим. 30).

30

C-dur (натуральный)

Нижний тетракорд Верхний тетракорд

1 т. 1 т. 1/2 т. 1 т. 1 т. 1 т. 1/2 т.

Разделяющий тон

Гамма натурального мажора, в которой все ступени имеют свои порядковые номера (римские цифры) и названия (латинские буквы) с соответствующим функциональным значением, имеет вид, представленный в прим. 31:

31

Восходящая гамма Нисходящая гамма

I II III IV V VI VII I I VII VI V IV III II I
(T) (M) (S) (D) (SM) (T) (T) (SM) (D) (S) (M) (T)

Названия и обозначения ступеней мажорного и минорного лада представлены в табл. 9.

Таблица 9

Названия и обозначения ступеней мажора и минора

Ступень лада	Название ступени	Обозначение ступени	
		Натуральный мажор	Гармонический минор
I	Тоника	T	t
II	Полунапряженный вводный тон	II	II
III	Медианта	M	m
IV	Субдоминанта	S	s
V	Доминанта	D	D (d – в натуральном)
VI	Субмедианта	SM	sm
VII	Напряженный восходящий вводный тон (натуральный мажор, гармонический минор)	VII	VII

Все устойчивые ступени лада окружены неустойчивыми звуками (их тяготения в прим. 32 указываются стрелками):

32



Особенно остро в натуральном мажоре звучат полутоновые тяготения VII ступени – в тонику, IV – в III ступень.

Ниже представлена полная система ладовых тяготений основных неустойчивых ступеней в основные устойчивые (I, III и V) в гамме натурального мажора, а также *главные ступени* – I, IV и V (*тоника, субдоминанта и доминанта*), трезвучия которых подчеркивают окраску лада (прим. 33).

33

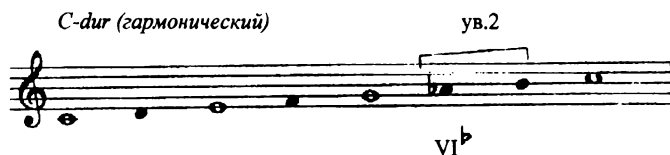
C-dur (натуральный)



Наклонение лада. Следует подчеркнуть, что нижний тетрахорд гаммы натурального мажора определяет мажорное ладовое наклонение. *Наклонение* – качество, обуславливающее мажорную или минорную направленность ладов или аккордов благодаря восходящей направленности интонации интервала большой мажорной терции и нисходящей направленности интервала малой минорной терции¹.

Гармонический мажор. Верхний тетрахорд мажорной гаммы определяет вид лада. Так, в верхний тетрахорд гармонического мажора вводится ладовая альтерация: на полтона понижается VI ступень, что обостряет ее нисходящее тяготение к V ступени. В результате меняется интервальная структура верхнего тетрахорда, и на VI пониженной ступени возникает хроматический интервал увеличенная секунда (прим. 34).

34

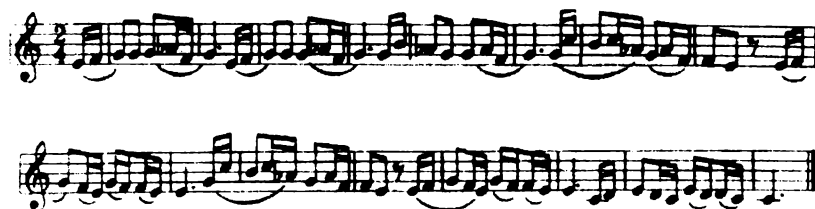


Гармонический мажор характерен для музыки народов Востока, поэтому часто используется в русской и зарубежной профессиональной музыке для создания своеобразного «восточного» колорита (прим. 35).

35

М. Ипполитов-Иванов. Азербайджанские фрагменты, ор. 62

Moderato sostenuto. Tempo marziale



¹ Более подробно см.: Музыкальный энциклопедический словарь / Под ред Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 370.

Мелодический мажор. Мелодический мажор отличает отсутствие напряженного тяготения вводного тона в тонику, что является результатом понижения VI и VII ступеней лада в нисходящем движении, при этом верхний тетракорд гаммы становится зеркальным отражением нижнего (прим. 36).

36

C-dur (мелодический)

Верхний тетракорд Нижний тетракорд

1 + 1 + 1/2 + \square | 1/2 + 1 + 1

VII^b VI^b Разделяющий тон

Звукоряды как гармонического, так и мелодического мажора строятся по-разному в восходящем и в нисходящем движении. Знаки альтерированных ступеней выставляются в тексте при нотах.

Ступени трех видов мажора образуют полный девятизвучный мажор за счет добавления к основным звукам альтерированных VI и VII ступеней (прим. 37).

37

C-dur (полный)

I II III IV V VI^b VI VII^b VII I

Минорный лад. Минорный лад, или минор (от итал. *minore* – меньший) – это семиступенный лад, устойчивые звуки которого образуют малое (минорное) трезвучие. В буквенной нотации минор обозначается словом *moll* (от лат. *mollis* – мягкий).

Главный признак минора – интервал *малая терция* между I и III ступенями, определяющий минорность звучания устойчивых звуков и лада в целом.

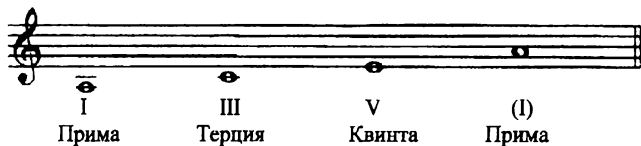
Свойства и названия ступеней в миноре те же, что и в мажоре (см. табл. 9), меняются лишь интервальные соотношения между ними и характер их звучания (прим. 38).

a-moll: звуки тонического трезвучия

м.3

б.3

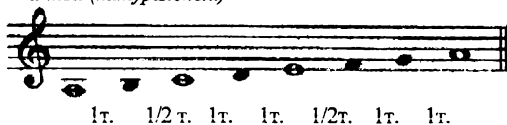
ч.4



Натуральный минор. Гамма натурального минора в восходящем движении имеет следующую интервально-тоновую структуру: 1 + 1/2 + 1 + 1 + 1/2 + 1 + 1 (тон – полутон – два тона – полутон – два тона) (прим. 39).

39

a-moll (натуральный)



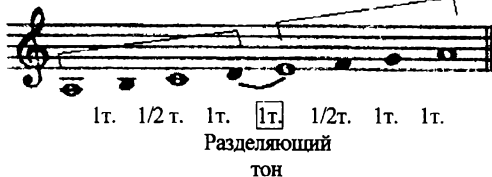
Кроме того, гамма натурального минора состоит из двух неодинаковых тетрахордов (прим. 40).

40

a-moll (натуральный)

Нижний тетрахорд

Верхний тетрахорд



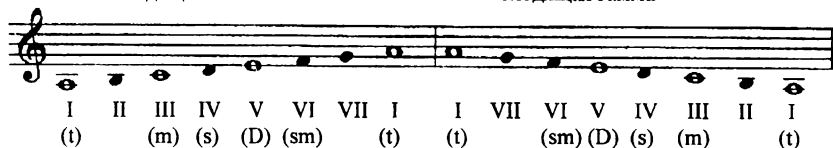
В минорной гамме, как и в мажоре, ступени имеют свои порядковые номера, названия (латинские буквы) и такое же функциональное значение (прим. 41).

41

a-moll (натуральный)

Восходящая гамма

Нисходящая гамма



В натуральном миноре отсутствует остро звучащее напряженное вводитонное тяготение к тонике VII ступени, но острее, чем в натуральном мажоре, звучит нисходящее полутонное тяготение VI ступени к V ступени.

Гармонический минор. В гармоническом миноре вводится ладовая альтерация, повышающая VII ступень на полтона и обостряющая ее восходящее тяготение к тонике. В верхнем тетракорде на VI ступени появляется хроматический интервал увеличенная секунда, что повышает яркость и напряженность звучания гармоний доминантовой функции (прим. 42).

42



Это качество гармонического минора сделало его распространенным в многоголосной профессиональной музыке.

В гармоническом миноре¹ оба тетракорда имеют отличную друг от друга внутреннюю симметрию:

$$\begin{array}{cccccccc}
 \text{I} & \text{II} & \text{III} & \text{IV} & \text{V} & \text{VI} & \text{VII} & \text{I} \\
 1\text{т.} + 1/2\text{т.} + 1\text{т.} + & \boxed{1\text{т.}} & + 1/2\text{т.} + 1^{1/2}\text{т.} + 1/2\text{т.}
 \end{array}$$

Мелодический минор. Другим характерным видом минора является его мелодический вид – одновременное повышение VI и VII ступеней лада в восходящем направлении². Гамма мелодического минора представлена в прим. 43.

¹ Впервые теоретически обосновал гармоническую минорную гамму немецкий музыкант Г. Линке в 1766 г.

² Данный звукоряд впервые был описан французским композитором Ж. Рамо еще в 1722 г. Мелодический минор происходит от дорийского лада, отличающегося от натурального минора высокой VI ступенью.

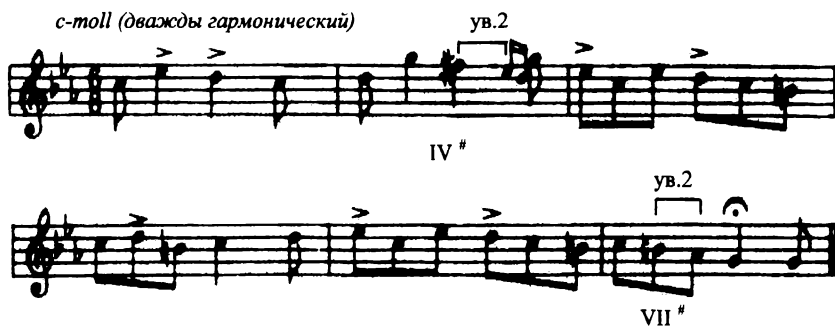


Звукоряды гамм как гармонического, так и мелодического минора строятся различно в восходящем и в нисходящем порядке. Объединение трех видов минора образует девятизвучный *полный минор*, звукоряд которого обогащен *повышенными VI и VII ступенями*.

Дважды гармонические лады. Кроме названных ладовых разновидностей существуют еще *дважды гармонические лады с двумя увеличенными секундами*, которые образуются в результате понижения VI и II ступеней в мажоре, VII и IV – в миноре. Дважды гармонические лады не являются диатоническими¹. Они характерны для молдавской, венгерской, болгарской, еврейской народной музыки и соответствующих национальных композиторских школ, а также для некоторых восточных музыкальных культур (прим. 44).

44

Молдавская мелодия



Все разновидности мажора и минора являются диатоническими ладами современной хроматической музыкальной системы. Они могут быть построены на любой ступени данной системы (см. п. 4.3.). Утвердились в XVIII в. в классическом музыкальном стиле, но имеют важное значение и в современной музыкальной теории и практике.

¹ См. далее п. 4.5.

4.3. Тональность. Мажорные и минорные тональности

Тональность. Тональность – высотное положение лада, определяемое тоникой. В буквенной и слоговой системах наименования тональностей определяются звуком I ступени лада и ладовым наклоном (мажором или минором). Например, в слоговой системе тональности обозначаются так: *до минор*, *ля-бемоль мажор* (*ля^b мажор*), *ре мажор*, *си мажор*, *фа-диез минор* (*фа # минор*).

В буквенной системе обозначения этих тональностей будут выглядеть следующим образом: *c-moll*, *as-dur*, *D-dur*, *H-dur*, *fis-moll*, так как названия мажорных тональностей пишутся с прописной буквы, минорных – со строчной. При этом могут быть пропущены обозначения ладового наклона *dur* или *moll*, например, *ля мажор* – *A* или *фа-диез минор* – *fis*.

Структура мажорного или минорного лада того или иного вида, независимо от высоты тоники, всегда неизменна, поэтому все ступени лада сохраняют свои свойства в любой тональности (см. п. 4.2.). Зная интервальную структуру мажорной гаммы и используя те или иные хроматически измененные (при помощи соответствующих знаков альтерации) основные ступени, можно построить мажорный звукоряд от любого звука.

Если построить 12 чистых квинт вверх от *до* и от каждой построить гамму натурального мажора, то получится стройная система мажорных диэзных тональностей в порядке увеличения ключевых знаков. Тональность *до мажор* не имеет при ключе знаков альтерации, в каждой же последующей тональности будет прибавляться новый диэз, возникающий на VII ступени натурального мажора (диэзы тоже располагаются по восходящему квинтовому ряду, начиная от *фа-диэз*). В последней тональности, используемой в музыкальной практике полной тональной системы, – *Cis-dur* – имеется семь диэзов. При дальнейшем продвижении по квинтам будут возникать не применяемые на практике тональности с дубль-диэзами на VII ступени.

То же самое будет происходить и с бемольными тональностями мажора, если их выстраивать от тоники *до мажора* по чистым квинтам вниз. При этом каждый новый бемоль будет появляться на IV ступени

лада, а последняя применяемая тональность данной системы – *Ces-dur* (с семью бемолями).

Следует заметить, что каждая следующая по квинтовому ряду диэзная мажорная тональность строится на доминанте, а бемольная – на субдоминанте предыдущей тональности; каждая тональность получает только ей присущие знаки, выставляемые при ключе.

Минорные тональности, параллельные диэзным и бемольным мажорам (см. п. 4.4.), также располагаются по квинтам вверх (диэзные) и вниз (бемольные), начиная отсчет от тональности *a-moll* (параллельной *C-dur*). Следующие по квинтовому ряду миноры с диэзами при ключе строятся на доминанте, с бемолями – на субдоминанте предыдущей тональности. Ключевые знаки альтерации минорных тональностей (те же, что и в мажорах) всякий раз возникают на II ступени в диэзных тональностях, на VI ступени лада – в бемольных. Таким образом мажорные и минорные тональности образуют *квинтовые ряды тональностей* (см. п. 4.4, рис. 9).

4.4. Одноименные и параллельные тональности мажора и минора. Кварто-квинтовый круг тональностей

Одноименные и параллельные тональности. Мажор и минор при всех их различиях имеют и определенные сходства, например, одинаковое количество ступеней, их аналогичное функциональное значение, те же направления ладовых тяготений. Наглядно эти сходства обнаруживаются при построении *одноименных* (имеющих общую тонику) тональностей одного вида (например, гармонического мажора и гармонического минора и др.), различия их будут касаться только их ладового признака – звука III ступени.

Еще более близким родством обладают *параллельные* тональности мажора и минора натуральных видов, отстоящие друг от друга на малую терцию, причем мажорная тоника всегда выше минорной¹. Эти

¹ При одновременном исполнении гамм натурального вида, имеющих общие звуки (например, *до мажор* и *ля минор*), образуется движение параллельными терциями/секстами, что и обуславливает название «параллельные тональности».

тональности имеют общий звуковой состав и одинаковые ключевые знаки, изменяются только звуки устойчивых и неустойчивых ступеней. Кроме того, тонические трезвучия параллельных тональностей имеют между собой два общих тона (в мажоре – прима и терция, в миноре – терция и квинта тоника). В ином функциональном значении эти трезвучия встречаются в обеих тональностях: тоника мажора в параллельном миноре является III ступенью, а тоника минора в параллельном мажоре – VI ступенью.

Кварто-квинтовый круг тональностей. Полная мажорно-минорная система построения параллельных тональностей, расположенных по квинтам (квартам) в порядке возрастания количества ключевых знаков, получила название *кварто-квинтового круга* (см. рис. 9)¹.

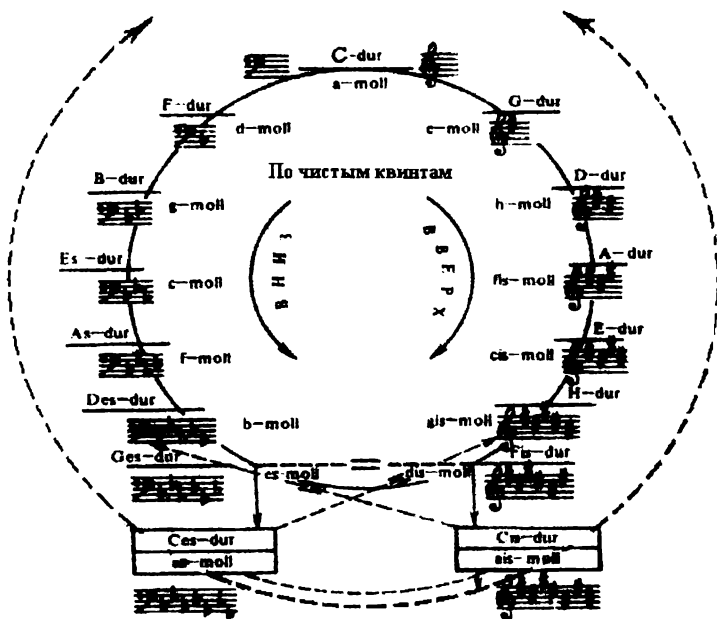


Рис. 9. Квинтовый круг тональностей²

¹ Квинтовый круг можно заменить квартовым, при этом диэзные тональности будут строиться по чистым квартам вниз, бемольные – по чистым квартам вверх.

² Модифицированная схема из кн.: *Алексеев Б.К., Мясоедов А.Н.* Элементарная теория музыки. М., 1986. С. 111.

На рис. 9 приводятся 15 тональностей мажора (вне круга) и 15 – минора (внутри круга) до семи знаков включительно, а также соответствующие им ключевые знаки.

Энгармонически равные тональности. Последовательность диэзных и бемольных тональностей можно продолжить (по направлению пунктирных линий внешнего круга на рис. 9). При этом будут образовываться тональности с дубль-бемолями и дубль-диэзами, менее удобные для практического применения и имеющие *энгармонически равные*¹ им тональности среди представленных в квинтовом круге.

Таким образом, любая тональность может быть заменена энгармонически равной ей тональностью (например: *ре мажор* = *до-дубль-диэз мажор* = *ми-дубль-бемоль мажор*), при этом первоначальные знаки тональностей и отдельных звуков меняются на противоположные: диэзы на бемоли и наоборот. Энгармонически равные тональности *Fis-dur* (шесть диэзов) и *Ges-dur* (шесть бемолей) отличаются от других энгармонически равных тональностей одинаковым количеством ключевых знаков. Сумма противоположных ключевых знаков альтерации у всех энгармонически равных тональностей всегда равняется числу 12.

4.5. Диатонические лады. Переменные, увеличенные и уменьшенные лады

Народные, церковные, искусственные и другие лады возникли в результате длительного развития музыкального мышления. Большое значение в этом развитии имели *диатонические лады*.

Диатоника. Диатоника (от греч. *diatonikos* – переходящий от тона к тону) – семиступенная музыкальная система, звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам или квартам². Примерами диатоники могут быть звукоряд из белых клавиш фортепиано (звукоряд натурального *C-dur*) или его вариант в транспорте на любой интервал.

¹ Энгармонически равные тональности имеют при одинаковом ладовом наклонении и высотном расположении разное название ступеней.

² Натуральный мажор и минор относятся к диатонике, в отличие от гармонического и мелодического, которые являются диатоническими лишь условно.

Семиступенные диатонические лады. На основе диатоники в результате изменения положения главного устойчивого звука образовались различные диатонические лады (прим. 45).

45



В прим. 45 три лада имеют мажорное наклонение с большой терцией между I и III ступенями (ионийский, лидийский и миксолидийский) и четыре – минорное наклонение с малой терцией между теми же ступенями (эолийский, фригийский, дорийский и локрийский).

Характерные признаки диатонических ладов представлены в табл. 10.

Таблица 10

Диатонические лады и их характерные признаки

Лад	Накло- ние	Характерные интервалы
Ионийский	мажорное	–
Лидийский	мажорное	ув.4 от I ступени
Миксолидийский	мажорное	м.7 от I ступени
Эолийский	минорное	–
Фригийский	минорное	м.2 от I ступени
Дорийский	минорное	б.6 от I ступени
Локрийский	минорное	м.2, ум.5 от I ступени

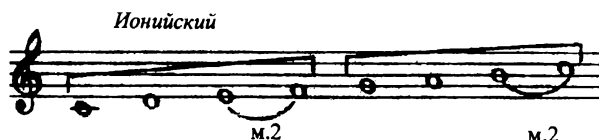
Диатонические лады имеют в своей основе четыре вида тетрахордов: с малой секундой внизу, в середине, наверху и без малой секунды (прим. 46).

46



Звукоряды диатонических ладов строятся из комбинации двух тетрахордов. Сочетание одинаковых тетрахордов образует *ионийский* (тетрахорды с малой секундой наверху), *дорийский* (тетрахорды с малой секундой в середине), *фригийский* (тетрахорды с малой секундой внизу) звукоряды (прим. 47–49).

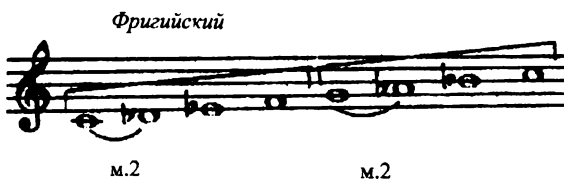
47



48



49



Лидийский, *миксолидийский*, *эолийский* и *локрийский* лады образованы сочетанием разных тетрахордов (прим. 50).

50



Семиступенные диатонические лады сегодня широко распространены в народной и профессиональной музыке. Данные лады являются наиболее стабильными *монодическими* (не октавными) ладами¹.

Монодические лады. Кроме семиступенных следует отметить диатонические монодические лады с меньшим количеством ступеней, из которых наиболее активно используются *пятиступенные лады*, или мажорная и минорная *пентатоника*. В мажорной пентатонике отсутствуют по сравнению с натуральным мажором IV и VII ступени, в минорной – II и VI.

Пентатонику можно обнаружить в древних образцах фольклора разных народов, а также в современной музыке народностей Среднего Поволжья России (татар, башкир, чувашей, марийцев) и некоторых стран Востока (Вьетнама, Китая).

В русском музыкальном фольклоре пентатоника встречается редко. Для русского народного песенного и инструментального искусства наиболее характерны *трихорды* (трехзвучные попевки) из малой терции и большой секунды в объеме чистой кварты, ладовые образования из трех поступенных ступеней, ладовые звукоряды в объеме малой и большой терции с добавленной квартой снизу.

Переменные лады. В народном музыкальном творчестве встречаются переменные лады с изменяющейся тоникой в пределах одного звукоряда или с изменяющимся звукорядом при единой тонике.

Существует три вида ладовой переменности²:

1. При общей тонике появляются признаки различных, но однородных диатонических ладов (только мажорных или только минорных).

2. При общей тонике вводятся в разное время признаки различных противоположных ладов (мажорных и минорных или минорных и мажорных), возникает *мажоро-минор* как объединение одноименных мажора и минора (возможно использование и недиатонических ладов).

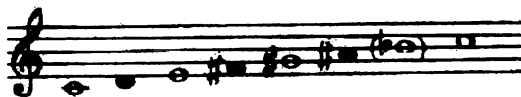
¹ См.: Курс теории музыки /Под ред. А.Л. Островского. Л., 1978. С. 64 – 70.

² См.: *Способин И.В.* Элементарная теория музыки. М., 2005. С.134.

3. При смене тоники в середине или в конце построения сохраняется общий звуковой состав ладов. Частным случаем данного вида является *параллельная переменность*, при которой взаимодействуют тоники параллельных тональностей (могут использоваться и недиатонические лады).

Увеличенные и уменьшенные лады. В профессиональной музыке второй половины XIX – XX в. получили распространение искусственные увеличенные и уменьшенные лады. Звукоряд шестиступенной гаммы *увеличенного лада* строится только по целым тонам. Вместо чистых кварт в нем образуются тритоны, и, следовательно, в этом ладу нет консонирующего тонического трезвучия (вместо него – увеличенное трезвучие условной тоники) (прим. 51).

51



В звукоряде восьмиступенной гаммы *уменьшенного лада* чередуются тоны и полутоны (гамма Н.А. Римского-Корсакова) или наоборот – полутоны и тоны, а роль условной тоники выполняет уменьшенный септаккорд (прим. 52).

52



Увеличенный, уменьшенный, целотонные и другие искусственные лады не встречаются в народной музыке и используются в основном для характеристики фантастических и сказочных персонажей, звукоописания особых ситуаций и состояний природы в музыке русских и зарубежных классиков.

4.6. Сложные ладовые организации и современные системы организации музыкального материала

Сложные ладовые организации. К сложным ладовым организациям относятся политональность и полиладовость, получившие распространение в музыке композиторов XX столетия (Б. Бартока, И. Стравинского, С. Прокофьева, Р. Щедрина и др.).

Политональность предполагает одновременное звучание двух (нескольких) тональностей в различных пластах музыкальной фактуры.

Полиладовость – одновременное звучание построений в различных ладах при едином тональном центре.

Додекафония. В основе современных (появившихся в годы после I и II мировых войн) систем организации музыкального материала лежат новые принципы, основывающиеся на атональном, внеладовом музыкальном мышлении. Среди этих систем наибольшее значение в композиторской практике приобрела *додекафония* (от греч. *dodeka* – двенадцать, *phone* – звук), один из видов композиторской техники XX в., в которой сделана попытка заменить ладовую организацию так называемой *серийной*¹.

С помощью серийной техники основатели додекафонии (композиторы «новой венской школы» – А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн и др.) стремились создать новую музыкальную логику. Техника сочинения в серийной системе предписывает строгие правила² и ограничения.

Конкретная музыка. Конкретная музыка – современное натуралистическое направление, зародившееся в конце 40-х гг. XX в.

¹ Серия – группа из двенадцати *равноправных* звуков равномерно-темперированного строя, не повторяющихся до тех пор, пока не прозвучат все двенадцать тонов хроматической системы.

² Основные правила сочинения додекафонии: звук может повториться только после прохождения в определенной последовательности всех других звуков серии; не используются терцовые созвучия; заменяющие аккорды вертикальные созвучия должны образовываться из звуков серии; в многоголосии при сочетаниях мелодических линий не допускаются консонансы.

в музыкальной культуре Франции (основоположники – П. Шеффер, П. Анри и др.). Звуковым материалом данного направления служат не музыкальные звуки, а записанные на пленку «натуральные» и деформированные звучания – шумы, звуки природы и социума (капель, шум поезда, голоса птиц, скрип двери, вздохи, крики и т.п.) в различных сочетаниях, часто преобразованные с помощью электроаппаратуры. К ним может также добавляться звучание музыкальных инструментов и певческого голоса.

Конкретная музыка находит широкое применение при музыкальном оформлении драматических спектаклей и кинофильмов, она родственна *электронной музыке* и крайним формам *сонористики*.

Сонорика. *Сонорика* (от лат. *sonorus* – звонкий, звучный, шумный) – одно из направлений сочинения в музыке XX в., основанное на оперировании темброкрасочными звучностями – *сонорами*. Особенности сонорики заключаются в преобладании фонической, красочной стороны, обусловленной специфическими звуковысотными отношениями, возросшей ролью темброартикуляции и динамических средств.

Ведущее значение в сонорике приобретает не звучание отдельных тонов и их интервальных соотношений, а общее впечатление от звуковой краски.

Данное направление подразделяется на три историко-стилистических разновидности:

- *колористику* – музыкально-красочные звучности, в которых различимы все тоны (например, колокольные гармонии С. Рахманинова);
- *сонорикку* – музыку звучностей, в которых при ярком, красочном звучании различается меньшая часть образующих ее тонов (например, III часть симфонии № 3 С. Прокофьева);
- *сонористику* – музыку тембров без определенной высоты и эффекта тоновости, которые воспринимаются как целостные, не делимые на тоновые части красочные блоки (например, «Атмосферы» Д. Лигети).

Представители данного направления – К. Пендерецкий, С. Слонимский, А. Шнитке, С. Губайдуллина и др.

Наибольший эффект от применения сонорных звучаний достигается при соединении их с другими формами организации музыкального материала, например, в переходах (пермутациях) от красочных сонорных кластеров к одному выдержанному тону.

Электронная музыка. В отличие от конкретной музыки, электронная музыка связана с композицией искусственно создаваемых и реализуемых композитором электрогенерированных звуков. Эти звуки с предварительно отобранными высотой, длительностью и интенсивностью создаются с помощью электроакустической, звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратуры: электронных синтезаторов – «синти», магнитофонов. Графическая запись электронных звуков представляет собой акустические диаграммы.

Исторически появление электронной музыки было подготовлено развитием сонорной трактовки звукового материала и возможностями электротехники, прежде всего, изобретением терменвокса¹ и волн М. Мартено².

Алеаторика. Алеаторика (от лат. *alea* – игральная кость; жребий, случайность) – особое направление музыкальной композиции, которое предполагает мобильность, незакрепленность музыкального текста, его ткани или формы. Например, части произведения могут исполняться в любой последовательности, а их разделы при этом могут иметь несколько вариантов реализации.

Основоположниками алеаторики являются П. Булез, Д. Кейдж и К. Штокхаузен. Данная техника нашла применение в творчестве В. Лютославского, Э. Денисова, С. Слонимского, А. Шнитке, Р. Щедрина и др.

Следует отметить, что эпизодическое применение технических приемов приведенных выше систем организации музыкального материала (атональной техники, алеаторики и др.) является оправданным в современной музыкальной практике, если необходимо достигнуть специальных эффектов, связанных с определенным художественным замыслом.

¹ Музыкальный энциклопедический словарь /Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 543.

² Там же. С. 114.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое лад? Какие звуки лада называются устойчивыми, а какие – неустойчивыми?
2. Как называется переход неустойчивого звука в устойчивый?
3. Сколько ступеней может быть в ладу?
4. Каков главный признак всех монодийных ладов?
5. Каковы принципы строения пятиступенных ладов народной музыки?
6. Чем отличается строение увеличенного и уменьшенного ладов?
7. Что такое диатонический лад? Что такое звукоряд и гамма?
8. Как строятся четыре основных вида тетрахордов диатонических семиступенных ладов?
9. Как обозначаются ступени диатонического лада, каково их функциональное значение и название?
10. Какой лад называется мажорным?
11. В чем заключается основной признак мажорного лада?
12. Что означает слово «мажор», и как оно обозначается в буквенной системе?
13. Сколько ступеней в мажорной гамме?
14. Что такое тоника лада, каково ее функциональное значение?
15. Как строятся гаммы натурального, гармонического и мелодического мажора?
16. Между какими ступенями натурального мажора находятся диатонические полутоны?
17. Что такое тетрахорд? Из сколько тетрахордов состоит мажорная гамма?
18. Какие ступени входят в нижний и верхний тетрахорды мажорной гаммы?
19. Какого тонового строения нижнего и верхнего тетрахордов мажорной гаммы?
20. Что означает слово «минор»? Какой лад называется минорным?
21. Каким словом обозначается минорный лад в буквенной системе?
22. В чем состоит основной признак минорного лада?

23. Каково тоновое строение минорной гаммы?
24. Между какими ступенями натурального минора находятся диатонические полутоны?
25. Какой аккорд образуют устойчивые ступени минора?
26. В чем состоит особенность строения тетрахордов в миноре?
27. Сколько неустойчивых ступеней имеется в натуральном миноре?
28. Какой аккорд образуют неустойчивые ступени натурального минора?
29. Как строятся гаммы натурального, гармонического и мелодического минора?
30. Какие ступени мажора и минора являются главными и почему?
31. Что такое тональность?
32. Как обозначаются названия мажорных и минорных тональностей слоговым и буквенным способом?
33. В каком порядке располагаются мажорные и минорные диезные тональности?
34. В каком порядке располагаются мажорные и минорные бемольные тональности?
35. В каком порядке в тональностях прибавляются диезы и бемоли?
36. Сколько всего существует мажорных тональностей по звучанию и по написанию?
37. На какую ступень приходятся в мажорных тональностях последний диез (бемоль)?
38. Что такое квинтовый круг тональностей?
39. Что такое параллельный лад? На расстоянии какого интервала отстоят друг от друга тоника параллельных тональностей?
40. На расстоянии какого интервала, в каком направлении от тоника минора находится тоника мажора?
41. На расстоянии какого интервала, в каком направлении от тоника мажора находится параллельный минор?
42. В чем сходство и различие параллельных тональностей?
43. Что такое переменный лад?
44. Какой лад называется параллельно-переменным?
45. Что такое политональность и полиладовость?

46. Какие современные системы организации музыкального материала вам известны?
47. Чем отличается додекафонная система от ладовой системы?
48. Что такое одноименный мажор и минор, в чем их сходство и различие?
49. Что означает энгармонизм тональностей?

Практические задания

1. Построить, обозначить тональности и ступени, исполнить гаммы натурального мажора в восходящем и нисходящем направлении от следующих тоник: а) *c, d, e, f, g, a, h*; б) *cis, des, es, fis, ges, as, b, ces*.

2. От тех же тоник (см. предыдущее задание) построить и исполнить устойчивые ступени мажорного лада.

3. Записать, обозначить тональности и ступени, исполнить вводные ступени тональностей натурального мажора, тониками которых являются следующие звуки: а) *c, des, e, as, g, a, fis*; б) *h, cis, f, es, ges, b, ces, d*.

4. Обозначить тональности (и их знаки), записать и исполнить (с предварительным проигрыванием устоев) неустойчивые ступени (кроме вводных VII и II ступеней) в тональностях натурального мажора с тониками: а) *c, d, e, f, g, a, h*; б) *cis, des, es, fis, ges, as, b, ces*.

5. Записать слоговые и буквенные обозначения всех мажорных диэзных тональностей в порядке возрастания их ключевых знаков. Исполнить гаммы с дирижированием в размере 2/4 и 3/4 в тональностях натурального, гармонического и мелодического мажора со следующим количеством диэзов: а) семью, б) шестью, в) пятью, г) четырьмя, д) тремя, е) двумя, ж) одним.

6. Записать слоговые и буквенные обозначения всех мажорных бемольных тональностей в порядке убывания их ключевых знаков. Исполнить гаммы с дирижированием в размере 2/4 и 3/4 в тональностях натурального, гармонического и мелодического мажора со следующим количеством бемолей: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью, ж) семью.

7. Построить, обозначить тональности и ступени, исполнить гаммы в тональностях натурального минора в восходящем и нисходящем направлении от следующих тоник: а) *c, d, e, f, g, a, h*; б) *fis, gis, cis*; в) *es, as, b*.

8. От тех же тоник (см. предыдущее задание) построить и исполнить устойчивые ступени минорного лада.

9. Записать, обозначить тональности и ступени, исполнить вводные ступени тональностей гармонического минора, тониками которых являются следующие звуки: а) *c, d, e, f, g, a, h*; б) *cis, dis, fis*; в) *es, as, b*.

10. Обозначить тональности (и их знаки), записать и исполнить (с предварительным проигрыванием устоев) неустойчивые ступени (кроме вводных VII и II ступеней) в тональностях натурального минора со следующими тониками: а) *c, d, e, f, g, a, h, cis, gis, es, as, b*.

11. Записать слоговые и буквенные обозначения всех минорных диэзных тональностей в порядке убывания их ключевых знаков. Исполнить гаммы с дирижированием в размере 2/4 и 3/4 в тональностях натурального, гармонического и мелодического минора со следующим количеством диэзов: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью, ж) семью.

12. Записать слоговые и буквенные обозначения всех мажорных бемольных тональностей в порядке возрастания их ключевых знаков. Исполнить гаммы с дирижированием в размере 2/4 и 3/4 в тональностях натурального, гармонического и мелодического мажора со следующим количеством бемолей: а) семью, б) шестью, в) пятью, г) четырьмя, д) тремя, е) двумя, ж) одним.

13. Обозначить тональности и приписать неустойчивые ступени натурального мажора к данным устойчивым ступеням согласно образцу, исполнить устойчивые и неустойчивые ступени этих тональностей:

Образец



14. Обозначить тональности и приписать устойчивые ступени натурального мажора к данным неустойчивым ступеням согласно образцу, исполнить устойчивые и неустойчивые ступени этих тональностей:

Образец



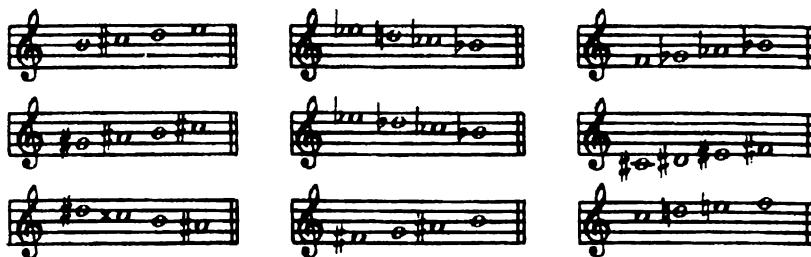
15. Обозначить тональности и приписать неустойчивые ступени гармонического минора к данным устойчивым ступеням, исполнить устойчивые и неустойчивые ступени этих тональностей:



16. Обозначить тональности и приписать устойчивые ступени натурального минора к данным неустойчивым ступеням, исполнить устойчивые и неустойчивые ступени этих тональностей:

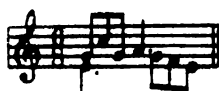


17. Определить и обозначить тональности, виды минора, которым принадлежат предлагаемые ниже тетракорды. Отметить, какими (верхними или нижними) являются данные тетракорды в каждой конкретной тональности, исполнить их:

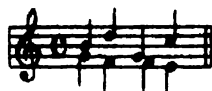


18. Записать в мажоре с двумя (прим. а), тремя (прим. б), четырьмя (прим. в) ключевыми знаками построенные в тональности C-dur звенья диатонических секвенций и исполнить их (в двухголосии верхний голос следует петь, нижний – играть на фортепиано):

а



б



в



19. Записать с помощью буквенных обозначений пары параллельных диезных тональностей в порядке убывания их ключевых знаков. Указать в скрипичном и басовом ключах диезы, соответствующие каждой конкретной паре. Исполнить с дирижированием в размере 4/4 гаммы параллельных тональностей мажора и минора (трех видов) с минимальным и максимальным количеством применяемых в музыкальной практике ключевых знаков.

20. Записать с помощью буквенных обозначений пары параллельных бемольных тональностей в порядке увеличения их ключевых знаков. Указать в скрипичном и басовом ключах бемоли, соответствующие каждой конкретной паре. Исполнить с дирижированием в размере 4/4 гаммы параллельных тональностей мажора и минора (трех видов) с минимальным и максимальным количеством применяемых в музыкальной практике ключевых знаков.

21. Записать, обозначить и исполнить гаммы трех основных видов минора в параллельных тональностях: *Des-dur*, *Es-dur*, *Ges-dur*, *As-dur*, *B-dur*.

22. Записать, обозначить и исполнить гаммы трех основных видов мажора в параллельных тональностях: *c-moll*, *dis-moll*, *fis-moll*, *gis-moll*, *b-moll*.

23. Обозначить буквами одноименные тональности к следующим: *D-dur*, *Es-dur*, *G-dur*, *As-dur*, *B-dur*, *C-dur*, *Cis-dur*, *fis-moll*, *gis-moll*, *b-moll*, *f-moll*. Исполнить гаммы и устойчивые звуки (трех видов мажора или минора) образованных одноименных тональностей со следующим количеством ключевых знаков: а) семью, б) шестью, в) пятью, г) четырьмя, д) тремя, е) двумя, ж) одним.

24. Сочинить второе предложение, которое по отношению к заданному первому было бы построено: а) в параллельно-переменном ладу, б) в одноименном ладу. Указать буквенные обозначения тональностей, их ключевые знаки в полученных музыкальных периодах и исполнить их с дирижированием.

a

Largo

А. Корелли. Соната для скрипки



b

Л. Бетховен. Симфония № 2

Larghetto



v

Ж. Рамо. Ригодон

Скоро



z

М. Глинка. «Горько, горько мне»

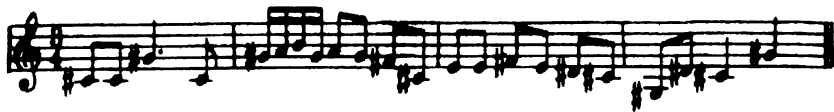
Moderato



d

Украинская народная песня

Andante



e

М. Глинка. «Жаворонок»

Vivace



ж

Русская народная песня

Moderato



Allegro



и

Э. Григ. «Народная мелодия»

Con moto



25. Построить и исполнить в восходящем и нисходящем движении все семиступенные (мажорного и минорного наклонений) диатонические лады от следующих звуков: а) *c, d, e, f, g, a, h*; б) *cis, es, fis, as, b*.

26. Построить и исполнить в восходящем и нисходящем движении пятиступенные бесполутоновые диатонические лады народной музыки (мажорного и минорного наклонений) от следующих звуков: а) *c, d, e, f, g, a, h*; б) *cis, es, fis, as, b*.

27. Построить и исполнить в восходящем и нисходящем движении недиадонические дважды гармонические мажорные и минорные лады от следующих звуков: а) *c, d, e, f, g, a, h*; б) *cis, es, fis, as, b*.

28. Построить и исполнить увеличенные лады от следующих звуков: *c, d, e, f, g, a, h*.

29. Построить и исполнить уменьшенные лады от следующих звуков: *c, d, e, f, g, a, h*.

30. Сочинить продолжение к предложенным мелодическим оборотам так, чтобы полученные мелодии имели признаки: а) миксолидийского лада, б) лидийского лада. Выписать и проанализировать звукоряды сочиненных мелодий, исполнить полученные варианты мелодий с дирижированием.

а

б





31. Сочинить продолжение к предложенным ниже оборотам так, чтобы полученные мелодии имели признаки: а) дорийского лада, б) фригийского лада. Выписать и проанализировать звукоряды, исполнить полученные варианты мелодий с дирижированием.



32. Исполнить диатонические (восходящие и нисходящие) секвенции, взяв в качестве их мотивов предложенные выше обороты (см. музыкальные примеры заданий 30 и 31). Шаг секвенции выбрать самостоятельно.

33. Сочинить, используя мажорную и минорную пентатонику, и исполнить с дирижированием две мелодии в объеме периода.

34. Сочинить, используя переменные и смешанные размеры, и исполнить с дирижированием мелодии в объеме музыкального предложения в следующих диатонических ладах: а) лидийском, б) фригийском, в) дорийском, г) миксолидийском.

35. Составить тональные планы двух-трех произведений из «Детского альбома» П. Чайковского и «Альбома для юношества» Р. Шумана.

36. Проанализировать тональный план двух-трех произведений из собственного репертуара по специальному инструменту или дирижированию.

Глава 5. ИНТЕРВАЛЫ В МАЖОРЕ И МИНОРЕ

5.1. Интервалы трех видов мажора и минора

Диатонические интервалы в натуральном ладу. На основных ступенях натурального вида мажора и минора могут быть построены лишь диатонические взаимобращающиеся интервалы. Интервальный состав параллельных тональностей мажора и минора натурального вида всегда одинаков, лишь ступени, на которых строятся общие для этих тональностей интервалы, будут разными (табл. 11).

Таблица 11

Диатонические интервалы параллельных тональностей
натурального мажора и натурального минора¹

Наименование интервала	Основные тоновые виды	На каких ступенях встречается		Количество интервалов данного вида
		в натуральном мажоре	в натуральном миноре	
1	2	3	4	5
Прима	чистая	на любой ступени	на любой ступени	7
Секунда	малая	III, VII	II	2
	большая	I, II, IV, V, VI	I, III, IV, VI, VII	5
Терция	малая	II, III, VI, VII	I, II, IV, V	4
	большая	I, IV, V	III, VI, VII	3
Кварта	чистая	I, II, III, V, VI, VII	I, II, III, IV, V, VII	6
	увеличенная (тритон)	IV	VI	1

¹ Эта и следующая таблицы приводятся в модифицированном виде из кн.: Алексеев Б.К., Мясоедов А.Н. Элементарная теория музыки. М., 1986. С. 113, 134.

Окончание табл. 11

1	2	3	4	5
Квинта	уменьшенная (тритон)	VII	II	1
	чистая	I, II, III, IV, V, VI	I, III, IV, V, VI, VII	6
Секста	малая	III, VI, VII	I, II, V	3
	большая	I, II, IV, V	III, IV, VI, VII	4
Септима	малая	II, III, V, VI, VII	I, II, IV, V, VII	5
	большая	I, IV	III, VI	2
Октава	чистая	на любой ступени	на любой ступени	7

Диатонические и альтерированные интервалы в гармоническом ладу. В гармоническом мажоре с пониженной на полтона VI ступенью и гармоническом миноре с повышенной на полтона VII ступенью происходит альтерация основных ступеней натуральных ладов мажора и минора, что влечет за собой изменение интервальной структуры лада (табл. 12.).

Таблица 12

Диатонические и альтерированные интервалы параллельных тональностей гармонического мажора и гармонического минора

Наименование интервала	Основные тоновые виды	На каких ступенях встречается		Количество интервалов данного вида
		в гармоническом мажоре	в гармоническом миноре	
1	2	3	4	5
Прима	чистая	на любой ступени	на любой ступени	7
Секунда	малая	III, V, VII	II, V, VII [#]	3
	большая	I, II, IV	I, III, IV	3
	увеличенная	VI ^b	VI	1

Окончание табл. 12

1	2	3	4	5
Терция	малая	II, III, IV, VII,	I, II, IV, VII [#]	4
	большая	I, V, VI ♭	III, II, V, VI	3
Квартa	уменьшенная	III	VII [#]	1
	чистая	I, II, V, VII	I, II, III, V	4
	увеличенная (тритон)	IV, VI ♭	IV, VI	2
Квинта	уменьшенная	II, VII	II, VII [#]	2
	чистая	I, III, IV, V	I, IV, V, VI	4
	увеличенная	VI ♭	III	1
Секста	малая	I, III, VII	I, V, VII [#]	3
	большая	II, IV, V, VI ♭	II, III, IV, VI	4
Септима	уменьшенная	VII	VII [#]	1
	малая	II, III, V	II, IV, V	3
	большая	I, IV, VI ♭	I, III, VI	3
Октава	чистая	на любой ступени	на любой ступени	7

Кроме изменения тоновой величины тех или иных интервалов, в гармонических видах мажора и минора возникают интервалы, не встречающиеся в натуральных ладах (в табл. 12 эти интервалы и ступени, на которых они образуются, выделены).

В интервальном составе мелодического вида мажора с понижением на полтона VI и VII ступеней и минора с повышением на полтона VI и VII ступеней, подобно их гармоническим видам, происходят изменения, связанные с названными альтерациями ступеней. В данном виде мажора и минора количество модификаций интервалов по сравнению с измененными интервалами гармонического вида мажора и минора значительно увеличивается.

5.2. Разрешение диатонических интервалов

Консонирование и диссонирование интервалов. Все гармонические интервалы являются либо консонансами, либо диссонансами (см. п. 3.2.), причем необходимо различать акустическое и ладовое консонирование и диссонирование интервалов.

Акустическое консонирование и диссонирование сохраняют свои свойства (соответственно, *устойчивости* и *неустойчивости*) независимо от ладовых тяготений.

Ладовое консонирование и диссонирование интервалов зависят от ладового значения образующих их ступеней, вследствие чего некоторые акустические консонансы в силу неустойчивости образующих их ступеней становятся ладовыми диссонансами, например, терции на II, IV, VI ступенях мажора и минора.

К *акустическим совершенным консонансам* относятся чистые приемы, квинты и октавы, к *несовершенным* – большие и малые терции и сексты. Данные интервалы акустического разрешения не требуют, так как имеют различную степень устойчивости.

Разрешение акустических диссонансов. К акустическим диссонансам относятся малые и большие секунды и септимы, увеличенные квинты и уменьшенные квинты, которые по фонизму всегда неустойчивы и требуют своего *акустического разрешения* в консонансы – терции и сексты.

В акустических диссонансах – больших и малых секундах и септимах диссонирующим является один звук, причем в секундах таковым является нижний звук, разрешающийся на ступень вниз, а в септимах – верхний, также идущий при разрешении на ступень вниз. Недиссонирующие, свободные от разрешения звуки в секундах и септимах остаются на месте.

При более свободном разрешении секунд и септим недиссонирующие звуки могут разрешаться в любой тон, образующий консонанс со звуком разрешения.

Увеличенные интервалы всегда при разрешении стремятся к *расширению*, *уменьшенные* – к *сужению*, поэтому в кварте увеличенной при разрешении оба звука движутся поступенно противоположно (вовне), в квинте уменьшенной – поступенно противоположно (вовнутрь).

Особенности акустического разрешения интервалов представлены в табл. 13.

Таблица 13

Акустическое разрешение интервалов

Диссонирующий интервал	Диссонирующий звук интервала	Направление движения диссонирующего звука	Интервал, образующийся при разрешении
м.2	Нижний	Вниз	м.3
б.2	Нижний	Вниз	м.3 или б.3
м.7	Верхний	Вниз	м.6 или б.6
б.7	Верхний	Вниз	б.6
ув.4	Нижний и верхний	Поступенное противоположное движение обоих голосов (вовне)	м.6 или б.6
ум.5	Нижний и верхний	Поступенное противоположное движение обоих голосов (вовнутрь)	м.3 или б.3

Устойчивые и неустойчивые интервалы в ладу. Интервалы, рассматриваемые в ладу и тональности, также могут быть устойчивыми или неустойчивыми. К *устойчивым* относятся консонирующие интервалы, образованные только устойчивыми ступенями лада – I, III и V. Остальные акустические консонансы и диссонансы (даже с одной устойчивой ступенью лада) являются *неустойчивыми ладовыми диссонансами* и требуют разрешения в устойчивый интервал.

Ладовое разрешение интервалов. При ладовом разрешении интервалов осуществляется перевод их неустойчивых звуков в устойчивые на основе секундовых¹ и, реже, кварто-квинтовых тяготений,

¹ При ладовом разрешении интервалов на основе секундовых тяготений сначала определяется тональность, затем неустойчивый звук (звуки) интервала плавно переводится по своему тяготению в ближайший (соседний) устойчивый звук; при этом одновременное движение двух голосов может быть параллельным или противоположным, однако движение параллельными квинтами и октавами (унисонами) запрещается.

когда неустойчивые интервалы включают звуки V и IV ступеней, разрешающиеся скачком в тонику.

При существовании секундовых соотношений между интервалами предпочтение отдается полутоновым разрешениям звуков и переводу неустойчивых звуков в соседние устойчивые (по возможности в тонику).

Если разрешение на основе ладового тяготения невозможно, то следует воспользоваться *двойным разрешением* (сначала акустическим, затем – ладовым). Так, непосредственное разрешение септимы в октаву недопустимо: оно производится в звуки тоники через промежуточные интервалы.

Пятая ступень лада, взятая с какой-либо неустойчивой ступенью, будет звучать неустойчиво и требовать разрешения скачком на кварту вверх или квинту вниз – в тонику. Четвертая ступень лада также разрешается скачком, но наоборот, вверх – на квинту, вниз – на кварту.

5.3. Характерные интервалы

Характерные интервалы и их местонахождение.

К характерным интервалам относятся увеличенные и уменьшенные интервалы гармонического мажора и гармонического минора, образованные в результате понижения на полтона VI ступени мажорного лада или повышения на полтона VII ступени минорного лада (хроматизмы): ув.2 и ее обращение – ум.7, ув.5 и ее обращение – ум.4¹. К ним же можно отнести возникающую в гармоническом мажоре или миноре пару тритонов (ув.4 и ее обращение – ум.5)².

Для облегчения построения характерных интервалов в тональности и нахождения их в музыкальных фрагментах при анализе произведений необходимо знать ступени гармонических видов мажора и минора, на которых строятся данные хроматические интервалы (табл. 14).

¹ К характерным хроматическим интервалам не может быть отнесена пара тритонов натурального мажора и минора, построенная на диатонических (основных) ступенях лада: увеличенная кварта – на IV ступени в натуральном мажоре и VI ступени в натуральном миноре, уменьшенная квинта – соответственно на VII и II ступенях.

² См.: *Способин И.В.* Элементарная теория музыки. М., 2005. С.101.

Характерные интервалы и их местонахождение
в мажоре и миноре

Характерный интервал	На каких ступенях строится	
	В гармоническом мажоре	В гармоническом миноре
ув.2	VI \flat	VI
ум.7	VII	VII \sharp
ув.5	VI \flat	III
ум.4	III	VII \sharp
ув.4	VI \flat	IV
ум.5	II	VII \sharp

Пример построения в тональностях мажора и параллельного минора характерных интервалов приводится в гармоническом *C-dur* (прим. 53) и в гармоническом *a-moll* (прим. 54).

53

C-dur (гармонический)

ув.2 ум.7 ув.5 ум.4

C-dur (гармонический)

ув.4 ум.5

54

a-moll (гармонический)

ув.2 ум.7 ув.5 ум.4

a-moll (гармонический)

ув.4 ум.5

Принцип разрешения характерных интервалов: неустойчивые звуки плавно переходят в соседние устойчивые, устойчивые звуки остаются на месте. При этом увеличенная секунда расширяется в чистую кварту, увеличенная кварта – в большую сексту; увеличенная септима сужается в чистую квинту, уменьшенная квинта – в малую терцию. Таким образом, разрешение указанных характерных интервалов осуществляется двухсторонним способом (прим. 55).

55

C-dur (гармонический) a-moll (гармонический)

ув.2 – ч.4 ум.7 – ч.5 ув.2 – ч.4 ум.7 – ч.5

C-dur (гармонический) a-moll (гармонический)

ув.4 – б.6 ум.5 – м.3 ум.5 – м.3 ув.4 – б.6

При разрешении же увеличенной квинты и уменьшенной кварты устойчивый звук (III ступень в мажоре и миноре) остается на месте, а альтерированные звуки переходят в устойчивые звуки: VI^b – в V, VII[#] – в I ступень (прим. 56).

56

C-dur a-moll

ув.4 м.3 ув.5 – б.6 ум.4 – б.3 ув.5 – б.6

Характерные интервалы имеют особое выразительное значение в мелодии, поэтому их построение, анализ и исполнение являются важной практической задачей.

Вопросы для самоконтроля

1. Какие интервалы называются диатоническими? Сколько диатонических интервалов в ладу?
2. Каким образом осуществляется акустическое разрешение интервалов?
3. В чем состоит различие между интервальным составом параллельных тональностей?
4. Какие интервалы в ладу называются устойчивыми, а какие неустойчивыми?
5. По какому принципу разрешаются неустойчивые интервалы в ладу?
6. Какое движение голосов получается при разрешении неустойчивого интервала, образуемого двумя неустойчивыми ступенями лада?
7. Какое движение голосов получается при разрешении неустойчивого интервала, образуемого неустойчивой и устойчивой ступенями лада?
8. Что такое двойное разрешение интервалов, когда оно необходимо?
9. Сколько и на каких ступенях в натуральном мажоре и натуральном миноре: а) малых секунд, б) больших секунд, в) малых терций, г) чистых кварт, д) увеличенных кварт, е) чистых квинт, ж) уменьшенных квинт, з) малых секст, и) больших секст, к) малых септим, л) больших септим?
10. Сколько и на каких ступенях в гармоническом мажоре и в гармоническом миноре: а) малых секунд, б) больших секунд, в) малых терций, г) чистых кварт, д) увеличенных кварт, е) чистых квинт, ж) уменьшенных квинт, з) малых секст, и) больших секст, к) малых септим, л) больших септим?
11. Сколько и на каких ступенях в мелодическом мажоре и мелодическом миноре: а) малых секунд, б) больших секунд, в) малых терций, г) чистых кварт, д) увеличенных кварт, е) чистых квинт, ж) уменьшенных квинт, з) малых секст, и) больших секст, к) малых септим, л) больших септим?
12. Какие характерные интервалы, не свойственные натуральным видам мажора и минора, образуются в гармоническом мажоре и миноре, на каких ступенях?

13. Относятся ли характерные интервалы к диатоническим, почему?
14. Являются ли тритоны натурального мажора и натурального минора характерными интервалами, почему?
15. На каких ступенях строятся тритоны в гармоническом мажоре и миноре?
16. В чем различие движения голосов при разрешении увеличенных и уменьшенных интервалов?
17. В чем различие движения голосов при разрешении: а) увеличенной кварты и увеличенной квинты, б) уменьшенной кварты и уменьшенной квинты?
18. В каких тональностях встречаются предлагаемые ниже терции, какими ступенями в этих тональностях являются звуки данных интервалов: а) *c – es*, б) *d – fis*, в) *e – g*, г) *g – b*, д) *f – as*.

Практические задания

1. Построить с разрешением и исполнить увеличенные секунды гармонического мажора с обращениями в тональностях со следующим количеством диэзов: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью, ж) семью.
2. Построить с разрешением и исполнить увеличенные секунды гармонического минора с обращениями в тональностях со следующим количеством диэзов: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью, ж) семью.
3. Построить с разрешением и исполнить увеличенные секунды гармонического мажора с обращениями в тональностях со следующим количеством бемолей: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью, ж) семью.
4. Построить с разрешением и исполнить увеличенные секунды гармонического минора с обращениями в тональностях со следующим количеством бемолей: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью, ж) семью.
5. Построить с разрешением и исполнить увеличенные квинты гармонического мажора с обращениями в тональностях со следующим

количеством диэзов: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью, ж) семью.

6. Построить с разрешением и исполнить увеличенные квинты гармонического минора с обращениями в тональностях со следующим количеством диэзов: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью, ж) семью.

7. Построить с разрешением и исполнить увеличенные квинты гармонического мажора с обращениями в тональностях со следующим количеством бемолей: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью, ж) семью.

8. Построить с разрешением и исполнить увеличенные квинты гармонического минора с обращениями в тональностях со следующим количеством бемолей: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью, ж) семью.

9. Построить с разрешением и исполнить увеличенные квинты гармонического мажора с обращениями в тональностях со следующим количеством диэзов: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью, ж) семью.

10. Построить с разрешением и исполнить увеличенные квинты гармонического минора с обращениями в тональностях со следующим количеством диэзов: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью, ж) семью.

11. Построить с разрешением и исполнить увеличенные квинты гармонического мажора с обращениями в тональностях со следующим количеством бемолей: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью, ж) семью.

12. Построить с разрешением и исполнить увеличенные квинты гармонического минора с обращениями в тональностях со следующим количеством бемолей: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью, ж) семью.

13. Привести два примера мелодий из музыкальной литературы с использованием характерных интервалов, переписать фрагменты, обозначить данные интервалы и исполнить мелодии с дирижированием.

Глава 6. МЕЛОДИЯ

6.1. Из истории понятия «мелодия»

Мелодия является основой музыки. В ней «концентрируется в большинстве случаев самое существо музыкального образа»¹ как в народной, так и в классической музыке.

Мелодия (от греч. *melos* – напев, песня) – одногласно выраженная музыкальная мысль, ведущее выразительное средство музыкальной речи². Само слово «мелодия» возникло в древнегреческом языке, в эпоху Возрождения использовалось в Италии, а затем уже распространилось в других странах.

Понимание мелодии как «певучего» и «трогательного главного голоса»³, без которого «музыка просто не мыслится»⁴ имеет конкретные *локально-исторические рамки* – с начала XVIII по начало XX в. Этот древнегреческий термин кристаллизовался на протяжении эпохи барокко в оперной музыке, куда центр музыкального искусства переместился из церкви. В эту эпоху в рамках оперы активно развивалась не только вокальная, но и инструментальная музыка. Однако значение термина «мелодия» в Западной Европе до 30-х г. XVIII в. было связано с многоголосием.

Эпоха Нового времени закрепляет понимание мелодии как одногласия, особенность которого состоит в том, что «этот один, ведущий голос концентрирует в себе художественную мысль и эстетическое обаяние произведения, он подчиняет своей музыкальной власти все остальные компоненты фактуры, становящиеся тем самым ее аккомпанементом»⁵. Хотя при этом, конечно, нельзя не учитывать, что «полную осмысленность и выразительность» мелодия «получает только во взаимодействии со всем многоголосным целым произведения»⁶, если только это не одногласное сочинение.

¹ Мазель Л.А. О мелодии. М., 1952. С. 11.

² Романова Л.В. Введение в теоретическое музыкознание. Екатеринбург, 2005. С.53.

³ Холопова В.Н. Мелодика. М., 1984. С. 4.

⁴ Слова Р. Вагнера, цит. по кн.: Холопова В.Н. Мелодика. М., 1984. С. 4.

⁵ Слова К. Дальхауса, цит. по кн.: Холопова В.Н. Мелодика. М., 1984. С. 6.

⁶ Холопова В.Н. Мелодика. М., 1984. С. 8.

Расцвет мелодического начала в XIX в. связан не только с оперным искусством, но и с бурным развитием инструментальной музыки, которая на протяжении этого столетия была «устойчивым хранителем мелодических сокровищ, средоточием мелодичности и певучести»¹.

Следует заметить, что если в XVIII в. мелодия инструментальной музыки формируется под влиянием вокального искусства, то в XIX в. возникает обратный процесс: высокоразвитая инструментальная музыка начинает оказывать влияние на вокальную мелодию. Более того, переплетение в мелодии инструментального и вокального начал приводит к их взаимному обогащению. В результате мелодия XIX в. становится «самостоятельной, внутри себя законченной, способной к преобразованиям»².

В мелодии XX – XXI в. наступают кардинальные перемены, она постепенно приобретает свой первоначальный смысл: термин «мелодия» вновь начинает означать «многоголосие, основанное на взаимодействии нескольких (двух и более) развитых голосов».

6.2. Мелодия и ее основные компоненты

Мелодия. Мелодия – это «звучащая в одном голосе музыкальная мысль», «целостное явление, единство различных сторон»³. Для мелодии как музыкальной мысли имеют значение и «музыкально-высотные соотношения, и ритм, и тембр, и самый способ исполнения...»⁴.

В другом определении мелодии как «одноголосной последовательности звуков, организованных в ладовом и метроритмическом отношениях»⁵, выделены три взаимодополняющие друг друга компонента, наиболее важные для ее выразительности: *ладовая основа*, *звукорысотная линия* и *метроритм*.

¹ Холопова В.Н. Мелодика. М., 1984. С. 8.

² Там же. С. 11.

³ Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 64.

⁴ Там же.

⁵ Романова Л.В. Введение в теоретическое музыковедение. Екатеринбург, 2005. С. 55.

Ладовая основа мелодии. Ладовая основа является специфическим свойством мелодии. Лад организует звуки и определяет «общий колорит мелодии, связанный с колоритом того или иного лада (мажор, минор, фригийский, миксолидийский, пентатоника и т.д.)»¹.

Лад «отвечает за меру напряженности или уравновешенности, зависящую от конкретного использования устоев и неустоев»², и их выразительность. Как уже отмечалось выше (см. п. 4.2), ладовой основой мелодии является звукоряд, ступени которого находятся друг с другом в определенном соотношении. Однако следует подчеркнуть, что не всегда движение мелодии совпадает с направлением ладовых тяготений, и при этом существует определенная тенденция: чем больше в мелодии сразу неразрешенных неустойчивых ступеней, тем более напряженно и слитно она звучит.

Звуковысотная линия и виды мелодического рисунка. Специфичной для мелодии является звуковысотная линия (мелодический рисунок, или мелодическая линия) – независимая от лада направленность, или графическая сторона мелодии.

Следует отметить следующие основные виды мелодического рисунка: *нисходящее* и *восходящее движение*, *волнообразный выгнутый* и *вогнутый*, а также *волнистый* мелодический рисунок.

Направление движения мелодии – предпосылка ее выразительности. Так, общее *нисходящее движение* часто ассоциируется со спадом напряжения, с успокоением, *восходящее* – напротив, с увеличением напряжения и накоплением динамики развития (прим. 57).

57

Л. Бетховен. Соната № 8 для фортепиано

Allegro molto e con brio



¹ Романова Л.В. Введение в теоретическое музыкознание. Екатеринбург, 2005. С. 55.

² Там же.



Однако следует отметить иные ассоциации от звучания *нисходящего* и *восходящего движений* в крайних (высоком и низком) регистрах. Дело в том, что «низкие звуки воспринимаются как тяжелые и массивные, а высокие – как более легкие и воздушные»¹. Поэтому в высоком регистре «восхождение может производить впечатление исчезновения, истаивания (как бы в воздушной дали); в низком, где ясно ощутима массивность звуков, на этой основе иногда естественно возникает нарастание»² напряжения при нисходящем движении.

Сочетание незначительных подъемов и спадов образует *волнистое движение*, часто создающее ощущение покоя и гармоничного равновесия. Более яркое, «рельефное» проявление подъемов и спадов создает *волнообразное движение* (см. прим. 57).

Кроме чередования подъемов и спадов, следует отметить *скачкообразное* и *поступенное* движение. Скачки придают мелодии динамизм, напряженность или игровой характер. Кроме того, «широкие ходы способны связываться с впечатлением не только более значительного и напряженного усилия, но и разряженности, незаполненности мелодического рисунка, с ощущением “воздуха”, простора»³.

¹ Мазель Л. А. О мелодии. М., 1952. С. 95.

² Там же. С. 96.

³ Там же. С. 108.

Поступенное движение мелодии, напротив, создает ощущение не только плавности, непрерывности и певучести, но и «плотности мелодического рисунка, ощущение заполненности звукового пространства»¹.

Особое значение имеют соотношения *скачкообразного* и *поступенного* движений мелодии. В целом преобладание в мелодии скачков снижает ее напевность. Наиболее же гармоничным уравнивающим сочетанием является *скачок* и *его заполнение* в противоположном направлении, что придает мелодии кантиленный характер (прим. 58).

58

М. Джексон. Бэгс-гров



Обратным соотношением является плавное движение, после которого возможен противоположный по направлению скачок как завершение этого поступенного движения, его «освоение».

Подъемы и спады могут заполняться не только скачками и поступенным движением, но и *прерывистым движением*, которое представляет собой «аршеджиообразное, промежуточное между скачкообразным и поступенным»² движение. Оно отличается *односторонней* направленностью (восходящей или нисходящей) и движением по звукам смежных аккордов, где терции могут перемежаться с единичными квартами.

¹ Мазель Л.А. О мелодии С. 108.

² Основы теоретического музыкознания /Под ред. М.И. Ройтерштейна. М., 2003. С. 72.

Особые выразительные свойства мелодии возникают при наличии (или, напротив, при отсутствии) *повторности* звуков, мотивов и фраз различной протяженности. Например, продолжительная повторность звука в мелодии характерна для церковного пения, речитатива оперы, фанфарной или траурной музыки, где данная повторность создает характерные художественные образы. Так, например, в речитативе повторность звуков передает простые естественные речевые интонации.

Древнейшим видом плавного движения является опевание звука. Оно основано на возврате к опоре, при котором происходит вращение в узком диапазоне. Опевания присутствуют в старинных русских народных песнях, древнерусском знаменном распеве, в профессиональной музыке русских композиторов-классиков, использующих данный вид мелодического движения для создания образов русской истории.

Кульминация. Развитие мелодии приводит к кульминации, движение к которой является общей закономерностью музыкального искусства, выражением результативности мелодического развития.

Кульминация (от лат. *culmen* – вершина) – высшая точка (участок) музыкального развития, моменты наивысшего напряжения в музыкальном произведении или какой-либо относительно завершенной его части¹.

Кульминация в мелодии чаще приходится на начало ее второй половины – *зону золотого сечения*, в которой звук или группа звуков образуют «регистровую вершину»² (прим. 59).

59

Э. Григ. Отплытие. Соч. 9, № 4

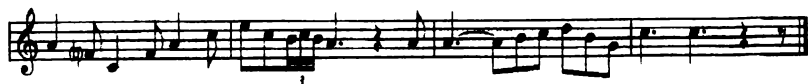
Allegretto tranquillo



¹ Музыкальный энциклопедический словарь /Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 285.

² Там же.

Кульминация



В организации кульминации мелодии могут принимать участие все музыкально-выразительные средства: звуковисотность, динамика, метрические акценты, ладовая неустойчивость, оркестровка и т.п.

Кульминация часто (но не всегда) может ассоциироваться с самым высоким или низким звуком мелодии, усиленным динамикой и/или другими выразительными средствами. Особенно выразительны «кульминации превышения»¹. Они возникают при проведении двух мелодически сходных предложений, каждое из которых имеет свою кульминацию, но при этом вершина второго предложения превышает вершину первого.

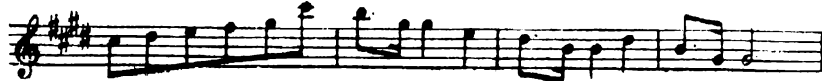
Следует подчеркнуть, что кульминация может и не совпадать с самым высоким звуком мелодической линии, а лишь быть одной из ее вершин. Причем, если в кульминационной зоне самый высокий звук приходится на слабую долю или не выделен более продолжительной длительностью, то кульминационной вершиной, скорее всего, становится последующий звук² (прим. 60).

60

А. Скрябин. Этюд, ор. 2, № 1



Кульминация



К тому же необходимо добавить, что напряженной кульминацией может стать и тихая по динамике звуковая зона.

¹ Мазель Л.А. О мелодии. М., 1952. С.122–123.

² Там же.

Метроритм как один из трех важнейших компонентов мелодии и музыки в целом рассматривался выше (см. гл. 2).

6.3. Мелизмы: форшлаг, мордент, группетто, трель

Мелизмы. Мелизмы (от греч. *melos* – мелос, песня, мелодия) – краткие мелодические обороты, обозначенные мелкими нотами или определенными условными знаками, основное назначение которых состоит в украшении мелодии звуковой орнаментикой.

Появившись еще в музыке XII – XV вв., мелизмы получили широкое применение в XV – XVIII вв. (особенно в клавишной музыке для продления быстро затухающего звука). Основные виды мелизмов: форшлаг, мордент, группетто и трель.

Форшлаг. Форшлаг (от нем. *vor* – пред, *schlag* – удар) означает «предудар», т.е. звук, предшествующий основному. Обозначается форшлаг мелкой нотой, чаще меньшей длительности, чем основной звук, перед которым форшлаг записывается. Форшлаг имеет две разновидности: долгий – неперечеркнутый и короткий – перечеркнутый.

Долгий форшлаг – нисходящее или восходящее задержание с разрешением в основной звук – исполняется за счет длительности основного звука, отнимая половину длительности двухдольного или две трети трехдольного звука (прим. 61).

61

а

б

в

Пишется: Исполняется: Пишется: Исполняется: Пишется: Исполняется:



Короткий форшлаг исполняется очень коротко за счет длительности основного звука либо за счет длительности (минимальной части) предыдущего звука (прим. 62).

Пишется: *Исполняется:* *Или:*



Короткий форшлаг может включать не один, а два, три и большее число звуков, которые обозначаются мелкими неперечеркнутыми нотами (прим. 63, 64).

63

Пишется: *Исполняется:* *Или:*



64

Пишется: *Исполняется:* *Или:*



Музыкальный фрагмент из сонаты В.А. Моцарта содержит короткие форшлаг из одного (в верхнем голосе) и трех звуков (в басу) (прим. 65).

65

Моцарт. Соната A-dur, финал, III ч.



Мордент. Мордент (от итал. *mordente* – кусающий, острый) – мелизм из трех звуков (основного, вспомогательного и основного), исполняемый за счет длительности основного звука так, что большая часть данной длительности (не менее половины длительности) приходится на третий звук, а меньшая – на первый и второй.

Неперечеркнутый мордент означает, что в нем участвует верхний вспомогательный звук (прим. 66), *перечеркнутый* – нижний (прим. 67). Знак альтерации над или под знаком мордента относится к вспомогательному звуку:

66

Пишется: *Исполняется:* *Реже:* *Пишется:* *Исполняется:* *Реже:*



67

Пишется: *Исполняется:* *Реже:* *Пишется:* *Исполняется:* *Реже:*



В музыке может также применяться двойной мордент с повтором основного и вспомогательного звука.

Группетто. Группетто – мелизм из четырех или пяти звуков, состоящий из основного, верхнего и нижнего вспомогательных звуков.

Четырехзвучное группетто начинается с верхнего вспомогательного звука, за которым следуют основной, нижний вспомогательный и опять основной звуки (прим. 68).

68



Пятизвучное группетто начинается с основного и верхнего вспомогательного звуков, за которыми следуют основной, нижний вспомогательный и снова основной звуки (прим. 69).

69



Знак обозначения группетто ставится над нотой или между двух нот. В первом случае этот знак означает пятизвучное (четырёхзвучное) группетто, исполняемое за счет всей длительности или начальной части длительности основного звука. Во втором случае этот знак означает четырёхзвучное группетто, занимающее конец длительности начального звука, или пятизвучное группетто, приходящееся на всю длительность начального звука (прим. 70).

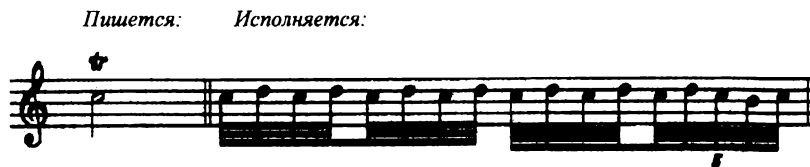
70



Знаки альтерации, проставленные над знаком группетто, относятся к верхнему звуку, а под знаком данного мелизма – к нижнему вспомогательным звуку.

Трель. Трель (от итал. *trillare* – дребезжать, колебать) – быстрое чередование основного и верхнего вспомогательного звуков, равное по продолжительности длительности основного звука. Трель обозначается над нотой начальными буквами слова *trill* (трель) – *tr* (прим. 71).

71



Прим. 72 представляет собой музыкальный фрагмент с использованием трели:

72

А. Дворжак. Славянский танец № 2 e-moll



Трель, начинающаяся со вспомогательного звука, обозначается этим вспомогательным перечеркнутым звуком, выставляемым перед основным звуком.

Исполнение старинной музыки предполагало введение в конце трели нижнего вспомогательного звука – *нахилага* (от нем. *Nachschlag* – последующий удар), который не имел специального обозначения до XVIII в., а позже стал указываться в нотной записи музыки так, как показано в прим. 73.

73



Указанные способы исполнения зашифрованных мелизмов являются основными, их изменения всегда указываются в редакторских примечаниях. Например, в музыке И. С. Баха встречаются иные виды мелизмов, расшифровка которых предлагается им же в «Клавирной книжечке Вильгельма Фридемана Баха».

В музыкальной литературе встречаются и более длительные мелодические фигуры, образованные различными сочетаниями мелизмов.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое мелодия, каковы три ее основных компонента?
2. Что такое звуковысотная линия, или мелодический рисунок?
3. Каковы основные виды мелодического движения?
4. Что такое кульминация мелодического движения?
5. Какова роль ладовой основы в мелодии?
6. Что такое мелизмы, какую роль в музыке они выполняют?
7. Что такое форшлаг, каковы его виды и обозначения?
8. Чем отличается обозначение долгого форшлага от короткого?
9. Как исполняется долгий форшлаг, состоящий из двух, трех и более звуков?
10. Что такое мордент, каковы его разновидности и обозначения?
11. Как исполняется двойной мордент?
12. Как исполняется перечеркнутый и неперечеркнутый мордент?
13. Что такое группетто, каково его обозначение?
14. Из каких звуков состоит группетто, в каком порядке они исполняются?
15. Как исполняется группетто, поставленное над нотами или между нот?
16. Что такое трель, каково ее обозначение?
17. С чего начинается и как оканчивается трель?
18. Что такое нахшлаг, как он обозначается и исполняется?
19. К каким звукам относятся знаки альтерации, поставленные над или под мелизматическими обозначениями?

Практические задания

1. Проанализировать метроритмический рисунок в предлагаемых ниже мелодиях (см. музыкальные примеры из заданий 2 и 3), указав: а) ритм отдельных построений, б) повторяющиеся ритмические фигуры, в) как происходит смена ритма (постепенно или путем сопоставления/контраста; через ускорение, замедление, усложнение).

Просольфеджировать мелодии с дирижированием, предварительно исполнив ритмы с сольмизацией.

2. Переписать предлагаемые ниже фрагменты, определить вид мелодического движения и исполнить с дирижированием. Схематично изобразить строение мелодий, направление их движения и кульминации (под нотным станом, соответственно под каждым тактом):

a

С. Монюшко. Фрагмент из оперы «Галька»

Музыкальный фрагмент из оперы «Галька» С. Монюшко. Состоит из четырех нотных стенов. Мелодия записана на верхнем стеное, аккомпанемент — на нижних трех. В четвертом такте мелодии есть пометка «V».

б

Д. Верди. Фрагмент из оперы «Трубадур»

Музыкальный фрагмент из оперы «Трубадур» Д. Верди. Состоит из трех нотных стенов. Мелодия записана на верхнем стеное, аккомпанемент — на нижних двух. В пятом такте мелодии есть пометки «V» и «3».

в

К. Глюк. Фрагмент из оперы «Орфей»

Музыкальный фрагмент из оперы «Орфей» К. Глюка. Состоит из двух нотных стенов. Мелодия записана на верхнем стеное, аккомпанемент — на нижнем.

3. Переписать предлагаемые фрагменты, определить вид мелодического движения и исполнить с дирижированием. Схематично изобразить строение мелодий, направление их движения и кульминации (под нотным станом, соответственно под каждым тактом):

a

П. Чайковский. «Детские песни»

Allegro con spirito

б

Н. Раков. Концертный вальс для оркестра

Allegro

в

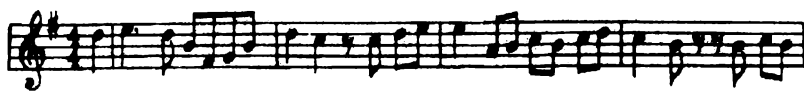
П. Чайковский. «Не верь, мой друг»

Moderato assai

2

М. Глинка. «Я помню чудное мгновенье»

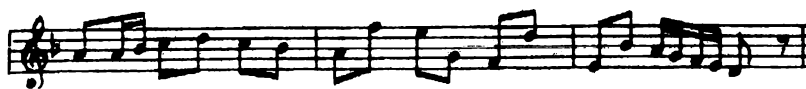
Allegro moderato



д

А. Даргомыжский. «Лихорадушка»

Allegretto

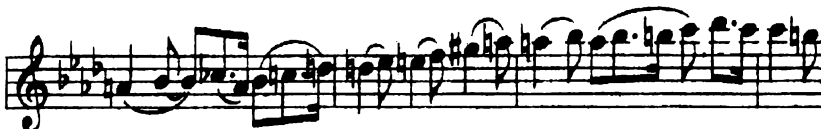


4. Определить тональность, проанализировать опорные точки предлагаемых мелодий (их устойчивость и неустойчивость), исполнить мелодии с дирижированием в следующих музыкальных фрагментах:

а

П. Чайковский. Симфония № 4, ч. I

Moderato con anima



Allegro (Menuetto)



5. Сочинить и исполнить три-четыре фрагмента мелодии по 4 такта на различные виды движения (восходящее, нисходящее, поступенное, скачкообразное; волнообразное, смешанное, горизонтальное, секвенционное восходящее и нисходящее), используя разные виды мажора и минора в тональностях со следующим количеством ключевых знаков: а) тремя, б) четырьмя, в) пятью, г) шестью. Обязательно указать тональность, ее ладовую разновидность и вид мелодического движения (например, *A-dur* гармонический, восходящая секвенция).

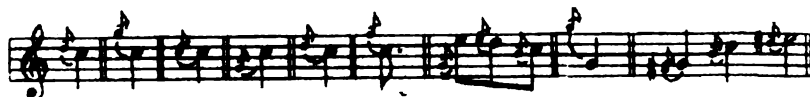
6. Указать наиболее выразительные интервалы в мелодиях из задания 4, объяснить их значение и исполнить мелодии с дирижированием.

7. Расшифровать исполнение следующих форшлагов:

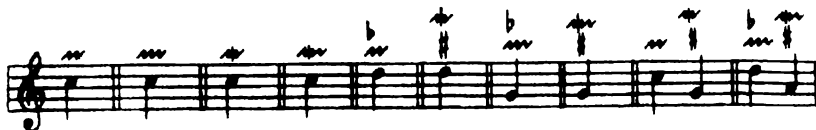
а



б



8. Расшифровать способы исполнения следующих мордентов:



9. Расшифровать способы исполнения следующих группетто:

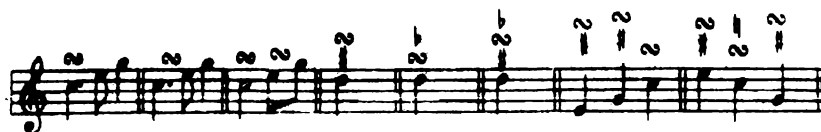
a



б

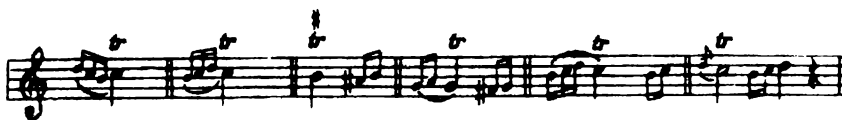


в

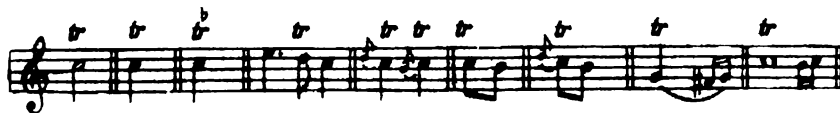


10. Расшифровать исполнение следующих трелей:

a

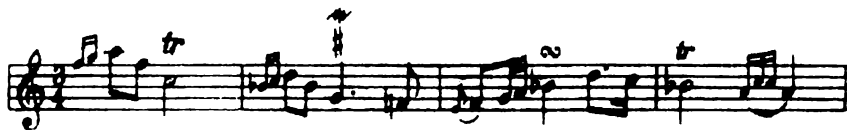


б

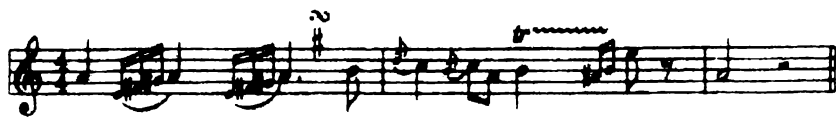


11. Подробно расписать и исполнить на фортепиано нотные примеры, содержащие мелизмы:

a



б



в



12. Зашифровать следующие мелизмы:

а



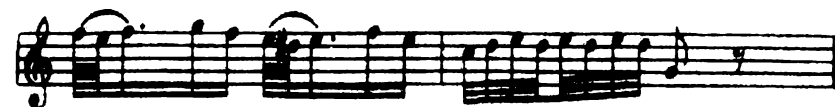
б



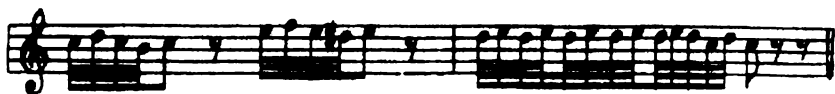
в



г



е



ж

з

и





13. Исполнить с дирижированием следующие музыкальные примеры, содержащие мелизмы:

а

И. Бах. Менуэт

Allegretto



б

Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада»



в

Л. Моцарт. Пьеса для фортепиано

Allegretto



2

Л. Бетховен. Соната для фортепиано, оп. 13

Allegro



д

Ф. Куперен «Сестра Моника»

Нежно, не слишком медленно



Глава 7. АККОРДЫ

7.1. Трезвучия, их виды и обозначения.

Основной вид аккорда. Обращения трезвучий

Созвучие и аккорд. *Созвучием* называется одновременное сочетание двух (гармонический интервал) или нескольких звуков (аккорды и неаккордовые сочетания).

Аккордом является созвучие из трех и более звуков, расположенных по какому-либо определенному принципу, чаще всего терцовому, когда звуки аккорда находятся на расстоянии терции или могут быть расположены по терциям¹.

Кроме того, в музыке встречаются аккорды с квартовой основой, а также аккорды с добавочными и замененными тонами. Количество звуков в аккорде определяет его разновидность: три звука – трезвучие, четыре – септаккорд, пять – нонаккорд и т. д.

Трезвучия и их виды. *Трезвучие* – аккорд из трех звуков, расположенных по терциям или допускающих терцовое расположение при перемещениях его тонов. Звуки трезвучия в его *основном виде* располагаются по большим или малым терциям и имеют закрепленные названия, не изменяющиеся при перестановках звуков: *прима* – основной тон, *терция* – терцовый тон, *квинта* – квинтовый тон (прим. 74).

74



При изменении расположения двух верхних звуков трезвучия (терции и квинты) основной тон (прима) трезвучия всегда будет находиться в нижнем голосе (басу).

¹ См.: Алексеев Б.К., Мясоедов А.Н. Элементарная теория музыки. М., 1986. С. 141.

Трезвучия по внутренней структуре делятся на четыре вида (прим. 75).

75



Большое, или мажорное, и малое, или минорное, трезвучия являются консонансами¹, потому что составляющие их большие и малые терции, чистые квинты относятся к консонирующим интервалам. Уменьшенное и увеличенное трезвучия, напротив, являются диссонансами, так как их крайние звуки образуют, соответственно, диссонирующие интервалы – квинту уменьшенную и квинту увеличенную. Ниже показано строение *консонирующих* и *диссонирующих* трезвучий (табл. 15).

Таблица 15

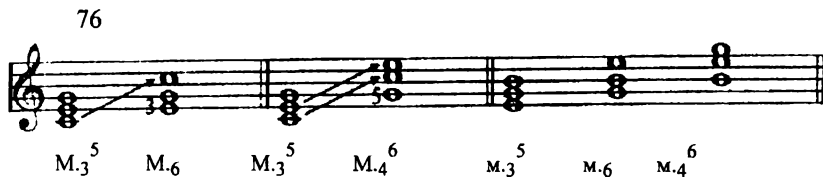
Основные виды диссонирующих и консонирующих трезвучий

Название трезвучия	Строение трезвучия	Консонансность
Большое, или мажорное (M_3^5)	б.3 + м.3	Консонанс
Малое, или минорное (m_3^5)	м.3 + б.3	Консонанс
Уменьшенное ($ум.3^5$)	м.3 + м.3	Диссонанс
Увеличенное ($ув.3^5$)	б.3 + б.3	Диссонанс

Обращения трезвучий. Любое трезвучие имеет два обращения: *секстаккорд* (строится на терцовом тоне) и *квартсекстаккорд* (на

¹ См. определения консонансов и диссонансов в гл. 3, п. 3.1.

квинтовом тоне трезвучия). Они образуются в результате *перемещения нижнего звука аккорда на октаву вверх или верхнего звука на октаву вниз* (прим. 76).



В табл. 16 приведены названия, обозначения и строение всех основных видов трезвучий и их обращений.

Таблица 16

Строение трезвучий и их обращений

Название и обозначение трезвучия	Строение трезвучия (основного вида) (3 + 3)	Название и обозначение первого обращения	Строение первого обращения (3 + 4)	Название и обозначение второго обращения	Строение второго обращения (4 + 3)
Большое (мажорное) ₅ M ₃	б.3 + м.3	Секст-аккорд мажорный M ₆	м.3 + ч.4	Кварт-секст-аккорд, M ₄ ⁶	ч.4 + б.3
Малое (минорное) ₅ m ₃	м.3 + б.3	Секст-аккорд минорный m ₆	б.3 + ч.4	Кварт-секст-аккорд, m ₄ ⁶	ч.4 + м.3
Уменьшенное ₅ ум ₃	м.3 + м.3	Секст-аккорд ум ₆	м.3 + ув.4	Кварт-секст-аккорд, ум ₄ ⁶	ув.4 + м.3
Увеличенное ₅ ув ₃	б.3 + б.3	Секст-аккорд ув ₆	б.3 + ум.4	Кварт-секст-аккорд, ув ₄ ⁶	ум.4 + б.3

Названия обращений трезвучий (секстаккорды и квартсекстаккорды) объясняются тем, что в *тесном расположении*, когда между сосед-

ними звуками аккорда образуются интервалы не шире кварты, крайние звуки всех обращений составляют интервал *сексту*. К тому же два нижних звука в *секстаккорде* образуют между терцией и квинтой аккорда интервал *терцию*, а в *квартсекстаккорде* (между квинтой и примой) – интервал *кварту*.

При *широком расположении* обращений трезвучий, когда между соседними звуками аккорда образуются интервалы шире кварты, в басу (в нижнем голосе) всегда будет находиться один и тот же тон: в *секстаккорде* – *терцовый*, в *квартсекстаккорде* – *квинтовый*.

Таким образом, все обращения, в отличие от трезвучий, имеют несколько иное звучание из-за смены интервальной структуры. Исключение составляют обращения увеличенного трезвучия, интервалы которого всегда имеют одинаковую тоновую величину – б.3 или ум.4, а потому и звучат одинаково.

7.2. Септаккорды и их обращения

Понятие септаккорда. *Септаккорд* – созвучие из четырех звуков, расположенных (могущих быть расположенными) по терциям. Септаккорды образованы прибавлением сверху к трезвучию большой или малой терции.

Звуки всех семи септаккордов, подобно звукам трезвучия, имеют следующие названия: основной тон – *прима*, над ним последовательно, в тесном расположении – *терция*, *квинта* и *септима*.

Структура септаккорда. Внутренняя структура любого септаккорда определяется, во-первых, видом септими между его крайними звуками, во-вторых, трезвучием, лежащим в основе септаккорда (прям. 77).

77

The image shows a musical staff with seven chords. The first three chords are grouped under the label "Малые септаккорды" (Small septaccords). The last two chords are grouped under the label "Дважды уменьшенный септаккорд" (Twice diminished septaccord). Below each chord is its name: м.М.7, м.м.7, м.7, м.ум.7, and дв.ум.7.

Большие септаккорды
Большой увеличенный септаккорд

Б.М.7
Б.м.7
Б.ув.7

Как видно из примера, септимы могут быть *малыми, большими, уменьшенными* – отсюда *первая характеристика* септаккорда. Трезвучия могут быть *четырёх видов*: мажорные, минорные, увеличенные и уменьшенные – отсюда его *вторая характеристика*.

Таким образом, в зависимости от интервального строения различают семь разновидностей септаккордов (табл. 17).

Таблица 17

Разновидности септаккордов

Название септаккорда	Обозначение	Строение
Малый мажорный	м.М.7	$M_3^5 + m.3$
Малый минорный	м.м.7	$m_3^5 + m.3$
Малый с уменьшенной квинтой	м.ум.7	$ум.3^5 + б.3$
Дважды уменьшенный	дв.ум.7	$ум.3^5 + м.3$
Большой мажорный	Б.М.7	$M_3^5 + б.3$
Большой минорный	Б.м.7	$m_3^5 + б.3$
Большой с увеличенной квинтой	Б.ув.7	$ув.3^5 + м.3$

Обращения септаккордов. Любой септаккорд имеет три обращения: *квинтсектаккорд*, *терцквартаккорд* и *секундаккорд*, которые обозначаются, соответственно, цифрами $5^6, 3^4, 2$. Эти цифры проставляются справа от ступени или функции аккорда (например, II_5^6, D_3^4, T_2 и т. д.).

Обращения септаккорда образованы путем переноса нижнего звука аккорда на октаву вверх, или наоборот: верхнего – на октаву вниз. Названия обращений отражают специфические интервалы от баса, характеризующие данный вид септаккорда.

Для *первого* обращения характерны *квинта* и *секста* от баса, для *второго* – *терция* и *кварта*, а от баса *третьего* обращения (секундаккорда) между септимой (басом) и примой образуется интервал *секунда* (прим. 78).

78

Расположение

тесное: широкое: тесное: широкое: тесное: широкое:

Квинтсекстаккорд – 5⁶ Терцквартаккорд – 3⁴ Секундаккорд – 2

Показательно, что вид обращения любого септаккорда (кроме уменьшенного¹) легко определяется с помощью интервала *секунды*, находящегося в *квинтсекстаккорде* – сверху, в *терцквартаккорде* – в середине, а в *секундаккорде* – внизу.

7.3. Нонаккорды и аккорды с квартовой структурой

Понятие нонаккорда. *Нонаккорд* – созвучие из пяти звуков, расположенных по терциям, образованное в результате прибавления сверху к септаккорду большой или малой терции. Название данного аккорда связано с интервалом большая или малая нона, возникающим между крайними звуками. Обозначение нонаккорда выставляется справа от обозначения ступени или функции аккорда (например, D₉ или T₉).

Разновидности нонаккорда. Существуют двенадцать разновидностей нонаккордов, представленных ниже, в прим. 79 и табл. 18.

¹ См. о строении уменьшенного септаккорда и его обращений в п. 7.5.

1 2 3

б. маж.9-акк. с б.7 б. маж.9-акк. с м.7 м. маж.9-акк. с м.7

4 5 6

б. мин.9-акк. с б.7 б. мин. 9-акк. с м.7 м. мин.9-акк. с. м.7

7 8 9

б.9-акк. с ум.5 м.9-акк. с ум.5 м.9-акк. с ум.7

10 11 12

б.9-акк. с ув.5 ув.9-акк. с ув.5 ув.9-акк. с ч.5

Таблица 18

Разновидности нонаккордов и их структура

Разновидность нонаккорда	Структура нонаккорда
1	2
Большой мажорный с большой септимой	б.7 + м.3 или $M_3^5 + M_3^5$
Большой мажорный с малой септимой	м.7 + б.3 или $M_3^5 + m_3^5$
Малый мажорный с малой септимой	м.7 + м.3 или $M_3^5 + um_3^5$
Большой минорный с большой септимой	б.7 + м.3 или $m_3^5 + M_3^5$

1	2
Большой минорный с малой септимой	$m.7 + b.3$ или $m.3^5 + m.3^5$
Малый минорный с малой септимой	$m.7 + m.3$ или $m.3^5 + um.3^5$
Большой с уменьшенной квинтой	$m.7 + b.3$ или $um.3^5 + uv.3^5$
Малый с уменьшенной квинтой	$m.7 + m.3$ или $um.3^5 + M.3^5$
Малый с уменьшенной септимой	$um.7 + b.3$ или $um.3^5 + m.3^5$
Большой с увеличенной квинтой	$b.7 + m.3$ или $uv.3^5 + um.3^5$
Увеличенный с увеличенной квинтой	$b.7 + b.3$ или $uv.3^5 + m.3^5$
Увеличенный с чистой квинтой	$b.7 + b.3$ или $M.3^5 + uv.3^5$

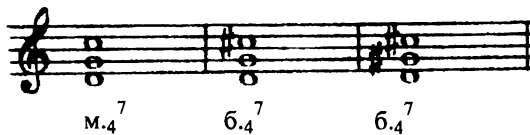
Любой нонаккорд имеет четыре обращения, которые, в отличие от его основного вида, редко применяются в композиторской практике.

Аккорды с квартовой структурой. Кроме аккордов терцовой структуры встречаются аккорды с квартовой структурой: *квартовый трехзвучный септаккорд* и *квартовый четырехзвучный децимаккорд*, которые могут быть малыми и большими и обозначаются справа от указания ступени или функции аккорда – $m.4^7$ или $b.4^7$.

Малый квартовый септаккорд (наиболее употребительный) строится по чистым квартам, а его крайние звуки образуют интервал малую септиму. *Большой квартовый септаккорд* состоит из чистой и увеличенной кварты (или наоборот), его крайние звуки также образуют большую септиму.

Квартовые септаккорды применяются чаще в основном виде, когда звуки аккорда расположены по квартам (прим. 80).

80



Разрешаются квартсептаккорды в устойчивые звуки мажора или минора на основе ладофункциональных связей и тяготений.

7.4. Аккорды в ладу. Главные и побочные трезвучия лада. Разрешение неустойчивых трезвучий

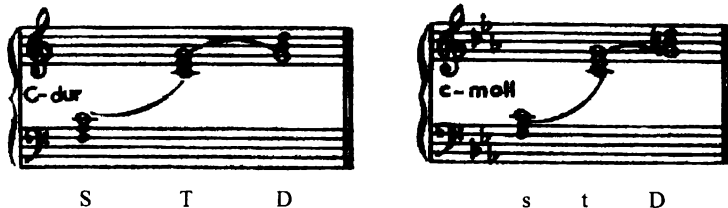
Консонцирующие и диссонцирующие аккорды. *Консонцирующие аккорды* (большие и малые трезвучия и их обращения), так же, как и все аккорды, вне конкретной тональности не имеют функционального значения и не требуют разрешения, так как звучат устойчиво в акустическом отношении.

Диссонансы (уменьшенные и увеличенные трезвучия с обращениями, септаккорды с обращениями и т.д.) являются неустойчивыми аккордами и требуют разрешения, т. е. перевода в устойчивый аккорд.

В ладу единственным устойчивым (консонансным) аккордом является *тоническое трезвучие* – аккорд, построенный от I ступени лада – тоники. Все остальные трезвучия, септаккорды и другие аккорды – диссонансы, которые стремятся в устой.

Практически на каждой ступени мажора или минора могут быть построены любые виды аккордов (трезвучия, септаккорды, нонаккорды и их обращения), функционально зависящие от лада. На основных ступенях мажора или минора можно построить семь трезвучий, три из которых называются *главными*: *тоника*, *субдоминанта* и *доминанта*. Они расположены симметрично на основе квинтовых связей и в натуральных ладах соответствуют ладовому наклонению (в мажоре – мажорные, в миноре – минорные) (прим. 81).

81



Остальные трезвучия называются *побочными*. Трезвучия III и V ступеней имеют особые названия – *медиантовое* и *субмедиантовое* – в соответствии с названием данных ступеней лада.

Побочные трезвучия входят в *субдоминантовую* (трезвучия II и VI ступеней) или *доминантовую* (трезвучия III и VII ступеней) функциональные группы на основании терцового родства (прим. 82).

82

C-dur Аккорды субдоминантовой группы: Аккорды доминантовой группы:

I (T) II IV (S) VI III V (D) VII

Кроме того, на основании терцового родства трезвучия III и V ступеней относятся к тонической функциональной группе.

Все аккорды доминантовой группы имеют характерную *VII ступень* лада – *восходящий напряженный вводный тон*.

В аккордах субдоминантовой группы таким общим характерным звуком является *VI ступень* лада с ее нисходящим тяготением к квинте тоники.

В табл. 19, 20 приводятся четыре основных вида трезвучий с указанием ступеней, на которых они могут быть построены в натуральном и гармоническом видах мажора и минора.

Таблица 19

Трезвучия мажорного лада

Вид трезвучия	На каких ступенях строится	
	В натуральном мажоре	В гармоническом мажоре
М. ₃ ⁵	I (T), IV (S), V (D)	I (T), V (D)
м. ₃ ⁵	II, III, VI	III, IV (s')
ум. ₃ ⁵	VII	II, VII
ув. ₃ ⁵	–	VI♯

Трезвучия минорного лада

Вид трезвучия	На каких ступенях строится	
	В натуральном миноре	В гармоническом миноре
М. ₃ ⁵	III, VI, VII	V (D ^r), VI
м. ₃ ⁵	I (t), IV (s), V (d)	I (t), IV (s)
ум. ₃ ⁵	II	II, VII [#]
ув. ₃ ⁵	нет	III ^r

Разрешение неустойчивых трезвучий лада и их обращений. Неустойчивые трезвучия, как уже отмечалось выше, требуют разрешения в тониическое трезвучие. Они, а точнее их опорные тоны, могут располагаться от тоники на расстоянии *кварты* – *квинты* (главные трезвучия S и D), *терции* (побочные трезвучия VI и III ступеней) либо *секунды* (побочные трезвучия II и VII ступеней).

Если неустойчивые трезвучия находятся с устойчивым трезвучием в *кварто-квинтовых* и *терцовых* соотношениях, то при разрешении в тонику этих трезвучий и их обращений устойчивые звуки остаются на месте, а неустойчивые поступенно переходят в сторону своего тяготения.

Ниже приводится разрешение неустойчивых *главных* трезвучий (прим. 83), *побочных* трезвучий (прим. 84)¹.

83

S^(r) – T₆ S₆^(r) – T₄⁶ S^(r)₄⁶ – T D – T₄⁶ D₆ – T D₄⁶ – T₆

¹ В ладу главные и побочные трезвучия могут обозначаться сокращенно: T (t), S (s), D, III, VI и т.д.; так же, как и их секстажорды и квартажорды: T₆ (t₆), II₆, VII₆, T₄⁶ (t₄⁶), S₄⁶ (s₄⁶) и т.д.

III - T₆ III₆ - T₄⁶ III₄⁶ - T VI - T₄⁶ VI₆ - T VI₄⁶ - T₆

При разрешении неустойчивых трезвучий лада, находящихся с тоникой в *секундовых* соотношениях, могут возникнуть односторонние тяготения, которых следует избегать из-за возникновения недопустимого параллелизма квинт. Для этого необходимо либо заменить неустойчивое трезвучие его обращением (тогда при разрешении будут возникать допустимые параллели квинт), либо один из звуков повести непосредственно в приму тоники, а не по секундовому тяготению (прим. 85).

Недопустимо: *Хорошо:*

II - T II - T⁽⁻⁵⁾ II - T₆ II₆ - T₆ II₄⁶ - T₄⁶

Недопустимо: *Хорошо:* *Возможно:* *Хорошо:*

VII - T VII T⁽⁻⁵⁾ VII₆ - T₆ VII₆ - T⁽⁻⁵⁾ VII₄⁶ - T₆⁽⁻⁵⁾

Указанные особенности разрешения неустойчивых трезвучий сохраняются и в четырехголосном изложении данных аккордов. В таком виде они преимущественно рассматриваются в курсе гармонии, являясь предметом изучения и практического применения.

7.5. Септаккорды лада.

Разрешение и соединение септаккордов

Септаккорды лада. Септаккорды могут быть построены на любой ступени лада, они имеют различную структуру и функциональное значение (табл. 21, 22):

Таблица 21

Септаккорды мажорного лада

Вид септаккорда	Строение септаккорда	На каких ступенях строится	
		В натуральном мажоре	В гармоническом мажоре
Б.М. ₇	М. ₃ ⁵ + б.3	I, IV	I
м.М. ₇	М. ₃ ⁵ + м.3	V	V
Б.м. ₇	м. ₃ ⁵ + б.3	–	IV
м.м. ₇	м. ₃ ⁵ + м.3	II, III, VI	III
м.ум. ₇	ум. ₃ ⁵ + б.3	VII	II
дв.ум. ₇	ум. ₃ ⁵ + м.3	–	VII ^(r)
Б.ув. ₇	ув. ₃ ⁵ + м.3	–	VI♯

Таблица 22

Септаккорды минорного лада

Вид септаккорда	Строение септаккорда	На каких ступенях строится	
		В натуральном миноре	В гармоническом миноре
1	2	3	4
Б.М. ₇	М. ₃ ⁵ + б.3	III, VI	VI
м.М. ₇	М. ₃ ⁵ + м.3	VII	V ^(r)
Б.м. ₇	м. ₃ ⁵ + б.3	–	I ^(r)
м.м. ₇	м. ₃ ⁵ + м.3	I, IV, V	IV

Окончание табл. 22

1	2	3	4
м.ум.7	ум. ₃ ⁵ + б.3	II	II
дв.ум.7	ум. ₃ ⁵ + м.3	–	VII [#]
Б.ув.7	ув. ₃ ⁵ + м.3	–	III ^(r)

Как видно из приведенных выше таблиц, в натуральном виде мажора и минора встречаются только четыре разных по структуре септаккорда; в гармоническом – все семь (в мелодическом – пять).

Некоторые септаккорды образуются преимущественно на одних и тех же ступенях в мажоре и миноре и в большинстве случаев используются в определенном функциональном значении. Так, малый мажорный септаккорд строится на V ступени натурального и гармонического мажора и минора, дважды уменьшенный септаккорд – на VII или VII повышенной ступени гармонического мажора и гармонического минора.


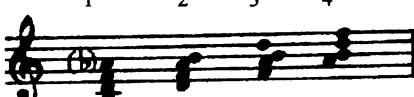
Диссонирующие септаккорды V и VII ступеней принадлежат доминантовой группе и обладают наиболее острыми тяготениями к тонике, в которую и разрешаются.

Обозначение, структура, строение доминантового и вводного септаккордов (малого и уменьшенного) и их обращений приведены в табл. 23.

Таблица 23

Основные септаккорды доминантовой группы

Название, обозначение и строение			
септаккорда	первого обращения	второго обращения	третьего обращения
1	2	3	4
Доминант-септаккорд D ₇ (M. ₃ ⁵ + м.3)	Квинтсекст-аккорд D ₅ ⁶ (ум. ₃ ⁵ + б.2)	Терцкварт-аккорд D ₃ ⁴ (м.3 + б.2 + б.3)	Секунд-аккорд D ₂ (б.2 + M. ₃ ⁵)

1	2	3	4
C-dur			
			
D ₇ D ₅ ⁶ D ₃ ⁴ D ₂			
Вводный малый септаккорд м. VII ₇ (ум. ₃ ⁵ + б.3)	Квинтсекст- аккорд VII ₅ ⁶ (м.3 ⁵ + б.2)	Терцкварт- аккорд м. VII ₃ ⁴ (б.3 + б.2 + м.3)	Секунд- аккорд м. VII ₂ (б.2 + ум.3 ⁵)
Вводный (умень- шенный) септаккорд ум. VII ₇ (ум.3 ⁵ + м.3)	Квинтсекст- аккорд ум. VII ₅ ⁶ (ум.3 ⁵ + ув.2)	Терцкварт- аккорд ум. VII ₃ ⁴ (м.3 + ув.2 + м.3)	Секунд- аккорд ум. VII ₂ (ув.2 + ум.3 ⁵)
C-dur			
			
м.(ум)VII ₇ VII ₃ ⁴ VII ₃ ⁴ VII ₂			

Септаккорд II ступени – наиболее яркая диссонансирующая гармония субдоминантовой группы. Данный септаккорд может быть *малым минорным* в натуральном мажоре или *малым с уменьшенной квинтой* в гармоническом и мелодическом мажоре, натуральном и гармоническом миноре (II₇ или II₇^(r)).

Главные и побочные септаккорды. Септаккорды II, V и VII ступеней являются *главными*, так как имеют активно выраженную функцию своей группы и очень часто используются в гармонии. Септаккорды I, III, IV и VI ступеней называются *побочными*, так как они менее определенно выражают функцию своей группы.

Побочные септаккорды I и IV ступеней обозначаются T_7 (в мажоре) и t_7 (в миноре) и, соответственно, S_7 или s_7 . Для обозначения побочных септаккордов III и VI ступени применяются римские цифры, указывающие порядковый номер ступени, на которой данный септаккорд строится, и арабские – для уточнения вида аккорда. Данные аккорды находят большое применение в диатонических секвенциях и в других гармонических оборотах диатоники.

Акустическое и ладовое разрешение главных и побочных септаккордов. Главные и побочные септаккорды являются диссонансами и требуют *акустического разрешения в консонанс* – большое или малое трезвучие. При этом действует общее правило для разрешения вне лада всех септаккордов: прима и терция движутся на ступень вверх, квинта и септима – вниз.

Одновременно главные и побочные *септаккорды* являются ладовыми неустоями и требуют *ладового разрешения*. Существуют два способа разрешения диссонансирующих септаккордов: *автентический* (септима ведется на ступень вниз) и *плагальный* (септима остается на месте).

Любой септаккорд как бифункциональный аккорд, т.е. содержащий звуки двух разных функций, в ладу может быть разрешен только в консонирующее трезвучие лада, за исключением тех двух трезвучий, от которых он образован.

Например, в ладу доминантсептаккорд, включающий три звука доминанты и один – субдоминанты, разрешается в тоническое трезвучие; септаккорд второй ступени, состоящий из трех звуков субдоминантовой гармонии и одного тонического, – в квартсекстаккорд доминанты; тонический септаккорд, содержащий три звука тоники и один доминантовый, – в квартсекстаккорд субдоминанты и т. д.

Принципы соединения септаккордов. Разрешаясь в ладу, септаккорд может соединяться с другими септаккордами. В этом случае следует знать особенности соединения септаккордов, которые связаны с их интервальным соотношением: терцовым, кварто-квинтовым или секундовым. Следует обратить внимание на то, что при терцовом соотношении у септаккордов имеются три общих звука, при кварто-квинтовом со-

отношении – два и при секундовом – один, что обеспечивает возможность их гармонического соединения.

При *терцовом соотношении* переход из одного септаккорда в другой осуществляется по следующему принципу: септима септаккорда движется на ступень вниз, остальные звуки остаются на месте. В результате септаккорд переходит в свой следующий по порядку чередования обращений вид – аккорд, находящийся терцией ниже или секстой выше. Так, при переходе VII₇ в D₇ будет двигаться только септима VII₇ на ступень вниз, остальные звуки останутся на месте.

При *кварто-квинтовом соотношении* переход из одного септаккорда в другой осуществляется по следующему принципу: два общих звука остаются на месте, а два других звука будут двигаться на ступень вниз. Например, при переходе II₇ в D₇ на месте остаются прима и терция II₇, а на ступень вниз будут двигаться квинта и септима II₇. При этом получится вид доминантового септаккорда, находящегося через одно обращение по сравнению с субдоминантовым септаккордом.

При *секундовом соотношении* септаккордов на месте сохраняется один общий звук (септима вышележащего септаккорда будет прямой септаккорда, находящегося секундой ниже), остальные голоса переходят на ступень вниз.

Во избежание движения параллельными квинтами первый септаккорд берется в мелодическом положении терцового тона (терция выше септимы) и таком расположении, при котором прима находится выше квинты (три верхних голоса движутся поступенно вниз параллельными секстаккордами или квартсекстаккордами) (прим. 86).

86

Плохо: *Хорошо:*

Г₇ II₂ Г₇ II₂ Г₇ II₂

Таким образом, при соединении септаккорда секундового соотношения в результате смещения трех звуков на ступень вниз образуется вид септаккорда, находящегося через два обращения по сравнению с исходным. При этом образованный септаккорд будет находиться секундой выше или септимой ниже предыдущего.

В результате применения различных сочетаний септаккордов лада могут образовываться красивые диатонические секвенции (прим. 87).

87



VI_7 S_5^6 VII_2 T_3^4 S_7 II_5^6 D_2 VI_3^4 II_7 VII_5^6 III_2 S_3^4 VII_7 D_5^6 T (и т.д.)

Разрешение доминантсептаккорда и его обращений. Основной способ разрешения доминантсептаккорда (D_7) – автентическое разрешение в неполное тоническое трезвучие с утроенной примой. Основной вариант автентического разрешения доминантсептаккорда предполагает, во-первых, ведение септимы на ступень вниз (в терцию тоники или другого трезвучия, расположенного квинтой выше или квинтой ниже); во-вторых, скачок в басу на кварту вверх или квинту вниз от примы доминантсептаккорда к приме тоники.

При более свободном разрешении D_7 в полное тоническое трезвучие с удвоенной примой терция доминантового септаккорда идет против своего тяготения – на большую терцию вниз, в квинту тоники (прим. 88).

88

Основной способ разрешения

1-й вариант: 2-й вариант: 3-й вариант:



D_7

$D_7 - T$ $D_7 - T$ $D_7 - T$

Обращения доминантсептаккорда разрешаются в различные виды тонического трезвучия подобно основному виду D_7 , лишь прима доминантсептаккорда в его обращениях при разрешении остается на месте: D_5^6 разрешается в полное T_3^5 с удвоенной примой, D_3^4 – в полное развернутое T_3^5 с удвоенной в октаву примой, D_2 – в T_6 (тонический секстаккорд) с удвоенной примой (прим. 89).

89

D_7 – T D_5^6 – T D_3^4 – T D_2 – T_6

Основной вариант плагального разрешения септаккорда V ступени предполагает: а) оставление септими на месте; б) нисходящий скачок основного тона D_7 на кварту вниз (в приму трезвучия II ступени или какого-либо другого, расположенного на кварту ниже или квинту выше) либо восходящий ход на секунду вверх (в терцию S_6).

Разрешение вводного септаккорда и его обращений. Вводный септаккорд (VII_7) имеет две разновидности: малый (крайние звуки составляют малую септиму) и уменьшенный (крайние звуки составляют уменьшенную септиму).

Малый вводный септаккорд (малый септаккорд с уменьшенной квинтой) встречается на VII ступени в натуральном мажоре, а уменьшенный вводный – на VII ступени только в гармонических видах мажора и минора. Обе разновидности септаккордов разрешаются автентическим способом в полное тоническое трезвучие с удвоенным терцовым тоном по правилу акустического разрешения септаккордов: прима и терция септаккорда движутся на ступень вверх в приму и терцию тоники; квинта и септима вводного септаккорда – на ступень вниз в терцию и квинту тоники.

Обращения вводного септаккорда (как малого, так и уменьшенного) разрешаются в соответствующие виды тоники с тем же голосоведением, что и основной вид.

Ум./м. VII₅⁶ разрешается в T₆ (с удвоением терции), ум./м. VII₃⁴ – тоже в T₆ (чаще с удвоением терции, иногда – основного тона) и ум./м. VII₂ – в T₄⁶ (с удвоением терции, реже – примы). При этом терция T₃⁵ удваивается, чтобы избежать движения параллельными квинтами. В отдельных случаях, как исключение, может быть допущено также и разрешение ум. VII₅⁶ в T₆ с удвоением не терции, а квинты (прим. 90).

90

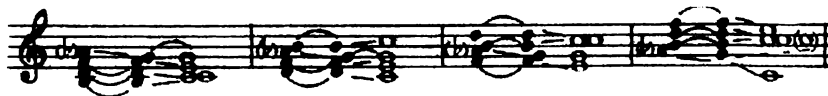
Норма:	<i>Исключение:</i>	Норма:	<i>Реже:</i>	Норма:	<i>Реже:</i>
					
м. VII ₅ ⁶	м. VII ₅ ⁶	м. VII ₃ ⁴	м. VII ₃ ⁴	м. VII ₂	м. VII ₂

Обращения уменьшенного септаккорда по звучанию одинаковы (подобно обращениям увеличенного трезвучия) благодаря энгармоническому равенству увеличенной секунды и малой терции, входящих в данный септаккорд и его обращения. Это качество уменьшенного септаккорда и его обращений позволяет разрешать их в разные тональности, например, ум. VII в тональности *C-dur* можно разрешить в *c-moll*, *A-dur* и *a-moll*, *fis-dur* и *fis-moll*, *Es-dur* и *es-moll* и применять в энгармонических (внезапных) модуляциях.

Как вводный септаккорд, так и его обращения кроме непосредственного перехода в тонику могут разрешаться в тоническое трезвучие *внутрифункционально* через доминантсептаккорд и его обращения. При этом септима вводного септаккорда движется на ступень вниз – в приму доминантсептаккорда, остальные звуки остаются на месте (прим. 91).

91

C-dur



м.(ум.)VII-D₅⁶ - T м.(ум.)VII₅⁶ - D₃⁴ - T м.(ум.)VII₃⁴ - D₂ - T₆ м.(ум.)VII₂ - D₇ - T

Таким образом, образуется (как показано на рис. 10) очередной вид доминантового септаккорда с последующим его разрешением

в тонику: м./ум.VII₇ – D₅⁶ – Т; м./ум.VII₅⁶ – D₃⁴ – Т; м./ум.VII₃⁴ – D₂ – Т₆;
 м./ум.VII₂ – D₇ – Т.

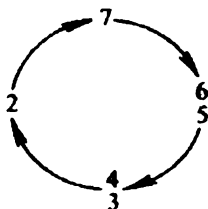


Рис. 10. Схематическое изображение разрешения VII₇ через D₇
 (септаккорды терцового соотношения)

Разрешение септаккорда второй ступени и его обращений.

Септаккорд второй ступени (II₇) может быть представлен двумя видами: *малым минорным септаккордом* (в натуральном мажоре и мелодическом миноре) и *малым септаккордом с уменьшенной квинтой* (в натуральном и гармоническом миноре, в гармоническом и мелодическом мажоре).

Оба вида септаккорда второй ступени и их обращения могут разрешаться плагальным и автентическим способами. В первом случае септима (общий тон) остается на месте, все другие звуки II₇ движутся поступенно в ближайшие звуки тоники (прим. 92).

92

<i>Хуже:</i>	Норма:	<i>Плохо:</i>	<i>Хорошо:</i>	<i>Хорошо:</i>
II ₇ – T ₆	II ₇ – T ₆	II ₅ ^{6(r)} – T ₆	II ₅ ^{6(r)} – T ₆	II ₅ ^{6(r)} – T (T ₄ ⁶)

<i>Возможно:</i>	Норма:	<i>Хуже:</i>	<i>Лучше:</i>	<i>Возможно:</i>
II ₅ ^{6(r)} – T ₆	II ₃ ^{4(r)} – T ₄ ⁶	II ₃ ^{4(r)} – T	II ₂ ^(r) – T	II ₂ ⁽ⁱ⁾ – T

При этом не следует допускать параллельные квинты в движении голосов, во избежание которых необходимо использовать разное разрешение терции Π_7 ходом либо на ступень вниз (в терцию тоники), либо вверх (в квинту тоники), либо (при нахождении в басу) плагальным скачком на кварту вниз (к приме тоники). Квинта Π_7 всегда идет на ступень вниз (в квинту тоники), в исключительном случае (находясь в одном из крайних голосов) может двигаться скачком в приму тоники.

Септаккорд второй ступени может разрешаться автентическим способом при переходе в доминантовую гармонию (подобно разрешению D_7 в тонику) (прим. 93).

93

Дж. Ширинг. Магия

Π_2 Π_7 D_9

Кроме того, септаккорд второй ступени может переходить в тонику через доминантсептаккорд и его обращения: квинта и септима Π_7 идут на ступень вниз (в приму и терцию D_7), остальные звуки остаются на месте (прим. 94).

94

$\Pi_7 - D_3^4 - (T)$ $\Pi_5^6 - D_2 - (T_6)$ $\Pi_3^4 - D_7 - (T)$ $\Pi_2 - D_5^6 - (T)$

При этом после Π_7 или его обращений будет появляться один из видов доминантсептаккорда (через один вид по сравнению с исходным субдоминантовым септаккордом) (рис. 11), разрешающийся затем в тонику по своим правилам: $\Pi_7 - D_3^4 - T$; $\Pi_5^6 - D_2 - T_6$; $\Pi_3^4 - D_7 - T$; $\Pi_2 - D_5^6 - T$.

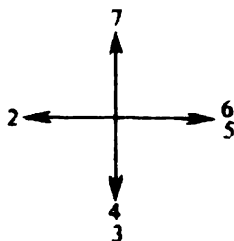


Рис. 11. Схематическое изображения разрешения Π_7 через D_7 (септаккорды кварто-квинтового соотношения)

Использование указанных возможных вариантов разрешения септаккорда второй ступени и его обращений плагальным и автентическим способами позволяет избегать недопустимых соединений и при этом добиваться в учебной практике разнообразного красочного звучания гармонической вертикали.

7.6. Неаккордовые звуки. Аккорды с заменными и добавочными тонами

Неаккордовые звуки и их виды. Существуют четыре вида *неаккордовых звуков*, появляющихся на фоне аккорда, но не входящих в его терцовую структуру: задержания, проходящие звуки, вспомогательные звуки и предъём.

Задержания – неаккордовые звуки на сильных или относительно сильных долях, возникающие одновременно с аккордом и разрешающиеся ходом на ступень вниз или вверх в аккордовый звук.

Проходящие звуки на слабых долях заполняют поступенным движением интервалы между разными аккордовыми звуками.

Вспомогательные звуки образуются на слабых долях рядом с аккордовыми тонами и находятся между данным аккордовым звуком и его повторением.

Предъём – неаккордовый звук на слабом времени, предвосхищающий появление одного из аккордовых тонов следующего аккорда.

Неаккордовые звуки могут появляться не только в верхнем, но и в средних голосах, а также в басу, внося в гомофонную фактуру элемент полифоничности. Кроме того, следует подчеркнуть, что созвучия с неаккордовыми звуками всегда обладают большим гармоническим напряжением, чем аккорды без них и, как правило, являются диссонансами.

Аккорды с заменными и добавочными тонами. Особую выразительную роль в музыке играют *аккорды с заменными и добавочными тонами*, которые усложняют структуру и обостряют звучание гармонии¹.

*Заменный тон*² – наиболее яркий по фонизму звук, взятый к какому-либо аккордовому тону, в терцовую структуру аккорда (например, секста вместо квинты в доминантсептаккорде или кварта вместо терции – во вводном септаккорде).

Заменные тоны (секста или кварта) используются в основных видах аккордов и в их обращениях, чаще берутся в верхнем голосе при широком расположении звуков аккорда, реже – в средних голосах (например, в пятизвучном доминантнонаккорде). Исключение составляют доминантовый терцквартаккорд (D_3^4) и квинтсекстаккорд вводного септаккорда (VII_5^6), строящиеся на данных заменных тонах (в басу).

Ниже предлагается пример замены квинты секстовым тоном в доминантовом септаккорде с секстой – D_7^6 (прим. 95).

¹ Аккорды с заменными и добавочными тонами появились в произведениях композиторов XIX в. (например, Ф. Шопена); широкое распространение они получили и в современной музыке.

² Заменный тон обозначается соответствующей ему арабской цифрой над цифрами, указывающими вид аккорда.



Добавочные тоны – неаккордовые звуки, усложняющие гармонию и образующие новые, часто диссонирующие сочетания с аккордовыми звуками. Добавочные тоны могут разрешаться или оставаться без разрешения, применяться внутри музыкального построения или завершать его (например, диссонирующая тоника с секстой – T^6 , с ноной – T^9 , с секстой и ноной – $T^{6,9}$ в джазовой музыке).

Вопросы для самоконтроля

1. В чем состоит отличие между созвучием и аккордом?
2. Что такое «тесное» и «широкое» расположение аккорда?
3. Что такое трезвучие, какие его виды вы знаете?
4. Как называются тоны основного вида аккорда из трех звуков?
5. Какие трезвучия являются главными и побочными в ладу?
6. По какому принципу разрешаются неустойчивые трезвучия в ладу?
7. Каково строение мажорного и минорного трезвучий и их обращений?
8. На каких ступенях трех видов мажора встречаются мажорные, минорные, уменьшенные и увеличенные трезвучия?
9. На каких ступенях трех видов минора встречаются мажорные, минорные, уменьшенные и увеличенные трезвучия?
10. Какой аккорд образуют неустойчивые звуки лада?
11. Что такое септаккорд, как называются его тоны?

12. Каким может быть интервальное соотношение септаккордов в мажоро-минорной ладовой системе?

13. Каково название и строение основных разновидностей септаккордов?

14. Как называются обращения септаккордов, каково их строение?

15. В чем состоит общий принцип разрешения любого диатонического септаккорда в ладу?

16. В чем отличие автентического и плагального способов разрешения септаккордов?

17. Что представляет собой D_7 и его обращения, каковы особенности их строения и разрешения?

18. Какой звук доминантсептаккорда в гармонической вертикали может быть пропущен, что при этом удваивается в изложении?

19. Что представляет собой вводный септаккорд, каковы его разновидности и обращения?

20. Какими двумя способами можно разрешить VII_7 и его обращения в тоническое трезвучие?

21. Каковы особенности строения и внутрифункционального разрешения вводного септаккорда и его обращений?

22. В каком случае при разрешении VII_7 удваивается: а) прима T_3^5 , б) терция T_3^5 ?

23. Каковы функциональная принадлежность и особенность строения основного вида II_7 в натуральном и гармоническом видах мажора и минора?

24. Как разрешаются II_7 и его обращения непосредственно в тоническое трезвучие и его обращения?

25. Каким образом разрешаются II_7 и его обращения в тонику через доминантовый септаккорд и его обращения?

26. Что такое квартовый септаккорд, каковы его разновидности и особенности разрешения?

27. Что такое неаккордовые звуки?

28. Что представляют собой нонаккорд и его разновидности, в чем особенность их разрешения?

29. Какие звуки аккордов называются заменными, а какие добавочными?

30. Какие звуки аккордов называются проходящими и вспомогательными?

31. Что такое предъём и задержание?

Практические задания

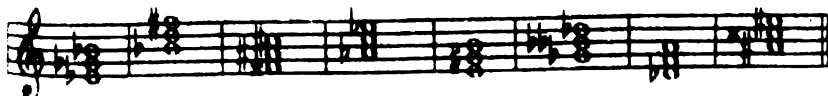
1. Построить и исполнить мажорные и минорные трезвучия от звуков: *c, d, e, f, g, a, h*.

2. Построить и исполнить увеличенные и уменьшенные трезвучия от звуков: *c, d, e, f, g, a, h*.

3. Построить и исполнить четыре вида трезвучия от звуков: *cis, dis, fis, gis, ais*.

4. Построить и исполнить четыре вида трезвучия от звуков: *des, es, ges, as, b*.

5. Определить, обозначить вид трезвучия и исполнить:



6. Построить, обозначить и исполнить обращения четырех видов трезвучия от звуков: *c, d, e, f, g, a, h*.

7. Построить, обозначить и исполнить по два обращения на каждый из четырех видов трезвучия от звуков: а) *cis, es, fis, gis*; б) *ges, as, ais, b*.

8. Определить и обозначить, в каких мажорных тональностях предлагаемые ниже трезвучия будут тоникой, субдоминантой и доминантой; исполнить данные трезвучия:



9. Определить и обозначить, в каких тональностях гармонического минора предлагаемые ниже трезвучия будут медиантами; исполнить данные трезвучия:



10. Определить и обозначить, в каких тональностях мажора и гармонического минора предлагаемые ниже секстаккорды и квартсекстаккорды будут тоникой, субдоминантой и доминантой; исполнить данные обращения главных трезвучий:



11. Построить, обозначить и исполнить семь разновидностей септаккордов от звуков: а) *a, h, c, b, e, f, g*; б) *as, b, des, es, ges*; в) *ais, his, cis, dis, fis, gis*.

12. Построить, разрешить, обозначить и исполнить D_7 с обращениями в натуральном мажоре и гармоническом миноре в тональностях со следующим количеством ключевых знаков (диезов и бемолей): а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью.

13. Определить и обозначить тональности, к которым принадлежат следующие D_7 , разрешить их в тонические трезвучия мажора и минора и исполнить:



14. Построить, разрешить и исполнить основной вид D_7 от звуков: а) *c, d, e, f, g, a, h*; б) *des, es, as, fis, gis*. Указать тональности, к которым принадлежат данные септаккорды.

15. Построить, разрешить, обозначить и исполнить D_7 с обращениями в тональностях натурального мажора и гармонического

минора со следующим количеством ключевых знаков (диезов и бемолей): а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью.

16. Построить, разрешить (непосредственно в тонику), обозначить и исполнить VII₇ и его обращения в тональностях натурального и гармонического мажора, гармонического минора от звуков: а) *c, d, e, f, g, a, h*; б) *cis, dis, eis, fis, gis, ais, his*.

17. Построить, разрешить (непосредственно в тонику), обозначить и исполнить ум.VII₇ с обращениями в тональностях гармонического минора со следующим количеством ключевых знаков (диезов): а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью.

18. Построить, разрешить (непосредственно в тонику), обозначить и исполнить м.VII₇ и ум.VII₇ с обращениями в тональностях, соответственно, натурального и гармонического мажора со следующим количеством ключевых знаков (бемолей): а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью.

19. Построить, разрешить (внутрифункционально через D₇ и его обращения), обозначить и исполнить VII₇ с обращениями в тональностях натурального и гармонического мажора, гармонического минора со следующим количеством ключевых знаков (диезов и бемолей): а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью.

20. Построить, разрешить (через D₇ и его обращения), обозначить и исполнить II₇ с обращениями в натуральном, гармоническом мажоре и гармоническом миноре в тональностях со следующим количеством ключевых знаков (диезов и бемолей): а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью.

21. Построить, обозначить, разрешить (непосредственно в тонику) и исполнить II₇ и его обращения в тональностях мажора и минора от звуков: а) *c, d, e, f, g, a, h*; б) *cis, es, fis, as, b*.

22. Построить, обозначить, разрешить (через D₇ и его обращения) и исполнить II₇ и его обращения в тональностях мажора и минора от звуков: а) *c, d, e, f, g, a, h*, б) *cis, es, fis, as, b*.

23. Построить и исполнить предлагаемые гармонические обороты в тональностях мажора и гармонического минора со следующим количеством ключевых знаков: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью.

Гармонические обороты: 1) $T(t) - T_6(t_6) - S^{(r)} - D_7 - T(t)$; 2) $T(t) - S - \Pi_7 - D_3^4 - T(t)$; 3) $T(t) - m.VII_7 - ум.VII_7 - D_5^6 - T(t)$ (*Примечания*: гармоническая субдоминанта ($S^{(r)}$) исполняется только в мажоре; малый вводный септаккорд ($m.VII_7$) может быть построен только в мажоре).

24. Построить и исполнить модулирующие секвенции (по полутонам, тонам, тональностям I степени родства вверх и вниз¹), используя следующие мотивы в качестве звеньев секвенции:

$$1) V_7 - I, V_5^6 - I, V_3^4 - I, V_2 - I_6;$$

$$2) \Pi_7 - V_3^4 - I, \Pi_5^6 - V_2 - I_6, \Pi_3^4 - V_7 - I, \Pi_2 - V_5^6 - I;$$

$$3) VII_7 - V_5^6 - I, VII_5^6 - V_3^4 - I, VII_3^4 - V_2 - I_6, VII_2 - V_7 - I.$$

25. Записать и исполнить предлагаемые ниже последовательности аккордов в указанных тональностях и размерах, обращая внимание на плавное движение баса:

$$а) 3/4 \quad I_6 - V_3^4 - {}^8I \mid \Pi_2 - VII_7^{(r)} - V_5^6 \mid I - IV_6 \mid I_4^6 - V_7 - I \text{ (неп.)} \parallel$$

(D, E, F, G, A, H);

$$б) 3/4 \quad I - \Pi_2 - VII_7^{(r)} \mid V_5^6 - I - I_6 \mid V\Pi_3^4 - V_2 - I_6 \mid {}^8IV - \Pi_5^6 \mid I_4^6 - {}^5V_7 - I \parallel$$

(c, d, e, f, g, a, h);

$$в) 4/4 \quad I - VI - IV_6 - IV_6^{(r)} \mid IV^{(r)} - I_6 - V_4^6 - I \mid V_5^6 (к V) - V - V_2 - I_6 \mid V_3^4 - I \parallel$$

(Des, Es, Fis, Ges, As, B);

$$г) 3/4 \quad I_6 - \Pi_7 - VII_5^6 \mid I_6 - V_5^6 (к IV) - IV \mid V_2 (к III) - III \mid VII_7 (к V) - V^{(r)} \mid V_7^{6(r)} - I \parallel$$

(cis, dis, es, fis, ais).

26. Подобрать по слуху, записать мелодию песни или романса (на собственный выбор) и аккомпанемент (цифровкой), используя главные септаккорды. Исполнить мелодию сольфеджио с аккомпанементом.

¹ См. гл. 8, 10.

Глава 8. ХРОМАТИЗМ И МОДУЛЯЦИЯ

8.1. Хроматизм и альтерация

Понятие хроматизма. Хроматизм (от греч. *chroma* – краска, цвет) – это полутоновая интервальная система¹, включающая изменение высоты или «высотное варьирование»² любой из семи основных диатонических ступеней лада, т. е. их повышение или понижение на полтона. Хроматизмы значительно усиливают напряженность общего звучания музыки (прим. 96).

96

Ф. Шопен. Мазурка № 4 (As - dur), op. 7

Presto, ma non troppo

The image shows the first system of a musical score for Chopin's Mazurka No. 4, Op. 7. It consists of a treble and bass clef staff. The melody in the treble clef features a chromatic line: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment consists of chords: G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4. The score includes dynamic markings *f* and *p*, and articulation marks like accents and slurs.

legato

The image shows the second system of the musical score for Chopin's Mazurka No. 4, Op. 7. It continues the melody and accompaniment from the first system. The melody in the treble clef continues: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment continues with chords: G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4, G4-B4. The score includes dynamic markings *f* and *p*, and articulation marks like accents and slurs.

Мелодический и гармонический хроматизм. Различаются два вида хроматизма³:

- *мелодический* хроматизм, «расцветивающий» мелодическую линию и музыкальную ткань в целом, придающий им особую красочность

¹ См.: Музыкальный энциклопедический словарь /Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 607.

² Основы теоретического музыкознания /Под ред. М.И. Ройтерштейна. М., 2003. С. 61.

³ См.: Алексеев Б.К., Мясоедов А.И. Элементарная теория музыки. М., 1986. С.200.

и изысканность за счет использования в разных голосах хроматических проходящих и вспомогательных звуков;

- *гармонический* хроматизм, обостряющий существующие или образовавшиеся новые ладофункциональные тяготения, которые проявляются в гармонии в виде остро направленных аккордов. Гармонический хроматизм способствует тональному развитию музыки, часто приводя к образованию новых ладотональных центров.

Проходящие и вспомогательные хроматизмы. В мелодии хроматизмы могут быть проходящими и вспомогательными. *Проходящие* хроматизмы образуются между двумя соседними диатоническими ступенями при наличии целотонového соотношения между ними (ниже, в прим. 97 обозначены буквами П.Х).

97

К. Сен-Санс. «Самсон и Далила». Ария Далилы

П.Х. П.Х.

Ut poco piu lento



Верхние или нижние *вспомогательные* хроматизмы возникают между основным звуком и его повторением и могут быть взяты соответственно полутонем выше или ниже определенной диатонической ступени (ниже, в прим. 98 нижний вспомогательный хроматизм указан буквами Н.Х).

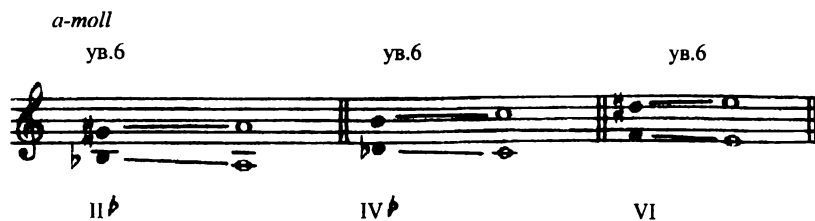
98

В. Моцарт. Соната № 17 (F-dur), I часть

Н.Х.



Альтерация. Частным случаем хроматизма является *альтерация* (от лат. *alteratio* – изменение), связанная с полутоновым обострением не-



На основе альтерации неустойчивых ступеней лада могут возникнуть дважды увеличенные и дважды уменьшенные интервалы (табл. 24).

Таблица 24

Местоположение в ладу дважды увеличенных и дважды уменьшенных интервалов

Интервал	Степень, на которой строится интервал	
	в мажоре	в миноре
дв. ум. 5	II повышенная	VII повышенная
дв. ув. 4	VI пониженная	IV пониженная
дв.ум. 8	II повышенная	IV повышенная
дв. ув. 1	II пониженная	IV пониженная

Таким образом, хроматизм расширяет звуковой состав лада и его выразительные возможности. Кроме того, хроматизм может образовывать новые тяготения и тональности (более подробно об этом будет сказано в п. 8.4).

8.2. Хроматические интервалы и их разрешение

Понятие хроматических интервалов. Хроматические интервалы – это все увеличенные и уменьшенные (в том числе дважды увеличенные и дважды уменьшенные) интервалы, образуемые при альтерации одного или двух звуков и придающие мелодии и аккордике повышенную экспрессивность и функциональную динамику.

Разрешение хроматических интервалов производится в соответствии с направлением альтерации, причем увеличенный (дважды увеличенный) интервал стремится к расширению в больший интервал, и наоборот, уменьшенный (дважды уменьшенный) интервал – к сужению в меньший интервал.

Если в состав хроматического интервала входит устойчивая ступень, то она, в отличие от альтерированной, остается на месте (*одностороннее разрешение*). Если оба звука альтерированы, то эти звуки требуют разрешения (*двухстороннее разрешение*).

При разрешении хроматических интервалов чаще применяются секундовые (полутоновые) тяготения. Исключения составляют хроматические интервалы с использованием V и IV ступеней, при разрешении которых возможны кварто-квинтовые тяготения (движение V и IV ступеней скачком в тонику).

Кроме того, следует помнить, что разрешение различных хроматических интервалов может быть односторонним (один голос движется, другой остается на месте) или двусторонним (оба голоса движутся в противоположном направлении).

В первом случае в состав хроматических интервалов входит устойчивая ступень, которая остается на месте, другая альтерированная ступень разрешается односторонне. Во втором случае либо оба звука хроматического интервала альтерированы, либо один альтерирован, а другой является неизменным неустойчивым звуком диатоники. При этом в том и другом варианте *оба звука движутся одновременно и противоположно* в сторону своей альтерации (либо альтерации и тяготения).

Интересно, что не все хроматические интервалы являются акустическими диссонансами. Например, характерные интервалы, имеющие такое же количество тонов, как и консонансы, вне лада и конкретной тональности в качестве диссонансов не воспринимаются.

Характерные интервалы и их разрешение. *Характерные интервалы* – это две пары взаимно обращающихся хроматических интервалов (ув.2 и ум.7, ув.5 и ум.4), встречающиеся только

в гармонических ладах мажора и минора. К ним можно отнести и пару тритонов (ув.4 и ум.5), которой нет в натуральных ладах.

Характерные интервалы, образованные устойчивой ступенью и альтерированным звуком, разрешаются односторонне (прим. 100).

100

The musical notation for example 100 consists of two staves. The first staff is labeled 'C-dur' and the second 'c-moll'. The notes are connected by lines indicating intervals. Below the staves, the intervals are listed: ум.4 м.3 ув.5 б.6 ум.4 м.3 ув.5 б.6.

Двусторонним будет разрешение характерных интервалов, образованных двумя неустойчивыми ступенями, одна из которых должна быть обязательно альтерированной (прим. 101).

101

The musical notation for example 101 consists of two staves. The first staff is labeled 'C-dur' and the second 'c-moll'. The notes are connected by lines indicating intervals. Below the staves, the intervals are listed: ув.2 ч.4 ум.7 ч.5 ув.2 ч.4 ум.7 ч.5.

Так же разрешаются увеличенная кварта и уменьшенная квинта (тритоны, не относящиеся к характерным интервалам) в гармоническом мажоре или миноре (прим. 102).

102

The musical notation for example 102 consists of two staves. The first staff is labeled 'C-dur' and the second 'c-moll'. The notes are connected by lines indicating intervals. Below the staves, the intervals are listed: ув.4 б.6 ум.5 м.3 ум.5 м.3 ув.4 б.6.

Таким образом, разрешение характерных интервалов происходит подобно разрешению диатонических неустойчивых интервалов, построенных на тех же ступенях в натуральном мажоре и натуральном миноре.

Хроматические интервалы, не относящиеся к характерным, разрешаются в условиях альтерации только в сторону направления альтерации: пониженные ступени – вниз, повышенные – вверх.

8.3. Хроматическая гамма и ее правописание

Понятие хроматической гаммы. Хроматическая гамма представляет собой последовательность расположенных по полутонам звуков, которая не образует самостоятельной ладовой системы. Ладовое наклонение хроматической гаммы на слух определить невозможно без метроритмического выделения опорных диатонических ступеней лада.

Ладотональную принадлежность хроматической гаммы можно определить лишь в нотации с помощью изложенных ниже правил:

- в нотной записи хроматической гаммы сохраняются неизменными ступени звукоряда диатонического мажора или минора;
- *в восходящем движении* неизменными остаются III и VI ступени – в мажоре, I и V – в миноре, при этом на полтона повышаются все диатонические ступени, отстоящие от следующих за ними ступеней на целый тон. *Исключение* составляют VI ступень в мажоре и I в миноре, вместо которых понижаются на хроматический полутон VII (в мажоре) и II (в миноре) ступени (восходящее движение хроматической гаммы в прим. 103, 104);
- *в нисходящем движении* в мажоре неизменными остаются I и V ступени, при этом понижаются на полтона все диатонические ступени, отстоящие от следующих за ними ступеней на целый тон. Исключением является V ступень, вместо которой повышается IV ступень (нисходящее движение в прим. 103);
- запись *нисходящего* хроматического звукоряда в миноре совпадает с нотацией такого же звукоряда в одноименном мажоре, т.е. не понижаются I и V ступени. (нисходящее движение в прим. 104).

103

c-dur Восходящее движение:

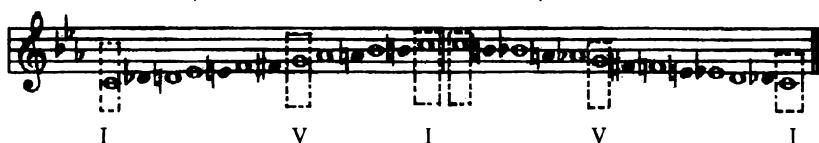
Нисходящее движение:



104

c-moll Восходящее движение:

Нисходящее движение:



В музыке XIX и XX вв. встречаются случаи более свободной нотации некоторых звуков хроматической гаммы.

8.4. Родство тональностей и способы тонального развития музыки

Родственные и неродственные тональности. В тональной музыке применяются 30 основных, определенным образом связанных между собой тональностей (две – без ключевых знаков, 14 – с диезами, 14 – с бемолями). Наиболее близкие из них имеют много общих звуков или обнаруживают непосредственное ладофункциональное соподчинение их тонических трезвучий. На основании этих признаков тональности подразделяются на близкие, родственные, и далекие, неродственные.

Диатоническое родство тональностей. Наиболее близкими, родственными для данного мажора или минора являются тональности, тонические трезвучия которых можно построить из ступеней этого натурального или гармонического лада (прямое, или диатоническое родство). Родственные тональности имеют между собой наибольшую степень общности их звукового состава по сравнению с другими, поэтому называются *тональностями I степени родства*.

Для любого мажора и минора родственными будут шесть то-нальностей, тонические трезвучия которых образованы основными ступенями данного лада (табл. 25).

Таблица 25

Тональности I степени родства в мажоре и миноре

Родственные то-нальности для любого мажора	Разница в ключевых знаках	Родственные тональности для любого минора	Разница в ключевых знаках
Тональность параллельного минора (на VI ступени)	Нет	Тональность параллельного мажора (на III натуральной ступени)	Нет
Тональность доминанты (на V ступени) Параллельная к D минорная тональность (на III ступени)	1 ключевой знак в сторону диэзов	Тональность натуральной доминанты (на V ступени) Параллельная к D мажорная тональность (на VII натуральной ступени)	1 ключевой знак в сторону диэзов
Тональность субдоминанты (на IV ступени) Параллельная к S минорная тональность (на II ступени)	1 ключевой знак в сторону бемолей	Тональность субдоминанты (на IV ступени) Параллельная к S мажорная тональность (на VI ступени)	1 ключевой знак в сторону бемолей
Тональность минорной (гарм.) субдоминанты (S^r)	4 ключевых знака в сторону бемолей	Тональность мажорной (гарм.) доминанты (D^r) от гармонического вида минора	4 ключевых знака в сторону диэзов

Таким образом, в диатоническом родстве с *C-dur* (как и с другими мажорными тональностями) будут находиться две мажорные и четыре минорные тональности (рис. 12, *а*), а с *a-moll* (как и с другими минорными тональностями) – две минорные и четыре мажорные тональности (рис. 12, *б*).

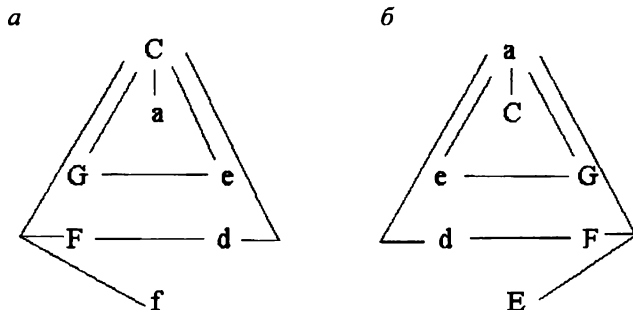


Рис. 12. Схематичное изображение тональностей первой степени родства:
а – для тональности *C-dur*; *б* – для тональности *a-moll*

Кроме того, следует подчеркнуть, что родственная параллельная тональность имеет одинаковый с данным мажором либо минором звуковой состав, четыре тональности отличаются на один звук (на один ключевой знак), а одна – на четыре звука (на четыре ключевых знака).

Как видно из табл. 25 и рис.12, разница в количестве ключевых знаков между тональностями I степени родства бывает различной и не является единственным признаком близости или отдаленности сравниваемых тональностей. Тональности гармонической (минорной) субдоминанты для мажора и гармонической (мажорной) доминанты для минора с разницей с основной тональностью в четыре ключевых знака (первая – в сторону увеличения бемолей, вторая – в сторону увеличения диэзов) используются в модуляциях для ускорения переходов в далекие тональности.

Все остальные тональности являются по отношению к основной *неродственными* тональностями¹.

¹ Родство тональностей является предметом изучения в курсе «Гармония».

В большинстве музыкальных произведений применяются различные тональности в качестве *промежуточных (неустойчивых, или побочных)*, хотя начинаются и завершаются произведения обычно в одной и той же *основной (устойчивой, или главной)* тональности. Новые тональности со свойственным им колоритом обогащают тональную палитру произведения, способствуют яркому содержательному развитию.

Способы тонального развития музыки. Модуляция. Модуляция (от лат. *modulatio* – мерность) в широком смысле слова означает объединение трех способов тонального развития (тональных смен): *сопоставления, отклонения и собственно модуляции*.

Модуляция в узком смысле слова – это переход из одной тональности в другую с утверждением новой тональности в заключительном кадансовом обороте музыкального построения.

Модуляция в тональности I степени родства. Модуляции в тональности первой степени родства (диатоническое родство) чаще совершаются посредством нахождения общего и модулирующего аккордов (или же путем отклонения в его тональность).

Ниже показана модуляция из тональности *Es-dur* в тональность диатонического родства *g-moll* (параллельная к субдоминанте главной тональности), совершаемая через общий и модулирующий аккорды (прим. 105).

105

П. Чайковский. Вальс из «Детского альбома»

Довольно скоро

Es-dur

Общий аккорд

The musical score shows a waltz in 3/4 time, starting in E major. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes with accents. The bass clef accompaniment consists of chords. A dynamic marking of *p* is present. The score illustrates a modulation from E major to G minor through a common chord (F major) and a pivot chord (D minor).

T=VI

Модулирующий аккорд g-moll

DD₅⁶ D₇ D₇ t

Каданс

Отклонение. *Отклонение* – кратковременный переход в новую тональность без кадансового закрепления в виде несовершенной модуляции.

В примере из музыкальной литературы приводится отклонение в тональность II неаполитанской, низкой ступени – *B-dur*, осуществляемое через побочную доминанту (прим. 106).

106

Ф. Шопен. Мазурка № 2 (a-moll), op 7

Vivo, ma non troppo
a-moll

p *cresc*

f *staccato* *<p*

Отклонение в *B-dur*

poco rall. *a tempo*

Сопоставление. Сопоставление – появление новой тональности без перехода к ней, чаще на грани небольших построений или разделов музыкальной формы (прим. 107).

107

Дж. Перголези. «Ах, зачем я не лужайка»

Умеренно
g-moll

B-dur

g-moll

Отклонения, модуляции и сопоставления способствуют тональному развитию и широко используются в музыкальной литературе.

Тональные планы. Чередования тональностей в музыкальных произведениях образуют *тональные планы*, имеющие особое значение для композиции любого масштаба, но прежде всего для крупных циклических форм (сонат и симфоний, сложных музыкально-сценических жанров – оперы, балета).

Тональные планы представляют собой *гармонические функции высшего порядка*¹, логика следования которых отличается от «функционального кругооборота» аккордов – *низшего уровня гармонии*. Если функциональная логика движения аккордов следующая: T – S – D – T, то в логической цепочке гармонических функций высшего порядка субдоминанта и доминанта меняются местами: T – D – S – T. «Оппозиционность субдоминанты по отношению к тонике заставляет использовать эту тональную сферу для углубления развития и прибегать для более масштабных композиций»².

Следует отметить существование *закона тонального обрамления*, состоящего в завершении музыкального произведения главной тональностью, с которой оно начиналось.

Кроме того, часто те или иные тональности в крупных произведениях (симфониях, ораториях, операх и др.) применяются в качестве *лейттональностей*. Образ характеризуется не только одним тематизмом, но и конкретной тональностью или группой тональностей. Они образуют определенную выразительную сферу, присущую тому или иному состоянию, настроению и т. д.

Таким образом, ладотональный колорит и логика тонального плана имеют огромное выразительно-смысловое значение для музыкально-драматургического развития произведения.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое хроматизм и альтерация?
2. Назовите два вида хроматических звуков.
3. Каковы принципы строения хроматической гаммы в мажоре и миноре?
4. Какова роль мелодического и гармонического хроматизмов в мажоро-минорной системе?
5. Назовите три основных способа тонального развития музыки.

¹ См.: Романова Л.В. Введение в теоретическое музыкознание. Екатеринбург, 2005. С. 133.

² Там же. С. 135 – 136.

6. Что такое модуляция и отклонение?
7. Что такое сопоставление тональностей?
8. По каким признакам можно определить модуляцию в мелодии и сопровождении?
9. Какие тональности называются тональностями I степени родства?
10. Как может осуществляться переход в тональность I степени родства?
11. Что такое постепенная и внезапная модуляции?
12. Что такое тональный план музыкального произведения и каково его значение?
13. Что такое гармонические функции высшего порядка?
14. Какова логика тонального плана музыкального произведения?
15. В чем состоит «закон тонального обрамления»?

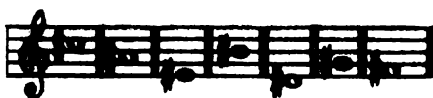
Практические задания

1. Построить, исполнить диатонические и хроматические полутоны и тоны (вверх и вниз) от следующих звуков:

а



б



2. Заполнить проходящими хроматизмами следующие промежутки между звуками и исполнить:



3. Построить к каждой устойчивой ступени мажорного и минорного лада все прилегающие неустойчивые звуки (диатонические и хроматические) в тональностях *Cis-dur – ais-moll*, *Ges-dur – es-moll*, *H-dur – gis-moll*.

4. Привести из музыкальной литературы два примера с хроматическими проходящими и вспомогательными звуками в мелодии; исполнить мелодию с дирижированием.

5. Построить и исполнить характерные интервалы гармонического мажора и минора в тональностях со следующим количеством ключевых знаков: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью.

6. Определить и обозначить тональности, которым могут принадлежать приведенные ниже интервалы; исполнить данные интервалы с разрешением:



7. Привести из музыкальной литературы два фрагмента мелодии с использованием характерных интервалов; обозначить и исполнить данные интервалы, а затем мелодии в целом.

8. Построить вверх и вниз хроматические гаммы в тональностях со следующим количеством ключевых знаков: а) одним, б) двумя, в) тремя, г) четырьмя, д) пятью, е) шестью.

9. Привести из музыкальной литературы два примера мелодий с использованием движения по звукам хроматической гаммы; обозначить тональность, хроматически измененные ступени и исполнить примеры с дирижированием.

10. Определить лад, тональность мелодий, указав хроматические звуки и их значение; исполнить данные мелодии с дирижированием:

a

К. Леве. Баллада

Allegro



б

Ф. Шопен. Прелюдия

Allegro agitato



в

Э. Григ. Элегия № 6, ор. 47

Poco andante



г

Л. Бетховен. Соната для фортепиано, № 2, ор. 2



д

А. Даргомыжский. Романс «Мчат меня в твои объятия»

Moderato



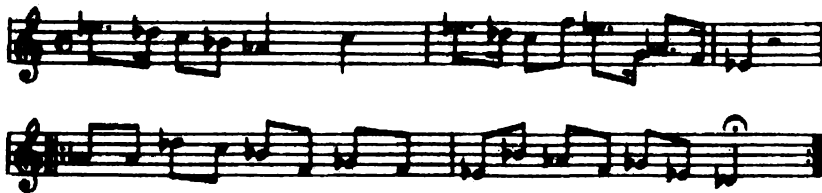


11. Определить и указать способы тонального развития в предлагаемых ниже фрагментах из музыкальной литературы; исполнить примеры с дирижированием:

a

Украинская народная песня

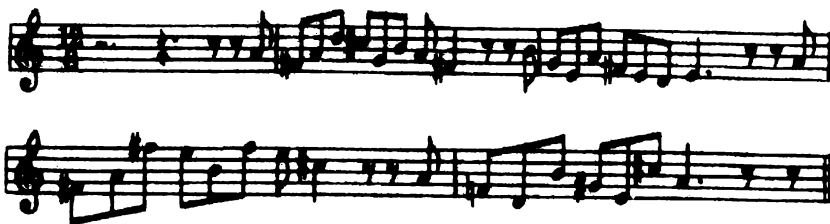
Moderato



б

А. Даргомыжский. Романс «Ты скоро меня позабудешь»

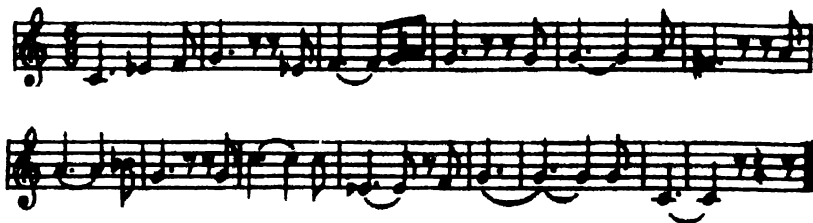
Andante quasi allegretto



в

А. Даргомыжский. Романс «Ночной зефир»

Allegretto non troppo



2

Русская народная песня

Не очень скоро



д

П. Чайковский. Симфония № 5

Allegro moderato



е

Р. Шуман. Вариации

Andante



ж

К. Вебер. Романс «Я видел розу»

Moderato



12. Выписать все тональности, находящиеся в I степени родства со следующими тональностями: а) *H-dur*, б) *Cis-dur*, в) *As-dur*, г) *b-moll*, д) *dis-moll*, е) *fis-moll*.

13. Сочинить и исполнить с дирижированием мелодию в форме квадратного периода с модуляцией: а) из *F-dur* в *a-moll*, б) из *D-dur* в *h-moll*.

14. Составить тонально-гармонические планы экспозиций первых частей фортепианных сонат Л. Бетховена, ор. 79, № 25 и ор. 90, № 27.

Глава 9. ФАКТУРА

9.1. Одноголосная фактура

Музыкальная фактура и склад. Музыкальная фактура (от лат. *factura* – обработка, изготовление, творение, создание, производство) – конкретное оформление музыкальной ткани, представляющее собой изложение музыки с особым соотношением голосов и являющееся внешним выражением различных складов, конкретным видом музыкальной ткани¹.

Музыкальный склад – принцип организации музыкального материала, отражающий форму мышления композитора, исторической эпохи и выражающийся в различных типах фактуры. Музыкальный склад разделяется на два рода: *одноголосный* (монодический) и *многоголосный* (полифонический, гомофонный и гомофонно-гармонический).

В другом определении музыкальной фактуры как «характера совместного звучания партий, их соотношения»² термин «музыкальная фактура» имеет два значения. В первом, широком значении фактура понимается «как фактор интеграции средств музыкальной выразительности», так как «любое из них определенным образом изложено и потому является элементом музыкальной фактуры». Во втором, узком значении «фактура характеризуется как одно из средств музыкальной выразительности наряду, например, с мелодией, гармонией и ритмом»³.

Монодия. Одноголосие, или *монодия* (от греч. *monos* – один и *ode* – пение) – самый простой вид фактуры (одноголосная мелодия без сопровождения), характерный для народной музыки, произведений для инструментов *solo*. Кроме того, монодия встречается в отдельных разделах крупных оперных и симфонических произведений (например, во вступлениях).

¹ См.: Музыкальный энциклопедический словарь /Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 569.

² Основы теоретического музыкознания /Под ред. М.И. Ройтерштейна. М., 2003. С. 83.

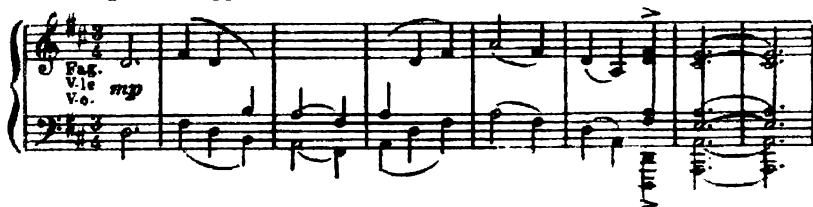
³ Там же.

*Дублированное одноголосие в октаву*¹ является разновидностью монодийной фактуры (прим. 108).

108

И. Брамс. Концерт D-dur, op. 78 для скрипки с оркестром, I ч.

Allegro non troppo



В музыке XIX – XX вв. встречаются более сложные дублировки, например, *расщепленное одноголосие* (раздвоенное, расстроенное и т. д.), при котором мелодическая линия дублируется трезвучиями, септаккордами, нонаккордами, созвучиями нетерцового строения. В этих случаях мелодическая линия как бы «утолщается» и окрашивается колоритом аккордов, которые принимают участие в дублировке (так называемом «ленточном голосоведении»).

9.2. Гетерофония и полифония

Понятие гетерофонии. *Гетерофония* (от греч. *heteros* – другой, *phone* – звук) – это переходный вид фактуры от одноголосия к многоголосию. Она является выражением древнейшего музыкального склада.

Основные *признаки* гетерофонии – одновременное звучание вариантов одной мелодии без функционального различения голосов; неустоявшийся характер соотношения импровизируемых голосов и созвучий; преобладание прямого и параллельного движения с перекрещиваниями голосов, обычно в узком диапазоне и с синхронным произнесением слогов в вокальных образцах. Чаще всего гетерофония встречается в виде эпизодических отклонений от унисона; иногда изложение неодноголосно от начала до конца, и очертания мелодии угадываются в совокупности линий.

¹ Авторы учебного пособия «Основы теоретического музыкознания» (М., 2003) относят одноголосие и дублированное одноголосие в октаву к гомофонному складу.

К гетерофонии относятся начальные формы профессиональной полифонии – органум и гимель. Гетерофония сохраняется и сегодня в архаических слоях фольклора некоторых европейских народов, а также в восточной музыке.

Гетерофония и подголосочная полифония. Гетерофония ощутима и в *подголосочной полифонии* – простейшем виде многоголосной фактуры. Подголосочная полифония во многом связана с дублировками и обозначает сочетание голосов, являющихся вариантами друг друга. Данный вид многоголосия образуется в результате исполнения основного напева и его вариантов-подголосков, совпадающих в моменты цезур в октавы и унисоны.

Существенные *различия* между гетерофонией и подголосочной полифонией заключаются в том, что для последней характерны несвойственные гетерофонии неодинаковые функции голосов, их полифоническая развитость, выработанность высотно-гармонических отношений.

Сочетание самостоятельных, часто контрастирующих, мелодически развитых голосов создает особый многоголосный склад – *полифонию* (от греч. *poly* – много, *phone* – звук, голос)¹.

9.3. Гомофония и другие виды фактуры

Гомофония и ее формы. *Гомофония, гомофонный склад* (от греч. *homos* – один и тот же, *phone* – звук, голос; однозвучие, однородное звучание) – тип развитого многоголосия, основанный на выделении главного голоса (обычно верхнего) на фоне вспомогательной роли остальных голосов (гармонического сопровождения). По степени ритмического совпадения главного голоса (мелодии) и сопровождения из многообразия гомофонной фактуры можно выделить *две наиболее характерные формы*: первая – с ритмическим несовпадением и вторая – с ритмическим тождеством мелодии и сопровождения.

¹ Полифоническое многоголосие подробно изучается в рамках дисциплины «Полифония».

Гомофония с ритмическим несовпадением мелодии и сопровождения. Первая форма с различным ритмом мелодии и других голосов, воспринимаемых как сопровождение, имеет несколько разновидностей, представленных ниже.

Аккордовое сопровождение – это аккордовое изложение аккомпанирующих звуков мелодии (см. прим. 96).

Ритмическая фигурация – повторение в оstinатном ритме какого-либо одного звука, интервала или аккорда (прим. 109).

109

П. Чайковский. Неаполitanская песенка

Andante [Тихо]

The musical score for 'Neapolitan Song' by Tchaikovsky is presented in a grand staff. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'piano' (p). The score features a rhythmic accompaniment consisting of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The chords are marked 'grazioso' and 'sempre staccato'. The melody is a simple, folk-like tune.

Гармоническая фигурация представляет собой одноголосное или многоголосное повторяющееся движение в сопровождении по звукам какого-нибудь аккорда (прим. 110).

110

Ф. Шопен. Прелюдия, ор. 28, № 11

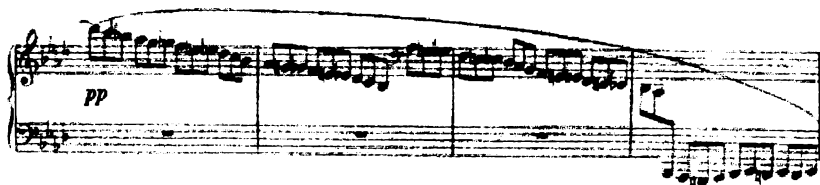
Vivace

The musical score for 'Prelude, Op. 28, No. 11' by Chopin is presented in a grand staff. The tempo is marked 'Vivace'. The score features a rhythmic accompaniment consisting of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The chords are marked 'legato' and 'piano' (p). The melody is a simple, folk-like tune.

Мелодическая фигурация – движение в мелодии по аккордовым и неаккордовым звукам (прим. 111).

111

Л. Бетховен. Соната, оп. 57, № 23 «Appassionata»



Сопровождение типа «бас-аккорд» или «бас – два и более аккордов» – часто встречающаяся разновидность первой фактурной формы (см. прим. 105).

Первая форма гомофонной фактуры может быть представлена и такими тремя фактурными пластами, как *мелодия* – в верхнем голосе (иногда в среднем или нижнем), *бас* – в нижнем и аккорды сопровождения в виде гармонической фигурации – в средних голосах (прим. 112).

112

Л. Бетховен. Соната, оп.13

Adagio cantabile



Гомофония с ритмическим совпадением мелодии и сопровождения. Вторая форма гомофонной фактуры близка аккордовому складу и характеризуется выделением мелодии в качестве верхнего голоса фактуры с более выпуклым мелодическим рисунком (прим. 113).

Largo



Промежуточные формы фактуры. Кроме названных основных, возможны и другие, *промежуточные* формы, образованные в результате сочетания признаков двух рассмотренных выше.

Сложные виды фактуры могут основываться на сочетаниях простых типов многоголосия, например, полифонического и гомофонного, причем образуется *смешанная*, «многослойная» фактура.

Смена фактуры может происходить по-разному: как внутри темы, так и в начале новых частей, разделов и тем музыкальных произведений (см. сонаты, симфонии и концерты венских классиков и др.).

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое музыкальный склад и фактура?
2. Что такое монодия и дублированное одноголосие?
3. Что такое гетерофония и полифония?
4. Как называется простейший вид многоголосия?
5. В чем сходство и в чем различие между гетерофонией и подголосочной полифонией?
6. В чем состоит основное различие между полифонией и гетерофонией?
7. Что такое гомофония?
8. Назовите две основные формы гетерофонии.

9. Каковы могут быть виды гомофонной фактуры?
10. Каким образом возникает смешанная фактура?
11. Как часто происходит смена фактуры в музыкальном произведении?

Практические задания

1. Определить музыкальный склад, формы и виды фактуры в предлагаемых ниже примерах, исполнить в них мелодии¹:

a

Б. Алексеев. Гармоническое сольфеджио

Moderato con moto recitativo

¹ Многоголосие следует исполнять голосом с фортепиано или в ансамбле.

6

Русская народная песня «Ах, не одна-то во поле дороженька»

Протяжно

The musical score consists of three systems of staves. The first two systems each have a single treble clef staff with a melodic line featuring long, sweeping notes and some triplets. The third system has two staves: the upper staff continues the melody, and the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

6

А. Варламов. «Ах, ты, время, времечко»

Медленно

The musical score consists of three systems of staves. Each system has two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The tempo is marked 'Медленно' (Ad libitum). The melody is characterized by a slow, steady pace with some chromaticism and grace notes. The accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

2

Э. Григ. «Пер Гюнт». Смерть Озе



д

Русская народная песня. Обр. Н. Римского-Корсакова

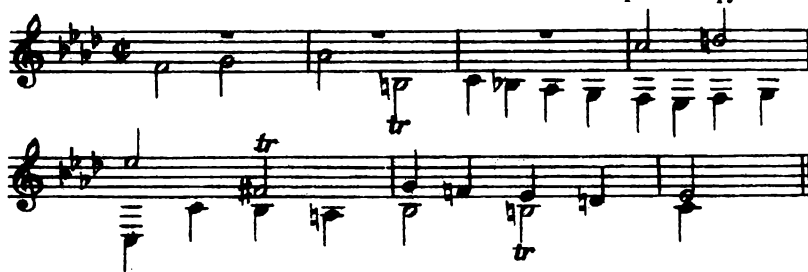


е

Русская народная песня. Обр. Н. Римского-Корсакова



И. Бах. Органная фуга f-moll



2. Привести из музыкальной литературы по два примера на монодический, полифонический и гомофонный склады, исполнить в них мелодии (в многоголосии петь сольфеджио с фортепиано или в вокальном ансамбле).

3. Привести из собственного исполнительского репертуара по два примера на две основные формы гомофонной фактуры, исполнить в них мелодии (с фортепиано или в вокальном ансамбле).

4. Привести из музыкальной литературы два примера на сложные виды фактуры, исполнить в них мелодии (с фортепиано или в вокальном ансамбле).

5. Подобрать по слуху мелодию любой (на ваш выбор) песни (или романса), исполнить ее сольфеджио с сопровождением, используя различные виды гомофонной фактуры. Записать три варианта начального фрагмента мелодии (фразу или предложение) с сопровождением в различных видах фактуры, указав применяемые виды фактуры.

6. Сочинить на литературный текст, записать и исполнить с аккомпанементом (выбрав соответствующий вид фактуры) песню или романс по предлагаемому плану (см. прил. 1).

7. Проследить смену фактуры в первой части одной из сонат В. Моцарта. Последовательно выписать виды и фрагменты фактуры, встречающиеся в экспозиции. Исполнить мелодию любой экспозиционной темы в сопровождении фортепиано.

8. Определить виды фактуры, их роль в создании музыкального образа и исполнить с сопровождением фрагменты предлагаемых ниже произведений:

а) Р. Шуман. Вокальный цикл «Любовь поэта»: «И розы, и лилии», «Я не сержусь», «Я утром в саду встречаю»;

б) Э. Григ. Романсы «С водяной лилией», «Заход солнца», «Сердце поэта»;

в) М. Глинка. Романсы «Жаворонок», «Ночной смотр», «Я здесь, Инезилья...», «Венецианская ночь»;

г) С. Рахманинов. Романсы «Не пой, красавица...», «Сон», «Весенние воды», «У моего окна», «Здесь хорошо»;

д) Г. Свиридов. Вокальный цикл «Шесть романсов на слова А.С. Пушкина»: «Роняет лес багряный свой убор...», «Зимняя дорога», «Подъезжая под Ижоры»;

е) П. Чайковский. Романсы «Средь шумного бала», «Осень», «Соловей».

Глава 10. ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СИНТАКСИСА. ТЕМА И ПЕРИОД

10.1. Членение музыкальной речи и масштабно-тематические структуры

Членение музыкальной речи и цезура. Подобно словесной речи, мелодия (как и вся музыкальная ткань) членится на отдельные крупные или более мелкие построения: части, разделы, периоды, предложения, фразы, мотивы. Все эти построения разделяются между собой *цезурой* (от лат. *caesura* – расчленение), синтаксической границей между музыкальными построениями любого масштабно-тематического уровня¹.

Цезуры в музыке имеют значение, подобное знакам препинания в письменной речи. Цезуры могут создаваться различными средствами: ритмической остановкой и/или паузой, мелодической и гармонической завершенностью, сменой регистра и/или фактуры, сменой тембра, динамическим сопоставлением, а также повторностью.

Цезуры по степени резкости разграничения могут быть более или менее глубокими и заметными². Вне зависимости от продолжительности того или иного построения цезуры разграничивают построения друг от друга. Таким образом, *музыкальные построения* – это разделы, отделенные цезурами.

Музыкальные построения. Среди музыкальных построений наименьшим является *мотив*, который обладает индивидуальностью и подобен слову в разговорной речи. Его определяющие компоненты – *ритмический* и *мелодический рисунок*.

Мотив, как правило, содержит одну сильную долю и занимает один такт. Однако мотив может быть менее или более продолжительным: например, в послеклассической музыке он имеет обычно большую величину и может охватывать два такта. Меньшая продолжительность

¹ Более подробно см.: Музыкальный энциклопедический словарь /Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 610.

² *Мазель Л.А.* Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 132.

мотива характерна для доклассической музыки, например, для произведений И.С. Баха с их сложными, многодольными тактами¹.

Объединение двух или нескольких мотивов образует *фразу*. В свою очередь, из фраз строятся музыкальные *предложения* и *периоды*.

Таким образом, внутренними синтаксическими структурами периода являются предложения, фразы, мотивы. В то же время период – «самая крупная синтаксическая единица, которой завершается суммирование мелких синтаксических единиц и предложений»².

Масштабно-тематические, или мелодико-синтаксические структуры. В классических периодах основными видами внутренних («мелодико-синтаксических», или «масштабно-тематических»³) структур являются периодичность, суммирование, дробление и дробление с замыканием (или с заключением), которые можно отнести к *равномасштабным, разномасштабным, комбинированным, или усложненным* структурам⁴.

Периодичность является «равномасштабной» структурой. Она основана на членении музыкального текста на внутренние структуры равной протяженности, сходные интонационно и ритмически мотивы, фразы, предложения, и на их повторности. Периодичность в восьмитактном периоде может означать повтор равнопротяженных и подобных по музыкальному материалу мотивов или фраз.

Периодичность в прим. 114 можно рассматривать на уровне как мотивов (1 + 1 + 1 + 1), так и фраз (4 + 4).

114

II. Чайковский. Болезнь куклы

Умеренно



¹ Холопова В.Н. Музыкальный тематизм. М., 1983. С. 39.

² Определение Е.А. Ручьевской. Цит. по кн.: Романова Л.В. Введение в теоретическое музыкознание. Екатеринбург. 2005. С. 63.

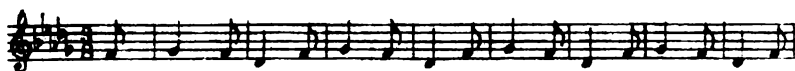
³ См.: Мазель Л.А. Стрoение музыкальных произведений. М., 1979. С. 133.

⁴ Основы теоретического музыкознания: Учеб. пособие /Под ред. М.И. Ройтерштейна. М., 2003. С. 35.

Периодичность может быть *точной* и *видоизмененной*. Точная (неизменная) периодичность (a + a + a + a) часто встречается в русской народной музыке (прим. 115).

115

Русская народная песня «Идет коза рогатая»



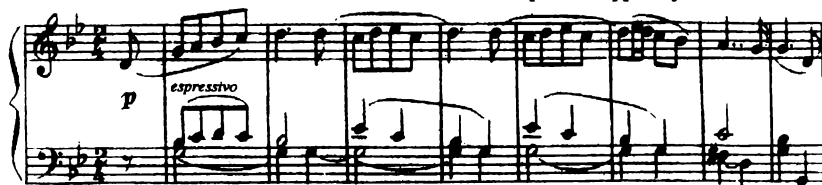
В русских народных плясовых и хороводных песнях часто могут образовываться и *повторы периодичностей*, когда за повторением (точным или варьированным) одной фразы следует повторение другой. В этом случае возникают две (a + a + b + b) и более периодичностей¹. Подобные внутренние структуры называются *комбинированными*.

К *разномасштабным* относятся структуры суммирования и дробления.

Структура суммирования возникает при сочетании двух коротких однотипных мотивов и вдвое более протяженной музыкальной фразы (например, 1 + 1 + 2 или 2 + 2 + 4). Смысл данной синтаксической структуры состоит в изложении начального тезиса, его измененном повторении и выводе (обобщении) (прим. 116).

116

П. Чайковский. Старинная французская песенка



Ниже, в прим. 117 оба предложения музыкального периода имеют структуру суммирования (1 + 1 + 2) + (1 + 1 + 2):

117

Дж. Мейербер. Фрагмент из оперы «Африканка», I д.



¹ Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 135.

Структура дробления, когда за более длительным построением следуют вдвое менее протяженные построения, по смыслу противоположна структуре суммирования. Структура дробления часто встречается в народной музыке (прим. 118).

118

Польская народная песня «Висла»



Однако и для профессиональной, и для народной музыки наиболее типична *структура дробления с замыканием* (с заключением), смысл которой состоит в завершении музыкальной мысли общим выводом (например, 2 + 2 + 1 + 1 + 2). Ниже, в прим. 119, представлена структура дробления с замыканием (4 + 4 + 2 + 2 + 4).

119

П. Чайковский. «Так что же?»



В структурах дробления с замыканием обычно наблюдаются следующие *«основные этапы логического развертывания мелодической мысли»*¹: а) *изложение основного зерна* в начальном построении; б) *подтверждение*; в) *закрепление зерна с возможным некоторым развитием* в точном или видоизмененном повторении начального построения; г) *собственно развитие* в момент дробления; д) *завершение мысли* в замыкании.

Дробление с замыканием, подобно повторенной периодичности, является *комбинированной* масштабно-тематической структурой.

¹ Там же. С. 142.

В музыкальном построении может возникнуть и *двойное суммирование* (1 + 1 + 2 + 4) (прим. 120).

120

А. Даргомыжский. «Шестнадцать лет»



Рассмотренные синтаксические структуры (периодичность, суммирование, дробление и дробление с замыканием) могут обнаруживаться в периодах и предложениях.

10.2. Музыкальная тема

Музыкальная тема. Период, являясь типичным относительно законченным построением, экспонирует *тему* – музыкальную мысль.

Темы находятся обычно в начале произведения или его частей. Эти «весьма важные, и как бы “заглавные” построения отличаются особенной индивидуализированностью, оформленностью, самостоятельностью»¹.

Тема (от греч. *thema* – то, что положено в основу) – «важнейшая составная часть музыкального произведения, предопределяющая своеобразие его содержания и общего облика»².

В узком значении тема – «более или менее развернутое и относительно завершенное построение, выражающее одну самостоятельную мысль, индивидуальный облик которой выделяет ее среди других тем и нетематического материала»³.

¹ Там же. С. 150.

² См.: Музыкальный словарь /Под ред. К.А. Жабинского. Ростов н/Д, 1998. С. 136.

³ См.: Музыкальный энциклопедический словарь /Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 541.

В широком значении тема определяет характерность конкретного произведения. Более емким является следующее определение: «Тема – это индивидуализированная и оформленная музыкальная мысль»¹. Данное определение указывает, с одной стороны, на «уникальность, неповторимость», с другой стороны – на «конструктивную целостность и ограниченность»² музыкальной темы, что связано, как правило, со структурой периода.

Тема является носителем музыкального образа. Она не только экспонирует музыкальную мысль, «отличается достаточной оформленностью, достаточной концентрированностью, характерностью и индивидуализированностью музыкальной выразительности»³, но и лежит обычно в основе дальнейшего развития музыки.

Компоненты темы. Тема может быть представлена только одной мелодией, если она излагается одногласно (например, тема фути), или мелодией с голосами сопровождения в гомофонном произведении (многоголосное изложение). Во втором случае можно выделить следующие компоненты темы: *тональность, ритм, метр, гармонию, тембр и фактуру*.

Значимую роль в индивидуализации художественного образа играет *мелодия* – ведущий голос, влияющий на узнаваемость темы. При этом степень значимости компонентов темы в гомофонном произведении может быть различной. Чаще всего, они темброво окрашивают тему, подчеркивают некоторые ее стилистические и жанровые особенности, как, например, в маршах, вальсах, мазурках, ноктюрнах, сицилианах и т.д. На важность для темы, к примеру, гармонии и фактуры изложения указывают уже такие названия, как «вальсовая тема», «ноктюрновая тема», «тема аккордового склада», «тема хорального склада» и др.

Контрастные и неконтрастные темы. Темы можно поделить на *контрастные* и *неконтрастные*. Первые из них содержат контрастирующие между собой по музыкальной выразительности построения и возможность дальнейшего конфликтного развития.

¹ Романова Л.В. Введение в теоретическое музыкознание. Екатеринбург, 2005. С. 60.

² Там же.

³ Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 151.

Критериями внутритематической контрастности по отношению к музыке от XVIII до XX в. можно считать полиаффектность, полижанровость и полистилистику¹.

Полиаффектность – смена аффекта на противоположный (героика – лирика, скорбь – ликование и т.д.) – характерна, например, для тем В. Моцарта и Л. Бетховена.

Полижанровость – смена жанровых черт внутри темы – является характерной для музыки XVIII – XIX вв.

Полистилистика может проявляться в контрасте тональной и атональной музыки композиторов XX в.

Неконтрастные (однородные) темы в целом едины по характеру, жанру и стилю составляющих их мотивов, фраз, предложений. Следует уточнить, что неконтрастные темы могут совсем не содержать внутренних антитез и строиться на одном-двух мотивах (например, «Киарина» Р. Шумана), содержать различия в пределах одного общего характера (например, концерт для скрипки *E-dur* И.С. Баха). Наконец, они могут включать локальные контрасты, возникающие в процессе становления темы, что приближает неконтрастную тему к типу контрастных тем (например, главная тема симфонии № 9 Л. Бетховена)².

10.3. Музыкальный период и его разновидности

Как уже указывалось выше, законченность музыкальной темы в гомофонном произведении обуславливает форма ее изложения – период.

Период. Период (от греч. *periodos* – обход, круговращение) – наименьшая гомофонная форма, выражающая относительно законченную музыкальную мысль³.

Период имеет нормативную продолжительность 8 или 16 тактов. Если данные построения делятся на два предложения по четыре (4 + 4 = 8 тактов), восемь (8 + 8 = 16 тактов), реже шестнадцать тактов (16 + 16 =

¹ См. в кн.: Холопова В.Н. Музыкальный тематизм. М., 1983. С. 50.

² Там же. С. 49.

³ Музыкальный энциклопедический словарь / Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 419.

= 32 такта), т. е. количество тактов в периоде и отдельно взятом предложении является степенью числа 2 (4, 8, 16 и т.д.), то они называются *периодами квадратной структуры*. Все остальные периоды с иным числом тактов называются *периодами неквадратной структуры*.

В периоде *повторного строения* предложения имеют сходное начало, завершаются серединой (конец первого предложения) и заключительной (конец второго предложения) каденциями¹.

Каденция. Каденция (итал. *cadenza* от лат. *cadens*, род. падеж *cadentis* – падающий, оканчивающийся) – мелодико-гармонический оборот, завершающий предложение периода².

Каденции могут быть:

- *полными и половинными* по своему ладогармоническому содержанию (полные завершаются на тонике, половинные – чаще на D, реже – на S);

- *совершенными и несовершенными* (совершенные завершаются на сильном времени, на тонике в мелодическом положении основного звука с характерным кварто-квинтовым ходом в басу от D к T; несовершенные – на тонике при отмене хотя бы одного из перечисленных условий).

Для периодов более свойственны неустойчивая или недостаточно устойчивая серединная каденция и более устойчивая заключительная (прим. 121).

121

Й. Гайдн. Симфония № 3. Финал

Vivace

Es-dur B-dur

D T

¹ Подробно каденции и их разновидности рассматриваются в курсе «Гармония».

² Музыкальный энциклопедический словарь / Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 223.

Разновидности периода. Наиболее характерно для музыки такое изложение периода, при котором начало его второго предложения сходно с первым, а окончания этих предложений – различны (половинная или полная несовершенная каденция в конце первого предложения, полная совершенная в конце второго). Подобные периоды называются периодами повторного строения (рис. 13).



Рис. 13. Период повторного строения

Ниже приведен пример периода повторного строения (прим. 122).

122

В. Моцарт. Соната № 11, A-dur

Andante grazioso

Если начало второго предложения отличается от первого или период совсем не делится на предложения (*период единого строения*), то это *период неповторного строения*.

Периоды могут отличаться по тональному плану, т. е. быть *модулирующими* и *немодулирующими*, в том числе *однотональными* или *содержащими отклонения*.

Неквдратный период может иметь *расширение* и *дополнение*. При расширении периода происходит увеличение масштабов второго предложения, обычно до заключительной каденции (прим. 123).

123

Й. Гайдн. Времена года, № 25, Дуэт

Allegretto



Дополнение предполагает увеличение периода уже после заключительной каденции.

Соотношение, связь частей и внутренних структур целого музыкального произведения являются предметом учения о музыкальной форме¹.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое цезура, чем она может быть представлена в музыке?
2. Что такое построение?
3. На какие построения может члениться музыкальная ткань?
4. Что такое мотив?
5. Что такое фраза?
6. Каковы основные виды масштабно-тематических, или мелодико-синтаксических структур?

¹ Подробно музыкальные формы изучаются в рамках дисциплины «Анализ музыкальных форм».

7. Какие из мелодико-синтаксических структур относятся к равномасштабным и разномасштабным структурам?
8. Какие из мелодико-синтаксических структур относятся к комбинированным и усложненным структурам?
9. Что такое периодичность?
10. В чем особенности структур суммирования и дробления?
11. Что представляет собой структура дробления с замыканием?
12. Что в музыкальном произведении называется темой?
13. Каково значение темы в музыкальном сочинении?
14. Может ли мелодия быть темой? Если это возможно, то в каком случае?
15. Какие музыкально-выразительные средства в большей степени влияют на жанровую принадлежность темы?
16. В чем состоит контрастность и непротивоположность темы?
17. Каковы критерии внутритематической контрастности?
18. Какое построение называется периодом?
19. Сколько может быть предложений в периоде?
20. Чем завершаются предложения музыкального периода?
21. Что такое каденция, каковы ее основные разновидности?
22. Чем отличаются друг от друга половинная и полная каденции?
23. На какой момент музыкального периода приходится кульминация?
24. В чем состоит особенность периода неповторного строения?
25. К какому виду периодов относятся периоды с отклонениями: к модулирующим или немодулирующим?
26. Какие периоды называются периодами квадратной и неквадратной структуры?
27. Что такое расширение и дополнение музыкального периода?

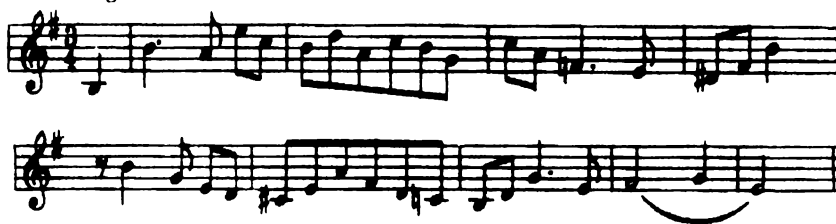
Практические задания

1. Определить лад, тональность, строение, тип серединной и заключительной каденций и исполнить мелодию с дирижированием в следующих музыкальных примерах:

a

Н. Метнер. «Сказка», оп. 34, № 2

Largamente cantando



б

Н. Мясковский. Песня, оп. 58

Andante cantabile e rubato



в

С. Прокофьев. Фрагмент из оперы «Семен Котко»



г

М. Глинка. Фрагмент из оперы «Руслан и Людмила»

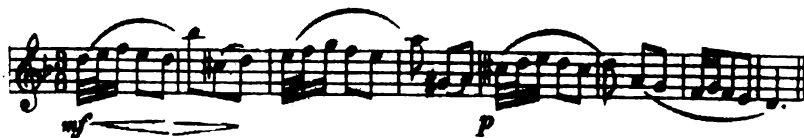
Allegretto



д

Д. Скарлатти. Ария

Moderato



2. Переписать мелодии, изложенные в форме периода, проанализировать их внутренние структуры (предложения, фразы, мотивы) и каденции, исполнить с дирижированием:

а

А. Ареский. «Сказка»

Andantino



б

Н. Мясковский. «Весеннее настроение», ор. 43, № 1

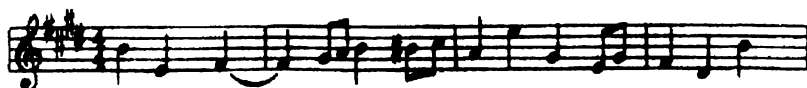
Moderato



в

С. Прокофьев. Фрагмент из оперы «Война и мир»

Andante assai





2

Д. Кабалевский. Легкие вариации, ор. 40, № 2

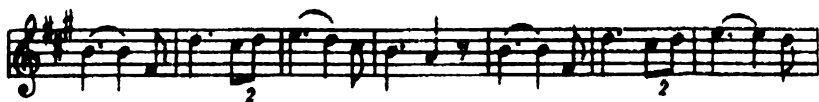
Moderato con moto



3

М. Коваль. «Емельян Пугачев»

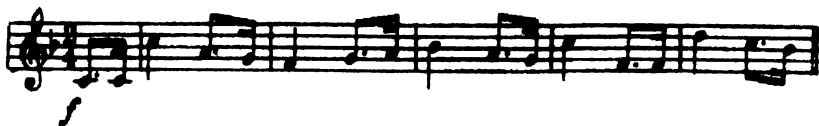
Andante

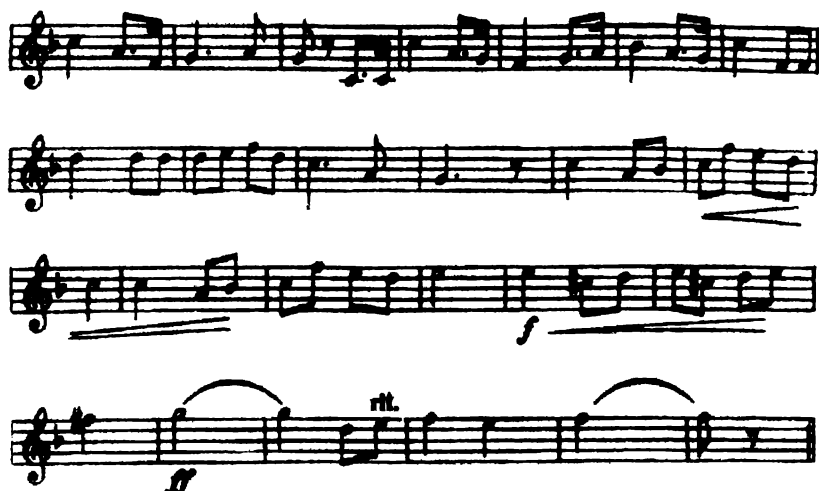


4

Д. Шостакович. «Песня мира»

Скоро, величественно





3. Определить в трех любых темах средних частей фортепианных сонат Й. Гайдна внутренние структуры, исполнить в них мелодию с дирижированием.

4. Привести примеры тем из музыкальной литературы на структуры периодичности, суммирования и дробления; исполнить в них мелодию.

5. Подобрать из собственного репертуара по специальному инструменту или дирижированию примеры периодов на равномасштабные, разномасштабные, комбинированные и усложненные структуры; исполнить в них мелодию.

6. Сочинить, записать и исполнить мелодии в следующих структурах: а) периодичность; б) пара периодичностей; в) дробление; г) дробление с замыканием; д) суммирование; е) двойное суммирование.

7. Сочинить, записать и исполнить мелодии в форме различных видов периода: а) квадратного; б) неквадратного; в) с дополнением; г) с расширением; д) модулирующего; е) с отклонением; ж) контрастного; з) неконтрастного.

Глава 11. ТРАНСПОЗИЦИЯ И СЕКВЕНЦИЯ. ЗНАКИ СОКРАЩЕНИЯ НОТНОГО ПИСЬМА

11.1. Транспозиция

Понятие транспозиции. *Транспозиция* (от позднелат. *transpositio* – перестановка) – перенесение музыкального произведения или его части из одной тональности в другую без изменений его организации.

Значение транспозиции. Транспозиция широко применяется в вокальной и инструментальной музыке, так как необходима при решении различных задач:

- для изменения тесситуры хорового, вокального ансамблевого или сольного произведения;
- тонального развития музыки;
- сведения всех оркестровых партий в одну тональность;
- переложения музыкального произведения для какого-либо инструмента или инструментального состава в том случае, если тесситура партий оригинального произведения не соответствует диапазону данных инструментов;
- записи партий транспонирующих медных и деревянных духовых инструментов (труба, валторна, кларнет, английский рожок и др.), звучащих в соответствии со своими строями выше или ниже реального звучания, при использовании этих инструментов в составе симфонических и духовых оркестров;
- для формообразования внутри музыкального произведения (например, при транспозиции побочной и заключительной партий в репризе, транспозиции гармонических структур в додекафонии и ладовых звукорядов в модальной технике).

Транспозиция может осуществляться различными способами:

- с помощью смены ключа;
- путем переноса нотного текста на определенный интервал или хроматический полутон.

11.2. Виды транспозиции

Транспозиция с помощью замены ключей. Транспозиция с помощью замены ключей – самый удобный способ транспозиции музыкального текста при чтении нот с листа. Данный способ предполагает смену ключа и сохранение на своих местах нот, приобретающих в новой тональности иное звучание.

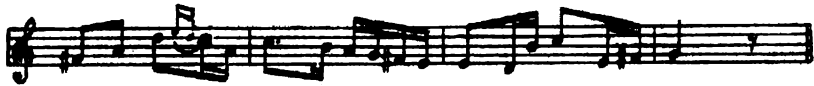
В приведенном ниже примере модулирующая (из *C-dur* в *G-dur*) мелодия (пример *а*) переносится вниз на малую (пример *в*) и большую (пример *б*) терции с помощью замены скрипичного ключа сопрановым (прим. 124).

124

а

А. Даргомыжский. Фрагмент из оперы «Русалка»

Allegretto



б



в



Транспонирование с использованием ключа *До* является наиболее простым способом транспонирования большого количества партий оркестровых инструментов (на разные интервалы и в различных направлениях).

При транспозиции с помощью замены ключей последовательно выполняются следующие операции:

- отыскивается ключ, в котором нота, обозначающая тонику данной тональности, будет соответствовать тонике новой тональности;
- прежний ключ заменяется на новый (письменно или мысленно при исполнении музыки с листа), и ноты автоматически получают новое значение, оставаясь на своих местах;
- одновременно заменяются ключевые знаки в соответствии с новой тональностью, а неключевые знаки альтерации корректируются с сохранением их первоначального значения (повышающего или понижающего).

Транспозиция на хроматический полутон. Транспозиция на хроматический полутон – частный случай вышерассмотренного способа, при котором прежние ключевые знаки заменяются на знаки новой тональности, отстоящей от исходной на увеличенную приму вверх или вниз. Сами ноты не изменяются, лишь корректируются с учетом новой тональности неключевые знаки альтерации, имеющиеся в тексте (прим. 125, а, б).

125

Украинская народная песня

а

(*c-moll* – исходная тональность)



б

(*cis-moll* – тональность транспозиции)



Транспозиция на определенный интервал. Транспозиция путем переноса нотного текста на определенный интервал применяется чаще в письменной форме и состоит в следующем:

- определяется интервал, образуемый между тониками данной и новой тональностей;
- выставляются ключевые знаки новой тональности;
- весь нотный текст переносится на требуемый интервал вверх или вниз с сохранением его ступеневой и тоновой величины;
- внимательно проставляются неключевые знаки в соответствии с направлением альтерации в новой тональности.

Ниже представлен пример транспонирования мелодии на уменьшенную кварту – из *E-dur* в *As-dur* (прим. 126, а, б).

126

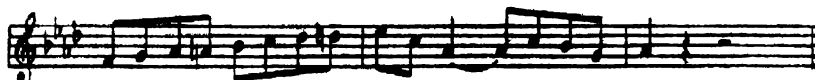
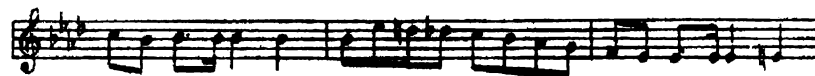
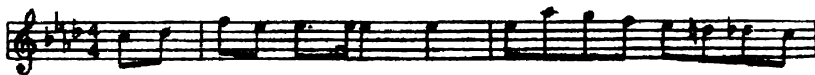
а

В. Моцарт. Концерт № 23 для фортепиано с оркестром, ч. I

Allegro



б



Свободное транспонирование музыкального текста – важнейшее умение современного музыканта. Оно не является механическим процессом. Перенесение музыкального материала из одной тональности в другую требует не только контроля со стороны музыкального слуха, но и понимания логики музыкального развития того или иного произведения.

11.3. Секвенция, ее строение, виды и значение

Понятие секвенции. Секвенция (от лат. *sequentio* – иду вслед, следую) – повторение мелодического или гармонического оборота на другой высоте, его перемещение по заданным интервалам (кроме чистой октавы) в восходящем или нисходящем направлении.

Звено, или мотив секвенции. В основе секвенции лежит звено, или мотив, масштаб которого может быть различным: от двух звуков (в гармонической секвенции – от двух аккордов) до фразы и предложения.

Протяженность и шаг секвенции. Протяженность секвенции зависит от внутренней структуры ее мотива и темпа исполнения музыки. Секвенция может быть образована как минимум двумя звеньями.

Интервал перемещения звена секвенции (чаще – секунда, терция или кварта) называется *шагом* секвенции и определяется расстоянием между начальными звуками (аккордами) звеньев. Шаг секвенции может быть *постоянным* (для данной секвенции) или *переменным* (т. е. может изменяться в процессе развития секвенции).

Виды секвенций. По тональному признаку секвенции делятся на тональные (диатонические) и модулирующие (хроматические и транспонирующие).

Тональная секвенция не выходит за пределы данного лада, ее звено перемещается по разным ступеням одной и той же тональности (прим. 127).

127

Р. Шуман. Альбом песен для юношества. Две цыганские песни, № 1

Schnell [Довольно скоро]



При этом сохраняются общие контуры мелодико-ритмического рисунка или гармонических оборотов внутри звеньев, но тоновая величина одинаковых по наименованию интервалов (соответственно, интервальная структура аккордов) может изменяться.

При сочинении и исполнении музыки часто применяется точное повторение коротких фраз, мотивов, музыкальных предложений с их транспортировкой на те или иные неизменные интервалы (вверх или вниз). Возникает *модулирующая (транспонирующая) секвенция*, которая сопоставляет различные неродственные тональности. Смыкаясь с транспозицией, данная секвенция сохраняет ладовое наклонение звеньев и предполагает тональные сдвиги, так как ее звенья строятся в разных тональностях (притм. 128).

128

А. Глазунов. Фуга для фортепиано, оп.101

Lento



Хроматическая секвенция как разновидность модулирующей секвенции развивается по родственным тональностям, т. е. тональностям диатонического родства. Так, в прим. 129 приводится тональная мелодическая (*C-dur*) и модулирующая мелодико-гармоническая (*f-moll – As-dur*) секвенции (соответственно, секвенции I и II).

129

Ф. Шопен. Баллада № 4 (f-moll)

Andante con moto

Секвенция I (повтор)

Секвенция II

Тональная мелодическая секвенция дважды проводится во вступлении «Баллады» Ф. Шопена и включает два звена (каждое состоит из трех звуков в мелодии¹ и гармонических фигураций в сопровождении).

¹ В мелодической секвенции мотив можно рассматривать как состоящий из шести звуков (его начало с трех звуков g).

Модулирующая (хроматическая) секвенция II также состоит из двух звеньев, но значительно более развитых и продолжительных (каждое является музыкальным предложением), нежели звенья секвенции I. Кроме того, мотивы секвенции II сами по себе являются модулирующими предложениями (первый – из *f-moll* в *As-dur*, второй – из *As-dur* в *B-dur*).

Перемещения в модулирующих секвенциях по разновеликим терциям (б. 3 – м. 3 – б. 3 – м. 3 и т. д.) или чистым квартам могут привести к далеким тональностям по отношению к первоначальной. При этом соседние звенья всегда будут находиться в родственных тональных отношениях.

Повторение первоначального мотива может быть абсолютно точным только в транспонирующей секвенции, тогда как в хроматической секвенции необходимо делать поправки, соответствующие ладовому наклонению тех или иных звеньев.

Встречаются *сложные секвенции*, каждое звено которых само является небольшой секвенцией.

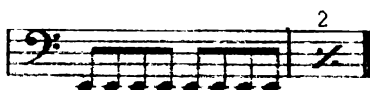
Значение секвенций. Секвенции – одно из замечательных выразительных средств музыкального развития, которое широко применяется композиторами. Они используются в изложении темы, разработочных разделах произведений для нагнетания или спада напряжения, подхода к кульминации и т. д. Восходящие секвенции часто сопровождаются усилением звучности, ускорением темпа и приводят к значительному возрастанию напряжения музыки. Нисходящие секвенции, напротив, характеризуются уменьшением динамики и снижением общего уровня напряжения. Реже наблюдается обратная закономерность.

11.4. Знаки сокращения нотного письма (аббревиатуры)

В главе «Мелодия» уже были рассмотрены *мелизмы*, являющиеся одной из разновидностей знаков сокращения нотного письма. Существуют и другие *аббревиатуры* (итал. *abbreviatura*, от лат. *abbrevio* – сокращаю)¹. Некоторые из них связаны с точным повторением какого-

¹ См.: Музыкальный энциклопедический словарь /Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 11.


либо раздела (такта, ритмической группы) произведения. К этой группе знаков сокращения нотного письма относятся *знаки повторения* – двойные черты с точками (нотный фрагмент между ними следует повторить) и знак повтора мелодико-ритмической фигуры предыдущего такта:



Изменение концовки какого-либо фрагмента при его повторении в нотном тексте обозначается специальными знаками – вольтами, которые представляют собой горизонтальные квадратные скобки с порядковым номером в левом углу. Вольты охватывают только изменяющиеся при повторении такты (прим. 130).

130

Русская народная песня «Не слышно шуму городского»

Для обозначения повторения может использоваться знак S или  – в начале повтора, а в конце – словесная ссылка *Dal Segno* или *Dal Segno al Fine*, что в переводе с итальянского языка означает «от знака до конца» (*Segno* – знак, *dal* – от).

Повторения отдельного звука или аккорда (репетиции) обозначаются следующим образом:



Многократное и быстрое повторение двух звуков (тремоло) сокращенно записывается так:



Удвоение звуков в октаву обозначается цифрой 8 над или под нотой в зависимости от направления удвоения:

Пишется:



Исполняется:



Перенос протяженной мелодической линии (голоса) на октаву выше или ниже обозначается двумя способами: а) цифрой 8 (над или под нотоносцем (прим. 131) и пунктирной линией от цифры до завершения октавного переноса), б) словами *con octava* или *con 8*, что значит «с октавой» (прим. 132).

131

А. Дворжак. Славянский танец № 8, g-moll

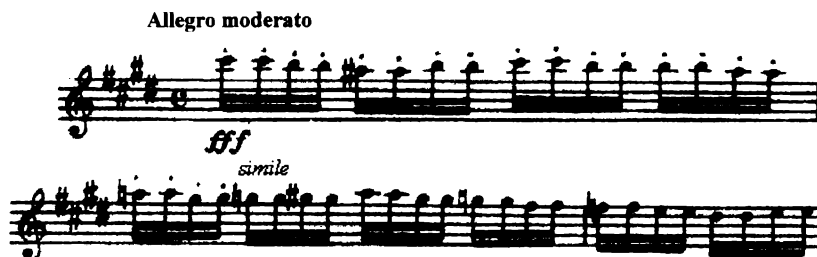




Паузы из нескольких тактов (от двух до пяти) и многотактовая пауза обозначаются паузой или специальным знаком на целый такт, над которым ставится цифра, обозначающая количество тактов молчания:



Фиксация знаком определенного приема исполнения, применяемого длительное время в произведении, может заменяться словом *simile*, например, исполнение *staccato* (пример 133).

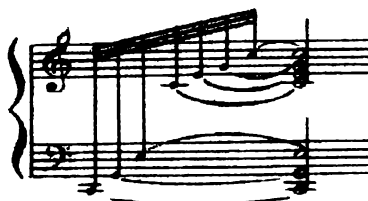


Другой знак сокращения нотного письма – *арпеджио* (от итал. *arpeggio* – арфообразно) – обозначается вертикальной волнистой линией, слитной или с разрывом:

Пишется:



Исполняется:



Пишется:



Исполняется:



В первом случае звуки исполняются последовательно (сначала левой, затем - правой рукой), во втором – одновременно обеими руками.

При исполнении на фортепиано встречается прием глissандо (от итал. *glissando* – скользя) – быстрое движение, скольльзящее по белым и/или черным клавишам; так заполняются промежуточные звуки между крайними звуками гаммы:



На арфе прием глissандо связан с исполнением аккордов. В вокальной музыке подобный прием находит широкое применение, но имеет другое название – *портamento* (итал. *portamento* от *portare la voce* – переносить голос) – способ певучего исполнения мелодии при помощи легкого скольжения от одного звука к другому для более выразительного интонирования узких интервалов (в отличие от глissандо)¹.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое транспозиция?
2. С какой целью в музыкальной практике применяется транспозиция мелодии и целого произведения?

¹ См.: Музыкальный энциклопедический словарь / Под ред. Г.В. Келдыша. М., 1990. С. 437.

3. Каковы основные способы транспозиции? Какой из них является наиболее простым?
4. Какие действия необходимо выполнить при транспозиции с помощью переноса ключа?
5. Каким образом осуществляется транспозиция на хроматический полутон?
6. Каким образом осуществляется транспозиция на определенный интервал?
7. Что такое секвенция?
8. Что называется звеном (или мотивом) секвенции?
9. Каким может быть минимальное количество звуков в звене секвенции?
10. Каким может быть минимальное количество проведений звеньев в секвенции?
11. От чего зависит максимальная протяженность секвенции?
12. Что такое шаг секвенции?
13. Каким может быть шаг секвенции?
14. Какие существуют виды секвенций?
15. Что такое тональная секвенция? Назовите ее признаки.
16. Что такое модулирующая секвенция?
17. Каковы основные разновидности модулирующей секвенции, в чем их различия?
18. При каких условиях секвенция может привести к тональностям дальней степени родства по отношению к первоначальной? В каких тональных отношениях будут находиться при этом соседние звенья?
19. Что такое сложная секвенция?
20. Что представляют собой знаки повторения в музыкальном тексте?
21. Как обозначается октавный перенос звука вверх и вниз?
22. Как обозначаются повторы пауз продолжительностью в целый такт?
23. С какой целью используется слово *simile* в музыкальном тексте?
24. Как обозначается и исполняется арпеджио?
25. Как обозначается и исполняется глиссандо?

Практические задания

1. Выполнить и исполнить транспозицию мелодии на полутон вниз с помощью смены знаков альтерации при ключе и в тексте:

Ц. Кюи. Песня, ор. 11, № 5

Three staves of musical notation in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and 3/4 time. The melody is written across the three staves, with some notes marked with 'x' to indicate specific alterations or fingerings.

2. Сделать транспозицию предлагаемых мелодий на интервалы м.3 вниз и б.2 вверх, обозначить новые тональности (при необходимости произвести их энгармоническую замену) и исполнить полученные варианты с дирижированием:

a

П. Чайковский. Романс, ор. 47, № 2

Three staves of musical notation in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and 3/4 time. The melody is written across the three staves, with a 'v' marking above the first staff.

б

Дж. Мейербер. Опера «Роберт-Дьявол», III д.

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time. The melody is written across the two staves.

6

К. Вебер. Опера «Волшебный стрелок», I д.



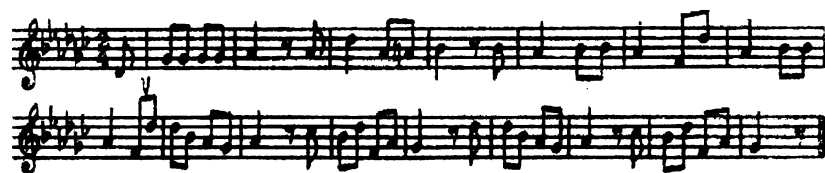
2

Р. Шуман. «Никто», ор.25, № 22



д

Ф. Шуберт. Романс



е

Дж. Мейербер. Опера «Африканка», II д.



ж

С. Прокофьев. Опера «Война и мир», 13-я картина



з

К. Вебер. Опера «Волшебный стрелок», II д.



и

К. Вебер. Опера «Волшебный стрелок», III д.



к

С. Монюшко. Опера «Галька», II д.



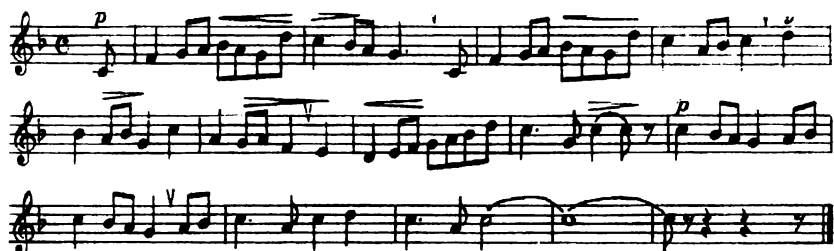
Л

Ф. Шуберт. Романс



М

Д. Шостакович. Фрагмент из оперы «Любит – не любит»



Н

К. Глюк. Опера «Орфей», I д.



o

А. Даргомыжский. Опера «Эсмеральда», I д.

n

Дж. Верди. Опера «Фальстаф», II д.

p

Ф. Шуберт. Песня, оп. 81, № 1

c

Р. Шуман. «Песня столяра»



m

Э. Григ. Романс, ор. 15, № 2



y

С. Моношко. Опера «Галька», I д.



ф

И. Гайдн. Оратория «Времена года»



3. Выполнить и исполнить с дирижированием транспозицию фрагмента на м.7 вверх со сменой басового ключа на скрипичный:

Польская народная песня

Не спеша



4. Выполнить и исполнить с дирижированием транспозицию предлагаемой мелодии в *D-dur* с помощью замены ключа:

Украинская народная песня

Умеренно



5. Используя музыкальные фразы песни В. Пушкива, записать и исполнить две секвенции из четырех звеньев (шаг секвенции выбрать самостоятельно). В качестве звена первой секвенции (восходящей и

хроматической) возьмите первую фразу («Лейся, песня, на просторе»), для второй (нисходящей и диатонической) – фразу на слова «...штурмовать далёко море»:

В. Пушкин. «Лейся, песня»

Умеренно

Лей - ся, пес - ня, на про - сто - ре, не ску - чай, не плачь, же - на; штур - мо - вать да - лё - ко мо - ре по - сы - ла - ет нас стра - на.

6. Переписать следующие примеры, используя знаки сокращенного письма:

а б

в з

7. Переписать, используя знаки сокращенного письма, и исполнить с дирижированием:

а К. Вебер. Опера «Волшебный стрелок», III д.

б

Украинская народная песня

Allegro assai



8. Письменно расшифровать:

а б в г д е ж



з и к л м н



о п р с



9. Письменно расшифровать и исполнить с дирижированием:

а

Русская народная песня



б

Русская народная песня

Умеренно Скоро



в

А. Бородин. Фрагмент из оперы «Князь Игорь»



Заключение

В учебном пособии представлены основные сведения по элементарной теории музыки и сольфеджио, без которых невозможно заложить традиционную основу музыкально-теоретической подготовки любого музыканта.

Принципом изложения материала в данной работе стало последовательное рассмотрение важнейших элементов теории музыки, каковыми являются музыкальный звук и его свойства, ритм, метр и темп, лад и тональность, интервал и мелодия, аккорд и созвучие, хроматизм и модуляция, фактура и элементы музыкального синтаксиса и др. Особое внимание уделено истории формирования музыкальной нотации и современной музыкальной системы, сыгравшей существенную роль в развитии мировой музыкальной культуры.

Рассмотренные элементы формируют и музыкальную ткань в целом, и (прежде всего) ее наименьшую законченную структурную единицу – период. Характеристика периода суммирует содержание всех глав данной работы. Это обусловлено тем, что период является, с одной стороны, обобщенным носителем всех рассмотренных музыкальных элементов, с другой, что не менее важно, – своеобразным законченным «элементом» любого музыкального произведения, носителем его музыкальной мысли, его образного центра – музыкальной темы.

Изложение учебного материала по принципу «от частного к общему» направлено не только на изучение отдельных музыкальных элементов в музыке, но и на выявление их общей интегрированной роли в произведении. Кроме того, рассмотрение законченного музыкального построения как некий смысловой итог устанавливает связь знаний по теории музыки и сольфеджио с содержанием других дисциплин (среди них прежде всего следует указать такие, как «Гармония», «История зарубежной и русской музыки» и «Анализ музыкальных форм»), позволяющих продолжить музыкально-теоретическую подготовку будущих музыкантов.

Представленные в учебном пособии основные понятия, отражающие содержание элементарной теории музыки, сопровождаются многочисленными музыкальными иллюстрациями, схемами и таблицами, позволяющими закрепить знания по теории музыки. Художественная ценность музыкальных примеров, расширяющих музыкальные представления студентов, служит одним из действенных факторов формирования богатого духовного мира, художественной и музыкальной культуры обучающихся.

Настоящее пособие методически обеспечивает применение предметно-интегрированного и деятельностного подходов, объединяет материалы по элементарной теории музыки и задания по сольфеджио (на все виды учебной музыкальной работы), которые ориентированы на специфику будущей деятельности специалиста (прежде всего специалиста в области музыкально-компьютерных технологий).

Реализация в настоящем учебном пособии стремления автора последовательно и достаточно полно отразить основные вопросы элементарной теории музыки, а также соединить теорию с практическими заданиями позволит заложить основу музыкально-теоретической компетенции будущего музыканта.

Библиографический список

- Алексеев Б.К.* Гармоническое сольфеджио. М.: Музыка, 1975. 336 с.
- Алексеев Б.К., Мясоедов А.Н.* Элементарная теория музыки. М.: Музыка, 1986. 240 с.
- Афони́на Н.Ю. и др.* Упражнения по теории музыки /Н.Ю. Афони́на, Т.Е. Бабанина, С.Е. Белкина и др. СПб.: Композитор, 2002. 260 с.
- Бершадская Т.С. и др.* Курс теории музыки /Т.С. Бершадская, Л.М. Масленникова, Б.А. Незванова, Г.Р. Фрейндлинг; Под ред. А.Л. Островского. Л.: Музыка, 1978. 152 с.
- Вахромеев В.А.* Элементарная теория музыки. М.: Музыка, 2002. 239 с.
- Калмыков Б.В., Фридкин Г.А.* Сольфеджио: В 2 ч. М.: Интро-вейв, 2005. Ч. I. 177 с.
- Калмыков Б.В., Фридкин Г.А.* Сольфеджио: В 2 ч. М.: Интро-вейв, 2004. Ч. II. 112 с.
- Курс теории музыки /Под ред. А.Л. Островского. Л.: Музыка, 1978. 192 с.
- Мазель Л.А.* О мелодии. М.: Гос. муз. изд-во, 1952. 300 с.
- Мазель Л.А.* Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 534 с.
- Музыкальный энциклопедический словарь /Под ред. Г.В. Келдыша. М.: Сов. энцикл., 1990. 672 с.
- Основы теоретического музыкознания: Учеб. пособие /Под ред. М.И. Ройтерштейна. М.: Акад., 2003. 272 с.
- Романова Л.В.* Введение в теоретическое музыкознание /Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2005. 181 с.
- Способин И.В.* Сольфеджио. Двухголосие и трехголосие. М.: Музыка, 1991. 136 с.
- Способин И.В.* Элементарная теория музыки. М.: Кифара, 2005. 134 с.
- Хвостенко В.В.* Задачи и упражнения по элементарной теории музыки. М.: Музыка, 2001. 336 с.
- Холопова В.Н.* Мелодика. М.: Музыка, 1984. 88 с.
- Холопова В. Н.* Музыкальный тематизм. М.: Музыка, 1983. 88 с.
- Энциклопедический музыкальный словарь /Под ред. К.А. Жабинского. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 508 с.

Примеры выполнения практических заданий

Построение звукорядов, ступеней, тонов от звука и в тональности

Задание 1. Запишите от звука *e* звукоряды натурального мажора и минора в восходящем движении и отметьте их тоновое строение, устойчивые и неустойчивые ступени, их тяготения.

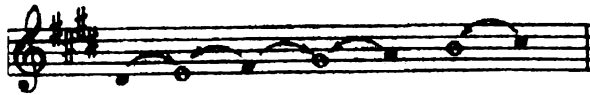
Пример выполнения задания

Звукоряд тональности E-dur и его тоновое строение



1 т. 1т. 1/2 т. 1т. 1т. 1т. 1/2 т.

Устойчивые и неустойчивые ступени и их тяготения в E-dur



VII I II III IV V VI

Минорный звукоряд в тональности e-moll в восходящем движении и его тоновое строение



1 т. 1/2 т. 1т. 1т. 1/2 т. 1т. 1т.

Устойчивые и неустойчивые ступени и их тяготения в e-moll



I II III IV V VI VII I

Построение и исполнение интервалов

Задание 2. Постройте и исполните все диатонические интервалы в тональностях *C-dur* и *a-moll* вверх от I ступени и вниз от VIII ступени.

Пример выполнения задания

C-dur



ч.1 б.2 б.3 ч.4 ч.5 б.6 б.7 ч.8 ч.1 м.2 м.3 ч.4 ч.5 м.6 м.7 ч.8

a-moll



ч.1 б.2 м.3 ч.4 ч.5 м.6 м.7 ч.8 ч.1 б.2 б.3 ч.4 ч.5 б.6 м.7 ч.8

Построение, разрешение и исполнение интервалов, аккордов и гармонических оборотов в заданной тональности

Задание 3. Приведите примеры автентического и плагального разрешения любых септаккордов в мажор и минор (запишите их и исполните).

Примеры:

C-dur



$D_7 - T_3^5$

$F_7 - D_3^4 - T_3^5$

$G_7 - T_6$

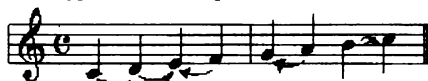
$E_7 - T_3^5$

Задание 4. Постройте и исполните ладовый комплекс в тональности *C-dur*.

Пример выполнения задания

Ладовый комплекс в тональности *C-dur*

Натуральный мажор



I II III IV V VI VII I

Гармонический мажор



I III V VI^b VI^b

Мелодический мажор



I II III IV V VI VII I VII^b VI^b

Главные трезвучия



T_3^5 - T_6 - T_4^6 S - S_6 - S_4^6 D_3^5 - D_6 - D_4^6

Характерные интервалы



ув.4 - б.6 ум.5 - м.3 ув.2 - ч.4 ум.7 - ч.5 ув.5 - б.6 ум.4 - м.3

Главные септаккорды



$D_7 - T_3^5$ $D_5^6 - T_3^5$ $D_3^4 - T_3^5$ $D_2 - T_6$



(ум)VII₇-D₅⁶-T₃⁵ м(ум)VI₅⁶-D₃⁴-T₃⁵ м(ум)VI₃⁴-D₂-T₆ м(ум)VI₂-D₇-T₃⁵



II₇ - T₆ II₅⁶ - T₄⁶ II₃⁴ - T₄⁶ II₂ - T₃⁵



II₇-D₃⁴-T₃⁵ II₅⁶-D₂-T₆ II₃⁴-D₇-T₃⁵ II₂-D₅⁶-T₃⁵

Задание 5. Постройте и исполните гармоническую последовательность в тональности *C-dur*.

Пример выполнения задания

Гармоническая последовательность

C-dur

G-dur



T₃⁵ - T₆ - S - S₆ S₆⁽ⁱ⁾ - S₅⁶ - K₄⁶ - D₂ - T₆ - S₆ - D - D₂ - T₆ - II₇ - D₂

Модуляция



T₆ - II₅⁶ - K₄⁶ - D₇ - T₃⁵ - м.VII₇ - ум.VII₇ - T₃⁵

Задание 6. Постройте и исполните интервальную цепочку вниз от звука *ges*.

Методические указания и пример выполнения творческого задания по сочинению мелодии на литературный текст

Указания к сочинению и гармонизации мелодии на текст

Для выполнения творческого задания (сочинение мелодии на литературный текст и ее гармонизация) предлагается следующая последовательность действий:

1. Прочтите выбранный текст, выделите из него фрагмент, определите его образный строй, характер и жанр (романс; городская, бардовская песня; песня в духе народной и т.д.).
2. Выберите метр и размер, определите фразировку, проговорите текст с дирижированием.
3. Запишите ритмический рисунок с подтекстовкой.
4. Еще раз проговорите текст фрагмента с дирижированием, проверяя соответствие сильных долей такта ударным слогам стихотворения.
5. При совпадении безударного слога с сильной долей в такте измените метрическую и/или ритмическую организацию звуков.
6. В готовом ритмическом фрагменте определите форму, обозначив фразы, предложения, период, дополнение, расширение, цезуры.
7. Выберите лад (соответствующий образному строю) и тональность (удобную для вокального исполнения).
8. Определите кульминацию и линию мелодического развития, распределив графически волны, скачки, секвенции и т.д.
9. Запишите и спойте мелодию со словами.
10. Доработайте неудачные фрагменты.
11. Подберите аккомпанемент, расставьте функции, обозначьте виды аккордов.
12. Определите фактуру аккомпанемента, исходя из жанра.
13. Выразительно исполните получившееся произведение со словами и аккомпанементом в соответствии с созданным художественным образом.

Пример сочинения мелодии на литературный текст

Задание. Сочините мелодию на текст и гармонизируйте ее.

1. Для сочинения мелодии на текст взяты стихи Б. Пастернака:

Во всем мне хочется дойти до самой сути:
В работе, в поисках пути, в сердечной смуте.
До сущности протекших дней, до их причины,
До оснований, до корней, до сердцевины.

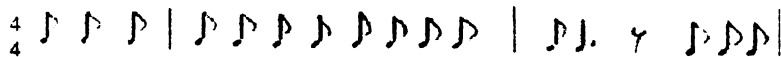
2. Определяем художественный образ и жанр.

Философский образ-размышление в данном фрагменте стиха имеет характер решительный, напористый и целеустремленный, отражающий личность самого поэта. Наиболее точно, на наш взгляд, данный образный строй может передать жанр песни-монолог.

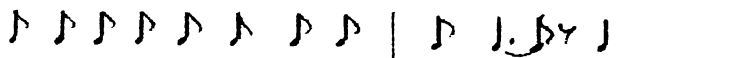
3. Проговаривая с дирижированием текст, определяем метр и ритм.

Музыкальный метр стиха переменный, сочетающий двудольность с трехдольностью, как между тактами, так и внутри тактов (размер переменный сложный и простой: 4/4, 5/4, 3/4).

4. Записываем ритмический рисунок стиха:



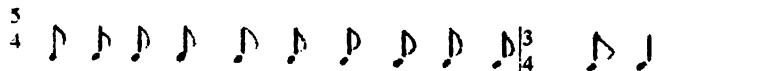
Во всем мне хо - чет - ся дой - ти до са - мой су - ти в ра - бо - те,



по - ис - ках пу - ти, в сер - деч - ной сму - те. До



сущ - нос - ти про - тек - ших дней, до их при - чи - ны, до



ос - но - ва - ний, до кор - ней, до серд - це - ви - ны.

5. Анализируем форму ритмического фрагмента.

Сочиненный ритмический фрагмент представляет собой квадратный период (4+4), который внутри делится на два предложения и две фразы (2+2) + (2+2), оканчивающиеся цезурами. В отличие от первой цельной фразы (2 такта), остальные три дробятся внутри на более мелкие мотивы, что связано со структурой и содержанием стиха:

Во всем мне хо-чет-сядой-ти до са-мой су-ти: вра-бо-те,
 по-ис-ках пу-ти, в сер-деч-ной сму-те. До
 суц-нос-ти про-тек-ших дней, до их при-чи-ны, до
 ос-но-ва-ний, до кор-ней, до серд-це-ви-ны.

6. Выбираем лад и тональность. Записываем графическое изображение мелодической линии.

Исходя из характера музыкального образа и вокального диапазона автора, выбираем тональность *d-moll*, определяем отклонения (в *G-dur* и *F-dur*) и планируем секвенцию из двух звеньев-фраз во втором предложении. Записываем линию мелодического развития (рисунок).



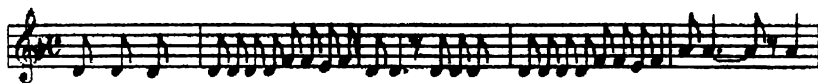
Линия мелодического развития

7. Записываем мелодию, подбираем функции аккомпанемента и определяем фактуру сопровождения (аккордовую и фигурационную):

Стихи Б. Пастернака

Andante

d-moll



Во всем мне хо-чет-ся дой-ти до са-мой су-ти: в ра-бо-те, в по-ис-ках пу-ти, в серд-еч-ной смуте. До

s - D₇ - t₃⁵ - s₇ - D₇ T=D (к F-dur)

F-dur

d-moll



суш-нос-ти про-тек-ших дней, до их при-чин-ны, до ос-но-ва-ний, до кор-ней, до серд-це - ви-ны.

II₇ - D₇ - T(F-dur) = III (d-moll) II₇ - D₇⁶ - t₃⁵

8. Выразительно исполняем сочинение в соответствии с созданным художественным образом.

Краткий словарь иностранных музыкальных терминов

А

- A battuta** (итал. *а баттута*) – ровно в такт, ритмически точно
- Abbandonatamente** (итал. *аббандонатамэнтэ*) – с увлечением, отдаваясь собственному чувству, непринужденно
- Abbassando** (итал. *аббассáндо*) – уменьшая силу звука
- Abbellimento** (итал. *аббэллимэнтó*) – украшение, колоратура
- Abnehmend** (нем. *ábнэмэнд*) – уменьшая, ослабляя (звук)
- A cadenza** (итал. *а кадэ́нца*) – исполнять в виде (характере) каденции, свободно
- A cappella** (итал. *а каппéлла*) – без инструментального сопровождения (применительно к пению хора)
- A capriccio** (итал. *а капри́ччо*) – по желанию
- Accarzevole** (итал. *аккарэ́ццэволе*) – ласково
- Accelerando** (итал. *аччэ́лерáндо*) – ускоряя
- Accento** (итал. *аччэ́нто*) – акцент, ударение; **accentuare** (*аччэ́нтуа́рэ*) – акцентировать
- Accompagnare** (итал. *аккомпанья́рэ*) – сопровождать, аккомпанировать, вторить
- Accord** (фр. *акóр*) – 1. Аккорд. 2. Обычная настройка инструмента
- Accord brise** (фр. *акóр бризэ́*) – исполнение звуков аккорда вразбивку, арпеджио
- Accordare** (итал. *аккорда́рэ*) – согласовывать, настраивать
- Accrescendo** (итал. *аккрэ́шэ́ндо*) – усиливая звук
- Accuratezza** (итал. *аккура́тэ́цца*) – аккуратность, точность; *сон а. (кон а.)* – точно
- Acte, action** (фр. *акт, аксьо́н*) – акт, действие
- Acuto** (итал. *аку́то*) – остро, пронзительно
- Adagietto** (итал. *ададжизéтто*) – довольно медленно, но несколько подвижнее, чем **Adagio**
- Adagio** (итал. *ада́джо, традиц. ада́жио*) – 1. Медленно, спокойно. 2. Медленная часть в сонатном цикле, классическом балете
- Addolcendo** (итал. *аддольчэ́ндо*) – смягчая, все более нежно
- Addolorando** (итал. *аддолора́ндо*) – все более скорбно, печально
- Adirato** (итал. *адира́то*) – гневно, сердито
- Ad libitum** (лат. *ад ли́битум*) – по своему усмотрению
- Adornare** (итал. *адорна́рэ*) – украшать
- A due** (итал. *а дуэ́*) – вдвоем, на двух инструментах

Aerien (фр. *азэ́рэн*) – воздушный
Affabile (итал. *аффáбиле*) – приветливо, ласково, любезно
Affettatamente (итал. *аффэттамэнтэ*) – аффектированно
Affetto (итал. *аффэтто*) – чувство, движение души; соп а. (кон а.) – с чувством
Affettuoso (итал. *аффэттуóзо*) – с чувством
Afflitto (итал. *аффлiтто*) – печаль, грусть, уныние; соп а. (кон а.) – уныло, печально
Affrettando (итал. *аффрэттáндо*) – торопясь, ускоряя
Agevole (итал. *аджэволе*) – легко, непринужденно
Aggiustatamente (итал. *аджустатамэнтэ*) – не отклоняясь от темпа, ритмически точно
Agiato (итал. *аджáто*) – удобно, спокойно
Agile (итал. *аджiле*, фр. *ажiль*) – ловко, проворно, легко, бегло
Agitato (итал. *аджитáто*) – возбужденно, взволнованно
Agnus Dei (лат. *áгнус дэи*) – «Агнец Божий», пятая часть ordinaria мессы
Air (фр. *эр*) – ария, напев, песенка
A la (фр. *а ля*) – вроде, в духе, в характере
Alba (итал. *áльба*) – заря, рассвет; один из жанров лирической поэзии Средневековья с основным мотивом – расставание влюбленных на расвете после тайного свидания
Alcuna licenza (итал. *алькуна личэ́нца*) – вольность, отклонение от правил (темпа, ритма)
All', alla (итал. *аль, áлла*) – вроде, в духе
Alla breve (итал. *áлла брэвэ*) – тактирование половинными нотами в 4-четвертном размере
Alla marcia (итал. *áлла ма́рча*) – наподобие марша
Allant (фр. *алья́н*) – подвижно
Alla polacca (итал. *áлла пола́кка*) – в характере полонеза
Allargando (итал. *алларга́ндо*) – расширяя, замедляя
Alla tedesca (итал. *áлла тэдэ́ска*) – в немецком духе
Alla turca (итал. *áлла ту́рка*) – в турецком духе
Alle (итал. *áлле*) – все
Allegretto (итал. *аллегрэ́тто*) – оживленно, но менее скоро, чем **Allegro**
Allegrezza (итал. *аллегрэ́цца*) – радость, веселость, веселье; соп а. (кон а.) – радостно, весело
Allegro (итал. *алле́гро*) – 1. Весело, скоро. 2. Первая часть в сонатном цикле
Allentamento (итал. *аллентамэ́нто*) – замедление
All' ottava (итал. *аль отта́ва*) – играть (удваивать) октавой выше
All' ottava bassa (итал. *аль отта́ва ба́сса*) – октавой ниже
Alquanto (итал. *алькуа́нто*) – несколько, немного

Altri (итал. *альтри*) – все участники группы, кроме солистов

Amabile (итал. *амábиле*) – приятно, любезно, ласково

Amabilita (итал. *амабилитá*) – приятность, любезность

Amarezza (итал. *амарэ́цца*) – горечь, огорчение, горесть; соп а. (кон а.) – с горечью

Amore (итал. *аморэ́*) – любовь, страсть

Amorevole (итал. *аморэ́воле*) – любовно, страстно, нежно

Ampiamente (итал. *ампиамэ́нтэ*), **ampio** (*ампио*) – широко, протяжно

Anche (итал. *áнкэ*) – также, еще, даже

Anche (фр. *аниш*) – 1. Трость у деревянных духовых инструментов. 2. Язычок в трубах органа (или в гармонике, фисгармонии)

Ancora (итал. *анко́ра*) – еще, повторить

Andacht (нем. *áндахт*) – благоговение; mit A. (*мит а.*) – благоговейно

Andamento (итал. *андамэ́нто*) – модуляция, переход, интермедия в фуге

Andante (итал. *андáнтэ*) – 1. Умеренно, в темпе обычного шага. 2. Темп медленной части *сонатного аллегро*. 3. В XVIII в. понималось как движение грациозное, не очень медленное

Andantino (итал. *андантино*) – более подвижно, чем **Andante**

Angenehm (нем. *áнгэнэм*) – приятно

Angoisse (фр. *ангуасэ́*) – тревожно, тоскливо

Angoscioso (итал. *ангошóзо*) – мучительно, беспокойно, боязливо

Anima (итал. *áнима*) – душа; соп а. (кон а.) – с душой, с чувством

Animando (итал. *анимáндо*) – воодушевляясь, оживляясь

Animato (итал. *анимáто*) – воодушевленно, оживленно (обычно также ускоряя)

Animer (фр. *анимэ́*) – оживлять, одушевлять, приводить в движение

Anmutig (нем. *áнмутих*) – прелестно, грациозно

Ansioso (итал. *ансьóзо*) – беспокойно, тревожно, тоскливо

Apaise (фр. *апээ́*) – умиротворенно, спокойно

Appassionato (итал. *аппассио́нато*) – страстно

Appena (итал. *аппэ́на*) – едва, с трудом, еле-еле

Appoggiare la voce (итал. *апподжа́рэ ла во́чэ*) – делать ударение, отчетливо оттенять переходы

Appuyer (фр. *аппюйе́*) – выделять, подчеркивать, акцентировать

Arcata (итал. *арка́та*) – (играть) смычком

Archi (итал. *арки*) – смычковые инструменты; смычки

Arco (итал. *арко*) – смычок; coll' a. (*коль а.*) – играть смычком (после предшествовавшего **Pizzicato**)

Ardente (итал. *ардэ́нтэ*) – горячо, пылко, страстно, пламенно

Ardito (итал. *арди́то*) – смело, дерзко, отважно

Aria da capo (итал. *áриа да ка́по*) – трехчастная ария, в которой третья часть является повторением первой

Aria da chiesa (итал. *áриа да къэ́за*) – церковная ария

Armonia (итал. *армони́а*) – 1. Гармония, благозвучие. 2. Созвучие, аккорд

Armonico (итал. *армо́нико*) – 1. Благозвучный, стройный. 2. Призвук, обертон

Armonizzare (итал. *армонидза́рэ*) – гармонизовать; издавать стройные звуки

Art (нем. *арт*) – род, вид, манера, характер

Articolando (итал. *артикола́ндо*) – отчетливо артикулируя, произнося

Artístico (итал. *арти́стико*) – артистический, художественный

Aspro (итал. *áспро*) – сурово, жестко, резко

Assai (итал. *асса́и*) – достаточно, очень, весьма

Assez (фр. *ассэ́*) – довольно

A tempo (итал. *а тэ́мпо*) – в прежнем темпе

Attacca (итал. *атта́кка*) – исполнять без перерыва следующую часть произведения

Attenuer (фр. *атэнюэ́*) – приглушенно, смягченно

Avant (фр. *авáн*) – до, перед, прежде

Ave Maria (лат. *áвэ Мари́а*) – «Радуйся, Мария», католическое богослужбное песнопение

В

Bacchetta (итал. *баккэ́тта*) – 1. Палочка для игры на ударных инструментах. 2. Дирижерская палочка. 3. Древко смычка

Badinerie (фр. *бадинэ́ри*) – шутка, шалость

Bailable (итал. *балла́биле*) – 1. Танцевальный. 2. Балет. 3. Танцевальный эпизод в опере (балете).

Ballare (итал. *балла́рэ*) – танцевать, плясать

Banda (итал. *ба́нда*) – 1. Духовой оркестр. 2. Группа медных духовых инструментов, добавленная к оперному (симфоническому) оркестру

Barbaro (итал. *ба́рбаро*) – дико, резко

Barocco (итал. *баро́кко*) – 1. Причудливый, странный. 2. Стилль барокко

Batterie (фр. *батри́*) – группа ударных инструментов

Battuta (итал. *батту́та*) – 1. Акцент, ударение. 2. Такт. 3. Дирижерская палочка

Becken (нем. *бэ́ккэн*) – тарелки

Bel canto (итал. *бэ́ль канто*) – «прекрасное пение», стиль итальянского вокального исполнения

Bellicoso (итал. *бэ́ллико́зо*) – воинственно

Benedictus (лат. *бэ́ндикту́с*) – 1. «Благословен», раздел четвертой части «Sanctus» в средневековом церковном гимне. 2. Составной раздел одной из частей ординария мессы

Berceuse (фр. *бэрсэз*) – колыбельная песня
Bewegt (нем. *бэвэгт*) – взволнованный, подвижный, оживленный
Bis (лат. *бис*) – повторить, исполнить дважды подряд произведение или его фрагмент
Bizzaro (итал. *бидзáро*) – странно, капризно, причудливо
Bravo (итал. *бравó*) – отлично, храбро, искусно, ловко (одобрительный возглас)
Bravissimo (итал. *брависсимо*) – в высшей степени отлично, превосходно
Bravura (итал. *бравура*) – храбрость, смелость, молодцеватость, бравурность
Brevis (лат. *брэвис*) – длительность, вдвое превышающая целую ноту
Brillante (итал. *бриллянтэ*) – блестящий, блестяще
Brindisi (итал. *бриндизи*) – застольная песня
Bruscamente (итал. *брускамэнтэ*) – грубо, резко
Buffo (итал. *буффо*) – 1. Комический, смешной. 2. Комик
Burlesca (итал. *бурлэска*) – 1. Шутка, насмешка. 2. Небольшая музыкальная пьеса шуточного характера
Burlando (итал. *бурля́ндо*) – шуточно, шаловливо
Bussando (итал. *бусса́ндо*) – стуча, выстукивая
Bussato (итал. *бусса́то*) – сильно, громко

С

Calando (итал. *кала́ндо*) – затихая, уменьшая силу (звучания)
Caldamente (итал. *кальдамэнтэ*) – с жаром, пылко
Calore (итал. *калорэ*) – теплота, жар, тепло; соп с. (*кон к.*) – одушевленно, с жаром, с огнем
Camminando (итал. *камминáндо*) – неторопливо, спокойно
Campana (итал. *кампа́на*) – колокол
Campanella (итал. *кампанэ́лла*) – колокольчик
Candidamente (итал. *кандидамэнтэ*) – чистосердечно, правдиво, простодушно
Canoro (итал. *канóро*) – благозвучный, певучий
Cantabile (итал. *канта́биле*) – певуче
Cantando (итал. *канта́ндо*) – распевая
Canto (итал. *ка́нто*), **cantus** (лат. *кантус*) — 1. Напев, пение, мелодия. 2. Верхний голос (сопрано, дискант)
Capo (итал. *ка́по*) – голова, глава, начало; da с. al fine (*да к. аль фи́нэ*) (исполнять) с начала до слова «конец»
Capobanda (итал. *капоба́нда*) – дирижер духового оркестра
Capriccio (итал. *капри́ччо*), **caprice** (фр. *каприс*) – каприз, причуда
Capriccioso (итал. *каприччóзо*) – капризно, причудливо, прихотливо
Carezzando (итал. *карэ́цциáндо*) – ласково, нежно

Carol (англ. кэрэл) – святочная песня гимнического склада
Carola (итал. карола) – старинная хороводная песня
Cassa (итал. касса) – барабан
Ceder (фр. сэдэ) – замедлять
Celere (итал. чэлерэ) – скоро, быстро, бегло
Cello (итал. чэлло) – виолончель
Changer (фр. шанжэ) – менять, изменять, заменять
Chiaro (итал. кьяро) – светло, ясно, прозрачно
Chiave (итал. кьявэ) – 1. Ключ; с. di basso (к. ди бассо) – басовый ключ, с. di violino (к. ди виолино) – скрипичный ключ. 2. Клапан у духовых инструментов
Clair (фр. клэр) – светло, чисто, прозрачно, ясно
Col legno (итал. коль лёньо) – играть, ударяя по струне дровком смычка
Colorito (итал. колорито) – колорит, окраска
Comes (лат. комэс) – 1. Ответ в фуге. 2. Имитирующий голос в каноне
Cominciare (итал. коминчэрэ) – начинать
Commodo, comodo (итал. комодо) – удобно, легко, непринужденно
Commosso (итал. коммосс) – взволнованный, потрясенный, тронутый
Compiacevole (итал. компьячэволе) – приятно
Composer (фр. композэ) – сочинять
Composizione (итал. композиционэ) – составление, композиция, музыкальное сочинение
Con (итал. кон) – с, при, вместе с
Concerto grosso (итал. кончэрто грóссо) – разновидность инструментального концерта, определяемая чередованием и противопоставлением всего состава исполнителей (*tutti*) и группы солистов (*solì*)
Concitato (итал. кончитато) – взволнованно, возбужденно, пылко
Confusamente (итал. конфузамэнте) – в смятении
Conserver (фр. консэрвэ) – хранить, удерживать
Sontare (итал. контарэ) – соблюдать паузу
Continuo (итал. континуо) – непрерывный, сплошной, постоянный; basso с. (бассо к.) – способ записи аккомпанемента в западноевропейской музыке XVI–XVIII в., при котором авторы выписывали полностью только мелодическую линию баса, снабдив ее цифровыми обозначениями предполагаемых аккордов; тип фактурного изложения выбирался исполнителем самостоятельно
Contra (итал. кóнтра) – против, вопреки
Controsoggetto (итал. контросоджэ́тто) – противосложение (в фуге)
Cor (фр. кор) – рог, валторна

Corda (итал. *кóрда*) – струна; *una c.* (*уна к.*) – в музыке для фортепиано: играть с левой педалью; *tre c.* (*трэ к.*) или *tutte le c.* (*туттэ ле к.*) – без левой педали

Coro (итал. *кóро*) – хор

Corona (итал. *кóрона*) – знак ферматы

Corrige (фр. *корижэ*) – исправленная (работа, т. е. сочинение, опус)

Credo (лат. *крэдо*) – «Верую», третья часть ordinaria мессы

Crescendo (итал. *крэшэндо*) – постепенно усиливая (громкость)

Cupo (итал. *кúпо*) – мрачно, задумчиво, глубоко, глухо

Cymbales (фр. *сэнбаль*) – тарелки (ударный инструмент)

D

Da capo (итал. *да кáпо*) – с начала

Dal segno (итал. *даль сэньо*) – от знака

Danse (фр. *данс*), **danza** (итал. *дáнца*) – танец, пляска

Debole (итал. *дэболе*) – слабо, бессильно, изнемогаю

Deciso (итал. *дечízo*) – решительно, смело

Decrescendo (итал. *дэкрэшэндо*) – постепенно ослабляя звучание

Deliberato (итал. *дэлибэра́то*) – решительно, живо, смело (отчасти с ускорением)

Delicato (итал. *дэлика́то*) – нежно, деликатно, изысканно, утонченно

Delirare (итал. *дэлира́рэ*) – фантазировать

Desiderio (итал. *дэзидэ́рио*) – желание, страсть, стремление

Destramente (итал. *дэстрамэ́нтэ*) – легко, живо, проворно

Detache (фр. *дэташэ*) – один из штрихов у смычковых инструментов: характеризуется полнотой звучания (достигаемой за счет плотного прилегания смычка к струне) и сменой направления движения на каждый звук

Determinato (итал. *дэтэрминáто*) – решительно

Devoto (итал. *дэвóто*) – благоговейно

Diluendo (итал. *дилуэ́ндо*) – постепенно ослабляя звук

Diminuendo (итал. *диминуэ́ндо*) – постепенно уменьшая звучание

Disinvolto (итал. *дизинво́льто*) – непринужденно, просто, свободно

Disperato (итал. *диспэра́то*) – безутешно, в отчаянии

Disprezzo (итал. *диспрэ́ццо*) – пренебрежение, презрение

Distinto (итал. *дистинто*) – ясно, отчетливо, внятно

Dolce (итал. *дольчэ*) – нежно, мягко, ласково

Dolcissimo (итал. *дольчиссимо*) – в высшей степени мягко и нежно

Dolente (итал. *долэ́нтэ*) – жалобно, скорбно, печально

Dolore (итал. *долóрэ*) – боль, печаль, скорбь, страдание; *con d.* (*кон д.*) – с тоской, болью

Double (фр. *дубль*) – удвоение, повторение

Douloureux (*фр. дулюрё*) – горестный, скорбный, болезненный
Doux (*фр. ду*) – нежно, приятно, кротко, спокойно
Duolo (*итал. дуоло*) – боль, горе, скорбь, жалоба; *con d.* (*кон д.*) – скорбно, печально
Duramente (*итал. дурамэнтэ*) – грубо, жестко
Dux (*лат. дукс*) – 1. Тема фуги. 2. Начальный голос в каноне

Е

Echo (*фр. еко́*) – отголосок, отзвук, как эхо
Effeminatezza (*итал. эффэминатэцца*) – изнеженность, мягкость, женственность
Eintritt (*нем. айнтрит*) – вступление
Elegante (*итал. элегáнтэ*) – изящно, элегантно
Elevato (*итал. элевáто*) – приподнято, возвышенно
Energico (*итал. энэрджико*) – сильно, решительно, энергично
Entschlossen (*нем. энтило́сэн*) – решительно, твердо, отважно, смело
Entusiastico (*итал. энтузиáстико*) – восторженно
Equabile (*итал. экуáбиле*) – равномерный, ровный
Esaltato (*итал. эзальтáто*) – экзальтированный, восторженный, возбужденный
Esatto (*итал. эзáтто*) – тщательно, точно
Esercizio (*итал. эзэрчицио*) – упражнение
Espansivo (*итал. эспансиво*) – бурно, экспансивно
Espirando (*итал. эспира́ндо*) – замирая
Espressione (*итал. эспрэссио́нэ*) – выражение, выразительность, экспрессия; *con e.* (*кон э.*) – выразительно
Estatico (*итал. эста́тико*) – восторженно, в экстазе
Estinguendo (*итал. эстингуэ́ндо*) – умеряя, угасая, ослабевая
Estinto (*итал. эсти́нто*) – ослабленно, приглушенно
Eufonico (*итал. эуфо́нико*) – благозвучно
Ex abrupto (*лат. экс абру́пто*) – сразу, внезапно, неожиданно
Exercice (*фр. эгзэ́рсис*) – упражнение
Expression (*фр. экспрэсьо́н*) – выразительность, экспрессия

Ф

F – 1. Сокращение слова forte. 2. Название басового ключа (*ключа фа*)
Faceto (*итал. фачэ́то*) – шутивно, весело
Facilita (*итал. фачили́та*) – легкость, ловкость, беглость
Facile (*итал. fáчиле*) – легко
Fastoso (*итал. фастóзо*) – пышно, роскошно, великолепно
Favori (*фр. фавори́*) – любимый, избалованный
Febbrilmente (*итал. фэббрильмэ́нтэ*) – лихорадочно, возбужденно
Fermamente (*итал. фэрмамэ́нтэ*) – крепко, твердо, уверенно

Fermo (итал. *фэрмо*) – твердый, непоколебимый
Feroce (итал. *фэрочэ*) – неистово, дико, необузданно
Fervido (итал. *фэрвидо*) – пламенно, горячо
Festoso (итал. *фэстозо*) – празднично, радостно, весело
Fiacamente (итал. *фьяккамэнтэ*) – слабо, расслабленно
Fiati (итал. *фьяти*) – духовые инструменты; **fiato** (*фьято*) – дыхание
Fieramente (итал. *фьерамэнтэ*) – гордо, горделиво
Fine (итал. *финэ*), **fin** (фр. *фэн*) – конец
Finito (итал. *финито*) – окончено
Finezza (итал. *финэцца*) – тонкость, утонченность, изящество
Fioco (итал. *фьоко*) – хрипло, сипло, тускло
Flebile (итал. *флэбиле*) – жалобно
Flessibile (итал. *флессибиле*) – гибко, мягко
Fluide (фр. *флюид*) – текуче, плавно
Focoso (итал. *фокозо*) – пылко, горячо, страстно, с огнем
Forte (итал. *фортэ*) – сильно, громко
Fortissimo (итал. *фортиссимо*) – очень громко
Forte fortissimo (итал. *фортэ фортиссимо*) – чрезвычайно громко; *con forza* (кон *форца*) – с силой
Freddo (итал. *фрэддо*) – холодно, равнодушно
Frettando (итал. *фрэттандо*) – ускоряя
Frettoloso (итал. *фрэттолозо*) – поспешно, торопливо
Frivolo (итал. *фривооло*) – легкомысленно, фривольно
Funebre (итал. *фунэбрэ*) – погребальный, траурный, похоронный; *marcia f.* (*марча ф.*) – похоронный марш
Funesto (итал. *фунэсто*) – мрачно, скорбно
Fuoco (итал. *фуоко*) – огонь; *con f.* (кон *ф.*) – с огнем, пламенно, страстно
Furioso (итал. *фуриозо*) – яростно, бурно, неистово
Furore (итал. *фурорэ*) – 1. Ярость, неистовство, бешенство. 2. Фурор, невероятный успех

G

G – название скрипичного ключа (ключа соль)
Gagliardo (итал. *гальярдо*) – сильно, смело
Gaio (итал. *гайо*) – весело, живо
Garbatamente (итал. *гарбатамэнтэ*) – грациозно, вежливо, любезно
Geloso (итал. *джэлозо*) – ревниво
Gemere (итал. *джэмэрэ*) – скорбно
Generoso (итал. *джэнэрóзо*) – благородно
Geschliffen (нем. *гешли́фэн*) – протянута, растянута, замедленно
Ghiribizzoso (итал. *гирибиццозо*) – капризно, причудливо
Giocoso (итал. *джокóзо*) – шутивно, весело, игриво

Gioioso (итал. джоёзо) – радостно, весело
Giusto (итал. джусто) – точно, соразмерно, правильно; Tempo giusto – верный, точный темп
Glissando (итал. глиссáндо) – скользя
Gloria (лат. gloria) – «Слава», вторая часть ordinaria мессы
Grand (фр. гран) – большой, великий, важный; con grandezza (итал. кон грандэцца) – величаво
Grandioso (итал. грандиóзо) – величественно, возвышенно
Grazioso (итал. грациóзо), con grazia (кон гра́ция) – грациозно, изящно, привлекательно
Grosso (итал. грóссо) – большой, крупный
Guerriero (итал. гуэррьéро) – воинственно
Gusto (итал. густо) – вкус, манера; con g. (кон г.) – со вкусом

Н

Harmonieux (фр. армоньё) – гармонично, созвучно
Heftig (нем. хэфтих) – бурно, пылко, стремительно
Hell (нем. хэль) – светло, ясно, прозрачно, звонко
Herzlich (нем. хэрцлих) – сердечно, искренне

И

Iarita (итал. иларита́) – веселье, радость; con i. (кон и.) – радостно, весело
Impaziente (итал. импациэнтэ) – нетерпеливо, беспокойно
Imperioso (итал. импэриóзо) – властно, повелительно
Impetuoso (итал. импэтуóзо) – порывисто, стремительно, пылко
Incalzando (итал. инкальцáндо) – ускоряя, преследуя, напирая
Indeciso (итал. индэчизо) – нерешительно, неопределенно
Indifferente (итал. индиффэрэнтэ) – равнодушно, безразлично
Indolente (итал. индолéнтэ) – апатично, бесстрастно
Infernale (итал. инфэрна́ле) – демонически, адски
Infinito (итал. инфинито) – бесконечно, беспредельно
Infocandosi (итал. инфокандóзи), **infocarsi** (инфока́рси) – воспламеняясь, воодушевляясь
Ingenuo (итал. инджэнуо) – простодушно, наивно
Inquieto (итал. инкуиэ́то) – беспокойно, тревожно
Intimo (итал. интимо) – душевно, интимно
Intrepido (итал. интрэ́пидо) – бесстрашно, отважно, уверенно, смело
Ironico (итал. иро́нико) – иронически, насмешливо
Irresoluto (итал. иррэзолю́то) – нерешительно
Istantemente (итал. истантэмэ́нтэ) – мгновенно, внезапно

К

Kirchenlied (нем. кирхэнлид) – «церковная песня», протестантский хорал

Kirchenmusik (нем. *ки́рхэнмузи́к*) – церковная музыка
Klang (нем. *кланг*) – звук, тембр
Klar (нем. *клар*) – ясный, прозрачный, светлый
Klein (нем. *кляйн*) – малый
Kräftig (нем. *крэ́фтих*) – сильно, крепко
Kyrie eleison (греч. *ки́риэ элейсон*) – «Господи, помилуй», первая часть ordinaria мессы

L

Lacrima (лат. *ла́крима*), **lagrima** (итал. *ла́грима*) – слеза
Lagrimoso (итал. *лагримóзо*) – полный слез, печальный, скорбный
Lamentazione (итал. *ламэнтацио́нэ*), **lamento** (итал. *ламэ́нто*) – плач, жалоба, стон, рыдание
Lamentevole (итал. *ламэ́нтэво́ле*) – жалобный, жалкий
Langsam (нем. *ла́нгзам*) – медленно
Largamente (итал. *ларгамэ́нтэ*) – полно, широко, протяжно
Larghetto (итал. *ларгэ́тто*) – довольно широко; обозначение темпа более подвижного, чем **Largo**, но медленнее **Andante**
Largo (итал. *ла́рго*) – широко, медленно
Leggiero (итал. *леджэ́ро*) – легко
Legno (итал. *ле́ньо*) – древко смычка; col 1. (ко́ль л.) – (играть) древком смычка
Leicht (нем. *ляйхт*) – легкий, легко, слегка
Leise (нем. *ляйзе*) – тихо, нежно
Lene (итал. *ле́нэ*), con *lenezza* (кон *ленэ́цца*) – мягко, тихо, нежно
Lentando (итал. *лентáндо*) – замедляя
Lento (итал. *ле́нто*) – медленно, слабо, тихо
Lesto (итал. *ле́сто*), con *lestezza* (кон *лестэ́цца*) – быстро, бегло, ловко
Liberta (итал. *либэ́рта*) – свобода, вольность; con 1. (кон л.) – свободно
Lied (нем. *лид*) – песня, романс
Lieto (итал. *лье́то*) – радостно, весело
Limpido (итал. *ли́мпидо*) – ясно, прозрачно, чисто
Liscio (итал. *ли́шо*) – просто
L'istesso tempo (итал. *листе́ссо тэ́мпо*) – в прежнем темпе, не меняя темпа
Lugubre (итал. *лю́губрэ*) – мрачно, печально, зловеще
Lusingando (итал. *люзинга́ндо*) – льстиво, вкрадчиво
Lustig (нем. *лю́стих*) – весело, забавно
Luttuoso (итал. *лю́ттуо́зо*) – горестно, скорбно, печально

M

Macabro (итал. *мака́бро*) – погребально, мрачно
Maestoso (итал. *маэ́сто́зо*) – величественно, величаво, торжественно
Maestro (итал. *маэ́стро*) – учитель, мастер, дирижер

Malinconia (итал. малинкони́а) – грусть, тоска, меланхолия, печаль; соп т. (кон м.), **malinconico** (малинкони́ко) – грустно, печально, меланхолично

Mancando (итал. манка́ндо) – убывая, замирая, стихая

Mandolinata (итал. мандоли́ната) – серенада, сопровождаемая мандолиной

Marcando (итал. марка́ндо), **marcato** (марка́то) – выделяя, подчеркивая

Marcia (итал. марча) – марш; **marciale** (итал. марча́ле) – маршеобразно

Marziale (итал. марциа́ле) – воинственно

Medesimo (итал. мэдэ́зимо) – тот же самый; т. tempo (м. тэ́мпо) – тот же темп

Meditation (фр. мэди́тасьо́н), **meditazione** (итал. мэди́тацио́нэ) – размышление, раздумье

Meno (итал. мэ́но) – меньше, менее; т. mosso (м. мо́ссо) – медленнее

Mestizia (итал. мэсти́циа) – грусть, печаль; соп т. (кон м.), **mesto** (мэ́сто) – печально, грустно, скорбно

Mesure (фр. мэзю́рэ) – размеренный, строго в ритме

Mezzo (итал. мэ́дзо, традиц. мэ́ццо) – половина, наполовину, середина; т. forte (м. фо́ртэ) – не очень громко; т. piano (м. пи́ано) – не очень тихо; т. voce (м. во́чэ) – вполголоса

Militare (итал. милита́рэ) – военный

Militarmente (итал. милитармэ́нтэ) – в военном духе

Minaccioso (итал. мина́ччозо) – угрожающе, грозно

Miserere (лат. мизэ́рэрэ) – «Помилуй», католическое богослужбное песнопение

Misterioso (итал. мистэ́рьозо) – таинственно

Misura (итал. мизу́ра) – такт, размер

Misurato (мизура́то) – размеренно, мерно

Mobile (итал. мо́биле) – подвижно, изменчиво

Moderato (итал. модэ́рато) – умеренно, сдержанно

Modo (итал. мо́до) – 1. Образ, манера, подобие. 2. Лад, строй, тон

Molto (итал. мо́льто) – много, очень, весьма; т. adagio (м. ада́джо) – очень медленно; т. allegro (м. аллэ́гро) – очень скоро

Morbidamente (итал. морбидамэ́нте) – мягко, нежно

Morendo (итал. морэ́ндо) – замирая (понемногу ослабляя звучность и замедляя темп)

Mormorando (итал. мормора́ндо) – журча, бормоча, шепча

Mosso (итал. мо́ссо) – оживленно, подвижно

Moto (итал. мо́то) – движение; соп т. (кон м.) – подвижно (с ускорением)

Mouvement (фр. мувма́н) – 1. Движение, темп. 2. Часть циклического произведения; ау т. (о м.) – вернуться к прежнему темпу; т. du debut (м. дю дэбу́) – темп, как вначале

Movendo (итал. *мовэндо*), **movente** (*мовэнтэ*) – подвижно
Musica (итал. *му́зика*) – 1. Музыка. 2. Ноты. 3. Пьеса. 4. Оркестр

N

Nenia (лат., итал. *нэ́ния*) – заунывная, скорбная песнь; похоронное пение
Nervoso (итал. *нэрвóзо*) – нервно, раздраженно
Netto (итал. *нэтто*) – чисто, ясно, отчетливо
Ninna-nanna (итал. *нинна-нанна*) – колыбельная песня
Nobile (итал. *но́биле*) – благородно
Non (итал. *нон*) – не; n. *divisi* (н. *дивизи*) – не раздельно (без разделения на партии); n. *legato* (н. *легáто*) – не связано; n. *molto* (н. *мольто*) – не очень; n. *troppo* (н. *тро́ппо*) – не слишком

O

Offertorium (лат. *офэртóриум*) – «Приношение даров», одна из частей проприя мессы, располагающаяся между **Credo** и **Sanctus** (третьей и четвертой частями ординария)

Orchestrare (итал. *оркэстрáрэ*) – оркестровать

Orientale (итал. *ориэнтáле*) – восточный

Osanna (лат. *осáнна*) – «Хвала», один из разделов мессы

Oscuro (итал. *оскúро*) – мрачный, печальный, темный

Ostinato (итал. *остина́то*) – упорный; basso o. (*бáссо о.*), soprano o. (*со-пра́но о.*) – вариационные формы, для которых характерно многократное проведение неизменной темы (мелодии, фразы и т. д.) в одном и том же голосе (в басу или сопрано), сопровождаемом свободным развитием остальных голосов

Ottoni (итал. *отто́ни*) – обозначение медных духовых инструментов

P

Pacatamente (итал. *пакатамэ́нтэ*) – кротко, спокойно

Parlando (итал. *парла́ндо*) – говорком

Parte (итал. *па́ртэ*) – 1. Партия в ансамбле. 2. Часть циклического музыкального произведения. 3. Голос; *colla p.* (*ко́лла п.*) – следовать за голосом

Passionato (итал. *пассиона́то*) – страстный, пылкий; *con passione* (*кон пассьо́нэ*) – страстно

Patetico (итал. *патэ́тико*) – патетически, взволнованно, воодушевленно

Pensieroso (итал. *пэнсьерóзо*) – задумчиво

Perdendosi (итал. *пэрдэ́ндоси*) – замирая, теряясь, исчезая

Perfetto (итал. *пэрфэ́тто*) – совершенный, законченный, полный

Perpetuo moto (итал. *пэрпи́туо мо́то*), **perpetuum mobile** (лат. *пэрпи́туум мо́биле*) – вечное движение

Pesante (итал. *пэза́нтэ*) – грузно, тяжело

Pezzo (итал. *пэ́ццо*) – пьеса

Piacere (итал. *пьячэ́рэ*) – желание, удовольствие; а р. (*а п.*) – по желанию, произвольно, свободно (ритмически)

Piacevole (итал. *пьячэ́воле*) – приятно, привлекательно

Piangendo (итал. *пьянджэ́ндо*) – жалуясь, жалобно

Pianissimo (итал. *пианиссимо*) – очень тихо

Piano (итал. *пиано*) – тихо, слабо

Pianto (итал. *пьянто*) – плач, скорбь, жалоба

Piatti (итал. *пьятти*) – тарелки (ударный инструмент)

Piccante (итал. *пиккантэ*) – острый, колющий, пикантный

Picchiettando (итал. *пикьеттáндо*) – отрывисто, легко

Piccolo (итал. *пикколо*) – 1. Малый, небольшой. 2. Малая флейта

Pieghevole (итал. *пьегэ́воле*) – гибко, податливо, мягко

Pieno (итал. *пье́но*) – полный, наполненный, полнозвучный

Pietoso (итал. *пьетóзо*) – благоговейно, трогательно

Pince (фр. *пэнсэ́*) – 1. Жеманно, холодно, остро. 2. Исполнение щипком на смычковом инструменте

Pittoresco (итал. *питторэ́ско*) – живописный, картинный

Piu (итал. *пью́*) – более; р. *forte* (*п. фóртэ*) – громче, сильнее; р. *allegro* (*п. аллэ́гро*) – быстрее

Pizzicato (итал. *пиццикáто*) – (играть) щипком на смычковых инструментах

Placabilmente (итал. *плакабилмэ́нтэ*) – умиротворенно, спокойно

Placando (итал. *плакáндо*) – затихая, успокаиваясь

Placido (итал. *пла́чидо*) – спокойно, мирно, тихо

Plaintif (фр. *пленти́ф*) – жалобный, стонущий

Poco (итал. *пóко*) – мало, немного, не очень; р. *allegro* (*п. аллэ́гро*) – не очень скоро; р. а р. (*п. а п.*) – мало-помалу, постепенно, понемногу

Poi (итал. *по́и*) – затем, после того, потом; р. *segue* (*п. сэ́гуэ*) – потом следует

Pomposo (итал. *помпóзо*) – пышно, помпезно, величественно, торжественно

Ponderoso (итал. *пондэ́рóзо*) – тяжело, важно, веско

Portamento (итал. *портáменто*) прием исполнения: 1. В пении и при игре на духовом инструменте — скользящие переходы от одного звука к другому. 2. При игре на фортепиано – точно выдерживать длительности нот, не связывая их. 3. У смычковых инструментов – то же при исполнении нескольких звуков на одном движении смычка

Posata (итал. *позáта*) – остановка, пауза

Posatamente (итал. *позатамэ́нтэ*) – спокойно, степенно

Possibile (итал. *посси́биле*) – возможно, возможный

Precedente (итал. *прэчэдэ́нтэ*) – предыдущий, начальный

Precipitando (итал. *прэчипитáндо*) – поспешно, стремительно

Pregando (итал. *прэга́ндо*) – умоляя, упрашивая

Preghiera (итал. *прэ́гьэра*) – просьба, молитва
Premier (фр. *прэмье́*) – первый
Premiere (фр. *прэмье́р*) – премьера, первое исполнение
Pressante (итал. *прэссáнтэ*) – поспешно, торопливо
Presto (итал. *прэ́сто*) – быстро
Pronto (итал. *прóнто*) – скоро, проворно, живо
Pronunziato (итал. *пронунциáто*) – отчетливо, внятно

Q

Quanto (лат., итал. *куáнто*) – сколько, как только, насколько; q. possibile (к. *поссибиле*) – как только возможно
Quasi (итал. *куази*) – как бы, почти, вроде, подобно; q. una fantasia (к. *уна фанта́зия*) – вроде фантазии
Quattro (итал. *куáтро*) – четыре; а q. mani (а к. *ма́ни*) – (игра) в четыре руки (на фортепиано)
Quieto (итал. *квиэ́то*) – спокойно, смирно

R

Rabbioso (итал. *раббioso*) – гневно, яростно, неистово
Raccoglimento (итал. *раккольимэ́нто*) – сосредоточенность; соп г. (кон р.) – сосредоточенно
Raddolcendo (итал. *раддольчэ́ндо*) – смягчая, смиряя
Raffrenando (итал. *раффрэнáндо*) – сдерживая, обуздывая
Rallentando (итал. *раллентáндо*) – замедляя
Rattenendo (итал. *раттэнэ́ндо*) – задерживая
Rattezza (итал. *раттэ́цца*) – скорость, быстрота; соп г. (кон р.), **rattezza** (*раттамэ́нтэ*) – быстро, живо
Ravvivando (итал. *раввивáндо*) – оживляясь, ускоряя
Regret (фр. *регрэ́*) – скорбь, сожаление, жалоба
Religioso (итал. *релиджóзо*) – религиозно, набожно
Repetizione (итал. *рэпэ́тициóнэ*) – повторение
Replica (лат., итал. *рэ́плика*) – возражение, реплика
Reverie (фр. *рэвэ́ри*) – мечтательность, задумчивость
Ricercato (итал. *ричэрка́то*) – изысканно, очень изящно
Ricordanza (итал. *рикорда́нца*) – воспоминание
Rigore (итал. *ригóрэ*) – строгость, точность; соп г. (кон р.), **rigoroso** (*ригорóзо*) – точно, строго (соблюдая ритм)
Rilasciando (итал. *рилашиáндо*) – несколько замедляя, задерживая
Rinforzando (итал. *ринфорца́ндо*) – усиливая (значительно сильнее, чем **Crescendo**)
Ripieno (итал. *рипьéно*) 1. В оркестре или хоре – голоса, сопровождающие соло. 2. Голоса, усиливающие сольные партии в **Tutti**. 3. Полный состав хора или оркестра

Ripresa (итал. *рипрэ́за*) – 1. Повторение, реприза. 2. Знак повторения
Risentimento (итал. *ризэнтимэ́нто*) – негодование, досада, возмущение
Risoluto (итал. *ризоло́то*) – решительно, твердо, определенно
Risvegliando (итал. *ризвэлья́ндо*) – пробуждаясь, возбуждаясь, оживляясь
Ritardando (итал. *ритарда́ндо*) – замедляя (постепенно)
Ritenere (итал. *ритэ́нэре*) – сдерживать, останавливать
Ritenuto (итал. *ритэ́нүто*) – сдерживая, замедляя
Robusto (итал. *робу́сто*) – крепко, твердо, сильно
Roco (итал. *ро́ко*) – силло, хрипло, глухо
Rubato (итал. *руба́то*) – ритмически свободное исполнение
Rude (фр. *рюд*) – жестко, сурово
Ruhig (нем. *ру́их*) – спокойно, тихо
Ruhiger (нем. *ру́игер*) – спокойнее
Rullando (итал. *рулла́ндо*) – дробь (на ударном инструменте)
Rustico (итал. *русти́ко*) – просто, по-народному; деревенский, сельский
Ruvidamente (итал. *рувидамэ́нтэ*) – грубо, жестко, резко

S

Saltando (итал. *сальта́ндо*) – прием игры на смычковых инструментах: с помощью контролируемого броска на струну смычок подпрыгивает определенное количество раз
Sanctus (лат. *са́нктус*) – «Свят», третья часть мессы
Sans (фр. *сан*) – без; s. paroles (с. *па́роль*) – без слов; s. pedale (с. *пэда́ль*) – без педали
Scala (итал. *ска́ла*) – гамма, звукоряд
Scherzando (итал. *скэ́рцандо*), **scherzoso** (*скэ́рцо́зо*) – игриво, шутивно
Schnell (нем. *шнэ́ль*) – скоро, быстро
Schneller (нем. *шнэ́лер*) – быстрее, скорее
Sciolto (итал. *шольто́*) – свободно, непринужденно, гибко
Scordato (итал. *скорда́то*) – расстроенный, диссонирующий
Scorrendo (итал. *скоррэ́ндо*) – скользя, плавно, текуче
Sdegnoso (итал. *здэ́ньо́зо*) – гневно, негодуяще
Secco (итал. *сэ́кко*) – отрывисто, коротко, резко, сухо
Sehnsucht (нем. *зэ́нзухт*) – тоска, томление, страстное желание
Semibreve (итал. *сэмибрэ́вэ*) – целая нота
Semicroma (итал. *сэми́крома*) – шестнадцатая нота
Semitono (итал. *сэмито́но*) – полутон
Semplice (итал. *сэмпличэ́*) – просто, искренне, естественно
Sempre (итал. *сэмпрэ́*) – все время, постоянно, всегда
Sensibile (итал. *сэнсиби́ле*) – чувствительно, трогательно, с большим чувством
Sentimento (итал. *сэнтимэ́нто*) – чувство; con s. (кон с.) – с чувством

Senza (итал. сэнца) – без; s. *pedale* (с. пэдале) – без педали; s. *sordino* (с. сордино) – без сурдины; s. *tempo* (с. тэмпо) – импровизационно, не соблюдая указанного темпа и ритма
Sereno (итал. сэрэно) – ясно, тихо, спокойно
Serio (итал. сэрио), **serioso** (сэриозо) – серьезно
Serrando (итал. сэррандо) – ускоряя
Severo (итал. сэвэро) – серьезно, строго
Sforzando (итал. сфорцандо) – внезапно, сильно акцентируя звук или аккорд
Sforzo (итал. сфóрцо) – усилие; con s. (кон с.) – сильно
Sfrenato (итал. сфрэнато) – безудержно, необузданно
Sfuggire (итал. сфуджирэ) – исчезать, ускользать
Silenzio (итал. силэнцио) – безмолвие, тишина, молчание
Simile (итал. сими́ле) – так же, как раньше; похожий
Sine (лат. синэ) – без
Slargando (итал. сларгáндо) – замедляя; то же, что **Allargando**
Slegato (итал. злегáто) – несвязно; то же, что **Staccato**
Slentando (итал. злентáндо) – замедляя; то же, что **Rallentando**
Smania (итал. зма́ния) – волнение, страсть, беспокойство
Smanioso (итал. зманиóзо) – неистово, беспокойно, тревожно
Smorzando (итал. зморцáндо) – приглушая, замирая
Snellamente (итал. знэлламэ́нтэ) – легко, изящно, ловко, проворно
Soave (итал. соáвэ) – приятно, нежно, мягко
Sobrio (итал. со́брио) – умеренно, сдержанно
Sognando (итал. сонья́ндо) – мечтательно, как бы во сне (в грезях)
Solemnis (лат. солемнис), **solegne** (итал. солённэ) – торжественный
Solitamente (итал. солитамэ́нтэ), **solito** (со́лито) – обыкновенно, без специальных приемов
Sollecitando (итал. соллечитáндо) – торопясь, поспешно, проворно
Sollecito (итал. соллечíто) – скоро, поспешно, проворно
Soltanto (итал. сольта́нто) – только, лишь
Sonabile (итал. сонáбиле) – звучно
Sonare (итал. сонáрэ) играть, звучать
Sonoro (итал. сонóро) – громко, звучно, звонко
Sopra (итал. со́пра) – над, на; выше, сверху
Sordamente (итал. сордамэ́нтэ) – глухо
Sospirando (итал. соспира́ндо) – вздыхая
Sostenuto (итал. состенúто) – 1. Сдержанно. 2. Точно выдерживая звучание
Sotto (итал. со́тто) – под, вниз; s. voce (с. во́че) – вполголоса
Spianato (итал. спьяна́то) – просто, естественно, без аффектации

Spiccato (итал. *спиккáто*) – прием игры на смычковых инструментах: отрывистое звукоизвлечение связано с «пружинящим» отскоком смычка

Spigliato (итал. *спилья́то*) – ловко, искусно, непринужденно

Spirito (итал. *спирито*) – дух, чувство; *con s.* (*кон с.*), **spirituoso** (*спиритуóзо*) – с увлечением, жаром, воодушевленно

Spirituale (итал. *спиритуале́*) – духовный

Splendido (итал. *сплендидо*), *con splendidezza* (*кон сплендидэ́цца*) – блестяще, великолепно

Staccato (итал. *стаккáто*) – 1. Отрывисто. 2. Прием игры: отрывистое звукоизвлечение достигается при помощи легких толчков, разделяющих звуки (у струнных – во время движения смычка в одну сторону)

Stanghetta (итал. *стангэ́тта*) – тактовая черта

Stingendo (итал. *стингуэ́ндо*) – угасая

Stiracchiato (итал. *стираккья́то*) – искусственно, принужденно, с усилием

Stirando (итал. *стира́ндо*) – растягивая

Strascicando (итал. *страшика́ндо*), **strascinando** (*страшина́ндо*) – протянуто, протяжно, растягивая

Stravagante (итал. *стравага́нтэ*) – странно, причудливо, экстравагантно

Strepito (итал. *стрэ́пито*) – шум, грохот; *con s.* (*кон с.*), **strepitoso** (*стрэ́пито́зо*) – шумно, громко

Stretto (итал. *стрэ́тто*) – ускоренно; стесненно

Stridendo (итал. *стридэ́ндо*) – пронзительно, резко

Stringendo (итал. *стринджэ́ндо*) – сжимая, ускоряя

Strisciando (итал. *стришиа́ндо*) – скользя; то же, что **Glissando**

Subito (итал. *субито*) – внезапно, сразу, без плавного перехода

Suo (итал. *суо*) – свой, собственный

Suono (итал. *суоно*) – звук, звучание, звон; аккомпанемент

Supplichevole (итал. *суппликэ́воле*) – умоляя, упрашивая

Sussurando (итал. *суссура́ндо*) – шепотом, наподобие шелеста листьев

Sveltezza (итал. *звэльтэ́цца*) – живость, бойкость, легкость

Svelto (итал. *звэльто*) – непринужденно, бойко

Т

Tamburo (итал. *тамбу́ро*) – барабан

Tanto (итал. *та́нто*) – так, столько, столь; *non t.* (*нон т.*) – не столь; *allegro non t.* (*алле́гро нон т.*) – не очень скоро

Tardando (итал. *тардандо*) – опаздывая, замедляя, задерживая; то же, что **Ritardando**

Tardo (итал. *та́рдо*) – медленно, лениво

Tastiera (итал. *тастье́ра*) – 1. Клавиатура. 2. Гриф (у струнных инструментов)

Temperando (итал. *тэмпэра́ндо*) – умеряя, сдерживая, смягчая; *temperato* (итал. *тэмпэра́то*) – умеренно

Tempestoso (итал. *тэмпэсто́зо*) – бурно, взволнованно

Tenace (итал. *тэна́чэ*) – упорно, настойчиво, твердо

Tenebroso (итал. *тэне́брóзо*) – мрачно, таинственно

Teneramente (итал. *тэне́рамэ́нтэ*), *con tenerezza* (кон *тэне́рэ́цца*), **tenero** (итал. *тэне́ро*) – нежно, ласково, мягко

Tenuto (итал. *тэну́то*) – выдержанно; точно по длительности и ровно по силе

Timido (итал. *тими́до*), **timoroso** (итал. *тиморо́зо*) – робко, застенчиво, боязливо

Tirato (итал. *тира́то*) – протянутый (звук)

Tosto (итал. *то́сто*) – быстро, скоро

Tragico (итал. *тра́джико*) – трагически

Transizione (итал. *транзицио́нэ*) – модуляция

Tre (итал. *трэ*) – три; a t. (a t.) – в три голоса

Trillo (итал. *три́лло*) – трель

Triomphale (фр. *трионфа́ль*), **trionfale** (итал. *трионфа́ле*) – триумфально, торжественно, ликующе

Tristezza (итал. *тристе́цца*) – печаль, грусть; *con t.* (кон *t.*) – грустно, печально

Triviale (итал. *тривиале́*) – тривиальный, банальный

Tropo (итал. *тро́ппо*) – слишком, очень; *non t.* (нон *t.*) – не слишком

Tumultuoso (итал. *тумультауо́зо*) – шумно, бурно

Tutta la forza (итал. *ту́тта ла фо́рца*) – изо всей силы

Tutti (итал. *тутти*) – 1. Все участники какого-либо инструментального коллектива. 2. В концертах и концертных пьесах — эпизод, исполняемый оркестром (во время перерыва у соло). 3. Оркестр или хор (в целом). 4. «Полное» звучание органа

U

Uguale (итал. *угуале́*) – ровно, гладко, однообразно

V

Vagamente (итал. *вагамэ́нтэ*) – 1. Нерешительно, неопределенно, неясно. 2. Красиво, изящно

Valore (итал. *вало́рэ*) – длительность звука

Veemente (итал. *вээме́нтэ*), *con veemenza* (кон *вээме́нца*) – пылко, горячо, порывисто, необузданно

Velato (итал. *вэла́то*) – приглушенно, завуалированно

Veloce (итал. *вэло́чэ*) – быстро, скоро, бегло

Venusto (итал. *вэну́сто*) – красиво, изящно

Vezzoso (итал. *вэццо́зо*) – грациозно, ласково

Vigoroso (итал. *вигоро́зо*) – энергично, бодро

Vitement (фр. *витман*), **vite** (*вит*) – скоро, быстро
Vittorioso (итал. *виторioso*) – победный, победоносный
Vivace (итал. *виваче*) – быстро, живо; скорее, чем **Allegro**, но менее быстро, чем **Presto**
Vivacissimo (итал. *вивачиссимо*) – в высшей степени скоро
Vivente (итал. *вивэнтэ*), *con vivezza* (кон *вивецца*) – живо
Voce (итал. *вочэ*) – 1. Голос. 2. Партия голоса; *a due voci* (*а дўэ вочи*) – на два голоса
Voglia (итал. *волья*) – желание; *a v.* (*а в.*) – по желанию, *con v.* (*кон в.*) – страстно, пылко
Voix (фр. *вуа*) – голос, партия
Volando (итал. *воландо*) – летая, порхая, мимолетно
Volklied (нем. *фолькслид*) – народная песня
Volkston (нем. *фолькстон*) – народный характер (в искусстве)
Volta (итал. *вольта*) – раз; *prima v.* (*прима в.*) – первый раз
Vox (лат. *вокс*) – голос; *v. humana* (*в. хумана*) – 1. Человеческий голос.
2. Регистр у органа
Vuota (итал. *вуота*) – пустая (указание играть на открытой струне);
v. battuta (*в. баттута*) – генеральная пауза

W

Walzer (нем. *вальцер*) – вальс
Wehmütig (нем. *вэмутих*) – грустно
Weich (нем. *вайх*) – мягко, нежно
Weise (нем. *вайзэ*) – мелодия, напев
Wenig (нем. *вэних*) – немного, мало
Wiegenlied (нем. *вигенлид*) – колыбельная песня
Wild (нем. *вильд*) – дико, буйно, яростно
Wuchtig (нем. *вухтих*) – тяжело

Z

Zeffiroso (итал. *дзэффирозо*) – легко, воздушно
Zeloso (итал. *дзелозо*) – с усердием, рвением
Ziemlich (нем. *цимlich*) – достаточно, довольно; *z. langsam* (*ц. лангзам*) – довольно медленно
Zierlich (нем. *цирlich*) – изящно, грациозно
Zingareska (итал. *цингарэска*) – в цыганском духе
Zoppo (итал. *цоппо*) – хромой; *alla z.* (*алла ц.*) – с синкопами
Zunehmend (нем. *цунэмэнд*) – возрастающая, усиливающая
Zusammen (нем. *цусаммэн*) – вместе, в унисон
Zwischenakt (нем. *цвишзнакт*) – антракт

Оглавление

От автора.....	3
Введение.....	7
Глава 1. Музыкальные звуки. Музыкальная система и нотация звуков.....	9
1.1. Музыкальные звуки.....	9
1.2. Музыкальная система и нотация звуков.....	13
1.3. Система нотного письма.....	16
Вопросы для самоконтроля.....	24
Практические задания.....	25
Глава 2. Метр, ритм и темп.....	28
2.1. Из истории становления и записи ритма.....	28
2.2. Понятия ритма и метра, их разновидности и соподчиненность.....	31
2.3. Размер, особые виды ритмического деления и сочетания ритмических рисунков.....	36
2.4. Паузы и группировка длительностей.....	42
2.5. Темп.....	46
Вопросы для самоконтроля.....	48
Практические задания.....	49
Глава 3. Интервалы.....	57
3.1. Мелодические и гармонические интервалы. Фони́зм, консонансы и диссонансы.....	57
3.2. Простые и составные интервалы, их обращения.....	58
3.3. Хроматические интервалы и энгармонизм интервалов.....	61
Вопросы для самоконтроля.....	63
Практические задания.....	64
Глава 4. Лад и тональность.....	69
4.1. Лад.....	69
4.2. Мажорный и минорный лады, их виды. Дважды гармонический мажор и минор.....	70

4.3. Тональность. Мажорные и минорные тональности.....	78
4.4. Одноименные и параллельные тональности мажора и минора. Кварто-квинтовый круг тональностей.....	79
4.5. Диатонические лады. Переменные, увеличенные и уменьшенные лады.....	81
4.6. Сложные ладовые организации и современные системы организации музыкального материала.....	86
Вопросы для самоконтроля.....	89
Практические задания.....	91
Глава 5. Интервалы в мажоре и миноре.....	98
5.1. Интервалы трех видов мажора и минора.....	98
5.2. Разрешение диатонических интервалов.....	101
5.3. Характерные интервалы.....	103
Вопросы для самоконтроля.....	106
Практические задания.....	107
Глава 6. Мелодия.....	110
6.1. Из истории понятия «мелодия».....	110
6.2. Мелодия и ее основные компоненты.....	111
6.3. Мелизмы: форшлаг, мордент, группетто, трель.....	117
Вопросы для самоконтроля.....	122
Практические задания.....	122
Глава 7. Аккорды.....	131
7.1. Трезвучия, их виды и обозначения. Основной вид аккорда. Обращения трезвучий.....	131
7.2. Септаккорды и их обращения.....	134
7.3. Нонаккорды и аккорды с квартовой структурой.....	136
7.4. Аккорды в ладу. Главные и побочные трезвучия лада. Разрешение неустойчивых трезвучий.....	139
7.5. Септаккорды лада. Разрешение и соединение септаккордов.....	143
7.6. Неаккордовые звуки. Аккорды с заменными и добавочными тонами.....	153
Вопросы для самоконтроля.....	155

Практические задания.....	157
Глава 8. Хроматизм и модуляция.....	161
8.1. Хроматизм и альтерация.....	161
8.2. Хроматические интервалы и их разрешение.....	164
8.3. Хроматическая гамма и ее правописание.....	167
8.4. Родство тональностей и способы тонального развития музыки.....	168
Вопросы для самоконтроля.....	174
Практические задания.....	175
Глава 9. Фактура.....	181
9.1. Одноголосная фактура.....	181
9.2. Гетерофония и полифония.....	182
9.3. Гомофония и другие виды фактуры.....	183
Вопросы для самоконтроля.....	186
Практические задания.....	187
Глава 10. Элементы музыкального синтаксиса. Тема и период.....	192
10.1. Членение музыкальной речи и масштабно-тематические структуры.....	192
10.2. Музыкальная тема.....	196
10.3. Музыкальный период и его разновидности.....	198
Вопросы для самоконтроля.....	201
Практические задания.....	202
Глава 11. Транспозиция и секвенция. Знаки сокращения нотного письма.....	207
11.1. Транспозиция.....	207
11.2. Виды транспозиции.....	208
11.3. Секвенция, ее строение, виды и значение.....	211
11.4. Знаки сокращения нотного письма (аббревиатуры).....	214
Вопросы для самоконтроля.....	218
Практические задания.....	220
Заключение.....	230

Библиографический список.....	232
Приложение 1. Примеры выполнения практических заданий	233
Приложение 2. Методические указания и пример выполнения творческого задания по сочинению мелодии на литературный текст.....	238
Краткий словарь иностранных музыкальных терминов.....	242

Учебное издание

Буторина Наталья Иннокентьевна

ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ И СОЛЬФЕДЖИО

Учебное пособие

Редактор Т.А. Кузьминых

Печатается по постановлению редакционно-
издательского совета университета

Подписано в печать 200307. Формат 70x108/16. Бумага для множ. аппаратов.
Печать плоская. Усл. печ. л. 13,2. Уч.-изд. л. 14,2. Тираж 300 экз. Заказ № 180.
Издательство ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-
педагогический университет». Екатеринбург, ул. Машиностроителей, 11.
Ризограф ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-
педагогический университет». Екатеринбург, ул. Машиностроителей, 11.