

А. Е. Дадиемов

Начальная теория музыки



Учебное пособие по сольфеджио для
музыкальных школ и школ искусств



УДК 787.61/075.4/
ББК 85.315.3я7

**К29 Начальная теория музыки. Учебное пособие
по сольфеджио для музыкальных школ и школ
искусств. А. Е. Дадиомов.**

-М.; Изд. Дом В. Катанского, 2006-240 стр.

Лицензия ИД 03341 от 20.10.2000 г.

Подписано в печать 01.12.2006 г. Формат 60 x 90 / 16.

Бумага офсетная 1. Объём 16 п. л. Тираж 2000 экз.

Издат. В. Катанского, 115522 г. Москва, Пролетарский пр-т 3

Московская типография № 6 Комитета Российской Федерации по печати,
109088, Москва, Ж-88, Южно-портовая ул., 24.

А. Е. Дадиомов
Изд. Дом В. Катанского

ОТ АВТОРА

В школьном курсе на уроках сольфеджио фактически объединяются два предмета: сольфеджио как учебная дисциплина для развития слуха учащихся и элементарная теория, дающая основы музыкальной грамоты.

Разумеется, оба предмета тесно взаимосвязаны. Вместе с тем, в методических интересах часто требуется выделить один из них, акцентировать на нем внимание учащегося. Особенно это касается теории музыки, которая является базой для всех остальных предметов школьного курса.

Однако большинство распространенных ныне учебников делают основной акцент на сольфеджио, привлекая теоретические вопросы лишь по мере необходимости.

Использование же в музыкальной школе учебников по элементарной теории музыки затруднено как сложностью языка авторов, рассчитанного на более взрослую аудиторию, так и схематичностью изложения.

Предлагаемое пособие, естественно, не претендуя на абсолютную новизну, ориентировано на полноту изложения круга тем, которые исчерпывают современный курс музыкальной грамоты на уроках сольфеджио в музыкальной школе. В полном объеме, оно соответствует уровню вступительных экзаменов в средние музыкальные учебные заведения по специальности «теория музыки»; вместе с тем, возможно его частичное изучение. Часть текста, выходящая за рамки стандартной школьной программы, напечатана мелким шрифтом.

Здесь впервые дан столь подробный, на конкретных примерах, разбор одного из самых важных и сложных разделов курса. Это – техника построения интервалов и аккордов вверх и вниз от звука и по данному тону, а также их построение и разрешение в ладу.

Издание призвано помочь учащимся в самостоятельном овладении начальной теорией музыки. Поэтому объяснения тем достаточно подробны и, по возможности, максимально облегчены.

Данное пособие может оказаться весьма полезным также и на занятиях по музыкальной литературе (особенно, шестая глава) и исполнительским специальностям (седьмая глава). Кроме того, оно может в той или иной мере привлекаться и при изучении курса элементарной теории музыки в средних специальных музыкальных учебных заведениях.

Для удобства пользования, материал сгруппирован по тематическому принципу; в реальной же практике изучение различных тем должно идти параллельно.

В целях большей компактности, укрупнены главы и параграфы, отсутствуют практические задания (в качестве таковых рекомендуются «Задачи и упражнения по элементарной теории музыки» В. В. Хвостенко, «Пособия по сольфеджио» Г. Ф. Калининой, «Домашние задания по сольфеджио» Е. М. Золиной и пр.), а большинство музыкальных примеров приведено в схематическом виде.

При составлении издания, автор во многом опирался на учебник И. В. Способина «Элементарная теория музыки»; отсюда, в частности, заимствованы некоторые из приведенных схем.

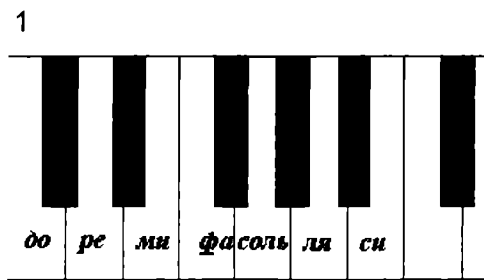
Считаю своим приятным долгом выразить благодарность за ряд ценных советов коллегам по кафедре теории музыки Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке и теоретическому отделу Музыкальной школы имени Ю. А. Шапорина МГИМ, особенно – кандидату искусствоведения О. С. Фадеевой и Т. В. Смирновой.

Глава I

ОСНОВЫ НОТНОГО ПИСЬМА

§ 1. Названия звуков

Основных звуков в музыке – семь: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*. Вместе они образуют звукоряд, которому соответствует расположение белых клавиш фортепиано:



Эта группа звуков повторяется на фортепиано несколько раз.

Расстояние между звуком и его повторением выше или ниже называется октавой.

Октава, которая находится в середине фортепианной клавиатуры, называется первой. Ее звуки записываются с малой буквы с цифрой 1 справа сверху: *до¹*, *ре¹* и т.д.

Выше, правее первой на клавиатуре расположены вторая октава, третья, четвертая и пятая. Их звуки пишутся с малой буквы с соответствующей цифрой справа сверху: *до²*, *до³*, *до⁴*. В пятой октаве – всего один звук – *до⁵* (на пианино часто последним оказывается *ля⁴*). Ниже, левее первой октавы на клавиатуре расположены:

малая октава (ее звуки обозначаются без цифры с малой буквы – *до*, *ре* и др.);

большая октава (ее звуки обозначаются с большой буквы без цифры – *До*, *Ре* и пр.);

контроктава, с обозначением ее звуков с большой буквы с цифрой 1 справа внизу – *До*₁, *Ре*₁ и т. д.;

субконтроктава, которая состоит из двух основных звуков, обозначаемых с большой буквы с цифрой 2 справа внизу – *Ля*₂, *Си*₂.

На рояле – 88 клавиш, на пианино часто бывает 85, т. к. отсутствуют 3 верхние клавиши (см. пример 4 на стр. 7).

§ 2. Запись музыкальных звуков

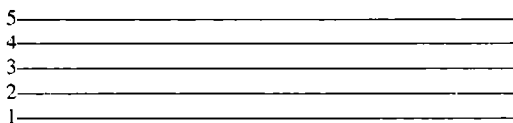
Ноты – это знаки для записи музыки. Они представляют собой овалы, внутри белые или заполненные:

2

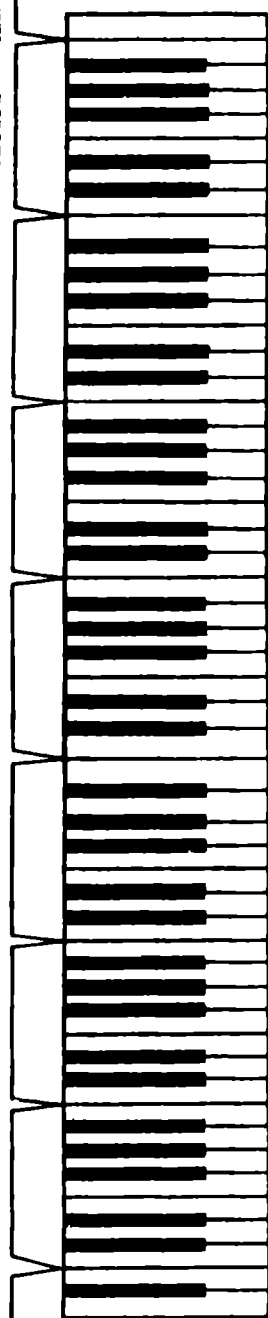
о •

Ноты пишутся на пяти линейках или линиях, которые называются нотным станом или нотоносцем, и между линейками. Счет линеек принято вести снизу вверх:

3

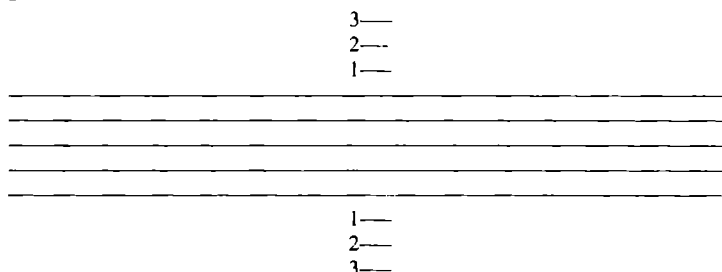


Существуют и добавочные линейки для записи нот на них и между ними.

[illegible]

Отсчет верхних добавочных линий ведется снизу вверх, нижних добавочных – сверху вниз:

5



Ноты располагаются на верхних добавочных линиях и над ними (на первой добавочной, над второй и т. д.). Они также могут находиться на или под нижними добавочными линейками (на второй добавочной, под первой и т. д.).

Как правило, в музыке употребляется не больше 5 добавочных линеек.

В начале нотоносца ставится **ключ**. Ключ пишется на одной из линий и дает название ноте, которая находится на этой линии. Слева от ключа может быть вертикальная черта.

Самый распространенный ключ – скрипичный. Именно в нем записываются звуки скрипки, а также большинства других инструментов. Он ставится на второй линейке и показывает, что там пишется *соль* первой октавы:



Соответственно, остальные звуки в скрипичном ключе записываются так:



Ноты на нижних добавочных линейках:

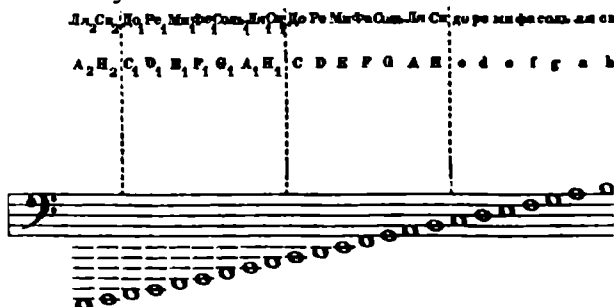


Почти столь же распространен басовый ключ (или ключ Фа, в отличие от ключа Соль – скрипичного). В нем записываются звуки низких инструментов – виолончели и контрабаса, а также и других инструментов. Он ставится на четвертой линейке и показывает, что там пишется *фа* малой октавы:



Остальные звуки в басовом ключе записываются так:

10



Ноты на верхних добавочных линейках:



Для обозначения очень высоких и очень низких звуков требуется большое количество добавочных линий, неудобное при чтении нот. Чтобы избежать излишних добавочных линий, употребляется специальный знак. Для повышения на октаву этот знак пишется над нотами, для понижения на октаву – под ними:



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

Существуют еще несколько ключей. Их обилие в старинной музыке позволяло избежать трудных для быстрого прочтения добавочных линий в произведениях для различных инструментов.

Из них в настоящее время употребляются только ключи До, показывающие положение ноты do^1

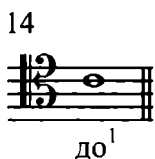
Самые распространенные из ключей До – альтовый и теноровый.

Альтовый ключ расположен на третьей линии, где находится $до^1$. В этом ключе раньше записывались произведения для женского голоса альты, а сейчас пишутся произведения для инструмента альты:



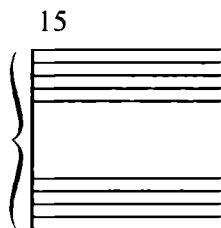
При записи в скрипичном ключе ноты, обозначенные в альтовом ключе, переносятся на септиму (см. главу IV) вниз.

Теноровый ключ указывает положение ноты $до^1$ на четвертой линии. В этом ключе раньше записывались звуки мужского голоса тенора, а сейчас пишутся произведения для инструментов тромбона, фагота и виолончели:

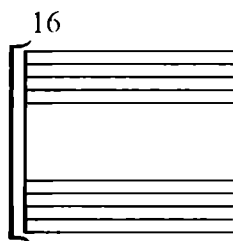


При записи в скрипичном ключе ноты, обозначенные в теноровом ключе, переносятся на нону (см. главу IV) вниз.

Произведение может записываться на одном или нескольких нотоносцах, объединенных общей тактовой чертой и акколадой – скобкой слева от черты. В нотной записи для фортепиано, арфы, органа, баяна, аккордеона два нотоносца объединяются фигурной акколадой:



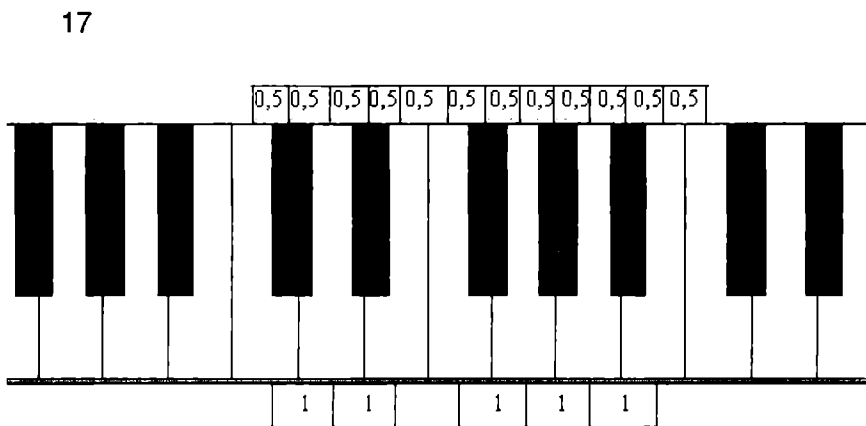
Партитура – запись музыки на нескольких нотных станах – партиях, предназначенная для хора, ансамбля и оркестра. Количество строк партитуры зависит от числа партий. Акколада в партитуре прямая:



§ 3. Знаки альтерации

Полутон – это расстояние между двумя ближайшими звуками (например, клавишами фортепиано).

Два полутона вместе составляют целый тон. Тон – это расстояние между двумя клавишами, между которыми есть еще одна клавиша:



Знаки повышения и понижения отдельных звуков называются знаками альтерации.

Диез – $\sharp$ – знак повышения звука на полутон.

Бемоль – b – знак понижения звука на полутон.

Бекар – $\natural$ – отменяет действие остальных знаков.

Дубль-диез – $\sharp\sharp$ – двойной диез, обозначает повышение на целый тон (двойное повышение, на два полутона).

Дубль-бемоль – bb – двойной бемоль, обозначающий понижение на целый тон.

Дубль-диез и дубль-бемоль, подобно диезу и бемолю, отменяются бекаром.

Если после ноты с дубль-диезом надо исполнить ноту с диезом, то, по правилам современной нотации, перед нотой выставляется диез (ранее писали рядом бекар и диез). Если после ноты с дубль-бемолем надо исполнить ноту с бемолем, перед нотой выставляется бемоль (ранее писали рядом бекар и бемоль).

Диезы и бемоли, поставленные около ключа, справа от него, называются ключевыми знаками альтерации. Ключевые знаки действуют во всем произведении. Они ставятся в начале каждой строчки и изменяют ноту, которая пишется на этой линии, при ее появлении в каждом такте (см. § 3 главы II) в любой октаве:

18



Если внутри произведения нужно сменить ключевые знаки, то ненужные знаки отменяются бекарами, а потом выставляются новые:

19



Знаки, стоящие перед нотами, называются случайными знаками альтерации. Случайный знак действует только в том такте, где он находится, для ноты, слева от которой он поставлен, и только в той октаве, где расположена эта нота:

20



Энгармонизм или энгармоническое равенство звуков – различные названия звуков одной и той же высоты: *до # – ре b*, *ре # – ми b*, *фа # – соль b*, *соль # – ля b*, *ля # – си b*; а также: *ми – фа b*, *фа – ми #*, *си – до b*, *до – си #*.

Существуют более сложные и реже употребляемые примеры, связанные с двойными знаками альтерации: *до – ре bb*, *ре – до x* и *ми bb*, *ми – ре x*, *соль – фа x* и *ля bb*, *ля – соль x* и *си bb*, *си – ля x*.

В итоге, каждая клавиша может быть обозначена тремя употребительными вариантами; исключение – всего два обозначения клавиши *соль-диез (ля-бемоль)*.

§ 4. Буквенные обозначения звуков

До, ре, ми и т. д. – слоговые обозначения звуков. Наряду с ними, широко используются буквенные обозначения звуков через начальные буквы латинского алфавита:

Слоговые обозначения	Буквенные обозначения	Русское произношение
до	c	цэ
ре	d	дэ
ми	e	э
фа	f	эф
соль	g	гэ
ля	a	а
си	h	ха
си-бемоль	b	бэ

Основой буквенной системы стало последовательное обозначение буквами латинского алфавита гаммы распространенного в то время фригийского лада (см. § 4 главы III) от ноты ля:

Слоговые названия: ля си *b* до ре ми фа соль

Буквенные обозначения: *a b c d e f g*

Для *си* позже была использована ближайшая свободная буква алфавита – *h*.

Слоговые обозначения чаще используются в устной речи и при сольфеджировании, т. е. пении нотами; буквенные, как более краткие – при записи, особенно в специальной литературе.

Ноты с дисзом обозначаются прибавлением к основному звуку окончания *is* (произносится *ис*), с дубль-диезом – *isis* (*исис*). Бемоль обозначается прибавлением к ноте окончания *es* (*эс*), дубль-бемоль – *eses* (*эсэс*).

П р и м е ч а н и е. Здесь и далее в записи произношения иностранных слов полужирным курсивом выделены ударные гласные.

Исключения: *ми-бемоль* обозначается *es* вместо *ees* и *ля-бемоль* – *as* вместо *aes*. Для обозначения *си-бемоль* вместо *hes* употребляется *b* (о причине этого сказано выше). В английских и американских изданиях, а также в эстрадной и джазовой музыке употребляют *b* для обозначения *си*, а для *си-бемоль* – *Bb*. *Си-дубль-бемоль*, чаще всего, обозначается как *heses*, хотя в литературе изредка используется *bes* и даже *bb*:

Слоговые названия	Буквенные обозначения				
	Основные звуки	Звуки с диезом	Звуки с дубль-диезом	Звуки с бемолем	Звуки с дубль-бемолем
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

Глава II

РИТМ. МЕТР. ТАКТОВЫЙ РАЗМЕР

§ 1. Обозначение длительности звуков

Ритмом называется организованная последовательность длительностей звуков. Длительность (продолжительность) звука обозначается нотными знаками:

1) овалами – пустыми или заполненными:

21



2) штилями (вертикальными палочками), которые прибавляются к головке (овалу) ноты справа вверх, если нота находится ниже третьей линейки, или слева вниз, если нота расположена выше третьей линейки. У ноты на третьей линейке возможны оба варианта, но чаще штиль пишется вниз:

22



3) хвостами (также называемыми хвостиками или флажками) от одного и более, которые добавляются к штилю всегда справа:

23



4) ребрами – одной и более горизонтальными линиями, если ноты соединяются в группы по две, три и т. д.:



Если штили нот, которые объединяются ребрами в группы, должны быть написаны в разные стороны, то они пишутся в ту сторону, куда направлены штили большинства нот группы, в случае же их равенства – в любую сторону:



Если на нотоносце излагаются два голоса, то ноты верхнего голоса пишутся штилями вверх, а ноты нижнего голоса – штилями вниз:



В том случае, когда оба голоса имеют одинаковый ритм, штиль может быть общим для обоих голосов. Он пишется вверх или вниз по общему правилу:



Если на нотоносце находятся три или больше голосов, то

при одинаковом их ритме штиль может быть общим или же направлен в разные стороны:



Обязательно направление штилей в разные стороны при различном ритме голосов. Если два голоса одновременно исполняют два соседних звука или один и тот же звук различными длительностями, звуки верхнего голоса записываются слева, нижнего – справа:



Основной длительностью для отсчета в музыке обычно является четвертная, или, сокращенно, четверть.

Восьмые длительности вдвое короче четвертных.

Шестнадцатые в два раза короче восьмых, а значит, в четыре раза меньше четвертных.

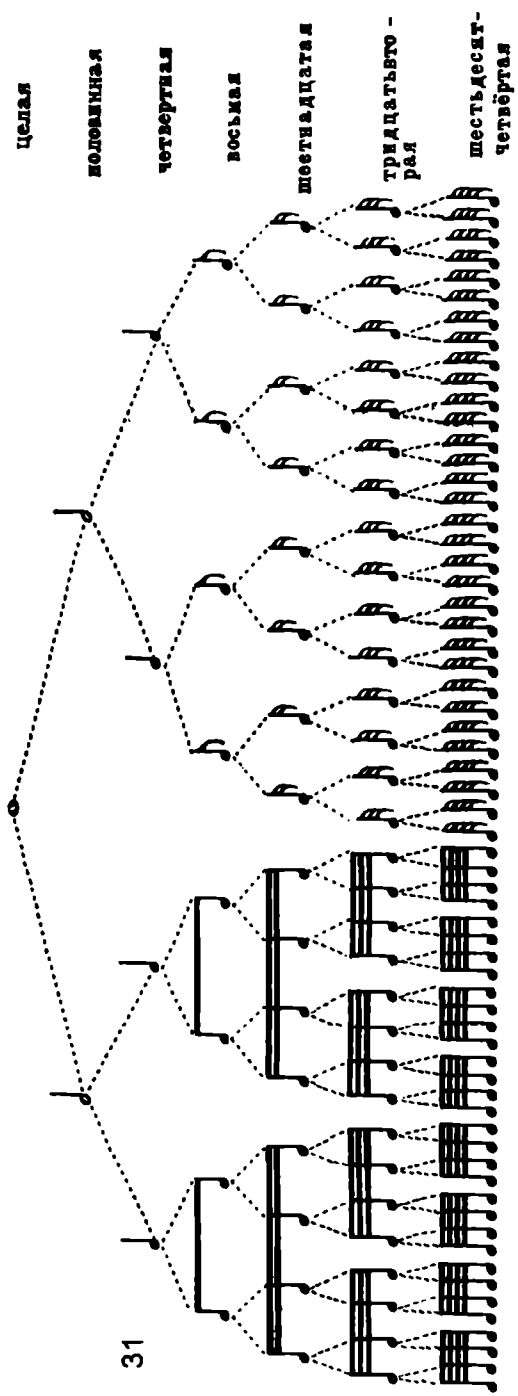
Гораздо реже употребляются ноты в два раза короче шестнадцатых – тридцатьвторые.

Половинные длительности вдвое длиннее, чем четвертные.

Целые длительности в два раза длиннее, чем половинные, а значит, в 4 раза длиннее четвертных.

Соотношение длительностей представлено схемой на стр. 19.

Изредка встречается длительность бревис, в два раза длиннее целой и в восемь раз длиннее четверти:



Используются и особые виды ритмического деления.

Например, четверть делится не на две восьмые, как обычно, а на три, образуя триоль:



Если четверть делится не на четыре шестнадцатые, а на пять – получается квинтоль:



Если, наоборот, в трехдольном размере длительность делится на два вместо трех, – это записывается дуолюй:



Реже встречаются другие виды особого ритмического деления – секстоли (деление на шесть вместо четырех), септоли (деление на семь вместо четырех) и т.д.

Правила записи таких длительностей следующие. Если длительности соединены ребрами, то к их написанию добавляется цифра, показывающая вид фигуры. Она ставится над ребрами, если штили нот направлены вверх, и под ребрами – при направлении штилей вниз. Наличие квадратной скобки при этом необязательно (см. примеры 32 – 34).

Если не все ноты фигуры соединены общим ребром, то наличие скобки и цифры обязательно. В этом случае скобка и цифра ставятся чаще над нотами и реже под нотами, когда преобладает нижнее направление штилей:



Если подряд следуют несколько одинаковых фигур особого ритмического деления, то цифра, указывающая вид, часто выставляется только над или под первой или первыми двумя фигурами, а дальше как бы подразумевается:



Одновременное сочетание основного и особого видов ритмического деления называется полиритмией:



Для увеличения длительности нот применяются дополнительные знаки.

Среди них – лига – дуга, соединяющая две или больше соседних одинаковых по высоте нот. Из соединенных лигой нот образуется одна более крупная длительность, равная их сумме:

38



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

39



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

40



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

41



Для сокращения письма, вместо лиг часто употребляются точки. Они ставятся справа от ноты и удлинняют ее наполовину:

42

$$\text{д.} = \text{д} + \text{д} = 3/4$$

$$\text{д.} = \text{д} + \text{д} = 3/8$$

$$\text{д.} = \text{д} + \text{д} = 3/16$$

Таким образом, общая длительность ноты с точкой равна трем длительностям, вдвое меньшим, чем основная.

Реже применяются ноты с двумя точками, где вторая точка удлинняет ноту на половину длительности первой точки:

43

$$\text{д.}.. = \text{д.} + \text{д.} + \text{д.} = 7/8$$

Общая длительность ноты с двумя точками равна семи длительностям, вчетверо меньшим, чем основная.

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

44



Широко употребительный ритм «восьмая с точкой и шестнадцатая» получил название пунктирного ритма или пунктира (от латинского слова punctum – точка):

45



Пунктирным ритмом или крупным пунктиром называют иногда и очень распространенный ритм «четверть с точкой и восьмая»:

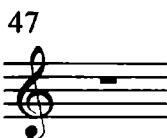
46



§ 2. Паузы

Паузой называется перерыв в звучании (знак молчания).
Паузы обозначаются, подобно длительностям:

целая:



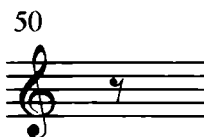
половинная:



четвертная:



восьмая:



шестнадцатая:

51



Пауза в целый такт (см. § 3), независимо от тактового размера, изображается как целая.

Когда на одной нотной строчке изложено два и более голосов, паузы пишутся по следующим правилам.

Если молчат все голоса, паузы записываются так же, как и в одногласии:

52



Если же перерыв в звучании наступает не во всех голосах одновременно, то паузы пишут ближе к крайним линиям нотного стана, причем целая пауза должна быть обязательно под линией, а половинная – над ней. Если в многоголосии для пауз нет места на линиях, то они пишутся за пределами нотного стана. В этом случае, для целых и половинных пауз требуется добавочная линейка:

53



Лиги для увеличения длительностей пауз не используются. Точки же употребляются так же, как и для увеличения длительности нот:

54



§3. Такт. Тактовый размер

В словах есть ударные и безударные слоги, в музыке – сильные (тяжелые) и слабые (легкие) доли. Чередование этих долей называется *метром*, а отрезок музыки от сильной доли до следующей сильной доли – *тактом*. Таким образом, сильной является первая доля каждого такта.

Такты отделяются друг от друга вертикальной линией, которая называется тактовой чертой:

55



Если музыка записана на одном нотоносце, тактовую черту в начале строчки, слева от ключа, ставить не обязательно; если нотоносцев несколько, эта черта, как правило, присутствует.

Двойная же черта поперек нотоносца ставится в конце произведения или резко отделенной его части. Она также часто выставляется перед новыми ключевыми знаками внутри произведения или, хотя это необязательно, перед обозначением нового тактового размера. Двойная черта не связана с окончанием такта и может находиться и внутри такта:

56



В зависимости от количества долей в такте, такты могут быть двухдольными, трехдольными, четырехдольными и т. д. Самая сильная из долей такта – первая.

В начале произведения ставится *тактовый размер* в виде дроби.

Ее числитель (верхняя цифра) показывает количество долей в такте, т. е. метр, а знаменатель (нижняя цифра) – какие это доли. Например, размер $2/4$ означает, что в такте две основные доли – четвертные.

Знак дроби (черта, которая разделяет цифры дроби) не ставится, так как им служит третья линия нотного стана.

Обозначение размера помещается после ключа и ключевых знаков:



Иногда первый такт произведения или его части бывает неполным. Такой неполный первый такт называется *затактом*. При этом в последнем такте произведения или его соответствующей части обычно (но не всегда) недостает суммы длительностей, которые прозвучали в затакте. В этом случае, затакт и последний такт в сумме составляют целый такт:



Затакт не считается тактом; первым является следующий за ним такт.

Размеры, имеющие две или три доли (с цифрой 2 и 3 в числителе), называются простыми. Самые распространенные из них – $2/4$, $3/4$, $3/8$, $2/2$, $3/2$.

Сложными называются размеры, образующиеся от сложения *одинаковых* простых размеров. Из них часто встречаются:

$$4/4 = 2/4 + 2/4;$$

$$6/4 = 3/4 + 3/4;$$

$$6/8 = 3/8 + 3/8;$$

$$9/8 = 3/8 + 3/8 + 3/8;$$

$$12/8 = 3/8 + 3/8 + 3/8 + 3/8,$$

Размер 4/4 часто обозначается знаком **C** (см. пример 56). Этот знак является сокращением английского словосочетания *common time*, в переводе – обычный размер, что связано с его распространенностью. Размер 2/2 обычно обозначают знаком **♩** и называют *alla breve* (*алля брэвэ* в приблизительном переводе с итальянского означает короткий, сокращенный).

Сложными смешанными или просто смешанными называются размеры, образующиеся от слияния *различных* простых размеров. Из них употребительны:

$$5/4 = 3/4 + 2/4 \text{ или } 2/4 + 3/4;$$

$$5/8 = 3/8 + 2/8 \text{ или } 2/8 + 3/8;$$

$$7/4 = 2/4 + 2/4 + 3/4, \text{ или } 2/4 + 2/4 + 3/4, \text{ или } 3/4 + 2/4 + 2/4;$$

$$9/8 \text{ в сочетаниях } 2/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8 \text{ и других;}$$

$$11/4 = 2/4 + 2/4 + 2/4 + 2/4 + 3/4 \text{ или } 3/4 + 2/4 + 2/4 + 2/4 + 2/4.$$

Для ясности, составляющие общий такт простые такты могут отделяться друг от друга пунктирными тактовыми чертами:

59



Кроме того, возможно пояснение в скобках после основного размера с указанием составляющих его простых: 7/4 (3/4 + 2/4 + 2/4) или (3/4 2/4 2/4).

Употребляется и расшифровка в виде слигованных нот над

нотоносцем, чьи длительности соответствуют составляющим простым размерам:



Размеры, в которых количество долей изменяется на протяжении всего произведения или его части, называются переменными. Такие размеры могут быть правильно (периодически) переменными, с одинаковым чередованием двух или трех размеров через одинаковое число тактов:



В этом случае, размер можно обозначить один раз в начале произведения двумя или тремя дробями, поставленными рядом:



Не менее часто встречаются неправильно (непериодически) переменные размеры, с изменением размера через разное количество тактов:



Сложные смешанные и переменные размеры характерны для народной музыки и композиторов, которые прямо к ней обращаются в своем творчестве, а также для произведений современных авторов.

Иногда в одновременном звучании могут сочетаться различные тактовые размеры. Это явление называется полиметрией:

64

Моцарт. «Дон-Жуан»

6) Menuetto

The image displays a musical score for a minuet by Wolfgang Amadeus Mozart, specifically from his opera 'Don Juan'. The score is presented in two systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 3/4. The first system is labeled '6) Menuetto'. The music is written in a clear, elegant style, with notes and rests clearly visible. Vertical dashed lines are used to align the notes across the different staves, highlighting the polyrhythmic structure of the piece.

§ 4. Группировка длительностей

Группировкой называют объединение длительностей в такте в группы соответственно тактовому размеру. Группировка применяется для облегчения чтения нот.

Основные правила группировки следующие:

1. Доли такта должны быть отделены друг от друга перерывом в ребрах длительностей. Поэтому в такте должно быть столько же групп, сколько и долей:

65



2. Во всех сложных размерах входящие в них простые размеры также должны быть отделены друг от друга. Поэтому в сложном размере столько групп, сколько в нем простых размеров:

66



3. Внутри доли длительности, по возможности, объединяются общим ребром (см. примеры 65, 66).

4. Восьмые могут объединяться общим ребром на протяжении нескольких долей. То же касается шестнадцатых и более мелких длительностей. В этом случае, при одном общем ребре, другие ребра (второе, третье и т.д.) могут быть отдельными у каждой основной доли:



5. При наличии мелких длительностей, каждая основная группа может быть разделена на 2 или 4 равные подгруппы. Эти подгруппы обычно связывают в основные группы общим ребром:

68



6. Широко употребительны длительности, охватывающие целое число основных долей такта (ровно 2, 3, 4 доли), а в сложных размерах равные нескольким простым тактам внутри сложного:

69



7. В целях сокращения письма употребляются точки (одна, реже – две, еще реже – три). Точки ставятся даже и в том случае, когда они разрывают доли внутри простого такта и простые такты внутри сложного:

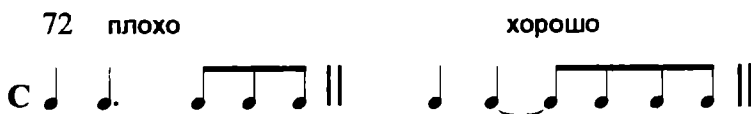
70



Если в долевой группе больше одной ноты, то точку у последней ноты этой группы лучше не ставить, если она заимствует часть следующей доли, так как это ухудшает наглядность:



По той же причине не рекомендуется ставить точку около последней ноты простого такта внутри сложного, если она заимствует часть следующего простого такта:



8. Синкопа – звук, начинающийся на слабой доле и выдерживаемый далее на более сильной. Синкопы записываются обычно с помощью лиг:



Синкопа, которая находится внутри такта, часто записывается одной длительностью, даже если она стирает разделение между долями такта или простыми тактами внутри сложного:



9. Чтобы подчеркнуть деление на фразы и мотивы (см. главу VI), группы могут разрываться на части, а длительности, относящиеся к разным группам – связываться общим ребром (в том числе, и через тактовую черту):

75

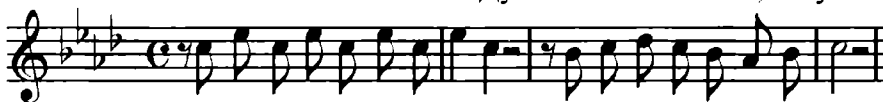


10. В вокальной музыке приняты следующие, связанные с текстом, правила группировки:

а) нота, приходящаяся на слог текста, не связывается с нотами, приходящимися на соседние слоги:

76

Дунаевский. "Летите, голуби"



Ле - ти - те, го - лу - би, ле - ти - те, для вас ни-где пре-гра-ды нет!

б) если один слог текста приходится на два и больше звуков, то соответственные этому слогу ноты соединяются, по возможности, общим ребром и охватываются одной общей лигой:

Римский-Корсаков. Опера "Снегурочка"

77



11. Паузы группируются по тем же правилам, что и ноты, но без использования лиг. Паузы могут находиться под ребром, вместе с окружающими нотами:

Шуман. "Признание", ор. 9

78



Глава III

ЛАД И ТОНАЛЬНОСТЬ

§ 1. Лад

Лад – это организация звуков вокруг главного, опорного звука.

Звуки лада называются ступенями. Они обозначаются римскими цифрами по порядку их ближайшего расположения от главной ступени вверх до ее повторения. Такая последовательность звуков лада называется гаммой. В гамме 8 звуков, но 7 ступеней; последний звук является повторением начального и также нумеруется I ступенью. Номер ступени сохраняется за звуком лада при его появлении вне гаммы и в любой октаве:



Половина гаммы, звукоряд из четырех ступеней, называется тетрахордом. Ступени с I по IV образуют нижний тетрахорд, с V по I – верхний:



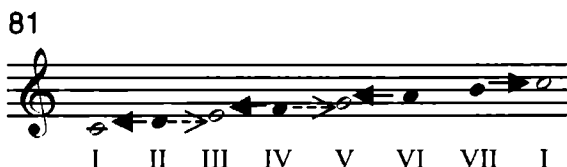
I ступень лада называется тоникой (сокращенно обозначается Т), IV ступень – субдоминантой (S), а V – доминантой

(D). Это – главные ступени лада. Построенные на них трезвучия (см. главу V) чаще всего используются в классической музыке. Они дают окраску ладу: в мажоре (см. § 2 данной главы) они – мажорные, в натуральном миноре (см. § 3) – минорные. Остальные ступени называются побочными.

I, III и V ступени – устойчивые (записываются белыми нотами), а остальные ступени – II, IV, VI, VII – неустойчивые (обозначаются черными нотами).

I, III, V ступени вместе образуют тоническое трезвучие (см. § 3 главы V).

Неустойчивые ступени тяготеют (тянутся) и разрешаются (переходят) в ближайшие устойчивые: II – в I, реже – в III; IV – в III, реже – в V; VI – в V; VII – в I:



Неустойчивые II и VII ступени, окружающие главную I ступень – тонику и разрешающиеся, «вводящие» в нее, называются вводными звуками:



Побочные ступени тоже имеют названия.

II ступень называется нисходящим вводным звуком (тоном), VII – восходящим вводным звуком (тоном), III ступень – медиантой, VI – субмедиантой.

§ 2. Мажор. Мажорные тональности

Мажорным ладом или мажором называется лад из 7 ступеней, где расстояние между I и III степенями – большая терция (см. § 1 главы IV), а на I ступени образуется мажорное трезвучие (см. § 1 главы V).

Пример мажорной гаммы – белые клавиши фортепиано от *до* вверх и вниз. Ее строение – тон – тон – полутон – тон – тон – тон – полутон.

Тональностью называется высотное положение лада.

Любой звук может служить тоникой лада. Поэтому один и тот же лад может быть расположен на любой высоте.

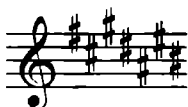
Название тональности состоит из двух частей – обозначения тоники и лада: *До* мажор, *фа-диез* минор и т.д. Названия мажорных тональностей принято записывать с заглавной буквы. При использовании буквенных обозначений, к названию тоники мажорной тональности прибавляется через дефис *dur*. Например, *До* мажор – *C-dur*, *Фа-диез* мажор – *Fis-dur* и т. д.

Для краткости, тональности иногда обозначают одним названием тоники. В этом случае обозначение тоники мажорной тональности обязательно пишется с заглавной буквы: *До*, *Фа-диез*, *C*, *Fis*. Во всех мажорных тональностях, кроме *До* мажора, необходимыми являются ключевые знаки альтерации.

Эти знаки определены в каждой тональности и укладываются в следующую общую схему:

83

1	2	3	4	5	6	7
Соль –	Ре –	Ля –	Ми –	Си –	Фа # –	До #
фа # –	до # –	соль # –	ре # –	ля # –	ми # –	си #



В этой схеме верхняя строчка – сокращенные названия диэзных мажорных тональностей. Цифрами над ней обозначен порядок следования тональностей. Вторая строчка – их ключевые знаки. Третья – запись знаков.

Чтобы определить знаки тональности, нужно найти ее номер на верхней строчке и записать соответствующее количество знаков из нижней.

Например, *Си* мажор – 5-я тональность на верхней строчке. Значит, при ключе в *Си* мажоре будут первые 5 диэзов из 2-й строчки – *фа, до, соль, ре, ля*:

84



Следует отметить, что первая и вторая строчки отстоят друг от друга по вертикали на малую секунду (см. § 1 главы IV) – *Соль* – *фа-диез*, *Ре* – *до-диез* и т. д. Следовательно, последний ключевой знак мажорной диэзной тональности расположен на малую секунду ниже ее тоники. Поэтому еще одним способом нахождения ключевых знаков, для которого не нужно запоминания последовательности названия тональностей, является следующий путь. Нужно от тоники тональности построить малую секунду вниз (достаточно отсчитать две ступени) и таким образом найти последний знак тональности. Затем следует «довести» до него знаки с начала второй строчки. Например, от *ми* малая секунда вниз – *ре-диез*. Значит, ключевые знаки в *Ми* мажоре – *фа, до, соль, ре* диэзы.

Ниже, на стр. 39 – 40, приведены ключевые знаки всех употребительных диэзных мажорных тональностей:

G-dur	D-dur	A-dur	E-dur
85 Соль мажор	Ре мажор	Ля мажор	Ми мажор



Такая же схема может быть составлена и для бемольных тональностей:

86

1	2	3	4	5	6	7
Фа –	Си <i>b</i> –	Ми <i>b</i> –	Ля <i>b</i> –	Ре <i>b</i> –	Соль <i>b</i> –	До <i>b</i>
си <i>b</i> –	ми <i>b</i> –	ля <i>b</i> –	ре <i>b</i> –	соль <i>b</i> –	до <i>b</i> –	фа <i>b</i>

И здесь, чтобы определить знаки тональности, надо найти ее номер на верхней строчке и выписать соответственное количество знаков из нижней (вторая строчка в схемах диэзных и бемольных тональностей дана для удобства запоминания).

Так, *Ля-бемоль* мажор – 4-я тональность в верхней строчке. Значит, при ключе в *Ля-бемоль* мажоре будут первые четыре бемоля из 2-й строчки – *си*, *ми*, *ля*, *ре*, которые пишутся так:

87

Первая и вторая строчки схемы отстоят друг от друга по вертикали на чистую кварту (см. § 1 главы IV). Следовательно, последний ключевой знак мажорной бемольной тональности находится на чистую кварту выше ее тоники.

Поэтому возможно от тоники данной тональности построить чистую кварту вверх и таким образом найти последний знак тональности, а затем «довести» до него знаки с начала второй строчки. Например, чтобы найти знаки *Ми-бемоль* мажора, надо от *ми* построить чистую кварту вверх (достаточно отсчитать четыре ступени). *Ля-бемоль* – последний знак этой тональности, значит, ее знаки (с начала 2-й строчки) – *си, ми, ля* бемоли.

Существует и третий способ. Предпоследний знак бемольной мажорной тональности находится на той же высоте, что и ее тоника. Поэтому, для определения знаков тональности, нужно «довести» знаки с начала второй строчки до знака, совпадающего с тоникой тональности, и прибавить следующий по схеме знак. Так, в тональности *Соль-бемоль* мажор ключевые знаки – *си, ми, ля, ре, соль* и еще *до* – бемоли. Знаки *Фа* мажора этим способом определить нельзя, так как в нем всего один ключевой знак, а способ пригоден только для определения знаков тональностей с двумя и более бемолями при ключе.

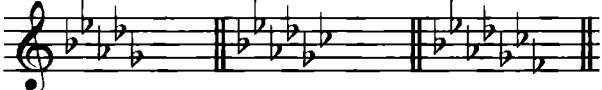
Можно заметить, что вторые строчки в обеих схемах симметричны. Если прочитать справа налево строчку ключевых знаков диэзных тональностей, она совпадет с порядком прибавления знаков в бемольных тональностях и наоборот.

Ниже приведены ключевые знаки всех употребительных бемольных мажорных тональностей:

F-dur	B-dur	Es-dur	As-dur.
88 Фа мажор	Си ♭ мажор	Ми ♭ мажор	Ля ♭ мажор



Des-dur	Ges-dur	Ces-dur.
Ре ♭ мажор	Соль ♭ мажор	До ♭ мажор



По этим схемам возможно и наоборот, определение тональности по данным ее ключевым знакам. Например, если в мажорной тональности 5 диэзов, то, найдя 5-ю по счету тональность на верхней строчке соответствующей схемы диэзных тональностей, получаем *Си* мажор. Тональность с заданным количеством бемолей можно так же найти по схеме бемольных тональностей.

Если нужно определить знаки мажорной тональности, то, чтобы не ошибиться в том, диэзная это тональность или бемольная, нужно сделать следующее.

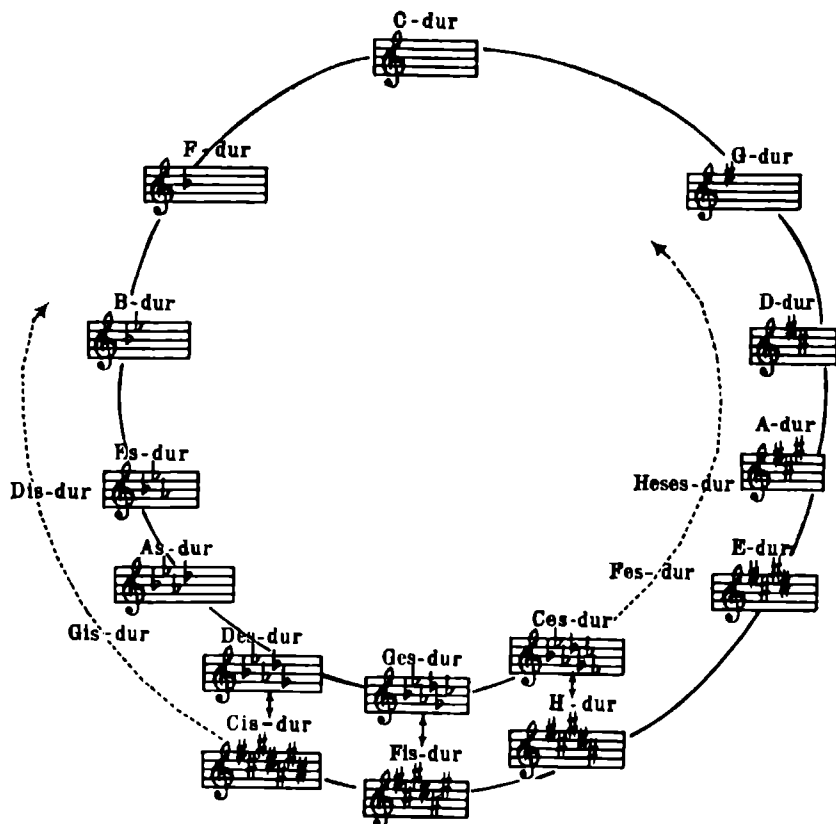
Если в названии тональности есть слово бемоль, то тональность – бемольная, и ее надо искать по схеме бемольных тональностей. Например, *Си-бемоль* мажор, *Соль-бемоль* мажор – бемольные тональности. Все остальные мажорные тональности – диэзные, например, *Фа-диэз* мажор, *Ля* мажор. Исключение – *Фа* мажор, где в названии тональности хотя и нет слова «бемоль», но это – бемольная тональность.

Можно заметить, что знаки записываются как бы «зигзагом» — один знак выше предыдущего, следующий – ниже. Единственное исключение – два знака подряд вниз на отрезке *соль – ре – ля* диэзы в схеме диэзных тональностей. Все это сделано для того, чтобы избежать добавочных линий, которые не употребляются в записи ключевых знаков. В обеих схемах тональности расположены в порядке прибавления их ключевых знаков.

И тоники «соседних» тональностей, и их знаки в схеме диэзных тональностей следуют вверх по чистым квинтам или вниз по чистым квартам.

В схеме же бемольных тональностей, наоборот, тональности и их знаки расположены по чистым квартам вверх или по чистым квинтам вниз.

Обе схемы вместе можно представить в виде круга, который получил название квинтового или кварто-квинтового круга тональностей:



Движение вверх по квинтам или вниз по квартам дает прибавление диэзов или уменьшение бемолей при ключе тональности. И наоборот, движение вниз по квинтам или вверх по квартам дает прибавление бемолей и уменьшение диэзов.

Из схемы видно, что тоники шести употребительных тональностей – *Des* – *Cis*, *Ges* – *Fis*, *Ces* – *H* – энгармонически равны. Соответственно, одинаковы по звучанию и все ступени лада этих тональностей. Такие тональности, имеющие одинаковые по звучанию ступени лада, но разные по написанию и

названию, называются энгармонически равными тональностями. Именно в трех местах их сочетания, показанных на схеме стрелками, и замыкаются полукруги квинтового круга.

Фактически квинтовый круг представляет собой спираль, которую можно замкнуть в круг по стрелкам энгармонизма тональностей. Продолжение же спирали (показано на схеме пунктирными линиями) приводит к появлению неупотребительных тональностей. Количество их ключевых знаков – всегда семь (больше не бывает, т.к. в ладу семь ступеней). Но при этом часть ключевых знаков – двойные (дубль-диезы или дубль-бемоли); теоретически же возможны тональности с тройными, четверными и т.д. знаками. Такие тональности изредка и ненадолго вводятся внутри произведений. Обычно же они заменяются энгармонически равными употребительными тональностями, что облегчает чтение нот.

Появление двойных знаков при ключе происходит по кварто-квинтовому кругу так же, как и появление обычных знаков.

Для определения ключевых знаков в неупотребительных тональностях существуют различные способы, самым простым из которых представляется следующий вариант.

Вначале к неупотребительной находится соответствующая употребительная тональность. Для этого тонику диезной тональности понижают на полутон («убирают» один диез), бемольной – повышают на полутон («убирают» один бемоль). Например, получают *Си* мажор вместо *Си-диез* мажора, *Фа-диез* мажор вместо *Фа-дубль-диез* мажора; а также *Фа* мажор вместо *Фа-бемоль* мажора и *Ре-бемоль* мажор вместо *Ре-дубль-бемоль* мажора.

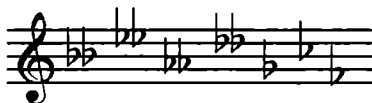
В тональности с двойными знаками ключевые знаки соответствующей употребительной тональности станут двойными. К ним добавятся оставшиеся до семи обычные знаки. Так, если в *Си* мажоре – *фа*, *до*, *соль*, *ре*, *ля* диезы, то в *Си-диез* мажоре – *фа*, *до*, *соль*, *ре*, *ля* дубль-диезы и еще *ми* и *си* диезы:

90



В Ля-бемоль мажоре – *си, ми, ля, ре* бемоли. Значит, в Ля-дубль-бемоль мажоре – *си, ми, ля, ре* дубль-бемоли и *соль, до, фа* бемоли:

91



Вид лада, где все ступени даны без изменений (повышений или понижений), называется *натуральным*. В натуральном ладу нет случайных знаков – только ключевые. Кроме натурального мажора, существуют его гармонический и мелодический виды.

Гармонический мажор – это мажор с пониженной на полутон VI ступенью. Знак ее понижения – бемоль, если в натуральном виде VI ступенью является нота без ключевого знака:

92

Ре мажор гармонический



Если в натуральном мажоре VI ступень записывается нотой с диезом, то в гармоническом виде она понижается знаком беккар:

93

Ми мажор гармонический



Наконец, если VI ступень натурального мажора – нота с бемолем, она понижается знаком дубль-бемоль:

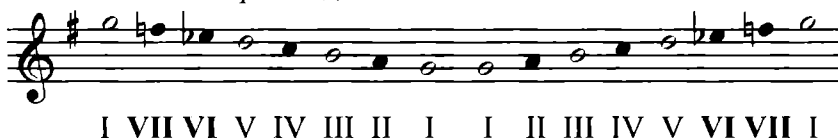
94

Ре^б мажор гармонический

Значительно реже встречается *мелодический* вид мажора, обычно (но не всегда) в нисходящем движении. В мелодическом мажоре понижаются VI и VII ступени по такому же принципу, как и в гармоническом виде. При этом ступени, имеющие разные знаки в натуральном виде, понижаются разными знаками и в мелодическом.

95

Соль мажор мелодический



Пример минорной гаммы – белые клавиши фортепиано от ля вверх и вниз. Ее строение – тон – полутон – тон – тон – полутон – тон – тон.

Тоника, субдоминанта и доминанта, а также неустойчивые и вводные звуки, медианта и субмедианта соответствуют тем же ступеням, что и в мажорной гамме.

По буквенной системе минор обозначается словом *moll*. Оно прибавляется через дефис к названию тоники, которое принято записывать со строчной буквы. Например, *до* минор – *c-moll*, *фа-диез* минор – *fis-moll*.

В краткой записи названия минорной тональности обозначение тоники обязательно со строчной буквы: *ми*, *соль-диез*, *е*, *gis*.

К каждой минорной тональности можно найти мажорную, которая строится на тех же звуках. Мажорная и минорная тональности, имеющие одинаковые звуки в натуральном виде, а значит, и одинаковые ключевые знаки, называются параллельными. Минорная тональность находится на малую терцию (см. главу IV) ниже параллельной мажорной, а мажорная тональность, соответственно, на малую терцию выше параллельной минорной:

96

Ре мажор
I II III IV V VI VII I

си минор
I II III IV V VI VII I

Ре мажор
I II III IV V VI VII I

си минор
I II III IV V VI VII I

Как и в параллельном *До* мажоре, в *ля* миноре нет ключевых знаков.

Для запоминания ключевых знаков остальных минорных тональностей можно составить две схемы, подобные схемам мажорных тональностей.

Для определения знаков диезных минорных тональностей:

97

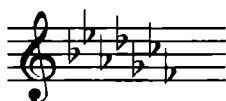
1	2	3	4	5	6	7
ми	си	фа #	до # - соль #	- ре #	ля #	
фа # -	до # -	соль # -	ре # -	ля # -	ми # -	си #



Для определения знаков бемольных минорных тональностей:

98

1	2	3	4	5	6	7
ре	соль -	до -	фа	си b -	ми b -	ля b
си b -	ми b -	ля b -	ре b -	соль b -	до b -	фа b



Принцип определения знаков по этим схемам тот же, что и для мажорных тональностей.

Первый способ – определение знаков по номеру тоники тональности из верхней строчки. Например, в *фа-диез* миноре (цифра 3 над первой строчкой) – три диеза – *фа, до, соль*. В *фа* миноре – четыре бемоля – *си, ми, ля, ре*.

Второй способ определения знаков – построение интервала от тоники для нахождения последнего знака.

В диезных минорных тональностях от тоники вверх строится большая секунда (можно ограничиться нахождением двух ступеней); результатом будет последний ключевой знак тональности. Так, в *фа-диез* миноре последний знак – *соль-диез*, значит, при ключе – *фа, до, соль* диезы.

В бемольных минорных тональностях от тоники вниз строится большая терция (три ступени) и тоже находится последний знак. Например, в *фа* миноре последний знак – *ре-*

бемоль, значит, при ключе – *си, ми, ля, ре* бемоли.

Чтобы не запоминать схемы ключевых знаков минорных тональностей, лучше воспользоваться иным способом, использующим параллелизм мажорных и минорных тональностей.

Для нахождения ключевых знаков минорной тональности, нужно построить вверх от ее тоники малую терцию и найти тонику параллельной ей мажорной тональности. Затем, в описанном выше порядке, надо определить знаки полученной мажорной тональности; они будут такими же, как и в данной минорной тональности.

Пример: требуется определить ключевые знаки тональности *ре-диез* минор. Построив от звука *ре-диез* вверх малую терцию, находим *фа-диез* как тонику параллельной тональности *Фа-диез* мажор. Тональность *Фа-диез* мажор – диезная и в верхней строчке соответствующей схемы она шестая. В итоге, при ключе в этой тональности, а значит, и данной тональности *ре-диез* минор – шесть диезов.

Здесь возможно ускоренное построение малой терции – только отсчет ступеней. Знак в названии минорной тональности при этом укажет на характер ее знаков (диезы или бемоли). Так, *до-диез* минор – диезная тональность. Поэтому, построив три ступени вверх от ее тоники, получаем *Ми* мажор, знаки которого определяются по схеме диезных тональностей (при ключе – 4 диеза).

Си-бемоль минор – бемольная тональность. Отсчитав от *си* три ступени вверх, будем искать *Ре* (*бемоль*) мажор среди бемольных тональностей (5 бемолей при ключе).

Несколько сложнее, когда в названии минорной тональности нет указания на знак.

В этом случае, знак покажет дополнительное построение тона и полутона от тоники вверх для полного нахождения малой терции.

Но и здесь возможно обойтись только отсчетом ступеней. Достаточно запомнить, что из минорных тональностей без

знака у тоники, *си* и *ми* миноры – диезные. Остальные тональности – бемольные (кроме, разумеется, *ля* минора, где нет ключевых знаков) – *до*, *ре*, *фа*, *соль* миноры.

Ниже приведены все употребительные минорные тональности.

Диезные минорные тональности:

e-moll	h-moll	fis-moll	cis-moll
99 ми минор	си минор	фа # минор	до # минор



gis-moll	dis-moll	ais-moll
соль # минор	ре # минор	ля # минор



Бемольные минорные тональности:

d-moll	g-moll	c-moll	f-moll
100 ре минор	соль минор	до минор	фа минор

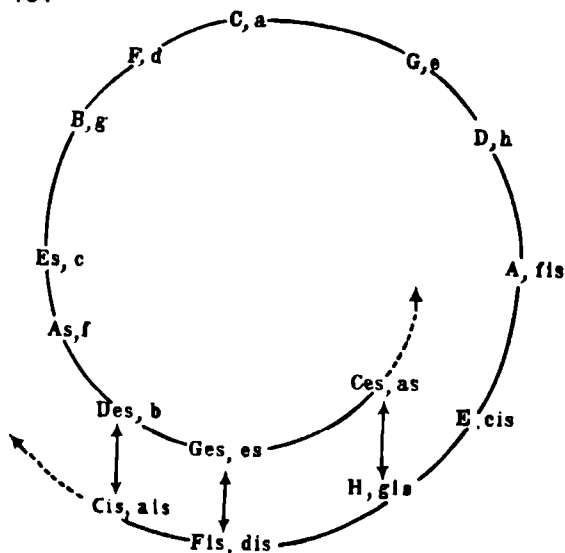


b-moll	es-moll	as-moll
си б минор	ми б минор	ля б минор



В *ля* миноре, как и в параллельном *До* мажоре, нет ключевых знаков.

Минорные тональности, подобно мажорным, могут быть расположены по квинтовому кругу. Но более нагляден квинтовый круг, общий для параллельных мажорных и минорных тональностей:



Подобно мажорным, существует три пары употребительных энгармонически равных минорных тональностей: *gis* – *as*, *dis* – *es*, *ais* – *b*. Характерная черта всех употребительных энгармонически равных мажорных и минорных тональностей – не менее пяти ключевых знаков, т.е. пять, шесть или семь. Их тоники расположены на черных клавишах, за исключением пары *H* – *Ces*.

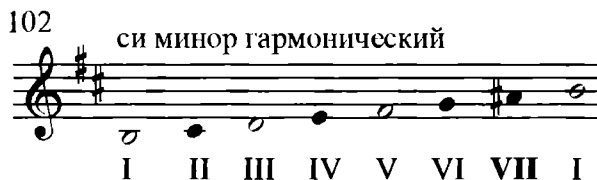
Всего же существует 30 употребительных тональностей – 14 диэзных, 14 бемольных и 2 тональности без ключевых знаков. Тональностей, разных по звучанию – 24 – вдвое больше суммы белых и черных клавиш в октаве.

В музыке широко используются три вида минора.

В *натуральном* миноре нет изменения высоты ступеней и случайных знаков.

В *гармоническом* миноре повышается VII ступень.

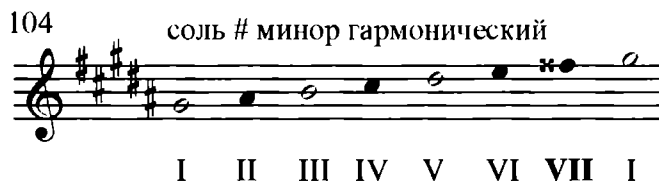
В тональностях, где VII ступень в натуральном виде не имеет ключевого знака, она повышается случайным знаком диэз:



Если в натуральном миноре VII ступень записывается нотой с бемолем, то в гармоническом виде она повышается знаком беккар:



Если же VII ступень натурального минора – нота с диэзом, то она повышается знаком дубль-диэз:



В *мелодическом* миноре, по сравнению с натуральным, повышаются VI и VII ступени. Они изменяются теми же случайными знаками, что и в гармоническом миноре. Если VI и VII ступени в натуральном миноре связаны с разными ключевыми знаками, то, соответственно, разными будут и случайные знаки при этих ступенях в мелодическом миноре:

ре минор мелодический



Такое повышение VI и VII ступеней обычно применяется в восходящей мелодической минорной гамме, но возможно и в нисходящем направлении. При движении вниз, вместо мелодического минора чаще используется натуральная гамма, где повышенные в мелодическом виде VI и VII ступени вновь понижаются с помощью случайных знаков:

ре минор
мелодический натуральный

Одноименными называются мажорная и минорная тональности, имеющие общую тонику. У них как бы одинаковое «имя» (тоника) и разные «фамилии» (лад). Примеры: *До* мажор и *до* минор, *Фа-диез* мажор и *фа-диез* минор и т.д. Одноименные тональности отличаются на три ключевых знака.

Чтобы определить тональность произведения, нужно вначале обратиться к последнему звуку его мелодии. Как правило, это – тоника основной тональности. Кроме того, в произведении или его части тоникой является нижний звук последнего аккорда, а сам этот аккорд – тоническим трезвучием (см. § 3 главы V).

Затем, с учетом ключевых знаков, определяется тональность произведения. Например, если тоника – *фа*, при ключе четыре бемоля – это *фа* минор; один ключевой бемоль с той же тоникой указывает на тональность *Фа* мажор.

Бывают случаи, когда последняя нота примера не может быть тоникой при данных ключевых знаках. Например, *соль* –

последняя нота мелодии произведения, в котором при ключе стоят три бемоля. Тональностью этого произведения не может быть ни *Соль* мажор, ни *соль* минор. Значит, *соль* – это либо не тоника произведения (например, приведен лишь отрывок из него), либо какая-то, чаще первая, ступень новой тональности, в которую произошла модуляция (см. § 5 данной главы). В этом случае решающими для определения тональности становятся ключевые знаки, которые могут принадлежать одной из двух параллельных тональностей. Определить, какая из них будет тональностью данного примера, помогут следующие соображения.

Часто (но не всегда, особенно при наличии затакта) первая нота мелодии является звуком тонического трезвучия, то есть I, III или V ступенью тональности, а соответствующий ему аккорд – тоническим трезвучием или его обращением. Например, произведение с тремя ключевыми бемолями и первой нотой в мелодии *си-бемоль* укажет на тональность *Ми-бемоль* мажор, а если первая нота при тех же знаках – *до*, произведение написано, скорее всего, в *до* миноре.

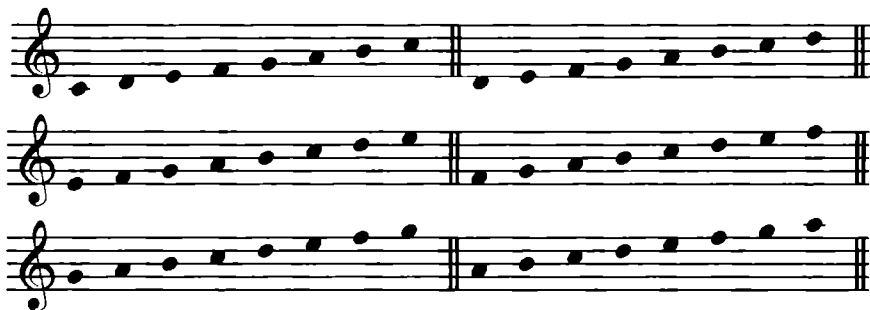
Кроме того, выбору из двух тональностей может помочь анализ случайных знаков. Повышенные ступени могут быть признаком гармонического или мелодического минора, пониженная ступень – признаком гармонического мажора. Отсутствие случайных знаков будет свидетельствовать скорее о мажорном ладе, который чаще бывает в натуральном виде, чем минорный. Например, произведение с тремя бемолями начинается с ноты *ми-бемоль* или *соль*, что возможно и в *Ми-бемоль* мажоре, и в *до* миноре. В этом случае наличие случайных знаков *ля-бикар* или *ля-бикар* и *си-бикар* укажет на гармонический или мелодический *до* минор, а случайный знак *до-бемоль* или отсутствие таких знаков – на гармонический или натуральный *Ми-бемоль* мажор.

§ 4. Диатонические (натуральные) лады.

Пентатоника. Особые виды ладов

Диатонические лады – это семиступенные лады, близкие по своему строению натуральному мажору и минору. Поэтому иногда их называют натуральными ладами. Они представляют собой как бы натуральные мажор и минор, где тоникой становится другая, не I ступень:

107



Вместе с тем, каждый из этих ладов самостоятелен.

Диатонические лады часто употребляются в народной музыке, поэтому их еще называют ладами народной музыки. В связи с областью их использования, эти лады также иногда называют церковными или старинными ладами.

Следует помнить, что каждый из них независим от мажора или минора, построенного от той же тоники, и сравнивается с ними лишь для облегчения усвоения. Поэтому в этих ладах нет случайных знаков – только ключевые.

Ионийский лад – это «диатоническое» название натурального мажора.

Эолийский лад – натуральный минор.

Лидийский лад отличается от мажора, построенного на той же тонике, повышенной IV ступенью (так называемой лидийской квартой):

108



Миксолидийский лад отличается от одноименного мажора пониженной VII ступенью (миксолидийской септимой):

109



Дорийский лад отличается от минора повышенной VI ступенью (дорийской секстой):

110



Фригийский лад отличается от минора, построенного от той же тоники, пониженной II ступенью (фригийской секундой):

111



Диатонические лады отличаются от одноименного натурального лада на один ключевой знак по квинтовому кругу.

В «повышающих» ладах – лидийском и дорийском – прибавляется один диез к знакам соответственно мажорной и минорной тональностей, если в последних при ключе диезы или нет знаков:

112

Ре мажор ре лидийский

фа # минор фа # дорийский

Сравните также лады в примерах 108 и 110 с *До* мажором и *ля* минором.

Если в мажоре или миноре при ключе бемоли, то в этих диатонических ладах будет отсутствовать последний знак.

113

Си ♭ мажор си ♭ лидийский

фа минор фа дорийский

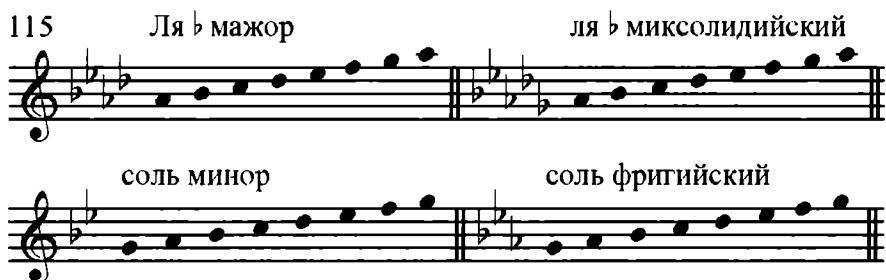
В «понижающих» ладах – миксолидийском и фригийском, наоборот, будет отсутствовать последний диез соответственно в мажоре и миноре с той же тоникой, если при ключе – диезы:

114

Ми мажор ми миксолидийский



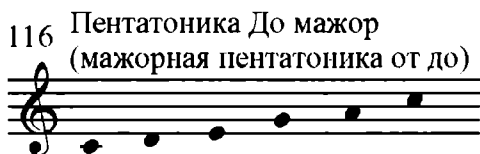
В бемольных же тональностях и тональностях без знаков в этих ладах будет прибавляться следующий по квинтовому кругу бемоль к ключевым знакам мажорной или минорной тональности:



Сравните также лады в примерах 109 и 111 с *До* мажором и *ля* минором.

Пентатоника – это лад, звукоряд которого состоит из пяти звуков, между которыми отсутствуют полутоны. В этом звукоряде нет ступеней, образующих тритоны в натуральном ладу.

Мажорная пентатоника отличается от одноименного натурального мажора отсутствием IV и VII ступеней:



Минорная пентатоника отличается от одноименного натурального минора отсутствием II и VI ступеней:

Пентатоника ля минор
117 (минорная пентатоника от ля)



Параллельно-переменный лад – это объединение параллельных мажора и минора, как правило, натурального вида, в один лад, благодаря равноправию их тоник. Он часто встречается в русской народной музыке и произведениях композиторов, написанных в народном стиле.

Произведение может начинаться в одной из параллельных тональностей и заканчиваться в другой:

118 Русская народная песня "Посею лебеду на берегу"

Соль мажор

ми минор

Возможна также смена параллельных тональностей внутри произведения и в том случае, когда произведение начинается и заканчивается в одной и той же тональности.

119 Русская народная песня "Ах, кто бы моему горюшку помог"

до минор

Ми ♭ мажор

до минор

Мажоро-минор – это объединение в произведении одноименных (реже параллельных гармонического вида) мажора и минора:

120 Соль мажор Кабалевский. "Сказка о старушке"

соль минор

По старинной традиции, минорное произведение может заканчиваться в одноименном мажоре (реже – наоборот: мажорное – в одноименном миноре):

Бах. Трехголосная инвенция до минор (окончание)

121 до минор До мажор

Увеличенный лад – это лад, где тоническим трезвучием является увеличенное трезвучие (см. § 1 главы V), а все звуки его гаммы расположены по целым тонам. Поэтому и увеличенный лад иногда называют целотонным:

122 Увеличенный (целотонный) лад

Ув.⁵₃

Иногда употребляется и *уменьшенный* лад. Гамма его строится по интервалам тон – полутон или полутон – тон:

123 Уменьшенный лад "тон - полутон"

Ум.7

Уменьшенный лад "полутон - тон"

Ум.7

Оба лада – увеличенный и уменьшенный – являются искусственными, то есть придуманными композиторами. Так, их необычное звучание использовали Глинка и Римский-Корсаков для воплощения сказочных образов в своих произведениях.

В музыке употребляются также дважды гармонические лады.

В *дважды гармоническом мажоре*, кроме VI ступени, понижается и II:

124 До мажор дважды гармонический

I II III IV V VI VII I

В *дважды гармоническом миноре*, кроме VII ступени, повышается IV:

125 ля минор дважды гармонический



§ 5. Родство тональностей. Модуляция. Хроматическая гамма. Транспозиция

Родственными тональностями к данной являются тональности, которые имеют с ней наибольшее количество общих звуков и наименьшее отличие от нее в ключевых знаках.

За одним исключением, родственные тональности отличаются от данной не более чем одним ключевым знаком – диэзом, бемолем или его отсутствием.

Точнее называть эти тональности тональностями первой степени родства, так как существуют тональности и других степеней родства (в данном пособии не рассматриваются). Но обычным является сокращенное название – родственные тональности.

Данной тональности родственны следующие шесть тональностей:

1. параллельная;
2. натуральной доминанты;
3. параллельная ей;
4. натуральной субдоминанты;
5. параллельная ей;
6. тональность минорной субдоминанты для мажора и мажорной доминанты для минора.

Так, к *C-dur* родственны тональности *a*, *G*, *e*, *F*, *d*, *f*. К *a-moll* – тональности *C*, *e*, *G*, *d*, *F*, *E*.

На практике чаще используется «поступенный» способ определения родственных тональностей.

На всех ступенях данной тональности строятся трезвучия,

с учетом ключевых знаков исходной тональности. При этом не надо строить трезвучие на I ступени – это тоническое трезвучие данной тональности. Не нужно строить также трезвучие на VII ступени, если дана мажорная тональность, и на II – для исходной минорной. На этих ступенях в данных ладах находится уменьшенное трезвучие, которое не может быть тоническим ни в одной из мажорных или минорных тональностей.

Каждая ступень поочередно принимается за тонику одной из родственных тональностей, а на лад этой тональности указывает лад построенного на этой ступени трезвучия. На IV ступени в мажоре и на V – в миноре будут располагаться две одноименные тональности.

На практике достаточно построить терции (см. главу IV) на II, III, V, VI ступенях в мажоре и на III, IV, VI, VII – в миноре. Если терция, с учетом ключевых знаков, *большая*, то на этой ступени находится *мажорная* родственная тональность к данной, если терция *малая* – значит, тональность *минорная*. Затем к найденным тональностям добавляются две одноименные – на IV ступени в мажоре и на V – в миноре.

В результате, к данному мажору будут родственны следующие тональности: минорная на II ступени, минорная на III ступени, мажорная и минорная на IV, мажорная на V, минорная на VI. Для минора: мажорная тональность на III, минорная на IV, мажорная и минорная на V, мажорная на VI, мажорная на VII.

Например, к *D-dur* родственны тональности *e, fis, G, g, A, h*.

Родственные тональности к *g-moll*: *B, c, D, d, Es, F*.

Модуляцией называется переход из одной тональности в другую.

Если этот переход происходит внутри периода (см. § 3 главы VI), а в конце периода возвращается первоначальная тональность, то он называется *отклонением*.

Если смена тональностей совпадает с окончанием периода или происходит позже, она называется *переходом* или *модуляцией*.

Если, после окончания одной части произведения, следующая часть внезапно, без всякого перехода, начинается в другой тональности, это называется *сопоставлением*.

Часто модуляции и отклонения совершаются в родственные тональности. Их важный признак – появление в тексте знаков новой тональности:



Впрочем, иногда они могут не сопровождаться появлением новых знаков, особенно, если происходят в параллельную тональность (см. примеры 118 и 119).

Тоникой или звуком тонического трезвучия новой тональности часто становится нота, на которой происходит остановка, благодаря ее большей, по сравнению с предыдущими нотами, длительности либо следующей за ней паузе.

Хроматизм (в переводе – краска, цвет) – это повышение или понижение любых ступеней лада с помощью случайных знаков. Хроматизм может быть связан с расцвечиванием звуков лада или с модуляцией.

Альтерация (в переводе – изменение) – разновидность хроматизма. Это хроматическое изменение ступеней лада, не входящих в тоническое трезвучие. Суть альтерации – в замене тоновых тяготений неустойчивых звуков на полутоновые, с целью обострения этих тяготений. Альтерация не связана с модуляцией. В результате альтерации в мажоре может повышаться или понижаться на полутон II ступень, повышаться IV ступень и понижаться VI:



П р и м е ч а н и е. Здесь и далее знаком # слева от номера ступени обозначено ее повышение на полутон, знаком *b* – такое же ее понижение.

В миноре понижается II ступень, повышается или понижается IV, повышается VII:

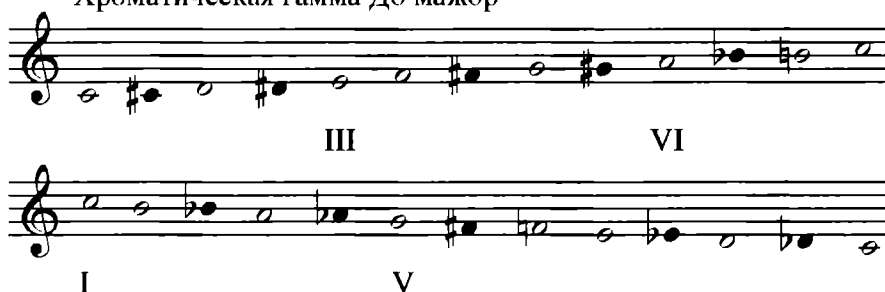


Хроматическая гамма – гамма, состоящая из полутонов. Она является не самостоятельным ладом, а усложнением соответствующей мажорной или минорной гаммы путем заполнения больших секунд полутонами. В итоге образуется последовательное движение по всем 12 соседним клавишам фортепиано.

При ее записи все основные 7 ступеней сохраняют свою нотацию. При ключе выставляются знаки тональности, а около нот – случайные знаки хроматически измененных ступеней. Правила их правописания связаны с их наличием в тональностях, родственных к данной.

В мажорной хроматической гамме при движении вверх изменяются все ступени, кроме III и VI. В результате все изменяющиеся ступени повышаются, кроме VII, которая понижается. При движении мажорной гаммы вниз изменяются все ступени, кроме I и V. Все изменяющиеся ступени понижаются, кроме IV, которая повышается:

129 Хроматическая гамма До мажор



Примечание. Здесь и далее в записи хроматической гаммы белыми нотами обозначены основные ноты, черными – хроматически измененные.

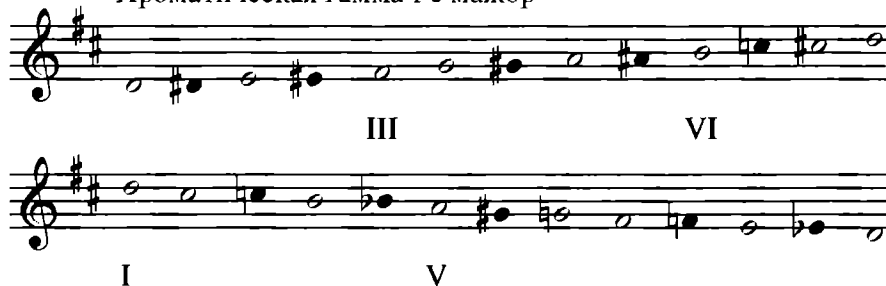
В миноре при движении вверх и вниз изменяются все ступени, кроме I и V – так же, как и при движении вниз мажорной гаммы. В результате повышаются все изменяющиеся ступени, кроме II.

130 Хроматическая гамма ля минор

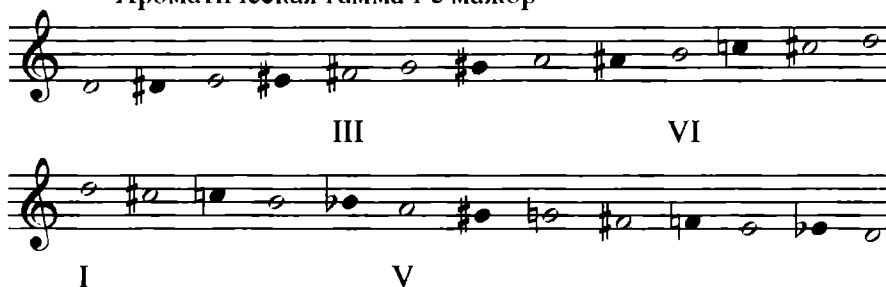


При записи хроматической гаммы тональности, в которой есть ключевые знаки, можно выставить, как обычно, эти знаки у ключа, а все случайные знаки – около нот; впрочем, допустима и запись без ключевых знаков:

131 а) Хроматическая гамма Ре мажор



131 б) Хроматическая гамма Ре мажор



По правилам правописания хроматической гаммы записываются ноты со случайными знаками в музыкальном произведении.

Транспозицией называется точный перенос произведения или его части в другую тональность.

Она применяется в различных случаях.

1. Для сочинения секвенций (см. § 1 главы VI).

2. Транспозиция нужна и для переноса из одной тональности в другую более крупных музыкальных фрагментов, как непосредственно (сопоставление), так и «на расстоянии». Пример тому – побочная и заключительная темы в репризе сонатного аллегро (см. § 4 главы VI).

3. При игре партий некоторых духовых инструментов (валторна, труба, кларнет, английский рожок) на фортепиано или, наоборот, при записи партии одного из этих инструментов, необходима транспозиция. (Партией называются ноты,

которые исполняют один или группа инструментов, играющих одно и то же).

4. Вокальные сочинения (песни, романсы) пишутся для определенного по высоте голоса. В случае их исполнения другим, более низким или более высоким голосом, необходима соответствующая транспозиция в удобную тональность.

5. То же иногда делают в случае переложения музыки (фортепианной – для оркестра или ансамбля, или написанной для одного инструмента – для исполнения на другом). Первоначальная тональность в этом случае часто становится неудобной для исполнителя на другом инструменте.

6. Транспозиция нужна и для переложения для фортепиано партий инструментов, играющих в других ключах, кроме басового и скрипичного – альты, играющего в альтовом ключе, тромбона, а иногда фагота и виолончели – в теноровом.

Существуют три способа транспозиции.

I. «Ступеневый» способ.

Определяется тональность данного произведения. Каждый звук в ней рассматривается как определенная ступень. В новой тональности выставляются ключевые знаки. Затем, при сохранении той же последовательности, ступени записываются нотами уже в новой тональности. При этом случайные знаки остаются на тех же местах, что и в первом варианте. Они должны сохранять свое понижающее или повышающее значение, но при этом могут меняться (диез на бекар и т.д.), в соответствии со сменой ключевого знака около этой ступени:

132 Ми мажор

III V II III IV VI V VII I

Ля б мажор

III V II III IV VI V VII I

II. «Интервальный» способ.

Определяется первоначальная тональность и тональность, в которую нужно транспонировать произведение; выставляются ключевые знаки новой тональности. Затем нужно найти интервал между тониками тональностей. Каждый звук произведения нужно перенести на этот интервал. При этом достаточно соблюсти количественную (ступеневую) величину интервала (см. § 1 главы IV). Случайные знаки определяются так же, как и при первом, «ступеневом» способе транспонирования. Впрочем, возможно и полное, в том числе, качественное (тоновое), построение интервалов. Тогда ключевые знаки новой тональности в тексте повторять не нужно, и случайные знаки будут получаться «автоматически». Этот способ предпочтителен при транспонировании на небольшие интервалы – секунду, терцию:

133 Ми мажор

ум.4

Ля б мажор

III. «Горизонтальный интервальный» способ.

Первый звук находится путем построения интервала между тониками первоначальной и новой тональностей. А затем интервалы между соседними звуками мелодии переносятся в новую тональность (и здесь можно сосчитать только количественную величину интервала). Этот способ особенно удобен при преобладающем поступенном движении мелодии:

134 Ми мажор

ум.4

м.3 ум.4 м.2 м.2 м.3 м.2 м.6 м.2

Ля $\flat$ мажор

Описанные три способа транспозиции полностью соответствуют случаю, когда известна конечная тональность переноса.

Если же, наоборот, дан интервал транспозиции, то во всех трех способах нужно вначале найти тональность, в которую будет осуществляться перенос. Она определяется полным, количественным и качественным (ступеневым и тоновым) построением данного интервала в нужную сторону от тоники первоначальной тональности. В результате этого построения находится тоника конечной тональности, а ее лад остается тем же, что и в первоначальной тональности (мажорное произведение или его отрывок можно транспонировать только в мажор, минорное – в минор). Например, при переносе на большую терцию вверх из *Ре* мажора конечной тональностью будет *Фа-диез* мажор.

Затем процесс транспозиции продолжается так же, как это описано во всех трех способах. Разумеется, при использовании «интервального» и «горизонтального интервального» способов транспозиции не нужно в этом случае находить интервал переноса, который здесь дан изначально.

Глава IV

ИНТЕРВАЛЫ

§ 1. Названия интервалов. Их построение от звуков

Интервалом называется расстояние между двумя звуками, а также их последовательное и одновременное сочетание.

Нижний звук интервала называется его основанием, а верхний – вершиной:



Интервал, звуки которого взяты последовательно (один за другим), называется мелодическим. Его звуки записываются горизонтально, слева направо.

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



Восходящий мелодический интервал всегда читается от основания к вершине, иногда с добавлением указания направления (например, *до – соль* или *до – соль вверх*).

Нисходящий мелодический интервал читается с обязательным указанием направления (например, *соль – до вниз*).

Интервал, звуки которого взяты одновременно, называется

гармоническим. Гармонический интервал читается от основания к вершине, его звуки записываются вертикально, друг над другом (пример 135: *ми – до*).

Ступеневой или количественной величиной интервала называется количество заключенных в нем ступеней, взятых подряд от первого до второго звука интервала, считая оба этих звука. Название интервала – это количество его ступеней на латинском языке.

Эти названия следующие:

прима – одна ступень, секунда – две ступени, терция – три, кварта – четыре, квинта – пять, секста – шесть, септима – семь, октава – восемь ступеней. Сокращенно интервалы обозначаются соответствующей арабской цифрой.

Тоновой или качественной величиной интервалов называется количество заключенных в них тонов и полутонов.

Это количество отражается в прилагательном перед названием интервала – малая, большая, чистая, уменьшенная, увеличенная. Сокращенно это обозначается одной или двумя строчными буквами перед цифрой.

Количественная или качественная величина интервала по отдельности не дают точного определения данного интервала, это возможно лишь путем их сочетания.

Ниже приведена таблица наиболее употребительных интервалов:

Название интервала	Сокращенное обозначение	Количество ступеней	Количество тонов
чистая прима	ч.1	1	0
малая секунда	м.2	2	0,5
большая секунда	б.2	2	1
увеличенная секунда	ув.2	2	1,5
малая терция	м.3	3	1,5
большая терция	б.3	3	2
чистая кварта	ч.4	4	2,5
уменьшенная кварта	ум.4	4	2
увеличенная кварта	ув.4	4	3

Название интервала	Сокращенное обозначение	Количество ступеней	Количество тонов
чистая квинта	ч.5	5	3,5
уменьшенная квинта	ум.5	5	3
увеличенная квинта	ув.5	5	4
малая секста	м.6	6	4
большая секста	б.6	6	4,5
малая септима	м.7	7	5
большая септима	б.7	7	5,5
уменьшенная септима	ум.7	7	4,5
чистая октава	ч.8	8	6

Все малые, большие, чистые интервалы, а также частично увеличенная кварта и уменьшенная квинта называются основными или диатоническими. Остальные увеличенные и уменьшенные интервалы называются хроматическими.

Интервалы, которые звучат мягко, слитно, называются консонирующими или консонансами. Особенно слитно звучат чистые интервалы – прима, октава, в несколько меньшей степени – квинта и кварта. Они получили название совершенных консонансов.

Также мягко, но менее слитно звучат терции и сексты. Они относятся к несовершенным консонансам.

Наконец, секунды, септимы и тритоны (см. ниже), звучащие очень жестко, называются диссонирующими интервалами или диссонансами.

Существуют два сходных способа **построения интервала от звука**, которые лучше изложить на конкретном примере построения большой терции от *ре* вверх.

Первый способ.

Нужно построить 3 ступени вверх от *ре* (считая *ре* I ступенью) и найти второй звук интервала. Результат построения – *фа*. Важно помнить, что нота *фа* сохранится на следующем этапе построения, который только добавит (или не добавит) к ней знак альтерации.

Далее от исходного звука *ре* находим, тоже вверх, два тона: первый – *ре* – *ми*; второй – *ми* – *фа-диез* или *ми* – *соль-бемоль*. Конечный звук построения надо нотировать обязательно как *фа-диез*, а не *соль-бемоль*, чтобы сохранить нужное для терции количество ступеней – три (а в случае *соль-бемоль* их было бы четыре).

Итак, большая терция от *ре* вверх: *ре* – *фа-диез*.

Оба этапа построения – нахождение ступеневой, а затем тоновой величины интервала – можно поменять местами. Тогда вначале нужно построить два тона от *ре* вверх; результат – нота *соль-бемоль* или *фа-диез*. Построение затем трех ступеней от *ре* вверх показывает, что правильная нотация этого звука – *фа-диез*.

Второй способ.

Первый этап – нахождение третьей ступени – тот же, что и в первом способе.

Между *ре* и *фа* – полтора тона (тон и полутон), а нам нужно, чтобы было два тона. Поэтому верхний звук надо повысить еще на полутон, получив в итоге *фа-диез*.

При построении этим способом этапы построения менять местами нельзя.

Если интервал строится от альтерированной ноты (со знаком), то при подсчете ступеней знак можно не учитывать, а при определении тоновой величины ее отсчитывают от начальной альтерированной ноты.

Например, нужно построить чистую кварту от *фа-диез* вниз. Считаем 4 ступени от *фа* вниз – будет *до*. Далее, от *фа-диез* вниз находим 2 тона и полутон – это *до-диез*. Итак, чистая кварта от *фа-диез* вниз – *до-диез*.

Рассмотрим несколько более сложный случай.

Нужно найти большую терцию вверх от *ре-диез*. Третья ступень от *ре* – *фа*. Построив 2 тона от *ре-диез*, мы получаем ноту *соль*. Но искомая нота должна быть нотой *фа*. Обозначая *соль* через *фа*, получаем *фа-дубль-диез*.

Аналогично, например, большая секста вниз от ноты *соль-бемоль* будет нотироваться, как *си-дубль-бемоль*, а не *ля*.

Собственно, все проблемы, связанные с отсчетом качественной величины интервала и нахождением его знака, определяются строением клавиатуры. Две соседние белые клавиши, между которыми есть черная, составляют тон, а где ее нет (*ми* – *фа*, *си* – *до*) – полутон.

Поэтому большая терция вверх от *до* будет *ми* (между ними нет полутоновых «белых пар» *ми* – *фа*, *си* – *до*). А б.3 от *ми* вверх – *соль-диез* (здесь есть «пара» *ми* – *фа*, приходится «увеличить» интервал прибавлением диеза к *соль*).

В чистых квартах и квинтах, где взяты подряд 4 и 5 ступеней, всегда присутствует одна и только одна из пар клавиш *ми* – *фа* или *си* – *до*. Поэтому для определения качественной величины, то есть знака у построенной ноты этих интервалов, достаточно запомнить, что знаки или их отсутствие около обеих нот ч.4 и ч.5 будут одинаковыми. В результате, подсчет тонов и полутонов при построении этих интервалов не нужен – достаточно сосчитать количество ступеней.

Например, чистая кварта от *ре* вверх – *соль*, от *ре-диез* – *соль-диез*, *ре-бемоль* – *соль-бемоль*.

То же самое – при построении чистых квинт.

Исключение – кварта *фа* – *си*. Внутри нее нет «полутоновой» пары белых клавиш *ми* – *фа* или *си* – *до*. В результате, расстояние между нотами *фа* и *си* – 3 тона; его надо уменьшить на полутон, чтобы получить нужные для чистой кварты 2,5 тона. Поэтому знаки около обеих нот этой чистой кварты будут разными: *фа* – *си-бемоль*, *фа-диез* – *си*.

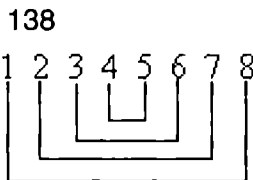
Такое же исключение среди чистых квинт – *си* – *фа*, где, наоборот, внутри заключены сразу обе полутоновые пары *ми* – *фа* и *си* – *до*. 3 тона между этими нотами надо увеличить на полутон для получения необходимых для чистой квинты 3,5 тонов. Поэтому и здесь знаки около обеих нот будут разными: *си* – *фа-диез*, *си-бемоль* – *фа*.

§ 2. Обращение интервалов. Составные интервалы. Энгармонизм интервалов

Обращением интервала называется перенос его нижнего звука на октаву вверх или верхнего звука – на октаву вниз и результат такого переноса. При этом один из звуков остается на месте, а основание и вершина интервала меняются местами:



Если рассмотреть вначале интервалы только с точки зрения количественной стороны, обозначив цифрами количество их ступеней, то обращение интервалов можно представить следующей схемой:



В этой схеме взаимобратимые интервалы (т. е. которые обращаются друг в друга) соединены попарно линиями. Так, терция обращается в сексту, а секста в терцию, секунда в септиму и, наоборот, септима в секунду и т. д.

При дальнейшем рассмотрении схемы становится ясно, что сумма ступеней любой пары взаимобратимых интервалов равна 9 (2 + 7, 4 + 5 и т. п.).

При обращении интервала, расстояние между нижним звуком первого интервала и верхним – второго (или, наоборот,

между верхним звуком первого и нижним – второго) – октава, на которую мы этот звук переносим. Значит, сумма ступеней взаимообратимых интервалов должна была бы быть равна восьми. Но остающийся на месте при обращении звук интервала считается при определении ступеней дважды – в самом интервале и в его обращении; вот откуда получается «лишняя», девятая, ступень в сумме интервалов.

«Правило девяти» дает возможность быстрого определения обращения данного интервала без заучивания приведенной выше схемы. Для определения интервала, в который обращается данный, нужно из девяти вычесть количество ступеней данного интервала. Полученная разность и будет количеством ступеней интервала-обращения, а следовательно, и его количественным названием.

Например, требуется определить, во что обращается кварта. $9 - 4 = 5$; значит, кварта обращается в квинту.

В реальной же практике используются, как правило, всего 2 пары взаимообратимых интервалов в направлении от большего – к меньшему: секста – терция и септима – секунда.

Для определения качественной стороны интервала – обращения данного достаточно запомнить следующее несложное правило.

Чистые интервалы обращаются в чистые (например, ч.1 – в ч.8 и наоборот). Большие интервалы обращаются в малые и наоборот (б.3 – в м.6 и наоборот, м.6 – в б.3). Увеличенные интервалы обращаются в уменьшенные и наоборот (ув.4 – в ум.5, ум.5 – в ув.4).

В учебных целях обращение интервала чаще всего используется при построении широких интервалов, для замены их более узкими.

Для построения интервала, нужно найти в обратную сторону его обращение, и затем полученный звук перенести на октаву в сторону построения – это и будет вторым звуком нужного интервала.

Например, нужно построить малую септиму вверх от ноты *до*. Для этого вначале от *до* вниз строим ее обращение – большую секунду, получаем *си-бемоль*. Затем *си-бемоль* переносим на октаву вверх и находим нужный интервал: *до* – *си-бемоль*.



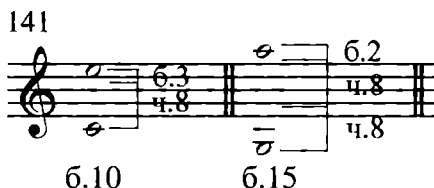
Построение можно производить и в обратном порядке, т.е. вначале найти октаву в сторону построения, а затем от полученного звука в обратную сторону строить обращение данного интервала:



Простыми называются интервалы, не превышающие своей величиной чистой октавы.

Интервалы шире чистой октавы называются составными.

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



Составной интервал называется по соответствующему простому, например: большая секунда через октаву, малая

терция через две октавы и т.д.

Кроме того, составные интервалы, которые не превышают двойной октавы, имеют самостоятельные названия по количеству ступеней, охватываемых ими; при этом качество простого интервала сохраняется в соответствующем составном:

нона (девять ступеней) – секунда через октаву;

деcima (десять ступеней) – терция через октаву;

ундеcima (одиннадцать ступеней) – кварта через октаву;

дуодеcima (двенадцать ступеней) – квинта через октаву;

терцдеcima (тринадцать ступеней) – секста через октаву;

квартдеcima (четырнадцать ступеней) – септима через октаву;

квинтдеcima (пятнадцать ступеней) – две октавы.

Сокращенно составные интервалы обозначаются так же, как и простые. Например, малая нона – м.9, чистая дуодеcima – ч.12 и т. п.

Для определения, какому составному интервалу соответствует данный простой через октаву, нужно к количеству ступеней простого интервала прибавить семь. Сумма и будет количеством ступеней составного интервала. Так, большая терция через октаву – это $3 + 7 = 10$, т. е. большая деcima.

Энгармонически равными называются интервалы, которые звучат одинаково, но записываются по-разному. Энгармонизм интервалов основан на энгармонизме входящих в него звуков.

Есть два типа энгармонического равенства интервалов.

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



2. С энгармонической заменой одного или обоих звуков интервала таким образом, что изменяется его ступеневая величина и название – активный энгармонизм:



Этот второй вид является более употребительным в музыкальной практике.

§ 3. Построение основных интервалов в ладу

Интервалы могут быть построены не только от звуков, но и на ступенях тональностей. В этом случае высчитывается только количественная величина интервала от данной ступени, а качественная величина определяется наличием в тональности ключевых и случайных (видов лада) знаков.

Например, надо построить терцию на III ступени в *си миноре*. Находим третью ступень в этой тональности – ноту *ре*, считаем от нее вверх три ступени – получаем *фа*. Нужный интервал будет *ре – фа-диез*, так как в *си миноре* *фа-диез* при ключе.

При записи интервала или аккорда, построенного в заданной тональности, обозначение интервала или аккорда и ступени, на которой он построен, обычно записываются под нотной строкой, название тональности – над ней:



В ладу в данном его виде на заданной ступени возможен только один вариант качества интервала.

Например, в натуральном миноре на V ступени возможна только малая терция, а в гармоническом на этой же ступени – только большая терция и т. д.

Соответственно, интервалы одного качества возможны в данном ладу на одних ступенях, а другого – на всех остальных.

Так, если в натуральном мажоре большие терции можно построить на I, IV, V ступенях, то малые терции будут располагаться на II, III, VI, VII ступенях.

Кроме того, раз ступеней в ладу семь, значит, сумма больших и малых интервалов с одинаковым количеством ступеней в натуральном ладу равняется семи. Поэтому, чтобы узнать, сколько в натуральном ладу малых терций, если больших три, надо из 7 вычесть 3, получается 4. Значит, в натуральном ладу четыре малые терции.

Расположение основных интервалов на ступенях натуральных и гармонических ладов можно представить следующей таблицей:

Название интервалов	Количество в натуральном + гармоническом видах	Ступени в натуральном + гармоническом видах мажора	Ступени в натуральном + гармоническом видах минора
ч.1	7 + 1	I, II, III, IV, V, VI, VII + <i>b</i> VI	I, II, III, IV, V, VI, VII + #VII
м.2	2 + 1	III, VII + V	II, V + #VII
б.2	5	I, II, IV, V, VI	I, III, IV, VI, VII
м.3	4 + 1	II, III, VI, VII + IV	I, II, IV, V + #VII
б.3	3 + 1	I, IV, V + <i>b</i> VI	III, VI, VII + V
ч.4	6	I, II, III, V, VI, VII	I, II, III, IV, V, VII
ч.5	6	I, II, III, IV, V, VI	I, III, IV, V, VI, VII
м.6	3 + 1	III, VI, VII + I	I, II, V + #VII
б.6	4 + 1	I, II, IV, V + <i>b</i> VI	III, IV, VI, VII + II

Название интервалов	Количество в натуральном + гармоническом видах	Ступени в натуральном + гармоническом видах мажора	Ступени в натуральном + гармоническом видах минора
м.7	5	II, III, V, VI, VII	I, II, IV, V, VII
б.7	2 + 1	I, IV + <i>b</i> VI	III, VI + I
ч.8	7 + 1	I, II, III, IV, V, VI, VII + <i>b</i> VI	I, II, III, IV, V, VI, VII + #VII

П р и м е ч а н и е. Знаком # в таблице обозначено повышение VII ступени гармонического минора, знаком *b* – понижение VI ступени гармонического мажора.

Очевидно, что количество взаимобратимых интервалов в ладу совпадает. Так, малых секунд, как и больших септим – 2 + 1.

Кроме того, совпадает количество одних и тех же интервалов в натуральном мажоре и миноре и гармонических видах.

Построить в данной тональности требуемые интервалы можно и без таблицы, путем отбора. Например, нужно в натуральном *Ми* мажоре построить большие терции. Построив терции подряд на всех ступенях, отбираем из них большие: *ми* – *соль-диез*, *ля* – *до-диез*, *си* – *ре-диез*.

Таким же образом возможно ответить на вопрос, на каких ступенях лада строятся требуемые интервалы. Для этого нужно построить в любой конкретной тональности на каждой ступени интервалы данной количественной величины, затем отобрать из них нужного качества. Такой тональностью, для упрощения построения, может быть *До* мажор или *ля* минор. Например, нужно узнать, на каких ступенях в гармоническом миноре строятся малые секунды. Для этого на каждой ступени *ля минора* строим секунды. Малыми из них будут *си* – *до*, *ми* – *фа*, *соль-диез* – *ля*. Значит, малые секунды в миноре строятся на II, V и #VII ступенях.

Вместе с тем, следующие соображения помогут упростить процесс построения.

Чистые приму и октаву возможно построить на любой ступени лада.

Дальнейшее изложение будет касаться *построения интервалов в натуральном мажоре и натуральном миноре.*

Чистые кварты строятся на всех ступенях, кроме IV – в мажоре и VI – в миноре.

Отметим, что все интервалы строятся в натуральном миноре на тех же ступенях, что и в натуральном мажоре, но с прибавлением цифры два. Так, чистая кварта в мажоре строится на I, II, III и пр. ступенях, а значит, в миноре на III, IV, V и т. д. Это связано с особенностями параллельных ладов, где одинаковые звуки являются в миноре ступенью с номером на 2 большим, чем в мажоре.

Чистые квинты строятся на всех ступенях, кроме VII в мажоре и II в миноре.

Малые секунды строятся в мажоре на тех ступенях, где в До мажоре соседние белые клавиши образуют полутон – на III и VII. В миноре, соответственно – на V и II. Значит, большие секунды надо искать на остальных ступенях – I, II, IV, V, VI в мажоре и на I, III, IV, VI, VII – в миноре.

Обращения малых секунд, большие септимы, строятся там, где расположены верхние звуки малых секунд, т.е. на тех же ступенях, где находятся малые секунды, с прибавлением цифры один. Большие септимы строятся на I и IV ступенях в мажоре и на III и VI – в миноре. На остальных ступенях в этих ладах находятся малые септимы: в мажоре – на II, III, V, VI, VII; в миноре – на I, II, IV, V, VII ступенях.

Большие терции строятся в мажоре на главных ступенях – I, IV, V, в миноре, соответственно, – на III, VI, VII. На остальных ступенях расположены малые терции – на II, III, VI, VII в мажоре и на I, II, IV, V в миноре.

Малые сексты, обращения больших терций, находятся на ступенях, где расположены вершины больших терций. Их

можно найти, прибавляя цифру два к ступеням, на которых строятся большие терции. Итак, в мажоре малые сексты строятся на III, VI, VII ступенях, в миноре – на I, II, V. На остальных ступенях находятся большие сексты: в мажоре – на I, II, IV, V, в миноре – на III, IV, VI, VII ступенях.

Разумеется, во всех случаях построения секст и септим следует использовать их обращения. Например, вместо требуемых малых септим строить на ступенях секунды вниз и отбирать среди них большие и т.д.

Все приведенные соображения касались построения интервалов в натуральных ладах.

Для нахождения интервалов в гармоническом виде мажора и минора, следует обратиться к измененной ступени, от которой интервалы образуются вверх или вниз.

Новых чистых кварт и квинт, больших секунд и малых септим в гармонических видах нет.

В гармоническом мажоре остальные дополнительные большие интервалы находятся от VI ступени вверх, малые – вниз. VI пониженная ступень внизу интервала расширяет малые интервалы натурального мажора, превращая их в большие. Она же, в качестве вершины, сужает большие интервалы натурального вида, превращая их в малые:



В гармоническом миноре вверх от VII ступени строятся новые малые интервалы, вниз – большие. VII повышенная ступень, в качестве основания интервала, сужает большие интервалы натурального минора, превращая их в малые. Она же, будучи вершиной, расширяет малые интервалы натурального вида до больших:



Часто бывает необходимым найти тональности, в которых встретится данный интервал.

Находить их в натуральных видах удобнее по квинтовому кругу.

Здесь возможны три случая.

1. Если один из звуков интервала – с диезом, а другой – без знака, то он встретится только в диезных тональностях. Так, *ми – соль-диез* можно построить во всех тональностях по квинтовому кругу, где есть *соль-диез*, но нет *ми-диеза* при ключе. То есть, это тональности от 3 до 5 знаков: *A – fis*, *E – cis*, *H – gis*.

Сразу отметим, что таких натуральных тональностей всегда будет вдвое больше, чем можно построить данных интервалов в ладу; они всегда будут парами параллельных тональностей.

Больших терций в ладу – три, поэтому в приведенном выше примере *6.3 ми – соль-диез* встретится в шести тональностях. При этом надо иметь в виду, что часть тональностей может быть неупотребительными; они в процессе дальнейшего изложения отмечаться не будут.

2. Если диез – у обеих нот интервала, то первыми тональностями, где встретится интервал, станут тональности, где при ключе будет последний по квинтовому кругу знак.

Например, для интервала *ре-диез – фа-диез* первыми тональностями станут те, где при ключе появляется *ре-диез*: *E – cis*. Остальные употребительные тональности в этом случае расположены далее, до конца квинтового круга: *H – gis*, *Fis – dis*, *Cis – ais*.

Аналогично находятся бемольные тональности для интервала с бемодем около одной или обеих нот.

Так, интервал *соль* – *ля-бемоль* встретится в тональностях, где при ключе есть *ля-бемоль* и нет *соль-бемоля*, т. е. в *Es* – *c*, *As* – *f*.

Интервал *ре-бемоль* – *си-бемоль* можно построить в тональностях, где при ключе впервые выставляется *ре-бемоль* и далее – до 7 знаков: *As* – *f*, *Des* – *b*, *Ges* – *es*, *Ces* – *as*.

3. Если знака нет у обеих нот интервала, то, во-первых, он встретится в тональностях без знаков при ключе. Остальные тональности находятся по квинтовому кругу в сторону диэзов и бемолей до появления ключевого знака, совпадающего с одной из нот интервала.

Например, интервал *ми* – *соль* возможно построить в *C* – *a*. Далее, он встретится в диэзных тональностях, где при ключе отсутствует *соль*#, т. е. в *G* – *e*, *D* – *h*. Наконец, он строится в бемольных тональностях, где нет ключевого *ми-бемоля*: *F* – *d*.

Для определения тональностей гармонического вида, где встретится данный интервал, надо один из его звуков принять за VI пониженную ступень мажора, построить от него большую терцию вверх (используя обращение, вместо малой сексты вниз) и найти тонику этой мажорной тональности.

Другой звук рассматривается как VII повышенная ступень минора, от него строится малая секунда вверх (вместо большой септимы вниз) и находится тоника минорной тональности.

В малых (и уменьшенных) интервалах нижний звук – это VII повышенная ступень минора, верхний – VI пониженная ступень мажора. Так, малая терция *ми* – *соль* встретится в гармонических *фа* миноре и *Си* мажоре.

В больших (и увеличенных) интервалах, наоборот, нижний звук – это VI пониженная ступень мажора, верхний – VII повышенная ступень минора. Так, большая секста *си-бемоль* – *соль* строится в гармонических *Ре* мажоре и *ля-бемоль* миноре.

В гармонических ладах, напомним, не добавляются тональности для чистых кварт и квинт, больших секунд и малых септим.

В чистых приме и октаве один и тот же звук надо рассматривать как VI ступень мажора и VII – минора гармонических видов.

Следует иметь в виду, что одна из тональностей может оказаться неупотребительной.

Если около обеих нот интервала стоят диезы, то данный интервал можно построить только в одной употребительной тональности гармонического вида – минорной. Так, малую терцию *ре-диез* – *фа-диез* можно построить только в тональности, где *ре-диез* – VII повышенная ступень – в *ми* миноре.

Аналогично, если около обеих нот интервала – бемоли, то единственной употребительной гармонической тональностью, где его можно построить, будет мажорная. Например, большая септима *до-бемоль* – *си-бемоль* встретится в гармоническом *Ми-бемоль* мажоре.

Во всех случаях надо иметь в виду, что ноту без знака, когда она является VII повышенной ступенью в миноре или VI пониженной – в мажоре, надо нотировать с бекаром.

Если интервал (или аккорд, см. главу V) построен в данной тональности, то его знаки (и знаки его разрешения, см. следующий параграф) выставляются в качестве ключевых этой тональности; около нот находится лишь случайный знак гармонического вида.

Если же интервал (или аккорд) построен от звука, даже с дальнейшим определением тональности, все знаки его (и его разрешения) выставляются около нот, а ключевые знаки тональности не записываются.

§ 4. Разрешение малых, больших и чистых интервалов

Каждый интервал, построенный в ладу, если в его составе есть хотя бы одна неустойчивая ступень, возможно разрешить.

Общий принцип разрешения: неустойчивые звуки переходят в ближайшие устойчивые, устойчивые остаются на месте:



Если в интервале оба звука устойчивые, он не требует разрешения.

Существует несколько особых случаев.

Чистая прима не разрешается в чистую приму, чистая октава – в чистую октаву, так как это нарушает самостоятельность ведения каждого из голосов в двухголосии. В теории это формулируется как запрещение движения параллельными примами и октавами.

Примы, построенные на неустойчивых ступенях, разрешаются расходящимся движением обоих звуков, октавы – сходящимся:



ч.1 ч.1 ч.8 ч.8
II I IV III
хорошо



ч.1 б.3 ч.1 м.3 ч.1 б.2 ч.4 ч.1 б.2 ч.4
II I IV III VI VI V VII VI V



ч.8 м.6 ч.8 б.6 ч.8 м.7 ч.5 ч.8 м.7 ч.5
II III IV V VI VII I VII VII I

Нежелательны и параллельные квинты, то есть переход чистой (и уменьшенной) квинты в чистую квинту из-за возникающего необычного пустого звучания (обратная последовательность – чистой и уменьшенной квинт – возможна):

149 До мажор
плохо хорошо

ч.5 (ум.5) ч.5 ч.5 (ум.5) м.3
II I II III

Секунду лучше не разрешать в чистую приму. В результате такой смены самого жесткого диссонанса самым чистым консонансом возникает впечатление потери одного из голосов двухголосия. По той же причине септиму лучше не разрешать в чистую октаву:

150 До мажор
плохо лучше

б.2 ч.1 м.7 ч.8 б.2 б.3 м.7 м.6
I I II I I I II III

Очень часто секунда разрешается движением нижнего звука вниз. Для секунд на I, III, V, VII ступенях лада в этом случае требуется второй этап: разрешение неустойчивых ступеней терций, образующихся на первом этапе:

151 До мажор
хорошо

б.2 м.3 ч.1 б.2 б.3 м.2 м.3 б.3 б.2 м.3
I VII I II I III II I IV III



б.2 б.3 м.3 б.2 ч.4 м.2 м.3 ч.4
V IV III VI V VII VI V

Соответственно, распространенным случаем разрешения септим является движение их вершин вниз. Как и для секунд, для септим на I, II, IV, VI ступенях в этом случае требуется дальнейшее разрешение получающихся секст:

152 До мажор
хорошо



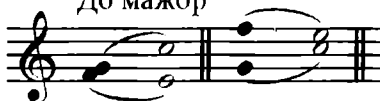
б.7 б.6 ч.5 м.7 б.6 ч.8 м.7 м.6 б.7 б.6 м.6
I I I II II I III III IV IV III



м.7 б.6 м.7 м.6 б.6 м.7 ч.5
V V VI VI V VII I

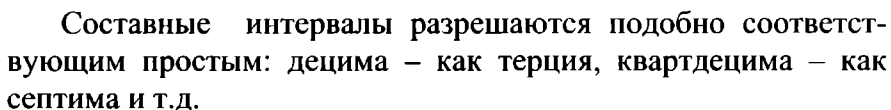
V ступень лада двойственна. Будучи устойчивой, она, в то же время, составляет основу самой неустойчивой, доминантовой, функции лада (см. § 3 главы V). Поэтому, если она соседствует в интервале с неустойчивой ступенью, при разрешении интервала, V ступень тоже часто разрешается скачком в I ступень:

153 До мажор



б.2 м.6 м.7 б.3
IV III V I

Аналогично в гармоническом миноре разрешается большая септима на I ступени. После движения ее основания вверх, получающаяся секста разрешается по общим правилам:



Тритонами называют интервалы, которые содержат три тона.

Они занимают как бы промежуточное положение между чистой квартой ($2\frac{1}{2}$ тона) и чистой квинтой ($3\frac{1}{2}$ тона).

Соответственно, к тритонам относят два интервала – **увеличенную кварту** (ув.4) и ее обращение – **уменьшенную квинту** (ум.5). Они являются энгармонически равными, благодаря равенству тоновой величины:



От звука их можно построить обычным образом, отсчитав соответствующее количество ступеней, а затем три тона.

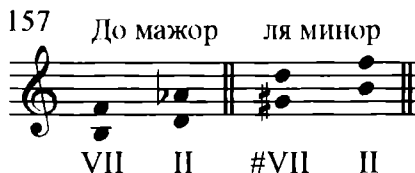
В тритонах знаки около обеих нот всегда разные. Исключение – ув.4 *фа – си* и ум.5 *си – фа*.

В ладу увеличенную кварту можно построить на IV ступени в мажоре и гармоническом миноре и на VI – в миноре и гармоническом мажоре. Вершина кварты находится отсчетом четырех ступеней вверх от ступени построения:



Звуки ув.4 на IV ступени в мажоре и на VI – в параллельном миноре совпадают; в обоих случаях не участвуют гармонические виды ладов.

Уменьшенная квинта строится на вводных звуках – на VII ступени в мажоре и гармоническом миноре и на II – в миноре и гармоническом мажоре, от которых отсчитываются пять ступеней:



Напомним, что, используя обращения интервалов для ускорения построения, VII ступень можно найти как следующую вниз от тоники, VI – через одну вниз.

Обращение можно использовать для облегчения построения уменьшенной квинты, если уже построена увеличенная кварта, и наоборот, т. к. эти интервалы (как и их разрешения) являются взаимобратимыми:

158 До мажор ля минор

ув.4 ум.5 ув.4 ум.5 ув.4 ум.5 ув.4 ум.5
IV VII bVI II IV #VII VI II

Тритоны разрешаются движением обоих звуков в ближайшие устойчивые ступени.

При этом увеличенная кварта разрешается путем расширения – в сексту, уменьшенная квинта переходит, сужаясь, в терцию:

159 До мажор

ув.4 м.6 ум.5 б.3 ув.4 б.6 ум.5 м.3
IV III VII I bVI V II III

ля минор

ув.4 м.6 ум.5 б.3 ув.4 б.6 ум.5 м.3
IV III VII I VI V II III

Следует отметить, что этот принцип сохраняется при разрешении всех увеличенных и уменьшенных интервалов: первые из них расширяются, вторые – сужаются.

Часто необходимо *построить тритоны от звука и разрешить их.*

В этом случае удобно, до построения, найти тональности, где встретится данный интервал, а затем в этих тональностях построить и разрешить его.

Во всех четырех тональностях, где возможно построение и

разрешение тритона от данного звука, ноты интервала и разрешения будут одинаковыми. Разница будет только в знаках около нот, в соответствии с ключевыми и случайными знаками гармонического вида каждой из тональностей.

Для увеличенной кварты, которая строится на IV ступени, такими тональностями будут две одноименные тональности, тоника которых находится построением от данного звука чистой кварты вниз.

Например, увеличенную кварту от *ре* возможно построить в *Ля* мажоре и гармоническом *ля* миноре:



Еще две одноименные тональности, где данный звук будет VI ступенью, находятся построением от него большой терции вверх (вместо малой сексты вниз, используя принцип обращения).

Для звука *ре* второй парой тональностей, таким образом, будут гармонический *Фа-диез* мажор и *фа-диез* минор:



Аналогично, для уменьшенной квинты на VII ступени тоника тональностей находится построением от данного звука малой секунды вверх (вместо большой септимы вниз).

Для звука *ре* такими тональностями будут *Ми-бемоль* мажор и гармонический *ми-бемоль* минор:



Для нахождения тональности уменьшенной квинты на II ступени, необходимо от этого звука построить большую секунду вниз.

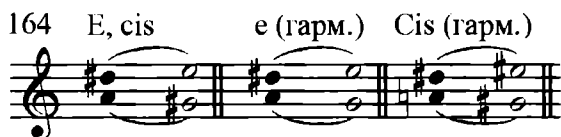
При таком построении от звука *ре* находятся тональности гармонический *До* мажор и *до* минор:



Но возможно еще более упростить построение тритонов от звука с разрешением в тональности. Для этого применяют следующий способ.

Для построения увеличенной кварты от данного звука, как это описано выше, строится чистая кварта вниз. Но получившийся результат здесь рассматривается вначале как тоника только мажорной тональности, к которой добавляется параллельный минор. Так как ключевые знаки параллельных тональностей одинаковы, а их гармонические виды здесь не задействованы, тритон и его разрешение также будут абсолютно одинаковыми в обеих тональностях (их можно объединить). Две оставшиеся тональности, обе гармонического вида, являются одноименными к каждой из первых двух тональностей.

Так, для увеличенной кварты от звука *ля* двумя первыми тональностями будут *Ми* мажор и параллельный ему *до-диез* минор. Соответственно, две остальные тональности – одноименные к первым двум: *ми* минор и *До-диез* мажор гармонического вида:



Аналогично, для уменьшенной квинты, после построения от звука малой секунды вверх, находится мажорная тональность, затем параллельная к ней и одноименная к каждой из первых двух.

При построении уменьшенной квинты от *ля*, таким образом, находятся тональности *Си-бемоль* мажор и *соль* минор, а затем одноименные к ним *си-бемоль* минор и *Соль* мажор гармонического вида:



Иногда требуется *построить тритоны вниз от звука с последующим разрешением*. В этом случае тональности удобно находить для обращения данного интервала.

Для увеличенной квинты вниз от звука тональности находятся так же, как и для уменьшенной квинты – вверх. В частности, для увеличенной квинты от *ля* вниз этими тональностями будут *B-dur*, *g-moll*, *b-moll*, *G-dur*.

Для уменьшенной квинты вниз от звука тональности те же, что и для увеличенной квинты – вверх. Так, при построении ум.5 от *ля* вниз, тональности – *E-dur*, *cis-moll*, *e-moll*, *Cis-dur*.

Далее от данного звука строится необходимый исходный интервал, с учетом ключевых и случайных знаков найденных тональностей, и разрешается в этих тональностях.

§ 6. Характерные интервалы

Характерными называются интервалы, которые строятся только в гармоническом мажоре и гармоническом миноре. К ним относятся увеличенная секунда и ее обращение – уменьшенная септима, увеличенная квинта и ее обращение – уменьшенная кварта.

Каждый из них энгармонически равен малому или большому интервалу. Увеличенные интервалы равны малым интервалам с большей на ступень количественной величиной. Увеличенная секунда равна малой терции, увеличенная квинта – малой сексте. Уменьшенные интервалы равны большим интервалам с меньшей на ступень количественной величиной. Уменьшенная септима равна большой сексте, уменьшенная кварта – большой терции.

Увеличенная секунда (ув.2) строится на VI ступени лада и разрешается в сторону расширения поступенным движением обоих звуков в чистую кварту на V ступени:

166 До мажор ля минор

ув.2 ч.4 ув.2 ч.4
*b*VI V VI V

Уменьшенная септима (ум.7) строится на VII ступени и разрешается в сторону сужения поступенным движением обоих звуков в чистую квинту на I ступени:

167 До мажор ля минор

ум.7 ч.5 ум.7 ч.5
VII I *#*VII I

При построении уменьшенной септимы, как и других секст и септим, рекомендуется использовать обращение, с построением секунды вниз и переносом результата на октаву вверх:



Поскольку увеличенная секунда и уменьшенная септима – взаимообратимые интервалы, то, при построении их обоих в одной и той же тональности, целесообразно, после построения ув.2, обратить ее звуки в ум.7 (их разрешение тоже взаимообратимо):

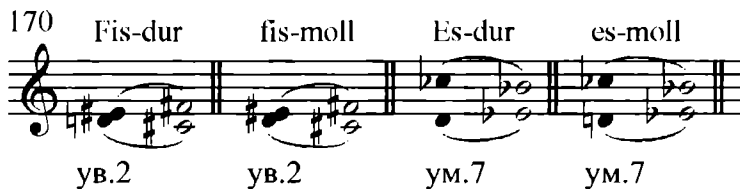


Для построения увеличенной секунды и уменьшенной септимы вверх и вниз от звука можно воспользоваться обычным способом, сосчитав две ступени и 1,5 тона в ув.2. Для нахождения ум.7 целесообразно, используя обращение, построить ув.2 в обратную сторону, с переносом затем результата на октаву в сторону построения (см. пример 168).

Если же требуется не только построить от звука, но и разрешить увеличенную секунду или уменьшенную септиму, удобно, как и при нахождении тритонов, вначале определить тональности, где встретится интервал, а потом сделать в них нужные построения, как это описано выше.

Для увеличенной секунды тоника двух одноименных тональностей находится путем построения от данного звука

большой терции вверх, для уменьшенной септимы – малой секунды вверх. Так, ув.2 от *ре* будет строиться в *Fis-dur* и *fis-moll*; ум.7 от того же звука – в *Es-dur* и *es-moll*:



При построении увеличенной секунды и уменьшенной септимы вниз от звука, тональности, как и при таком же построении тритонов, удобно находить для обращения данного интервала. Эти тональности находятся отсчетом вверх м.2 для увеличенной секунды и б.3 для уменьшенной септимы. В результате, например, ув.2 от *ре* вниз можно разрешить в *Es-dur* и *es-moll*, ум.7 от *ре* вниз – в *Fis-dur* и *fis-moll*.

Далее от данного звука строится необходимый исходный интервал, с учетом ключевых и случайных знаков найденных тональностей, и разрешается в этих тональностях.

Вторая пара характерных интервалов – **увеличенная квинта (ув.5) и уменьшенная кварта (ум.4)**.

Их построение и разрешение несколько отличается от того, что описано выше для тритонов и характерных интервалов.

Ув.5 и ум.4 строятся на разных ступенях в гармоническом мажоре и гармоническом миноре.

Увеличенная квинта строится на VI ступени в мажоре и на III – в миноре; уменьшенная кварта – на III ступени в мажоре и на VII – в миноре. От данных ступеней обычным порядком отсчитывается нужная количественная величина:

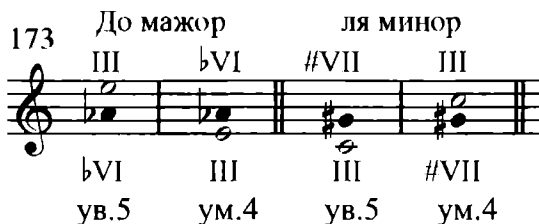


Увеличенная квинта и уменьшенная кварта (а также их разрешения) – взаимообратимые интервалы; это возможно использовать при их совместном построении в тональности:



Существенно облегчить нахождение этих интервалов, без запоминания ступеней, на которых они строятся, поможет то, что в состав обоих интервалов входит III ступень тональности. Вторым звуком каждого из них является измененная ступень гармонического вида – VI в мажоре, VII в миноре.

Поэтому, для построения интервала, достаточно расположить эти ступени друг над другом так, чтобы получилась нужная количественная величина интервала – квинты или квинты:



Разрешаются увеличенная квинта и уменьшенная кварта движением одного звука. VI пониженная ступень в мажоре движется поступенно вниз, VII повышенная в миноре – поступенно вверх; III, устойчивая, ступень во всех случаях остается на месте. В результате, общий принцип разрешения – расширение увеличенных и сужение уменьшенных интервалов – сохраняется. Ув.5 разрешается в большую сексту, ум.4 – в малую терцию:

174 До мажор ля минор

ув.5 б.6 ум.4 м.3 ув.5 б.6 ум.4 м.3

бVI V III III III III #VII I

При построении от звука, достаточно сосчитать 5 ступеней и 4 тона для увеличенной квинты; 4 степени и 2 тона – для уменьшенной кварты (или увеличить на полутон ч.5, уменьшить на полутон ч.4).

Если требуется *найти от звука и разрешить* ув.5 и ум.4, возможно предварительное определение тональностей. Затем в них осуществляется построение и разрешение, как это описано выше.

При построении увеличенной квинты, нижний звук вначале рассматривается как VI ступень мажора, и тоника тональности находится построением от этого звука большой терции вверх. Затем он трактуется как III ступень, и построение от него малой терции вниз показывает тонику минорной тональности. Например, при построении увеличенной квинты от *соль*, получаем тональности *H-dur*, *e-moll*.

Если нужно построить уменьшенную кварту от звука, его надо рассмотреть как III ступень мажора и найти тональность построением от этого звука большой терции вниз. Затем звук трактуется как VII ступень, и минорная тональность отыскивается построением от звука малой секунды вверх. Ум.4 от звука *соль* строится в тональностях *Es-dur* и *as-moll*.

Еще одним способом может быть определение тональностей после построения интервала.

Увеличенная квинта строится обычным порядком, т. е. отсчет 5 ступеней, 4 тонов. Затем ее основание рассматривается как VI пониженная ступень мажора, а вершина – как VII повышенная ступень минора. Для нахождения тоники мажорной тональности, от нижнего звука строится большая терция вверх, а минорной – малая секунда вверх от верхнего звука.

Уменьшенная кварта строится отсчетом 4 ступеней, 2 тонов. Затем ее основание рассматривается как VII повышенная ступень минора, а вершина – как VI пониженная в мажоре. Для нахождения тоники минорной тональности, от нижнего звука строится малая секунда вверх, а мажорной тональности – большая терция вверх от верхнего звука.

Например, требуется построить и разрешить увеличенную квинту от *ре*. *Ре* – VI пониженная ступень мажора; поэтому название тональности отыскивается построением от *ре* большой терции, это – *Фа-диез* мажор. Отсчитав от *ре* 5 ступеней и 4 тона, находим вершину ув.5 – звук *ля-диез*. Это – VII повышенная ступень минорной тональности. Ее название – результат построения малой секунды от ноты *ля-диез* – *си* минор.

Аналогично строится и разрешается уменьшенная кварта. При нахождении ее от *ре*, название минорной тональности отыскивается построением от *ре* малой секунды – это *ми-бемоль* минор. Вершина ум.4, найденная отсчетом от *ре* 4 ступеней, 2 тонов – *соль-бемоль*. Это – VI пониженная ступень мажорной тональности. Ее тоника отыскивается построением большой терции от ноты *соль-бемоль*, это – *Си-бемоль* мажор.

Этот способ наиболее удобен и для построения данных интервалов вниз с их дальнейшим разрешением. После нахождения интервала, определение тональностей его разрешения происходит так же, как это описано выше.

§7. Альтерированные интервалы

Увеличенные и уменьшенные интервалы (тритоны – частично) относятся к хроматическим или альтерированным.

Альтерация остальных неустойчивых ступеней лада, кроме VI и VII – II и IV – приводит к появлению большого количества новых интервалов, как уже затронутых, но на других ступенях тональности, так и не рассмотренных выше. Это – увеличенная и уменьшенная терция и секста, а также дважды увеличенные (на тон больше чистых) прима, октава и кварта и дважды уменьшенные (на тон меньше чистых) октава и квинта. Кроме того, дополнительно к рассмотренным выше, на других ступенях лада обра-

зуются увеличенные секунды и уменьшенные септимы, а также увеличенные и уменьшенные кварты и квинты. Все они прилегают на секунду, как правило, малую, к звукам тонического трезвучия.

К наиболее употребительным из них относятся **увеличенная секста** (ув.6) и ее обращение **уменьшенная терция** (ув.3). В ладу возможно построить по три таких интервала, звуки которых расположены на малую секунду выше и ниже каждого из звуков тонического трезвучия.

Увеличенная секста строится в мажоре на II пониженной, IV и VI пониженной ступенях, в миноре – на II пониженной, IV пониженной и VI ступенях. Она находится построением малой секунды вверх от нижнего и вниз от верхнего каждого из звуков трезвучия, расположенных в октаву, и разрешается в эти звуки.

Ниже приведены примеры построения (175) и разрешения (176) увеличенной сексты в ладу.

175 До мажор

ч.8 ув.6 ч.8 ув.6 ч.8 ув.6
I ♭II III IV V ♭VI

ля минор

ч.8 ув.6 ч.8 ув.6 ч.8 ув.6
I ♭II III ♭IV V VI

176 До мажор

ув.6 ч.8 ув.6 ч.8 ув.6 ч.8
♭II I IV III ♭VI V

ля минор

ув.6 ч.8 ув.6 ч.8 ув.6 ч.8
 $\flat\P$ I $\flat\text{IV}$ III VI V

Уменьшенная терция строится в мажоре на VII, II повышенной и IV повышенной ступенях, в миноре – на VII повышенной, II и IV повышенной ступенях. Она отыскивается построением малой секунды вверх и вниз от каждого из звуков тонического трезвучия, расположенных в унисон (чис-тую приму), и разрешается в эти звуки.

Ниже приведены примеры построения (177) и разрешения (178) уменьшенной терции в ладу.

177 До мажор

м.2 м.2 м.2
 ч.1 ум.3 ч.1 ум.3 ч.1 ум.3
 I VII III $\sharp\P$ V $\sharp\text{IV}$

ля минор

м.2 м.2 м.2
 ч.1 ум.3 ч.1 ум.3 ч.1 ум.3
 I $\sharp\text{VII}$ III II V $\sharp\text{IV}$

178 До мажор

ум.3 ч.1 ум.3 ч.1 ум.3 ч.1
 VII I $\sharp\P$ III $\sharp\text{IV}$ V



От звука уменьшенная терция находится обычным порядком – отсчетом 3 ступеней и тона. Увеличенную сексту, используя обращение, можно построить как уменьшенную терцию в противоположном направлении, с переносом результата на октаву в сторону требуемого построения:



Затем, по необходимости, они разрешаются движением обоих звуков на малую секунду: увеличенная секста – в сторону расширения, в чистую октаву; уменьшенная терция – в сторону сужения, в чистую приму. На практике достаточно построить малую секунду от одного из звуков. Второй звук разрешения будет удваивать найденный – в чистую приму в ум.3 и в чистую октаву в ув.6.

Получившийся звук надо рассмотреть поочередно как приму, терцию и квинту тонических трезвучий шести тональностей.

Этот звук будет являться тоникой двух одноименных тональностей.

Построение от него большой терции вниз позволит найти мажорную тональность, а малой терции вниз – минорную (такие тональности называются однотерцовыми).

Наконец, путем построения от этого звука чистой квинты вниз, будет найдена тоника еще двух одноименных тональностей.

Например, нужно построить и разрешить уменьшенную терцию от ноты *соль-диез*. Отсчитав 3 ступени, 1 тон, находим вершину интервала – *си-бемоль*. Построив м.2 вверх от нижнего или вниз от верхнего звука уменьшенной терции *соль-диез* – *си-бемоль*, находим ее разрешение – приму *ля* – *ля*. Звук *ля* будет являться:

тоникой в одноименных тональностях *Ля* мажор и *ля* минор;

III ступенью в однотерцовых (с одинаковой нотой на III ступени) тональностях *Фа* мажор и *фа-диез* минор;

V ступенью в одноименных тональностях *Ре* мажор и *ре* минор.

Так же находятся тональности для увеличенной сексты.

Увеличенная секста от *до* – *до* – *ля-диез*. Ее разрешение (малая секунда вверх от звука *ля-диез* или вниз от *до*) – октава *си* – *си*. Звук *си* – это:
 тоника в *Си* мажоре и *си* миноре;
 III ступень в *Соль* мажоре и *соль-диез* миноре;
 V ступень в *Ми* мажоре и *ми* миноре.

При разрешениях надо иметь в виду следующее. Если около одного из звуков уменьшенной терции или увеличенной сексты нет знака, в некоторых тональностях около него надо будет поставить бекар, чтобы отменить ключевой диэз или бемоль. В частности, в предыдущем примере на построение увеличенной сексты, в тональностях *Си* мажор, *си* минор, *соль-диез* минор и *Ми* мажор надо отменить ключевой *до-диез* *до-бекаром*.

Остальные альтерированные интервалы строятся и разрешаются аналогичным образом и поэтому будут рассмотрены несколько менее подробно.

Увеличенная терция (ув.3) – единственная в ладу, строится на II пониженной ступени в мажоре и миноре. Она находится построением малой секунды вверх от нижнего и вниз от верхнего из крайних звуков тонического трезвучия или чистой квинты на I ступени лада и разрешается в те же звуки.

Пример построения увеличенной терции в ладу:

180 До мажор ля минор

ч.5 ув.3 ч.5 ув.3
 I bII I bII

Пример разрешения увеличенной терции в ладу:

181 До мажор ля минор

ув.3 ч.5 ув.3 ч.5
 bII I bII I

Обращение увеличенной терции **уменьшенная секста** (ум.6), также единственная в ладу, строится на IV повышенной ступени в мажоре и миноре. Она отыскивается построением малой секунды вниз от нижнего и

вверх от верхнего из двух нижних звуков тонического квартсекстаккорда или звуков чистой кварты на V ступени лада и разрешается в те же звуки.

Пример построения уменьшенной сексты в ладу:

182 До мажор ля минор

ч.4 ум.6 ч.4 ум.6
V #IV V #IV

Пример разрешения уменьшенной сексты в ладу:

183 До мажор ля минор

ум.6 ч.4 ум.6 ч.4
#IV V #IV V

От звука увеличенная терция находится построением составляющих ее 3 ступеней и 2,5 тонов. **Уменьшенную сексту**, используя обращение, можно построить как уменьшенную терцию в противоположном направлении, с переносом результата на октаву в сторону требуемого построения:

Затем, по необходимости, они разрешаются движением обоих звуков на малую секунду: увеличенная терция – в сторону расширения, в чистую квинту; уменьшенная секста – в сторону сужения, в чистую кварту.

Например, нужно построить и разрешить увеличенную терцию от звука *ми-бемоль*. Отсчитав 3 ступени, 2,5 тона, находим вершину интервала – *соль-диез*. Построив малую секунду вниз от нижнего и вверх от верхнего звука увеличенной терции *ми-бемоль* *соль-диез*, находим ее разрешение – чистую квинту *ре* – *ля*. Основание квинты *ре* является тоникой одноименных тональностей *Ре* мажор и *ре* минор.

Аналогично, уменьшенная секста от *ля* – *ля* – *фа-бемоль*. Ее разрешение (малая секунда вверх от *ля* и вниз от *фа-бемоль*) – чистая кварта *си-бемоль* – *ми-бемоль*. Вершина этой кварты или нижний звук ее обращения – квинты *ми-бемоль* – *си-бемоль* – звук *ми-бемоль* является тоникой одноименных тональностей *Ми-бемоль* мажор и *ми-бемоль* минор. При этом в обоих тональностях, с учетом их ключевых знаков, нижний звук уменьшенной сексты надо нотировать как *ля-бекар*.

Дважды увеличенная прима (дв. ув.1) – единственная в ладу, строится на II пониженной ступени в мажоре и на IV пониженной ступени в миноре. Она находится построением малой секунды вверх от нижнего и вниз от верхнего звуков большой терции в составе тонического трезвучия. В мажоре это – нижняя терция T^5_3 – б.3 на I ступени лада, в миноре – верхняя терция t^5_3 – б.3 на III ступени. Дважды увеличенная прима разрешается в те же звуки трезвучия. Звуки дв. ув.1 и ее разрешения совпадают в мажоре и параллельном миноре.

Пример построения дважды увеличенной примы в ладу:

184 До мажор ля минор

м.2 м.2

б.3 б.3 дв. ув.1 дв. ув.1

I II III IV

Пример разрешения дважды увеличенной примы в ладу:

185 До мажор ля минор

дв.ув.1 б.3 дв.ув.1 б.3

bII I bIV III

Обращение дважды увеличенной примы – **дважды уменьшенная октава** (дв.ум.8). Она – также единственная в ладу, строится на II повышенной ступени в мажоре и на IV повышенной ступени в миноре. Дважды уменьшенная октава отыскивается построением малой секунды вниз от нижнего и вверх от верхнего звуков обращения большой терции в составе тонического трезвучия. В мажоре это – обращение нижней терции T^5_3 – малая секста на III ступени лада, в миноре – обращение верхней терции t^5_3 – малая секста на V ступени. Дважды уменьшенная октава разрешается в те же звуки трезвучия. Звуки дв. ум.8 и ее разрешения совпадают в мажоре и параллельном миноре.

Примеры построения (186) и разрешения (187) дважды уменьшенной октавы в ладу:

186 До мажор ля минор

м.2 м.2

м.6 дв. ум.8 м.6 дв. ум.8

III #II V #IV

187 До мажор ля минор

дв.ум.8 м.6 дв.ум.8 м.6

#II III #IV V

От звука дважды увеличенная прима находится построением составляющих ее I ступени и I тона. Дважды уменьшенную октаву, используя обращение, можно построить как дважды увеличенную приму в противоположном направлении, с переносом результата на октаву в сторону требуемого построения.

Затем, по необходимости, они разрешаются движением обоих звуков на малую секунду: дважды увеличенная прима – в сторону расширения, в большую терцию; дважды уменьшенная октава – в сторону сужения, в малую сексту. Получившиеся интервалы являются звуками тонических трезвучий *п а р а л л е л ь н ы х*, а не одноименных, как в предыдущих случаях, тональностей.

Например, нужно построить и разрешить дважды увеличенную приму от звука *соль-бемоль*. Отсчитав I ступень и I тон, находим вершину интервала – *соль-диез*. Построив малую секунду вниз от нижнего и вверх от верхнего звука увеличенной терции *соль-бемоль* – *соль-диез*, находим ее разрешение – большую терцию *фа* – *ля*. Основание этой терции *фа* является тоникой тональности *Фа* мажор. Другая тональность – параллельный *ре* минор.

Аналогично, дважды уменьшенная октава от звука *до-диез* – *до-диез* – *до-бемоль*. Ее разрешение (малая секунда вверх от звука *до-диез* и вниз от *до-бемоль*) – малая секста *ре* – *си-бемоль*. Вершина этой сексты или нижний звук ее обращения – терции *си-бемоль* – *ре* – звук *си-бемоль* является тоникой тональности *Си-бемоль* мажор и параллельного *соль* минора.

Дважды уменьшенная квинта (дв.ум.5) – также единственная в ладу, строится на II повышенной ступени в мажоре и на VII повышенной ступени в миноре. Она находится построением малой секунды вниз от нижнего и вверх от верхнего звуков малой терции в составе тонического трезвучия,

В мажоре это – верхняя терция T^5_3 – м.3 на III ступени лада, в миноре – нижняя терция t^5_3 – м.3 на I ступени. Дв. ум.5 разрешается в эти же звуки трезвучия.

Пример построения дважды уменьшенной квинты в ладу:

188 До мажор ля минор

м.3 дв. ум.5 м.3 дв. ум.5
III #II I #VII

Пример разрешения дважды уменьшенной квинты в ладу:

189 До мажор ля минор

дв. ум.5 м.3 дв. ум.5 м.3
#II III #VII I

Дважды увеличенная кварта (дв.ув.4) – обращение дважды уменьшенной квинты. Она – также единственная в ладу, строится на VI пониженной ступени в мажоре и на IV пониженной ступени в миноре. Она отыскивается построением малой секунды вверх от нижнего и вниз от верхнего звуков обращения малой терции в составе тонического трезвучия. В мажоре это – обращение верхней терции T^5_3 – большая секста на V ступени лада, в миноре – обращение нижней терции t^5_3 – большая секста на III ступени. Дважды увеличенная кварта разрешается в эти же звуки трезвучия.

Пример построения дважды увеличенной кварты в ладу:

190 До мажор ля минор

б.6 дв. ув.4 б.6 дв. ув.4
V bVI III bIV

Пример разрешения дважды увеличенной кварты в ладу:

191 До мажор ля минор



дв.ув.4 6.6 дв.ув.4 6.6
bVI V bIV III

От звука дважды увеличенная кварта находится построением составляющих ее 4 ступеней и 3,5 тонов, *дважды уменьшенная квинта* – 5 ступеней и 2,5 тонов:

Оба интервала разрешаются движением обоих звуков на малую секунду: дважды увеличенная кварта – в сторону расширения, в большую сексту; дважды уменьшенная квинта – в сторону сужения, в малую терцию. Получившиеся интервалы являются звуками тонических трезвучий тональностей, «сцепленных» общей малой терцией в составе их T^5_3 .

Например, нужно построить и разрешить дважды уменьшенную квинту от звука *ля-диез*. Отсчитав 5 ступеней и 2,5 тона, находим вершину интервала – *ми-бемоль*. Построив малую секунду вверх от нижнего и вниз от верхнего звука дважды уменьшенной квинты *ля-диез* – *ми-бемоль*, находим ее разрешение – малую терцию *си* – *ре*. Основание этой терции *си* является тоникой тональности *си* минор. Тоника другой тональности находится построением нижней большой терции мажорного трезвучия вниз от *си*; это – *Соль* мажор.

Аналогично строится дважды увеличенная кварта от звука *соль-бемоль*: результат отсчета 4 ступеней и 3,5 тонов – *соль-бемоль* – *до-диез*. Ее разрешение (малая секунда вниз от *соль-бемоль* и вверх от *до-диез*) – большая секста *фа* – *ре*. Вершина этой сексты или нижний звук ее обращения – терции *ре* – *фа* – звук *ре* является тоникой тональности *ре* минор. Тоника другой тональности находится построением нижней большой терции мажорного трезвучия вниз от *ре*; это – *Си-бемоль* мажор.

Увеличенных секунд в ладу – три: на I, II пониженной и VI пониженной ступенях в мажоре, а также на III, IV пониженной и VI ступенях в миноре.

Одна из них, рассмотренная в предыдущем параграфе, может быть также найдена построением малой секунды вверх от нижнего и вниз от верхнего из двух нижних звуков тонического квартсекстаккорда или звуков чистой кварты на V ступени лада и разрешается в те же звуки.

Нахождение двух других увеличенных секунд несколько отличается от того, что описано выше. Лишь один из их звуков отстоит на малую секунду от звуков тонических трезвучий тональностей, другой совпадает с

одним из звуков T^5_3 . Обе они разрешаются в большую терцию. Звуки увеличенных секунд находятся построением м.2 вверх от нижнего или вниз от верхнего звуков большой терции в составе тонического трезвучия; другой звук б.3 остается на месте. Напомним, что эта большая терция в мажоре – нижняя терция T^5_3 , в миноре – верхняя терция t^5_3 , расположенная на III ступени. Ув.2 соответственным образом разрешается в эти же звуки трезвучия. Звуки двух данных увеличенных секунд и их разрешений совпадают в мажоре и параллельном миноре.

Пример построения увеличенных секунд в ладу:

192

До мажор

ч.4 ув.2 б.3 ув.2 б.3 ув.2

V bVI I I I bII

ля минор

ч.4 ув.2 б.3 ув.2 б.3 ув.2

V VI III III III bIV

Пример разрешения увеличенных секунд в ладу:

193

До мажор

ув.2 ч.4 ув.2 б.3 ув.2 б.3

bVI V I I bII I

ля минор

ув.2 ч.4 ув.2 б.3 ув.2 б.3

VI V III III bIV III

Уменьшенных септим в ладу – три: на II повышенной, III и VII ступенях в мажоре, а также на IV повышенной, V и VII повышенной ступенях в миноре.

Одна из них, рассмотренная ранее, может быть также найдена в ладу построением малой секунды вниз от нижнего и вверх от верхнего из крайних звуков тонического трезвучия или звуков чистой квинты на I ступени лада и разрешается в те же звуки.

Две другие уменьшенные септимы находятся построением малой секунды вниз от нижнего или вверх от верхнего звуков малой сексты; другой звук м.6 остается на месте. В мажоре эта секста является обращением нижней большой терции $T^5_{3, \text{т.}}$ е. м.6 на III ступени лада, в миноре – обращением верхней терции t^5_3 – м.6 на V ступени. Ум.7 соответственным образом разрешается в эти же звуки трезвучия. Звуки двух данных уменьшенных септим и их разрешений совпадают в мажоре и параллельном миноре.

Пример построения уменьшенных септим в ладу:

194

До мажор

ч.5 ум.7 м.6 ум.7 м.6 ум.7
I VII III #II III III

ля минор

ч.5 ум.7 м.6 ум.7 м.6 ум.7
I #VII V #IV V V

Пример разрешения уменьшенных септим в ладу:

195

До мажор

ум.7 ч.5 ум.7 м.6 ум.7 м.6
VII I #II III III III



От звука *увеличенная секунда* находится построением составляющих ее 2 ступеней и 1,5 тона. *Уменьшенную септиму*, используя обращение, можно построить как увеличенную секунду в противоположном направлении, с переносом результата на октаву в сторону требуемого построения:

Разрешение увеличенной секунды движением обоих звуков на малую секунду в сторону расширения образует чистую кварту, где вершина является тоникой одноименных тональностей. Такое же разрешение уменьшенной септимы в сторону сужения образует чистую квинту с основанием в качестве тоники одноименных тональностей.

Разрешение увеличенной секунды движением одного из звуков на малую секунду в сторону расширения (верхнего вверх или нижнего вниз) образует большие терции. Их основания являются тониками мажорных тональностей, к которым добавляются параллельные миноры.

Такое же разрешение уменьшенной септимы движением одного из звуков на малую секунду в сторону сужения (нижнего вверх или верхнего вниз) образует малые сексты. Их вершины являются тониками мажорных тональностей, к которым добавляются параллельные миноры

Например, нужно построить и разрешить увеличенную секунду от *соль*. Отсчитав 2 ступени, 1,5 тона, находим вершину интервала – *ля-диез*. Построив м.2 вниз от нижнего и вверх от верхнего звука увеличенной секунды *соль* – *ля-диез*, находим ее разрешение – ч.4 *фа-диез* – *си*. Верхний звук кварты *си* является тоникой одноименных тональностей *Си* мажор и *си* минор.

Еще одно разрешение построенной увеличенной секунды – движением вершины на малую секунду вверх в большую терцию *соль* – *си*. Основание этой терции *соль* – тоника *Соль* мажора и параллельного *ми* минора.

Возможно и разрешение этой увеличенной секунды движением основания на малую секунду вниз в большую терцию *фа-диез* – *ля-диез*. Нижний звук этой терции *фа-диез* – тоника *Фа-диез* мажора и параллельного *ре-диез* минора.

В *Си* мажоре, *Фа-диез* мажоре и *ре-диез* миноре основание увеличенной секунды будет нотироваться как *соль-бикар*.

Аналогично, уменьшенная септима от *ми*: *ми* – *ре-бемоль*. Ее разрешение (малая секунда вверх от *ми* и вниз от звука *ре-бемоль*) – чистая квинта *фа-до*. Основание квинты *фа* является тоникой одноименных тональностей *Фа* мажор и *фа* минор.

Еще одно разрешение построенной уменьшенной септимы – движением основания на малую секунду вверх в малую сексту *фа* – *ре*-бемоль. Вершина этой терции *ре*-бемоль – тоника *Ре*-бемоль мажора и параллельного *си*-бемоль минора.

Возможно и разрешение этой уменьшенной септимы движением вершины на малую секунду вниз в малую сексту *ми* – *до*. Верхний звук этой сексты *до* – тоника *До* мажора и параллельного *ля* минора.

В *фа* миноре, *Ре*-бемоль мажоре и *си*-бемоль миноре основание увеличенной секунды будет нотироваться как *ми*-бемоль.

Увеличенных кварт в ладу – пять. Они строятся в мажоре на I, II пониженной, IV, VI и VI пониженной ступенях. В миноре ув.4 расположены на I, II пониженной, IV, IV пониженной и VI ступенях.

Одна из них может быть найдена построением малой секунды вверх от нижнего и вниз от верхнего звуков малой сексты на III ступени мажора и на V ступени минора и разрешается в те же звуки.

Другая увеличенная кварта строится движением на малую секунду вверх от нижнего и на большую секунду вниз от верхнего звуков большой сексты на V ступени мажора и на III ступени минора и разрешается тем же образом.

Еще одна кварта находится построением большой секунды вверх от нижнего и малой секунды вниз от верхнего звуков той же большой сексты и аналогично разрешается.

Последние две увеличенные кварты строятся движением на малую секунду вниз от вершины или вверх от основания чистой квинты на I ступени мажора и одноименного минора и разрешаются тем же образом.

Пример построения увеличенных кварт в ладу:

196
До мажор

м.6ув.4б.6ув.4б.6ув.4ч.5ув.4ч.5ув.4

IIIIVVbVIVVIIIIbII

ля минор

м.6ув.4б.6ув.4б.6ув.4ч.5ув.4ч.5ув.4

VVIIIIbIVIIIIVIIIbII

Пример разрешения увеличенных кварт в ладу:

197

До мажор



ув.4 м.6 ув.4 б.6 ув.4 б.6 ув.4 ч.5 ув.4 ч.5
IV III *b*VI V VI V I I *b*II I

ля минор



ув.4 м.6 ув.4 б.6 ув.4 б.6 ув.4 ч.5 ув.4 ч.5
VI V *b*IV III IV III I I *b*II I

Уменьшенных квинт в ладу – также пять. Они строятся в мажоре на II, II повышенной, IV повышенной, V и VII ступенях. В миноре уменьшенные квинты расположены на II, IV повышенной, V, VII и VII повышенной ступенях. Одна из квинт может быть найдена построением малой секунды вниз от нижнего и вверх от верхнего звуков большой терции на I ступени мажора и на III ступени минора и разрешается в те же звуки.

Другая уменьшенная квинта строится движением на большую секунду вниз от нижнего и на малую секунду вверх от верхнего звуков малой терции на III ступени мажора и на I ступени минора и разрешается обратным движением.

Еще одна квинта находится построением малой секунды вниз от нижнего и большой секунды вверх от верхнего звуков той же малой терции и аналогично разрешается.

Последние две уменьшенные квинты строятся движением на малую секунду вниз от основания или вверх от вершины чистой кварты на V ступени мажора и минора и разрешаются тем же образом.

Примеры построения (198) и разрешения (199) уменьшенных квинт в ладу см. на стр. 117.

От звука увеличенная кварта находится построением составляющих ее 4 ступеней и 3 тонов. Ее можно разрешить в 10 тональностях.

Движением обоих звуков на малую секунду в сторону расширения, увеличенная кварта переходит в малую сексту. Вершина последней является тоникой мажорной тональности, к которой добавляется параллельный минор.

Такое же разрешение, где один из голосов движется на малую секунду,

До мажор



б.3 ум.5 м.3 ум.5 м.3 ум.5 ч.4 ум.5 ч.4 ум.5
 I VII III II III #II V #IV V V

ля минор



б.3 ум.5 м.3 ум.5 м.3 ум.5 ч.4 ум.5 ч.4 ум.5
 III II I VII I #VII V #IV V V

До мажор



ум.5 б.3 ум.5 м.3 ум.5 м.3 ум.5 ч.4 ум.5 ч.4
 VII I II III #II III #IV V V V

ля минор



ум.5 б.3 ум.5 м.3 ум.5 м.3 ум.5 ч.4 ум.5 ч.4
 II III VII I #VII I #IV V V V

а второй – на большую, образует две большие сексты, каждая из которых входит в тонические аккорды двух тональностей. Вершины секст являются тониками минорных тональностей; тоники мажорных тональностей в обоих случаях будут расположены на большую терцию ниже.

Наконец, косвенное движение одного из голосов на малую секунду в сторону расширения разрешает увеличенную кварту в два варианта чистых квинт. Каждую из этих квинт можно представить в двух одноименных тональностях, тониками которых являются основания этих квинт.

Например, требуется построить и разрешить увеличенную кварту от соль.

Отсчитав 4 ступени и 3 тона, находим кварту соль – до-диез.

Разрешением обоих звуков на малую секунду в сторону расширения, увеличенная кварта переходит в малую сексту *фа-диез – ре*. Ее верхний звук – тоника тональности *Ре* мажор, другая тональность – параллельный *си* минор.

Движение вершины увеличенной кварты на малую секунду вверх, а ее основания – на большую секунду вниз разрешает ее в большую сексту *фа – ре*. Ее верхний звук – тоника тональности *ре* минор. Другая тональность расположена на большую терцию ниже; это – *Си-бемоль* мажор.

Движение вершины увеличенной кварты на большую секунду вверх, а ее основания – на малую секунду вниз дает еще одно разрешение в большую сексту *фа-диез – ре-диез*. Ее верхний звук – тоника тональности *ре-диез* минор. Другая тональность расположена на большую терцию ниже; это – *Си* мажор.

Движение только вершины на малую секунду вверх разрешает эту увеличенную кварту в чистую квинту *соль – ре*; нижний звук квинты – тоника одноименных *Соль* мажора и *соль* минора.

Движение основания увеличенной кварты на малую секунду вниз дает разрешение в другую чистую квинту *фа-диез – до-диез*, где *фа-диез* – тоника одноименных тональностей *Фа-диез* мажор и *фа-диез* минор.

При разрешении данной увеличенной кварты в *ре-диез* миноре, *Си* мажоре, *Фа-диез* мажоре и *фа-диез* миноре ее основание нотируется как *соль-бекар*.

Уменьшенная квинта от звука находится построением составляющих ее 5 ступеней и 3 тонов. Ее также возможно разрешить в 10 тональностях.

Движением обоих звуков на малую секунду в сторону сужения, уменьшенная квинта переходит в большую терцию. Основание последней является тоникой мажорной тональности, к которой добавляется параллельный минор.

Такое же разрешение, где один из голосов перемещается на малую секунду, а второй – на большую секунду, образует две малые терции, каждая из которых входит в тонические аккорды двух тональностей. Основания терций являются тониками минорных тональностей; тоники мажорных тональностей в обоих случаях будут расположены на малую терцию ниже.

Наконец, косвенное движение одного из голосов на малую секунду в сторону сужения разрешает уменьшенную квинту в два варианта чистых кварт. Каждую из них можно представить в двух одноименных тональностях, тониками которых являются вершины этих квинт.

Например, требуется построить и разрешить уменьшенную квинту от *ми*.

Отсчитав 5 ступеней и 3 тона, находим квинту *ми – си-бемоль*.

Разрешением обоих звуков на малую секунду в сторону сужения,

уменьшенная квинта переходит в большую терцию *фа – ля*. Ее верхний звук – тоника тональности *Фа* мажор, другая тональность – параллельный *ре* минор.

Движение основания уменьшенной квинты на большую секунду вверх, а ее вершины – на малую секунду вниз разрешает ее в малую терцию *фа-диез – ля*. Нижний звук этой терции – тоника тональности *фа-диез* минор. Другая, мажорная, тональность расположена на большую терцию ниже; это – *Ре* мажор.

Движение основания уменьшенной квинты на малую секунду вверх, а ее вершины – на большую секунду вниз разрешает ее в малую терцию *фа – ля-бемоль*. Нижний звук этой терции – тоника тональности *фа* минор. Другая, мажорная, тональность расположена на большую терцию ниже; это – *Ре-бемоль* мажор.

Движение только основания уменьшенной квинты на малую секунду вверх дает разрешение в чистую кварту *фа – си-бемоль*, где *си-бемоль* – тоника одноименных тональностей *Си-бемоль* мажор и *си-бемоль* минор.

Движение вершины на малую секунду вниз разрешает уменьшенную квинту в другую чистую кварту *ми – ля*; ее верхний звук – тоника одноименных *Ля* мажора и *ля* минора.

При разрешении данной уменьшенной квинты в *фа* миноре, *Ре-бемоль* мажоре, *Си-бемоль* мажоре и *си-бемоль* миноре ее основание нотируется как *ми-бикар*.

Увеличенных квинт в ладу – три.

Две из них могут быть найдены построением малой секунды вверх от нижнего или вниз от верхнего звуков большой сексты на V ступени мажора и на III ступени минора и разрешаются в те же звуки.

Третья увеличенная квинта строится и разрешается особым образом. В мажоре она расположена на II пониженной ступени. Разрешается эта ув.5 в 2 этапа. Восходящим поступенным движением вершины она вначале переходит в увеличенную сексту на той же ступени. Ув.6 затем разрешается в чистую октаву на I ступени, как это описано выше.

В миноре третья увеличенная квинта строится на VII натуральной ступени и разрешается нисходящим поступенным движением основания в увеличенную сексту на VI ступени, а затем в чистую октаву на V ступени.

Примеры построения (200) и разрешения (201) увеличенных квинт в ладу приведены на стр. 120.

Уменьшенных кварт в ладу – также три.

Две из них могут быть найдены построением малой секунды вверх от верхнего или вниз от нижнего звуков малой терции на III ступени мажора и на I ступени минора и разрешаются в те же звуки.

200

До мажор

м.2

б.6 ув.5 б.6 ув.5 ув.5

V бVI V V бII

ля минор

м.2

б.6 ув.5 б.6 ув.5 ув.5

III бIV III III VII

201

До мажор

ув.5 б.6 ув.5 б.6 ув.5 ув.6 ч.8

бVI V V V бII бII I

ля минор

ув.5 б.6 ув.5 б.6 ув.5 ув.6 ч.8

бIV III III III VII VI V

Еще одна уменьшенная кварта строится и разрешается особым образом. В мажоре она расположена на VI натуральной ступени, но может быть построена также вниз от II пониженной ступени. Разрешается эта ум.4 в два этапа. Восходящим поступенным движением основания она вначале переходит в уменьшенную терцию на VII ступени. Ум.3 затем разрешается в чистую приму на I ступени.

В миноре третья уменьшенная кварта строится на IV повышенной или вниз от VII натуральной ступени и разрешается нисходящим поступенным движением вершины в уменьшенную терцию на той же ступени, а затем в чистую приму на V ступени.

Пример построения уменьшенных кварт в ладу:

202

До мажор

III III III #II VI

ля минор

I I I #VII #IV

Пример разрешения уменьшенных кварт в ладу:

203

До мажор

ум.4 м.3 ум.4 м.3 ум.4 ум.3 ч.1
III III #II III VI VII I

ля минор

ум.4 м.3 ум.4 м.3 ум.4 ум.3 ч.1
I I #VII I #IV #IV V

От звука увеличенная квинта находится построением составляющих ее 5 ступеней и 4 тонов. Ее можно разрешить в 6 тональностях.

Движением вершины на малую секунду вверх или основания на малую секунду вниз увеличенная квинта переходит в две большие сексты. Верхние звуки этих секст являются тониками минорных тональностей, к которым добавляются мажорные, расположенные на большую терцию ниже.

Другое разрешение – движением вершины увеличенной квинты на большую секунду вверх. Получившаяся увеличенная секста разрешается, как обычно, ходом обоих звуков на малую секунду в сторону расширения. Конечный результат разрешения – чистая октава на I ступени мажорной тональности.

Еще вариант двухэтапного разрешения увеличенной квинты – движением основания на большую секунду вниз. Получившаяся увеличенная секста разрешается ходом обоих звуков на малую секунду в сторону расширения. Результат разрешения – чистая октава на V ступени минорной тональности (тонику последней можно отыскать построением чистой квинты вниз от звуков этой октавы).

Например, требуется построить и разрешить увеличенную квинту от *фа*.

Отсчитав от *фа* 5 ступеней и 4 тона, находим квинту *фа – до-диез*.

Разрешением верхнего звука на малую секунду вверх эта квинта переходит в большую сексту *фа – ре*. Вершина сексты – тоника тональности *ре* минор. Другая тональность находится на большую терцию ниже; это – *Си-бемоль* мажор.

Движение основания увеличенной квинты на малую секунду вниз разрешает ее в большую сексту *ми – до-диез*. Вершина сексты – тоника тональности *до-диез* минор. Другая тональность расположена на большую терцию ниже; это – *Ля* мажор.

Движением вершины на большую секунду вверх, через увеличенную сексту *фа (бекар) – ре-диез*, увеличенная квинта разрешается в чистую октаву *ми – ми* на I ступени *Ми* мажора.

Движением основания на большую секунду вниз, через увеличенную сексту *ми-бемоль – до-диез*, эта квинта разрешается в чистую октаву *ре – ре* на V ступени *соль* минора.

При разрешении данной увеличенной квинты в *до-диез* миноре, *Ля* мажоре и *Ми* мажоре, ее основание нотируется как *фа-бекар*.

Уменьшенная кварта от звука находится построением составляющих ее 4 ступеней и 2 тонов. Ее также можно разрешить в 6 тональностях.

Движением основания на малую секунду вверх или вершины на малую секунду вниз, уменьшенная кварта переходит в две малые терции. Нижние звуки этих терций являются тониками минорных тональностей, к которым добавляются мажорные, расположенные на большую терцию ниже.

Другое разрешение – движением основания уменьшенной кварты на большую секунду вверх. Получившаяся уменьшенная терция разрешается, как обычно, ходом обоих звуков на малую секунду в сторону сужения. Конечный результат разрешения – чистая прима на I ступени мажорной тональности.

Еще вариант разрешения уменьшенной кварты – движением вершины на большую секунду вниз. Получившаяся уменьшенная терция разрешается ходом обоих звуков на малую секунду в сторону сужения. Результат разрешения – чистая прима на V ступени минорной тональности (ее тонику можно отыскать построением чистой квинты вниз от звуков этой примы).

Например, чтобы построить и разрешить уменьшенную кварту от *ре*, нужно вначале отсчитать 4 ступени и 2 тона; результат – звуки *ре* – *соль-бемоль*.

Разрешением основания на малую секунду вверх, уменьшенная кварта переходит в малую терцию *ми-бемоль* – *соль-бемоль*. Нижний звук этой терции – тоника тональности *ми-бемоль* минор. Другая тональность находится на большую терцию ниже – это *До-бемоль* мажор.

Движение вершины уменьшенной кварты на малую секунду вниз разрешает ее в малую терцию *ре* – *фа*. Ее основание – тоника тональности *ре* минор. Другая тональность расположена на большую терцию ниже, это – *Си-бемоль* мажор.

Движением основания на большую секунду вверх, через уменьшенную терцию *ми* – *соль-бемоль*, уменьшенная кварта разрешается в чистую приму *фа* – *фа* на I ступени *Фа* мажора.

Движением вершины на большую секунду вниз, через уменьшенную терцию *ре* (*бекар*) – *фа-бемоль*, эта уменьшенная кварта разрешается в чистую приму *ми-бемоль* – *ми-бемоль* на V ступени *ля-бемоль* минора.

Построение данных интервалов вниз от звука происходит обычным порядком. Разрешение осуществляется так же, как это описано выше.

Расположение альтерированных интервалов в ладу можно представить в виде следующей таблицы.

Сокращенные названия интервалов	Ступени построения в мажоре	Ступени построения в миноре
дв.ув.1	<i>bII</i>	<i>bIV</i>
ув.2	I, <i>bII</i> , <i>bVI</i>	III, <i>bIV</i> , VI
ум.3	<i>#I</i> , <i>#IV</i> , VII	II, <i>#IV</i> <i>#VII</i>
ув.3	<i>bII</i>	<i>bII</i>
ум.4	<i>#I</i> , III, VI	I, <i>#IV</i> , <i>#VII</i>
ув.4	I, <i>bII</i> , IV, VI, <i>bVI</i>	I, <i>bII</i> , IV, <i>bIV</i> , VI
дв.ув.4	<i>bVI</i>	<i>bII</i>
дв.ум.5	<i>#II</i>	<i>#VII</i>
ум.5	II, <i>#II</i> , <i>#IV</i> , V, VII	II, <i>#IV</i> , V, VII, <i>#VII</i>
ув.5	<i>bII</i> , V, <i>bVI</i>	III, <i>bIV</i> , VII
ум.6	<i>#IV</i>	<i>#IV</i>
ув.6	<i>bII</i> , IV, <i>bVI</i>	<i>bII</i> , <i>bIV</i> , VI
ум.7	<i>#II</i> , III, VII	<i>#IV</i> , V, VII
дв.ум.8	<i>#II</i>	<i>#IV</i>

Глава V

АККОРДЫ

§ 1. Виды трезвучий

Созвучием называется сочетание нескольких (двух и более) звуков.

Созвучия из трех и более звуков, которые расположены или могут быть расположены по терциям путем октавного переноса, называются аккордами.

Трезвучием называется аккорд, состоящий из трех звуков, расположенных по терциям.

Сокращенно трезвучия обозначаются цифрами $^5_3$ – по интервальному расстоянию среднего и верхнего звуков от нижнего. Иногда цифры пишутся наоборот – $^3_5$. Первый вариант, с расположением большей цифры над меньшей, точнее отражает интервальное строение трезвучия и других аккордов.

Звуки трезвучия получили свои названия соответственно расстоянию от нижнего звука. Нижний – основной тон или прима, средний звук – терцовый тон или терция, верхний – квинтовый тон или квинта.

Трезвучия бывают четырех видов. Правильнее было бы называть их типами, чтобы отличать от понятий «основной вид» – «обращения» аккордов (см. следующий параграф). Все же термин «виды трезвучий» (и септаккордов, см. далее) является устоявшимся в теории музыки и будет использоваться далее в тексте. Виды трезвучий зависят от качественной величины терций, из которых они состоят.

1. Большое или мажорное трезвучие, которое состоит из большой терции внизу и малой – наверху. Его крайние звуки отстоят на интервал чистой квинты. Слово «мажор» в переводе с латинского означает «большой» и относится к нижней большой терции трезвучия. Сокращенное обозначение этого трезвучия – $B.^5_3$. Кстати отметим, что сокращенные названия

видов аккордов лучше записывать с заглавной буквы, чтобы отличать от сокращений интервалов.

2. Малое или минорное трезвучие ($M.^5_3$), которое состоит из малой терции внизу и большой – наверху. Его крайние звуки также образуют интервал чистой квинты. Термин «минор» в переводе с латинского означает «меньший» и относится к нижней малой терции трезвучия.

3. Уменьшенное трезвучие ($Ум.^5_3$) состоит из двух малых терций. Слово «уменьшенный» относится к квинте между крайними звуками трезвучия.

4. Увеличенное трезвучие ($Ув.^5_3$) образуется из двух больших терций. Термин «увеличенный» также относится к квинте между крайними звуками трезвучия.

Чтобы построить трезвучие вверх от звука, надо найти последовательно его нижнюю терцию, а от получившегося звука – верхнюю. То есть, необходимо построить в мажорном трезвучии $б.3 + м.3$, в минорном – $м.3 + б.3$, в уменьшенном – $м.3 + м.3$, в увеличенном – $б.3 + б.3$.

Пример построения четырех видов трезвучия от *до*:



Для построения трезвучия от звука вниз, интервалы, его составляющие, строятся вниз в обратном порядке. В мажорном трезвучии – $м.3 + б.3$, в минорном – $б.3 + м.3$; в уменьшенном и увеличенном трезвучиях, естественно, порядок сохраняется.

Пример построения четырех видов трезвучия вниз от *до*:



Иногда требуется построить трезвучие от звука, приняв этот звук за его определенный тон.

Построение трезвучия по данной приме не отличается от построения вверх.

Построение по квинтовому тону выполняется так же, как и построение трезвучия вниз. Разница лишь в том, что, если при построении вниз аккорд читается в нисходящем порядке (это единственный случай такого прочтения), то в построении по данной квинте – в восходящем.

Если же звук трактуется как терцовый тон трезвучия, то от этого звука строится вверх верхняя терция трезвучия, а вниз – нижняя (порядок действий может быть любым). В частности, в мажорном трезвучии отсчитываются вверх м.3, вниз б.3, в минорном – вверх б.3, вниз м.3. В уменьшенном трезвучии обе терции малые, в увеличенном – большие.

Пример построения четырех видов трезвучия по его данному терцовому тону *до*:

206

Б.⁵₃ М.⁵₃ Ум.⁵₃ Ув.⁵₃

§ 2. Обращения трезвучий

Основным аккордом или основным видом аккорда называется такое расположение аккорда, когда его основной тон (прима) находится ниже остальных его звуков.

Обращением аккорда называется перенос его нижнего звука на октаву вверх или верхнего – на октаву вниз и результат такого переноса. В обращении нижним становится не основной, а другой звук. В аккорде количество обращений все-

гда на одно меньше, чем количество его звуков. Трезвучие имеет два обращения.

В обращениях аккордов сохраняется наименование тонов основного вида. Например, в любом обращении трезвучия *до – ми – соль* звук *до* всегда будет прямой, *ми* – терцией, *соль* – квинтой.

Первое обращение трезвучия называется *сектаккордом*, сокращенное обозначение – 6. Между крайними звуками этого аккорда образуется интервал сексты (отсюда – его название). Нижним звуком этого обращения является терцовый тон. Сектаккорд можно получить путем переноса нижнего звука трезвучия на октаву вверх:

[illegible]

Второе обращение трезвучия называется *квартсектаккордом*, сокращенно – ^6_4 . Здесь также крайние звуки образуют интервал сексты. Поэтому, чтобы отличить его от сектаккорда, в название этого обращения включена кварта между нижним и средним звуками. Квартсектаккорд строится на квинтовом тоне. Этот аккорд можно получить путем переноса нижнего звука сектаккорда на октаву вверх или верхнего звука трезвучия – на октаву вниз:

208

терция
прима
квинта

секста
кварт
трет

секста
кварт
трет

Один из способов нахождения обращения трезвучия от звука основан на последовательном построении составляющих

его интервалов.

Чтобы построить секстаккорд от звука вверх, надо от него найти терцию, а затем от получившегося звука – кварту нужного качества.

Интервальное строение секстаккордов:

мажорный секстаккорд $B_6 = м.3 + ч.4$;

минорный секстаккорд $M_6 = б.3 + ч.4$;

уменьшенный секстаккорд $Ум_6 = м.3 + ув.4$;

увеличенный секстаккорд $Ув_6 = б.3 + ум.4$.

Пример построения секстаккордов от до:

209



Для построения квартсекстаккорда, от звука откладывается соответствующая кварта, а затем терция:

мажорный квартсекстаккорд $B_4^6 = ч.4 + б.3$;

минорный квартсекстаккорд $M_4^6 = ч.4 + м.3$;

уменьшенный квартсекстаккорд $Ум_4^6 = ув.4 + м.3$;

увеличенный квартсекстаккорд $Ув_4^6 = ум.4 + б.3$.

Пример построения квартсекстаккордов от до:

210



Как и в построении основного вида, для нахождения обращения вниз от звука, надо построить составляющие его интервалы вниз в обратном порядке. В частности, в секстаккордах – кварту, затем терцию нужного качества.

Пример построения сектаккордов вниз от *до*:

211



Для нахождения квартсектаккордов вниз от звука, вначале строится соответствующая терция, затем кварта.

Пример построения квартсектаккордов вниз от *до*:

212

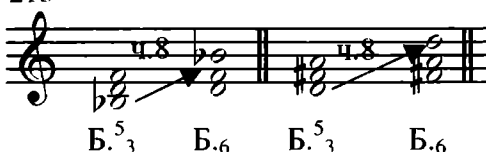


Существует еще один способ построения обращения трезвучия от звука. Данный звук рассматривается в качестве тона трезвучия. По этому тону строится соответствующее трезвучие и переводится в нужное обращение путем октавного переноса.

Для построения сектаккорда вверх, надо построить трезвучие по терции, как это описано в § 1, и перенести его нижний звук на октаву вверх.

Если сектаккорд строится вниз, трезвучие находится вверх от этого звука и тоже обращается в сектаккорд. Ниже приведены примеры построения мажорного сектаккорда вверх и вниз от звука *ре*:

213



Для нахождения квартсекстаккорда вверх от звука, то есть по данной квинте, надо построить соответствующее трезвучие вниз от этого звука, а затем обратить трезвучие в квартсекстаккорд переносом данного звука на октаву вниз. Если квартсекстаккорд строится вниз, то звук принимается за терцию трезвучия, и после построения трезвучия оно тоже обращается в квартсекстаккорд переносом верхнего звука на октаву вниз. Ниже приведены примеры построения минорного квартсекстаккорда вверх и вниз от ноты *ре*:



Таким же образом строится обращение трезвучия по данному его тону – основному, терцовому или квинтовому. Вначале по данному тону строится соответствующее трезвучие, а затем переносится в нужное обращение.

§ 3. Трезвучия и их обращения в ладу

Функция трезвучия или его обращения определяется ступенью его построения в ладу.

Существуют три главные функции трезвучия, связанные с главными ступенями. Трезвучие, построенное на I ступени, называется тоническим, на IV – субдоминантовым, на V – доминантовым. Трезвучия, построенные на остальных ступенях – II, III, VI, VII, называются побочными.

Тоническое трезвучие (T^5_3) состоит из устойчивых ступеней и не требует разрешения.

Попутно отметим, что трезвучия (и их обращения) одной и той же главной функции сокращенно обозначаются одинаково-

выми латинскими буквами. Но при этом мажорные аккорды записываются с большой буквы (в данном случае – Т), минорные – с малой (t). Трезвучия побочных ступеней и их обращения обозначаются номером ступеней, на которых построены трезвучия – III₆, VII⁶₄ и т.д.

Если в тональности надо построить трезвучие и его обращение, то это обращение легко получить из трезвучия путем описанного выше октавного переноса. Первое обращение тонического трезвучия – тонический секстаккорд (Т₆), второе – тонический квартсекстаккорд (Т⁶₄). Секстаккорд строится переносом нижнего звука трезвучия той же функции на октаву вверх. Квартсекстаккорд можно также обратить из трезвучия двукратным восходящим октавным переносом: примы трезвучия, а затем – нижнего звука секстаккорда. Но проще его найти в «одно действие», переместив верхний звук трезвучия на октаву вниз:

215 До мажор

T₃⁵ T₆ T₄⁶ T₃⁵
I III V I

ля минор

t₃⁵ t₆ t₄⁶ t₃⁵
I III V I

Данный способ удобен, когда требуется найти в тональности трезвучие и его обращение данной функции. Если же нужно построить сразу конкретное обращение трезвучия, то это, как и построение обращения любого из аккордов в ладу, удобнее сделать от соответствующей ступени.

Степень для секстаккорда находится прибавлением цифры

2 к номеру ступени, на которой строится его трезвучие, а для квартсекстааккорда к номеру ступени построения трезвучия надо прибавить 4. Если в результате количество ступеней окажется более семи, то для получения номера ступени надо вычесть семь из полученной цифры. Например, если трезвучие строится на V ступени, его квартсекстааккорд будет расположен на $5 + 4 - 7 = 2$ – на II ступени.

Далее на найденной ступени для получения секстааккорда строится вверх терция и от полученного звука – кварта. Для построения квартсекстааккорда от ступени находится, наоборот, кварта, а затем терция.

Здесь и во всех других построениях аккордов в ладу достаточно найти только количественную (ступеневую) величину составляющих его интервалов. Качественная (тоновая) величина не отыскивается, т. к. ее заменяют ключевые и случайные (гармонического вида) знаки данной тональности.

Тонический секстааккорд строится на III (1 + 2) ступени; тонический квартсекстааккорд – на V (1 + 4) (см. пример 196).

Субдоминантовое трезвучие и его обращения используются в натуральном мажоре и миноре и в гармоническом мажоре. Субдоминантовое трезвучие (S^5_3) строится на IV ступени, субдоминантовый секстааккорд (S_6) – на VI, субдоминантовый квартсекстааккорд (S^6_4) – на I ступени:

216 До мажор (гармонический) ля минор

$S^5_3 (s^5_3)$ $S_6 (s_6)$ $S^6_4 (s^6_4)$ s^5_3 s_6 s^6_4

IV VI I IV VI I

В их составе есть неустойчивые звуки, поэтому их, как и другие аккорды, кроме тонических, возможно разрешить. Разрешение происходит обычным порядком: неустойчивые звуки переходят по тяготению поступенно в ближайшие устойчи-

вые; устойчивые звуки в составе аккорда остаются на месте. В результате, субдоминантовое трезвучие разрешается в тонический секстаккорд, субдоминантовый секстаккорд – в тонический квартсекстаккорд, субдоминантовый квартсекстаккорд – в тоническое трезвучие.

При разрешении субдоминантового трезвучия и его обращений можно воспользоваться следующим способом: устойчивый звук – тоника лада – в составе этих аккордов остается на месте, остальные два звука движутся на ступень вниз:

217 До мажор ля минор

S^5_3 T_6 S_6 T^6_4 S^6_4 T^5_3 s^5_3 t_6 s_6 t^6_4 s^6_4 t^5_3
 IV III VI V I I IV III VI V I I

Доминантовое трезвучие и его обращения употребляются в мажоре и в гармоническом (изредка в натуральном) миноре. Доминантовое трезвучие (D^5_3) строится на V ступени, доминантовый секстаккорд (D_6) – на VII, доминантовый квартсекстаккорд (D^6_4) – на II ступени:

218 До мажор ля минор

D^5_3 D_6 D^6_4 D^5_3 D_6 D^6_4
 V VII II V VII II

Сокращенные обозначения доминантовых аккордов, в отличие от аккордов других главных функций, записываются с заглавной буквы не только в мажоре, но и в миноре. Это происходит потому, что доминантовое трезвучие и его обращения

строятся преимущественно в гармоническом миноре. В результате, они и в миноре становятся мажорными по строению и звучанию.

Доминантовое трезвучие разрешается в тонический квартсектаккорд, доминантовый сектаккорд – в тоническое трезвучие, доминантовый квартсектаккорд – в тонический сектаккорд. При разрешении доминантового трезвучия и его обращений, устойчивый звук – V ступень лада – в составе этих аккордов остается на месте, остальные два звука движутся на ступень вверх:

219 До мажор ля минор

D^5_3 T^6_4 D_6 T^5_3 D^6_4 T_6 D^5_3 t^6_4 D_6 t^5_3 D^6_4 t_6
 V V VII I II III V V #VII I II III

Иногда применяется и другое разрешение доминантового трезвучия – в неполное тоническое трезвучие. Это связано с особенностью V ступени, которая, в сочетании с неустойчивыми ступенями, тоже приобретает черты неустойчивости (см. § 4) и разрешается в I ступень. Особенно часто это бывает, когда V ступень является нижним звуком доминантовых аккордов:

220 До мажор ля минор

D^5_3 $T^5_{3(n)}$ D^5_3 $t^5_{3(n)}$
 V I V I

П р и м е ч а н и е. Здесь и далее обозначением (н) в примерах подписаны неполные аккорды (в них отсутствует какой-либо, чаще квинтовый, тон).

Побочные трезвучия и их обращения разрешаются преимущественно поступенным движением по ладовому тяготению составляющих их звуков:



Иногда требуется *определить тональности*, где возможно построить данное мажорное или минорное трезвучие или его обращение.

Для определения тональностей, где данный аккорд будет главной функцией, нужно вначале приму аккорда представить тоникой соответствующего лада. Напомним, в трезвучии прима – нижний звук, в секстаккорде – верхний, в квартсекстаккорде – средний.

Затем этот звук рассматривается как субдоминанта тональности, ее тоника находится построением от примы аккорда чистой кварты вниз. Если аккорд мажорный, то тональность будет тоже мажорной. Если же аккорд минорный, то он будет субдоминантовым в двух тональностях – минорной и одноименной мажорной гармонического вида.

Приму аккорда можно рассмотреть и как доминанту тональности, тоника которой находится построением от этого основного тона чистой квинты вниз. Если аккорд минорный, то он будет натуральной доминантой в минорной тональности. Мажорный аккорд – доминантовый в двух тональностях: мажорной и одноименной минорной гармонического вида.

Таким образом, в качестве главных функций данный аккорд можно представить в четырех тональностях и в трех из них разрешить как субдоминантовый или доминантовый. Разрешение в найденной тональности происходит описанным выше порядком.

Например, мажорное трезвучие *ми-бемоль – соль – си-бемоль* будет тоническим в *Es-dur*, субдоминантовым – в *B-dur*, доминантовым – в *As-dur* и гармоническом *as-moll*.

Минорный секстаккорд *ля – до-диез – фа-диез* (прима –

фа-диез) – тонический в *fis-moll*, субдоминантовый – в *cis-moll* и гармоническом *Cis-dur*, доминантовый – в *h-moll*.

Найти тональности, где встречается мажорное или минорное трезвучие и его обращение в качестве главной функции, возможно и иным путем, без нахождения основного тона аккорда. Для этого надо от его нижнего звука построить интервал, соответствующий ступени расположения этого аккорда в ладу, и найти таким образом тонику тональности.

Итак, от нижнего звука аккорда, для нахождения тоники, надо построить:

В *тонических аккордах*: трезвучие – ч.1, секстааккорд в мажоре – б.3 вниз, в миноре – м.3 вниз, квартсекстааккорд – ч.5 вниз.

В *субдоминантовых аккордах*: трезвучие – ч.4 вниз, секстааккорд в натуральном мажоре – м.3, в миноре и гармоническом мажоре – б.3, квартсекстааккорд – ч.1.

В *доминантовых аккордах*: трезвучие – ч.5 вниз, секстааккорд в мажоре и гармоническом миноре – м.2, в натуральном миноре – б.2, квартсекстааккорд – б.2 вниз.

Данный способ представляется более громоздким для запоминания и употребления, чем описанный выше.

Кроме того, мажорный или минорный аккорд можно определить во всех семи возможных тональностях, не только в качестве главных, но и побочных функций.

В этом случае тональности находятся как родственные к данной, в которой аккорд рассматривается как тонический. Здесь возможны два способа, описанных в § 5 главы III.

Один из них – «функциональный», с нахождением тональностей, где аккорд является главной функцией, и параллельных к ним. Так, мажорное трезвучие *ре – фа-диез – ля* можно построить в *D – h*, *A – fis*, *G – e* и *g* гармоническом.

Другой способ – «поступенный», с включением и тональности, где данный аккорд будет тоническим. Тональности, где встретится, например, минорный секстааккорд *ля-бемоль – до – фа* (прима – *фа*) – *f*, *As*, *b*, *c*, *C* гармонический, *Des*. *Es*.

Возможен и еще один способ, когда шесть тональностей натурального вида отыскиваются, исходя из ключевых знаков, по квинтовому кругу, как это подробно описано в § 3 главы IV. Тональности определяются по звукам большой терции в составе основного вида трезвучий и малой сексты – в обраще-

ниях. Седьмая тональность, гармонического вида, находится так, как это было разобрано выше, при рассмотрении главных функций. Для мажорного аккорда определяется минорная тональность, где он будет доминантовым, для минорного аккорда – мажорная тональность, где он – субдоминантовый.

Так, мажорный квартсекстаккорд *фа-диез – си – ре-диез* (прима – *си*) встретится в *E – cis*, *H – gis*, *Fis – dis* натуральных и в *e-moll* гармоническом.

Уменьшенное трезвучие (Ум.⁵₃), как и уменьшенную квинту (см. § 5 главы IV), возможно построить на VII и II ступенях в гармонических видах мажора и минора. Оно разрешается в обоих случаях в неполные тонические аккорды. Разрешение крайних звуков, образующих уменьшенную квинту, осуществляется и здесь поступенным сужением. Терция трезвучия движется на секунду вниз, образуя удвоение нижнего звука:

222 До мажор ля минор

УМ. VII⁵₃ T⁵_{3(н)} УМ. II⁵₃ T_{6(н)} УМ. VII⁵₃ t⁵_{3(н)} УМ. II⁵₃ t_{6(н)}

VII I II III #VII I II III

В некоторых изданиях отмечается, что уменьшенное трезвучие разрешается в терцию на соответствующей ступени, например. Ум.VII⁵ – в терцию на I ступени или в тоническую терцию. Видимо, данное утверждение не совсем верно по двум причинам. Во-первых, аккорд (созвучие из трех и более звуков) не может разрешаться в интервал (который состоит из двух звуков). Во-вторых, звуки разрешения уменьшенного трезвучия являются аккордом, а не интервалом, так как состоят из трех звуков. Забегая вперед, отметим, что, по тем же причинам, в неполное тоническое трезвучие, а не в тоническую терцию (из четырех звуков!), как написано в некоторых пособиях, разрешается и доминантсептаккорд (см. § 6 данной главы).

Секстаккорд уменьшенного трезвучия VII ступени строится на II ступени, квартсекстаккорд – на IV. Секстаккорд трезвучия II ступени строится на IV ступени, квартсекстаккорд – на VI. Во всех этих аккордах присутст-

вует увеличенная кварта, которая разрешается обычным образом – поступенно в сторону расширения; третий звук аккорда движется на секунду вниз:

223 До мажор

Ум. VII₆ T⁵_{3(и)} Ум. VII⁶₄ T_{6(и)} Ум. II₆ T_{6(и)} Ум. II⁶₄ T⁶_{4(и)}

II I IV III IV III bVI V

224 ля минор

Ум. VII₆ t⁵_{3(и)} Ум. VII⁶₄ t_{6(и)} Ум. II₆ t_{6(и)} Ум. II⁶₄ t⁶_{4(и)}

II I IV III IV III VI V

Если требуется *разрешить построенное от звука* уменьшенное трезвучие, то тональности возможно найти так же, как при разрешении уменьшенной квинты, которую образуют нижний и верхний звуки аккорда (подробнее об этом см. в § 5 главы IV).

Например, трезвучие *ми – соль – си-бемоль* (между крайними звуками – ум.5 *ми – си-бемоль*) встретится в тональностях *F – d, f, D*.

Для нахождения уменьшенного секстааккорда от звука строится м.3, затем – ув.4, уменьшенного квартсекстааккорда – ув.4, затем – м.3. Ориентиром для определения тональностей может служить увеличенная кварта в составе этих аккордов (см. тот же параграф).

Так, секстааккорд *ми – соль – до-диез* строится в тональностях *D – h, d, H*; квартсекстааккорд *ми – ля-диез – до-диез* – в *H – gis, h, Gis*.

Увеличенное трезвучие (Ув.⁵₃), как и увеличенная квинта (см. § 6 главы IV), строится на VI ступени в гармоническом мажоре и на III ступени в гармоническом миноре. Оно разрешается в мажоре в тонический квартсекстааккорд, в миноре – в тонический секстааккорд. В мажоре VI ступень движется на ступень вниз, в миноре VII – на ступень вверх; остальные два звука – устойчивые ступени – остаются на месте:

225 До мажор ля минор

Ув. $\frac{5}{3}$ $T \frac{6}{4}$ Ув. $\frac{5}{3}$ t_6
 bVI V III III

Увеличенный секстаккорд (Ув. $_6$) строится на I ступени в мажоре и на V ступени в миноре. Увеличенный квартасекстаккорд (Ув. $_4$) строится на III ступени в мажоре и на VII повышенной – в миноре. В составе этих аккордов присутствует уменьшенная кварта, которая разрешается так, как это описано в § 6 главы IV; третий звук в обоих аккордах при разрешении остается на месте:

226 До мажор ля минор

Ув. $_6$ $T \frac{5}{3}$ Ув. $\frac{6}{4}$ T_6 Ув. $_6$ $t \frac{6}{4}$ Ув. $\frac{6}{4}$ $t \frac{5}{3}$
 I I III III V V #VII I

При разрешении увеличенного трезвучия, построенного от звука, тональности определяются так же, как и при разрешении увеличенной квинты, которую образуют нижний и верхний звуки аккорда (подробнее об этом см. в § 6 главы IV).

Например, трезвучие *ре* – *фа#* – *ля#* (между крайними звуками – увеличенная квинта *ре* – *ля#*) встретится в тональностях *Fis-dur* и *h-moll*.

Для нахождения увеличенного секстаккорда от звука строится б.3, затем – ум.4, увеличенного квартасекстаккорда – ум.4, затем – б.3. При их разрешении тональности находятся так же, как и при разрешении уменьшенной кварты, входящей в состав этих аккордов (см. § 6 главы IV).

Увеличенное трезвучие обладает энгармоническим равенством со своими обращениями, в связи с энгармоническим равенством входящих в них большой терции и уменьшенной кварты.

В итоге увеличенное трезвучие, после построения от звука, можно, путем поочередной энгармонической замены звуков, нотировать как увели-

ченный секстаккорд и квартсекстаккорд и разрешить, таким образом, в 6 тональностях. Тоники этих тональностей расположены по большим терциям – вниз от трезвучия к секстаккорду и квартсекстаккорду в мажоре и миноре.

Пример построения Ув.⁵₃ и его обращений от *ре*:

227

Фа # мажор		си минор		Ре мажор		соль минор	
Ув. ⁵ ₃	T ⁶ ₄	Ув. ⁵ ₃	t ₆	Ув. ₆	T ⁵ ₃	Ув. ₆	t ⁶ ₄
bVI	V	III	III	I	I	V	V

Си b мажор		ми b минор	
Ув. ⁶ ₄	T ₆	Ув. ⁶ ₄	t ⁵ ₃
III	III	#VII	I

§ 4. Виды септаккордов

Септаккордом называется аккорд из четырех звуков, расположенных по терциям. Таким образом, он представляет собой как бы трезвучие с прибавленной сверху еще одной терцией. Между крайними звуками септаккорда образуется интервал септимы, откуда он получил свое название.

В септаккорде три его нижних звука называются, как и в трезвучиях, примой, терцией и квинтой, а четвертый, верхний звук, соответственно его расстоянию от примы, – септовым тоном или септимой.

Вид септаккорда обозначается двумя прилагательными. Первое из них связано с качеством септимы между его крайними звуками (большая, малая, увеличенная, уменьшенная). Второе прилагательное обозначает вид трезвучия в основе септаккорда (мажорное, минорное, увеличенное, уменьшенное).

Наиболее распространены малые, большие и уменьшенный септаккорды.

В *малых* септаккордах между крайними звуками образуется малая септима. Среди них наиболее употребительны:

малый мажорный септаккорд (М.маж.7), состоящий из $B.^5_3 + m.3$ или $b.3 + m.3 + m.3$;

малый минорный септаккорд (М.мин.7) со строением $M.^5_3 + m.3$ или $m.3 + b.3 + m.3$;

малый уменьшенный септаккорд (М.ум.7), который обычно называется *малым септаккордом с уменьшенной квинтой*, а иногда полууменьшенным септаккордом и состоит из $Ум.^5_3 + b.3$ или $m.3 + m.3 + b.3$.

Пример построения малых септаккордов от *ре*:

228

М.маж.7 М.мин.7 М.ум.7

Из *больших* септаккордов (большая септима между крайними звуками), которые вообще менее употребительны, чем малые, можно выделить:

большой мажорный септаккорд (Б.маж.7): состоящий из $B.^5_3 + b.3$ или $b.3 + m.3 + b.3$;

большой минорный септаккорд (Б.мин.7) со строением $M.^5_3 + b.3$ или $m.3 + b.3 + b.3$;

большой увеличенный септаккорд или *большой септаккорд с увеличенной квинтой* (Б.ув.7), который состоит из $Ув.^5_3 + m.3$ или $b.3 + b.3 + m.3$.

Пример построения больших септаккордов от *ре*:

229

Б.маж.7 Б.мин.7 Б.ув.7

Из *уменьшенных* септаккордов (уменьшенная септима между крайними звуками) употребляется почти исключительно септаккорд, который должен был бы называться уменьшенным уменьшенным септаккордом, но, во избежание тавтологии (плохо звучащего повторения), его называют просто *уменьшенным септаккордом* (Ум.₇). Он состоит из Ум ⁵₃ + м.3 или м.3 + м.3 + м.3.

Пример построения уменьшенного септаккорда от *ре*:



Септаккорды, также как и трезвучия, можно построить от звука вверх, вниз и по данному тону. Для этого надо руководствоваться приведенным выше их интервальным строением.

Для построения септаккорда вверх от звука или, что то же самое, по данной приме, составляющие интервалы находятся обычным порядком. Образцы построения малых, больших и уменьшенного септаккордов вверх от *ре* приведены выше в примерах 228 – 230.

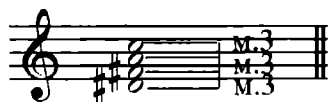
Чтобы построить септаккорд вниз от звука, или, иначе, по данной септимае, надо схему составляющих его интервалов прочесть наоборот (справа налево).

Пример построения септаккордов вниз от *до* (или с септимой *до*):

231

М.маж.₇ М.мин.₇ М.ум.₇

Б.маж.₇ Б.мин.₇ Б.ув.₇



Ум.7

Для построения септаккорда по данной терции, надо от звука построить первый составляющий интервал вниз, а оставшиеся два интервала друг за другом от этого же звука вверх.

Пример построения септаккордов с терцовым тоном до:

232

М.маж.7 М.мин.7 М.ум.7

Б.маж.7 Б.мин.7 Б.ув.7

Ум.7

Наконец, построить септаккорд по его квинте возможно нахождением от звука вниз интервалов входящего в состав септаккорда трезвучия, а затем от этого же звука вверх — оставшегося интервала.

Пример построения септаккордов с квинтой до:

233

М.маж.7 М.мин.7 М.ум.7



Есть и другой путь нахождения септаккорда по данному его тону – вначале найти приму септаккорда, а затем построить от нее составляющие септаккорд интервалы в обычном порядке – снизу вверх.

Нахождение примы септаккорда по его терцовому тону осуществляется построением терции вниз. Стоит отметить, что в септаккордах с мажорным и увеличенным трезвучием в основе эта терция будет большой, с минорным и уменьшенным трезвучием – малой.

Чтобы найти приму септаккорда по его квинтовому тону, надо от этого звука построить квинту вниз. В септаккордах с мажорным и минорным трезвучием в основе эта квинта будет чистой, с увеличенным трезвучием – увеличенной, с уменьшенным трезвучием – уменьшенной.

Наконец, для нахождения примы септаккорда по его септовому тону, надо от этого звука построить секунду вверх (результат обращения септимы вниз). В больших септаккордах эта секунда будет малой, в малых септаккордах – большой, в уменьшенном септаккорде – увеличенной.

§ 5. Обращения септаккордов

Подобно трезвучиям, септаккорды имеют обращения, которые также образуются путем переноса нижнего звука септаккорда на октаву вверх или верхнего – на октаву вниз. Соот-

ветственно, в септаккордах, имеющих, кроме примы, три звука, в составе – три обращения:

Квинтсектаккорд ($^6_5$) – первое обращение, результат переноса нижнего звука септаккорда на октаву вверх. Строение квинтсектаккорда – терция + терция + секунда. В результате, между его нижним и третьим снизу звуками образуется квинта, а между крайними звуками – секста; это и стало основой названия обращения.

Терцквартаккорд ($^4_3$) – второе обращение септаккорда. Это – результат переноса нижнего звука квинтсектаккорда или двух нижних звуков септаккорда на октаву вверх. Терцквартаккорд составляют терция + секунда + терция. Между его двумя нижними звуками образуется терция, а между нижним и третьим снизу звуком – кварта, откуда и появилось название обращения.

Секундаккорд ($_2$) – третье и последнее обращение септаккорда. Его возможно получить переносом нижнего звука терцквартаккорда на октаву вверх или верхнего звука септаккорда на октаву вниз. Секундаккорд состоит из секунды и двух терций – отсюда его название.

Пример построения обращений большого мажорного септаккорда от *до*:

234

Б.маж.₇ Б.маж. $^6_5$ Б.маж. $^4_3$ Б.маж.₂ Б.маж.₇

Секунда в составе обращений септаккорда записывается следующим образом. Ее нижний звук, как и в интервале вне аккорда, всегда находится слева, верхний – справа. Если воображаемый штиль аккорда пишется вверх, то нижний звук секунды располагается в «столбе» аккорда, а верхний – справа. Если направление штиля – вниз, то в «столбе» находится верхний звук секунды, а нижний – слева от него:

235



Нужно помнить, что нумерация тонов обращений септаккорда (как и трезвучия, и других аккордов) сохраняется такой же, как и в основном виде. Так, в квинтсектаккорде нижним звуком будет терция, затем вверх квинта, септима и прима.

Чтобы построить обращение септаккорда по данному его тону, надо вначале найти по этому тону соответствующий септаккорд одним из двух способов, описанных выше, и потом переместить его в нужное обращение.

Пример построения малого терцквартаккорда с уменьшенной квинтой по его квинтовому тону *фа*:

236



Для построения обращения септаккорда вверх или вниз от звука, можно, разумеется, воспользоваться соответствующими схемами интервального строения, как и при нахождении обращений трезвучий. Но такой путь представляется весьма громоздким для запоминания. Поэтому более простым (хотя, возможно, и более длительным) является построение обращения септаккорда через нахождение его основного вида (т. е. самого септаккорда).

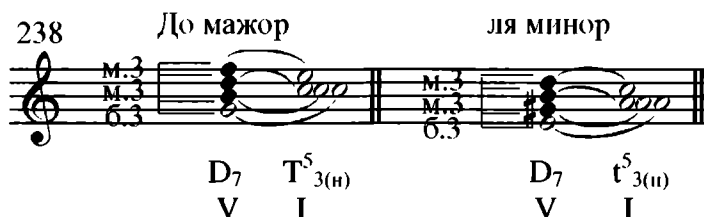
Для этого надо представлять, что нижним звуком квинтсектаккорда является терция, терцквартаккорда – квинта, секундакорда – септима соответствующего септаккорда. Поэтому построение квинтсектаккорда вверх от звука аналогично его нахождению по терции, терцквартаккорда – по квинте и т. д., как это описано выше.

Чтобы построить обращение септаккорда вниз от звука, надо представить его данный верхний звук нижним звуком «предыдущего» обращения. Затем этот звук осознается как тон септаккорда. После построения септаккорда по этому тону, он обращается в тот вид, который был задан первоначально. Например, если от ноты *фа* надо построить вниз малый с уменьшенной квинтой терцкварттаккорд, надо вначале *фа* представить нижним звуком М.ум.⁶₅. Нижний звук квинтсекстаккорда – терцовый тон. После построения М.ум.⁷ по терции *фа*, полученный аккорд обращаем в нужный – М.ум.⁴₃:



§ 6. Септаккорды и их обращения в ладу

Самым распространенным из септаккордов в ладу является **доминантсептаккорд (D₇)**. Он строится на V ступени в мажоре и гармоническом миноре и имеет строение малого мажорного септаккорда – б.3 + м.3 + м.3. D₇ разрешается в неполное, без квинты, тоническое трезвучие с утроенной примой:



Как и все септаккорды, доминантсептаккорд имеет три обращения – квинтсекстаккорд (D^6_5), терцквартаккорд (D^4_3) и секундаккорд (D_2):

Доминантовый квинтсектаккорд – первое обращение доминантсептаккорда. D^6_5 строится на VII ступени и состоит из м.3 + м.3 + б.2. Аккорд разрешается в тоническое трезвучие с удвоенной примой:

Доминантовый терцквартаккорд – второе обращение до-

минантсептаккорда. D^4_3 строится на II ступени и состоит из м.3 + б.2 + б.3. Аккорд разрешается в развернутое тоническое трезвучие (развернутым называется трезвучие или его обращение, состоящее из четырех звуков, с добавлением нижнего звука на октаву выше):

241 До мажор ля минор

D^4_3 $T^5_{3(p)}$ D^4_3 $t^5_{3(p)}$

II I II I

П р и м е ч а н и е. Здесь и далее в обозначениях аккордов буквой (p) подписаны развернутые трезвучия и их обращения.

Доминантовый секундааккорд – третье обращение доминантсептаккорда. D_2 строится на IV ступени и состоит из б.2 + б.3 + м.3. Аккорд разрешается в тонический секстааккорд с удвоенной примой (верхним звуком):

242 До мажор ля минор

D_2 T_6 D_2 t_6

IV III IV III

Очевидно, что каждое следующее обращение доминантсептаккорда, как и остальных септаккордов, да и вообще всех аккордов, строится на ступени на 2 большей, чем предыдущее обращение. Это облегчает их запоминание. Достаточно помнить ступень построения основного вида, чтобы прибавлением соответствующего количества раз числа 2 вычислить ступень нужного обращения. Ступень построения секундааккорда проще найти вычитанием цифры 1 от ступени построения основного вида.

Чтобы построить септаккорд или его обращение в тональности, надо от соответствующей ступени, на которой расположен аккорд, построить составляющие его интервалы. При этом достаточно отсчитать только их ступеневую (количественную) величину. Знаки около нот будут определяться ключевыми знаками тональности, а в миноре – еще и случайным знаком его гармонического вида.

Построить доминантсептаккорд или его обращение *от звука* возможно нахождением составляющих его интервалов, как это описано в предыдущем параграфе. Например, чтобы найти доминантовый секундаккорд от *ми*, надо от этого звука последовательно построить вверх б.2, б.3 и м.3. Звуки полученного в результате D_2 – *ми* – *фа#* – *ля#* – *до#*.

Но более легким для запоминания и удобным, особенно при необходимости разрешения доминантсептаккорда или его обращения, представляется иной способ. Он связан с предварительным нахождением тональности. Для этого данный звук рассматривается как ступень, на которой строится аккорд, и тоника тональностей определяется нахождением от этого звука соответствующего интервала. Этим интервалом будет при построении:

- D_7 (V ступень) – ч.5 вниз;
- D_5^6 (VII ступень) – м.2 вверх;
- D_3^4 (II ступень) – б.2 вниз;
- D_2 (IV ступень) – ч.4 вниз.

В результате находится тоника двух одноименных тональностей. Построение и разрешение в них осуществляется описанным выше порядком. Разумеется, в обеих тональностях звуки аккорда и разрешения будут одинаковыми, differing лишь знаками, в соответствии с ключевыми знаками тональности и случайным знаком гармонического минора.

Например, требуется построить и разрешить доминантовый квинтсектаккорд от *ля*. Малая секунда от *ля* вверх – *си-бемоль*, значит, тональности построения – *Си-бемоль* мажор и *си-бемоль* минор. Далее в этих тональностях от *ля* находится и

разрешается D^6_5 . Напомним, что при построении от звука, даже с определением тональности и разрешением в ней, все знаки выставляются около нот:

243 Си $\flat$ мажор си $\flat$ минор

D^6_5 T^5_3 D^6_5 t^5_3

Сходным образом можно построить и разрешить доминантсептаккорд или его обращение *по данному тону*. Этот тон представляется ступенью одноименных тональностей, а затем, после нахождения их тоник, в этих тональностях осуществляется построение.

Каждый из тонов доминантсептаккорда и его обращений можно рассмотреть как следующую ступень:

- прима – V;
- терция – VII;
- квинта – II;
- септима – IV.

Для определения тоники, от звука находится соответствующий интервал, как это описано выше. Далее в этих тональностях на нужной ступени строится данный аккорд – доминантсептаккорд или его обращение.

Например, требуется построить доминантовый секундаккорд с квинтой *фа*. Квинта – II ступень искомым тональностей. Они находятся построением от *фа* большой секунды вниз – это *Ми-бемоль* мажор и *ми-бемоль* минор. В каждой из этих тональностей на IV ступени строится и разрешается D_2 :

244 Ми $\flat$ мажор ми $\flat$ минор

D_2 T_6 D_2 t_6

IV III IV III

Если нужно найти доминантсептаккорд или его обращение *вниз от звука*, это возможно сделать построением составляющих аккорд интервалов вниз в обратном порядке. Например, для нахождения доминантового терцквартаккорда вниз от *ми*, надо от этого звука построить вниз последовательно б.3 – б.2 – м.3. Звуки полученного в результате D^4_3 – *ми* – *до* – *си-бемоль* – *соль* (вниз).

Но и здесь возможно воспользоваться другим способом, связанным с предварительным нахождением тональностей. Для этого данный звук вначале представляется нижним звуком «предыдущего» обращения и соответствующей ступенью одноименных тональностей. Затем в этих тональностях строится первоначальный аккорд. Он находится построением составляющих интервалов – от нужной ступени вверх или от данного звука вниз в обратном порядке. При этом достаточно определить их ступеневую величину, с учетом ключевых и случайных знаков тональности.

«Предыдущими» обращениями являются:

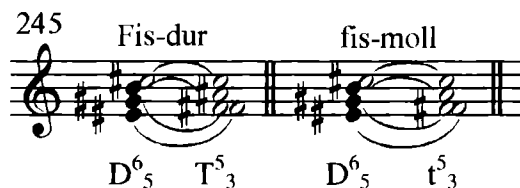
для $D_7 - D_2$;

для $D^6_5 - D_7$;

для $D^4_3 - D^6_5$;

для $D_2 - D^4_3$.

Так, для построения доминантового квинтсектаккорда вниз от звука *до-диез*, надо эту ноту представить нижним звуком септаккорда, т. е. V ступенью отыскиваемых тональностей. После построения чистой квинты от *до-диез* вниз, находятся тональности – *Fis-dur* и *fis-moll*. В каждой из них строится доминантовый квинтсектаккорд – или от VII ступени вверх, или вниз от данного звука, с нахождением интервалов в обратном порядке – секунды, а затем двух терций:



Доминантсептаккорд принадлежит к группе наиболее употребительных, основных, септаккордов. К ним также относятся септаккорды II и VII ступеней.

Септаккорд VII ступени или **вводный септаккорд (VII₇)** строится в гармоническом миноре и в натуральном и гармоническом мажоре. В *гармонических ладах* он имеет вид *уменьшенного септаккорда* и называется *уменьшенным вводным септаккордом* (Ум.VII₇). В *натуральном мажоре* он представляет собой *малый септаккорд с уменьшенной квинтой* и называется *малым вводным септаккордом* (М.VII₇). Слово «вводный» относится к VII ступени, на которой строятся оба эти аккорда:

246 До мажор ля минор

M.VII₇ Ум.VII₇ Ум.VII₇
VII VII #VII

Вводные септаккорды разрешаются двумя способами.

Во-первых, их можно разрешить в *тоническое трезвучие с удвоенной терцией*. При разрешении аккордов в T⁵₃, в последнем обычно удваивается прима. Удвоение терции в данном случае связано с необходимостью избежать параллельных квинт (см. § 3 главы IV):

247 До мажор ля минор

M.VII₇ T⁵₃ Ум.VII₇ T⁵₃ Ум.VII₇ t⁵₃
VII I VII I #VII I

До мажор
неправильно

(Ум.) M.VII₇ T₃
VII I

Второй способ разрешения вводных септаккордов состоит из двух этапов. Вначале верхний звук аккорда смещается на секунду вниз, в результате чего образуется доминантовый квинтсектаккорд. Такое разрешение называется внутрифункциональным, так как вводные септаккорды тоже принадлежат к группе аккордов доминанты (подробнее об этом – в следующем параграфе). Этот доминантовый квинтсектаккорд разрешается обычным порядком – в тоническое трезвучие с удвоенной примой:

248 До мажор ля минор

(Ум.) M.VII₇ D⁶₅ T₃ Ум.VII₇ D⁶₅ t₃
VII VII I #VII #VII I

От звука вводные септаккорды, как и доминантсептаккорд, можно построить двумя способами.

Во-первых, построением интервалов, из которых состоит аккорд: M.VII₇ – м.3 + м.3 + б.3, Ум.VII₇ – трех малых терций (см. примеры 228, 230).

Во-вторых, эти аккорды можно построить путем предварительного нахождения одноименных тональностей. Тоника их отыскивается построением от исходного звука интервала, соответствующего ступени, на которой расположены вводные септаккорды, т. е. малой секунды вверх. Напомним, что

Ум.VII₇ можно представить в двух одноименных тональностях гармонического вида, М.VII₇ – только в одной, натуральной мажорной. Этот способ особенно удобен при необходимости разрешения полученного аккорда.

Например, при построении вводных септаккордов от *ми*, малая секунда от этого звука вверх, *фа*, указывает на тональности *Фа* мажор и *фа* минор. Затем по терциям от *ми* строятся и разрешаются: М.VII₇ – в натуральном *Фа* мажоре, Ум.VII₇ – в *Фа* мажоре и *фа* миноре гармонических видов:

249 Фа мажор фа минор

(Ум.)М.VII₇ T₃⁵ (Ум.)М.VII₇ D₅⁶ T₃⁵ Ум.VII₇ t₃⁵ Ум.VII₇ D₅⁶ t₃⁵

Как и все септаккорды, вводные септаккорды имеют три обращения.

Первое обращение, **вводный квинтсектаккорд** (М.VII₅⁶, Ум.VII₅⁶), состоит из двух терций и секунды наверху. Он строится на II ступени и разрешается в тонический сектаккорд с удвоенной терцией или, через доминантовый терцквартаккорд – в развернутое тоническое трезвучие:

250 До мажор ля минор

(Ум.)М.VII₅⁶ T₆ (Ум.)М.VII₅⁶ D₃⁴ T_{3(p)}⁵ Ум.VII₅⁶ t₆ Ум.VII₅⁶ D₃⁴ t_{3(p)}⁵

II III II II I II III II II I

Второе обращение, **вводный терцквартаккорд** (М.VII₃⁴, Ум.VII₃⁴), состоит из двух терций вверх и вниз и секунды посередине. Он строится на IV ступени и разрешается в развернутый тонический сектаккорд (с терцией наверху) или, через доминантовый секундаккорд – в тонический сектаккорд с удвоенной примой.

251 До мажор ля минор

(Ум.)M.VII⁴₃ T_{6(p)} (Ум.)M.VII⁴₃ D₂ T₆ Ум.VII⁴₃ t_{6(p)} Ум.VII⁴₃ D₂ t₆
 IV III IV IV III IV III IV IV III

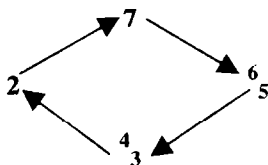
Третье обращение, **вводный секундааккорд** (M.VII₂, Ум.VII₂) состоит из секунды внизу и двух терций наверху. Он строится на IV ступени и разрешается в тонический квартсекстааккорд с удвоенной терцией или, через доминантсептаккорд – в неполное тоническое трезвучие:

252 До мажор ля минор

(Ум.)M.VII₂ T₄⁶ (Ум.)M.VII₂ D₇ T_{3(m)}⁵ Ум.VII₂ T₄⁶ Ум.VII₂ D₇ t_{3(m)}⁵
 (b)VI V (b)VI V I VI V VI V I

В обращениях, как и в основном виде вводных септаккордов, при непосредственном переходе в тонику, II и IV ступени разрешаются в III и удаляют ее в тонических аккордах.

Можно также заметить, что вводные септаккорды и их обращения разрешаются внутрифункционально через «следующее» обращение D₇: VII₇ – через D₅⁶, VII₅⁶ – через D₃⁴ и т.д. Такое разрешение иногда называют «круговым», представляя его схемой:



От звука обращения вводных септаккордов можно построить двумя способами.

Во-первых, построением интервалов, из которых состоит данный аккорд:

M.VII₅⁶ – м.3 + б.3 + б.2;

Ум.VII₅⁶ – м.3 + м.3 + ув.2;

M.VII₃⁴ – б.3 + б.2 + м.3;

254

Fis-dur

fis-moll



(Ум.)M.VII₂ T₆₄ (Ум.)M.VII₂ D₇ T₅_{3(III)} Ум.VII₂ T₆₄ Ум.VII₂ D₇ t₅_{3(III)}

Для построения вводного септаккорда или его обращения *вниз от звука*, его надо представить нижним звуком «предыдущего» обращения VII₇. Затем находится тональность, и в ней осуществляется построение и разрешение нужного аккорда.

«Предыдущими» обращениями являются:

для VII₇ – VII₂;

для VII₅⁶ – VII₇;

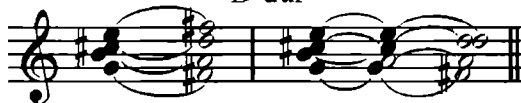
для VII₃⁴ – VII₅⁶;

для VII₂ – VII₃⁴.

Так, для построения малого вводного терцквартаккорда *вниз от ми*, надо *ми* представить нижним звуком M.VII₅⁶, т.е. II ступенью тональности. Ее тоника отыскивается построением большой секунды *вниз* от этого звука; тональность – *D-dur* (напомним, что малые вводные аккорды возможны только в натуральном мажоре). Далее в этой тональности строится M.VII₃⁴ – *вверх* от IV ступени или *вниз* от *ми*:

255

D-dur



M.VII₃⁴ T_{6(p)} M.VII₃⁴ D₂ T₆

Подобно увеличенному трезвучию, уменьшенный вводный септаккорд энгармонически равен своим обращениям, благодаря энгармоническому равенству составляющих их малых терций и увеличенных секунд. Поэтому уменьшенный септаккорд можно, путем энгармонической замены одного или нескольких звуков, представить любым его обращением. Каждое из обращений разрешается в 2 тональностях, поэтому септаккорд и три его обращения можно разрешить суммарно в 8 тональностях (некоторые из них могут быть неупотребительными).

Эти тональности можно отыскать построением малой секунды *вверх* от примы этих аккордов. В септаккорде основной тон – нижний звук, в обращениях – верхний звук секунды в составе аккорда.

Например, требуется построить уменьшенный септаккорд от *ля* и, энгармонически заменив, разрешить в 8 тональностях.

Построением малой секунды от *ля* находится *си-бемоль* – тоника тональностей *B-dur* и *b-moll*; в них строится и разрешается септаккорд.

Затем верхний звук полученного аккорда, *соль-бемоль*, энгармонически заменяется звуком *фа-диез*; в результате уменьшенный септаккорд превращается в уменьшенный квинтсектаккорд. *Фа-диез* и будет примой этого аккорда. Построив от этого звука малую секунду, находим тональности *G-dur* и *g-moll*, где строится и разрешается квинтсектаккорд.

Сделав такую же замену второго сверху звука *миб* на *ре#*, дополнительно к уже совершенной, можно получить уменьшенный терцкварттаккорд с примой *ре-диез*. Его тональности – *E-dur* и *e-moll*.

Наконец, заменив еще и третий сверху звук *до* на *си-диез*, находим уменьшенный секундаккорд в тональностях *Cis-dur* и *cis-moll*:

256

B-dur *b-moll*

$УМ.VII_7 T^5_3$ $УМ.VII_7 D^6_5$ T^5_3 $УМ.VII_7 t^5_3$ $УМ.VII_7 D^6_5$ t^5_3

G-dur *g-moll*

$УМ.VII^6_5 T_6$ $УМ.VII^6_5 D^4_3$ $T^5_{3(p)}$ $УМ.VII^6_5 t_6$ $УМ.VII^6_5 D^4_3$ $t^5_{3(p)}$

E-dur *e-moll*

$УМ.VII^4_3 T_{6(p)}$ $УМ.VII^4_3 D_2$ T_6 $УМ.VII^4_3 t_{6(p)}$ $УМ.VII^4_3 D_2$ t_6

Cis-dur *cis-moll*

$УМ.VII_2 T^6_4$ $УМ.VII_2 D_7$ $T^5_{3(n)}$ $УМ.VII_2 t^6_4$ $УМ.VII_2 D_7$ $t^5_{3(n)}$

Интересно, что тоники восьми найденных тональностей также располагаются вниз по звукам уменьшенного септаккорда *си-бемоль* – *соль* – *ми* – *до-диез*.

Септаккорд II ступени (II₇) строится на II ступени в миноре и в натуральном и гармоническом мажоре. В натуральном мажоре он имеет вид малого минорного септаккорда, в миноре и гармоническом мажоре – малого септаккорда с уменьшенной квинтой.

Как и вводный септаккорд, II₇ разрешается двумя способами.

Во-первых, он переходит в тонический секстаккорд с удвоенной квинтой (реже – с удвоенной терцией).

Второй способ разрешения состоит из двух этапов. Вначале, смещением двух верхних звуков на секунду вниз, септаккорд II ступени переходит в доминантовый терцквартаккорд, который затем разрешается в развернутое тоническое трезвучие:

257 До мажор ля минор

II₇ T₆ II₇ D⁴₃ T⁵_{3(p)} II₇ t₆ II₇ D⁴₃ t⁵_{3(p)}

II III II II I II III II II I

Септаккорд II ступени может также переходить в квинтсекстаккорд VII ступени. VII⁶₅ затем разрешается в тонику двумя возможными способами, описанными выше – непосредственно в тонический секстаккорд с удвоенной терцией или внутрифункционально – через доминантовый терцквартаккорд в развернутое тоническое трезвучие:

258 До мажор

II₇ VII⁶₅ T₆ II₇ VII⁶₅ D⁴₃ T⁵_{3(p)}

II II III II II II I



От звука септаккорд II ступени, как и вводные септаккорды, можно построить двумя способами.

Во-первых, построением интервалов, из которых состоит септаккорд II ступени. Он является М.мин.₇ в натуральном мажоре – м.3 + б.3 + м.3; М.ум.₇ в миноре и гармоническом мажоре – м.3 + м.3 + б.3 (см. пример 228).

Во-вторых, этот аккорд можно построить путем предварительного нахождения одноименных тональностей. Тоника их отыскивается построением от исходного звука интервала, соответствующего ступени, на которой расположен II₇, т. е. большой секунды вниз. Напоминаем, что в мажоре этот аккорд можно построить в двух видах. Этот способ особенно удобен при необходимости разрешения полученного аккорда.

Например, при построении септаккорда II ступени от до, большая секунда от этого звука вниз, с основанием си-бемоль, указывает на тональности Си-бемоль мажор и си-бемоль минор. В этих тональностях, минорной, а также мажорной натурального и гармонического вида, затем по терциям от до строится и разрешается септаккорд II ступени.



Первое обращение септаккорда II ступени, *квинтсектаккорд II ступени* (II⁶₅), строится на IV ступени и состоит из двух терций и секунды наверху. II⁶₅ разрешается в тонический квартсектаккорд с удвоенной квинтой или, через доминантовый секундаккорд, в тонический сектаккорд с удвоенной примой:

260 До мажор ля минор

Π^6_5 T^6_4 Π^6_5 D_2 T_6 Π^6_5 t^6_4 Π^6_5 D_2 t_6
 IV V IV IV III IV V IV IV III

Второе обращение, *терцквартаккорд II ступени* (Π^4_3), строится на VI ступени и состоит из терций внизу и наверху и секунды посередине. Π^4_3 разрешается в развернутый тонический квартсекстаккорд (с квинтой наверху) или, через доминантсептаккорд, в неполное тоническое трезвучие:

261 До мажор ля минор

Π^4_3 $T^6_{4(p)}$ Π^4_3 D_7 $T^5_{3(II)}$ Π^4_3 $t^6_{4(p)}$ Π^4_3 D_7 $t^5_{3(II)}$
 (b)VI V (b)VI V I VI V VI V I

Интересно, что терцквартаккорды всех трех основных септаккордов – D_7 , VII_7 , Π_7 при непосредственном разрешении в тонику, переходят в развернутые тонические аккорды.

Третье обращение, *секундаккорд II ступени* (Π_2), строится на I ступени и состоит из секунды внизу и двух терций наверху. Π_2 разрешается в тоническое трезвучие с удвоенной квинтой, или, через доминантовый квинтсекстаккорд, в тоническое трезвучие с удвоенной примой:

262 До мажор ля минор

Π_2 T^5_3 Π_2 D^6_5 T^5_3 Π_2 t^5_3 Π_2 D^6_5 t^5_3
 I I I VII I I I I $\#VII$ I

Как и основной вид, обращения Π_7 могут переходить в «следующее» обращение (или основной вид) вводного септаккорда, подобно «круговому» внутрифункциональному разрешению самого вводного септаккорда и его обращений:

$\Pi^6_5 - \text{VII}^4_3$;

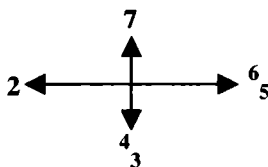
$\Pi^4_3 - \text{VII}_2$;

$\Pi_2 - \text{VII}_7$.

Получившийся вводный септаккорд или его обращение разрешается в тонику – непосредственно или внутрифункционально, как это описано выше.

В обращениях, как и в основном виде септаккорда II ступени, при непосредственном переходе в тонику, IV и VI ступени разрешаются в V и удаивают ее в тонических аккордах.

Септаккорд II ступени и его обращения разрешаются через доминантсептаккорд и обращения, следующие «через одно»: Π_7 – через D^4_3 , Π^6_5 – через D_2 и т.д. Такое разрешение иногда называют «перекрестным» или «крестом», представляя его следующей схемой:



От звука септаккорд II ступени и его обращения можно построить двумя способами.

Во-первых, построением интервалов, из которых состоит данный аккорд:

Π^6_5 в натуральном мажоре – б.3 + м.3 + б.2;

Π^6_5 в гармонических мажоре и миноре – м.3 + б.3 + б.2;

Π^4_3 в натуральном мажоре – м.3 + б.2 + м.3;

Π^4_3 в гармонических мажоре и миноре – б.3 + б.2 + м.3;

Π_2 в натуральном мажоре – б.2 + м.3 + б.3

Π_2 в гармонических мажоре и миноре – б.2 + м.3 + м.3.

Во-вторых, эти аккорды можно построить путем предварительного нахождения тональностей, что не требует запоминания качества составляющих их интервалов. Кроме того, этот способ особенно удобен при необходимости разрешения полученного аккорда. Тоника тональностей отыскивается построением от исходного звука интервала, соответствующего ступени, на которой расположен аккорд:

Π^6_5 (IV ступень) – ч.4 вниз;

Π^4_3 (VI ступень в натуральном мажоре) – м.3 вверх;

Π^4_3 (VI ступень в гармонических мажоре и миноре) – б.3 вверх.

Π_2 (I ступень) – не требует интервального построения.

Затем нужный аккорд строится в тональности обычным порядком. При этом следует иметь в виду, что обращения Π_7 можно построить в двух

одноименных тональностях: мажорной натурального и гармонического вида и в гармоническом миноре.

Например, чтобы построить квинтсектаккорд II ступени от *ля*, надо найти его тональности построением чистой квинты от *ля* вниз – это *E-dur* натурального и гармонического вида и *e-moll*. Затем в обеих тональностях строится и, по необходимости, разрешается Π_5^6 , как это описано выше:

263

E-dur *e-moll*

Π_5^6 T_4^6 Π_5^6 D_2 T_6 Π_5^6 t_4^6 Π_5^6 D_2 t_6

Чтобы построить септаккорд II ступени или его обращение *по данному тону*, надо представить этот тон ступенью тональности:

- прима – II;
- терция – IV;
- квинта – VI;
- септима – I.

Для определения тоники, от данной ноты находится соответствующий интервал из числа перечисленных выше при описании построения этих аккордов от звука.

Например, требуется построить секундаккорд II ступени по его терции *си*. Терцовый тон – это IV ступень тональностей. Построением чистой квинты от *си* вниз находим тональности *Fis-dur* натурального и гармонического вида и *fis-moll*. В этих тональностях на I ступени строится и разрешается Π_2 :

264

Fis-dur *fis-moll*

Π_2 T_3^5 Π_2 D_5^6 T_3^5 Π_2 t_3^5 Π_2 D_5^6 t_3^5

Для построения септаккорда II ступени или его обращения *вниз от звука*, его надо представить нижним звуком «предыдущего» обращения Π_7 . Затем находится тональность, и в ней осуществляется построение и разрешение нужного аккорда.

«Предыдущими» обращениями являются:

- для Π_7 – Π_2 ;
- для Π_5^6 – Π_7 ;

для $\Pi_3^4 - \Pi_5^6$;

для $\Pi_2 - \Pi_3^4$.

Так, для построения квинтсектаккорда II ступени вниз от *фа*, надо *фа* представить нижним звуком Π_7 , т.е. II ступенью тональностей. Их тоника отыскивается построением большой секунды вниз от этого звука; тональности – *Es-dur* натурального и гармонического вида и *es-moll*. Далее в этих тональностях строится Π_5^6 – вверх от IV ступени или вниз от *фа*:

265

Π_5^6 T_4^6 Π_5^6 D_2 T_6 Π_5^6 t_4^6 Π_5^6 D_2 t_6

Расположение в ладу наиболее распространенных главных, уменьшенного и увеличенного трезвучий, основных септаккордов и их обращений можно представить в виде следующей таблицы:

Ступени	Аккорды в мажоре	Аккорды в миноре
I	T_3^5 , S_4^6 , $УВ_6^1$, Π_2	t_3^5 , s_4^6 , Π_2
II	D_4^6 , $УМ.\Pi_3^5$, $УМ.VII_6^1$, D_3^4 , Π_7 , VII_5^6	D_4^6 , $УМ.\Pi_3^5$, $УМ.VII_6^1$, D_3^4 , Π_7 , VII_5^6
III	T_6 , $УВ_4^6$	t_6 , $УВ_3^5$
IV	S_3^5 , $УМ.\Pi_6^1$, $УМ.VII_4^6$, D_2 , Π_5^6 , VII_3^4	s_3^5 , $УМ.\Pi_6^1$, $УМ.VII_4^6$, D_2 , Π_5^6 , VII_3^4
V	T_4^6 , D_3^5 , D_7	t_4^6 , D_3^5 , $УВ_6^1$, D_7
VI	S_6 , $УМ.\Pi_4^6$, $УВ_3^5$, Π_3^4 , VII_2	s_6 , $УМ.\Pi_4^6$, Π_3^4 , VII_2
VII	D_6 , $УМ.VII_3^5$, D_5^6 , VII_7	D_6 , $УВ_4^6$, $УМ.VII_3^5$, D_5^6 , VII_7

П р и м е ч а н и е. Здесь и далее буква «Г» в таблице указывает на гармонический вид мажора или минора.

Септаккорды остальных ступеней – I, III, IV и VI – называются *побочными*. Они, как и их обращения, не имеют специальных названий и обозначаются ступенью их построения – септаккорд IV ступени (IV_7), септаккорд VI ступени (VI_2) и т.д. Они применяются реже основных септаккордов. Подробное их рассмотрение не входит в задачу данного пособия.

Иногда требуется *построить в тональности септаккорды определенного вида*. Найти ступени, на которых они располагаются, помогут следующие соображения.

Уменьшенный септаккорд строится только на VII ступени в мажоре и миноре гармонического вида.

Малый септаккорд с уменьшенной квинтой находится в мажоре на тех же вводных ступенях, что и уменьшенная квинта – на VII в натуральном виде и на II в гармоническом виде; в миноре – только на II ступени.

Большой мажорный септаккорд строится только в натуральных ладах. Он располагается в мажоре на тех же ступенях, что и мажорные трезвучия. Это – главные ступени – I и IV (на V, тоже главной ступени, к Б.⁵₃ добавляется малая септима и образуется малый мажорный септаккорд). В миноре Б.маж.₇ находится на тех же ступенях, что и в мажоре, с прибавлением цифры 2 – на III и VI.

Малый минорный септаккорд также встречается только в натуральном мажоре и миноре. В миноре он строится на тех же ступенях, что и главные трезвучия – на I, IV и V. В мажоре М.мин.₇ располагается на тех же ступенях с вычетом цифры 2 – на II, III и VI.

Малый мажорный септаккорд, кроме нахождения на V ступени в качестве доминантсептаккорда в мажоре и гармоническом миноре, располагается на VII ступени в натуральном миноре.

Большой увеличенный септаккорд строится только в гармонических видах мажора и минора. Он находится на тех же ступенях, что и увеличенная квинта или увеличенное трезвучие, входящие в его состав – на VI ступени в мажоре, на III – в миноре.

Большой минорный септаккорд также строится только в гармонических видах мажора и минора. Он располагается на тех же ступенях, что и увеличенная квинта или увеличенное трезвучие, входящие в его состав, с вычетом цифры 2 – на IV ступени в мажоре, на I – в миноре.

Расположение основных видов септаккордов в ладу можно представить в виде следующей таблицы:

Виды септаккордов	На каких ступенях строятся	
	в мажоре	в миноре
М.маж. ₇	V	V ^I , VII
М.мин. ₇	II, III, VI	I, IV, V
М.ум. ₇	VII, II ^I	II
Б.маж. ₇	I, IV	III, VI
Б.мин. ₇	IV ^I	I ^I
Б.ув. ₇	VI ^I	III ^I
Ум. ₇	VII ^I	VII ^I

Обращения каждого из септаккордов строятся на тех же ступенях, что и основной вид, с прибавлением цифры 2 для построения каждого следующего обращения. Так, если IV₇ строится на IV ступени, то IV⁶₅ – на VI, IV⁴₃ – на I, IV₂ – на III. Помимо того, секундаккорд может быть найден вычитанием цифры 1, а терцквартаккорд – цифры 3 из ступени построения

основного вида.

Если требуется определить тональность, в которой возможен данный септаккорд определенного вида, это возможно сделать, найдя ее тонику построением соответствующего интервала от ступени, на которой располагается аккорд:

- от II ступени – б.2 вниз;
 - от III ступени в мажоре – б.3 вниз;
 - от III ступени в миноре – м.3 вниз;
 - от IV ступени – ч.4 вниз;
 - от V ступени – ч.5 вниз;
 - от VI ступени в натуральном мажоре – м.3 вверх;
 - от VI ступени в миноре и гармоническом мажоре – б.3 вверх;
 - от VII ступени в мажоре и гармоническом миноре – м.2 вверх;
 - от VII ступени в натуральном миноре – б.2 вверх.
- I ступень – это и есть тоника.

Тональности септаккордов, которые строятся только в натуральных ладах – Б.маж.⁷, М.мин.⁷ и их обращений, удобно определять по квинтовому кругу, как это описано в отношении интервалов в § 3 главы IV. Ориентиром являются звуки большой септимы в Б.маж.⁷ и малой секунды – в его обращениях; большой терции в М.мин.⁷ и его обращениях, а в М.мин.⁴₃ – звуки малой сексты. Тональности септаккордов гармонического вида – Б.мин.⁷, Б.ув.⁷ и их обращений можно определить по звукам входящих в их состав увеличенной квинты или уменьшенной кварты.

§ 7. Буквенно-цифровые обозначения аккордов

Система буквенно-цифровых обозначений аккордов – это своеобразное сочетание буквенных обозначений звуков и структурных обозначений видов аккордов. Она применяется для записи аккордов в эстрадной и джазовой музыке. Ее суть – в опоре на построение аккорда от звука, а не в ладу.

Обозначение аккорда указывает на его приму и тип трезвучия или септаккорда, без указания обращений. Основные звуки записываются традиционными буквенными обозначениями, всегда с заглавной буквы. Альтерация этих звуков отмечается добавлением к букве знака # или *b*. Например, *соль* – G, *соль-диез* – G#, *соль-бемоль* – Gb. Так как эти обозначения первоначально возникли в англоязычной музыке, *си*, чаще всего, записывается буквой B, *си-бемоль* – Bb. При этом в русских изданиях иногда встречается и H в качестве *си*, а *си-бемоль* может обозначаться как Hb или B.

Если запись содержит только букву и знак, это – обозначение мажорного трезвучия, построенного вверх от данного звука. Например, Ab означает мажорное трезвучие от звука *ля-бемоль*. Минорное трезвучие обозначается добавлением внизу справа от буквы (и знака) латинской буквы m . Так, Dm – минорное трезвучие от ноты *ре*.

Малые септаккорды обозначаются прибавлением справа внизу, реже вверху, цифры 7. Например, Eb_7 – малый мажорный септаккорд от звука *ми-бемоль*, Ebm_7 – малый минорный септаккорд от того же звука.

Прибавлением цифры 9 справа внизу, реже вверху, записываются нонаккорды (см. следующий параграф) с большой ноной. Запись A_9 означает нонаккорд с большой ноной и мажорным трезвучием от *ля*, Am_9 – нонаккорд с большой ноной и минорным трезвучием от того же звука.

Альтерации записываются знаками $+$ для повышения, $-$ для понижения; в эстрадной музыке иногда применяются знаки $\#$ и b . Эти знаки располагаются в эстрадной музыке обычно справа от изменяемого тона аккорда, в джазовой – чаще слева от него, при этом тон и знак его изменения иногда берутся в скобки. И там и там изменение квинты часто обозначается только знаками $+$ или $-$, без указания тона. Например, увеличенное трезвучие от *до* записывается C^{5+} , $C^{5\#}$, C^{+5} , $C^{(+5)}$, а чаще – C^+ . Уменьшенное трезвучие от той же ноты обозначается Cm^{5-} , Cm^{5b} , Cm^{-5} , $Cm^{(-5)}$ или Cm^- .

Наличие нескольких альтераций в аккорде обозначается изменением тонов аккорда, расположенных друг над другом, чаще от меньшей цифры к большей. Еще один вариант записи нескольких альтераций – через дробь. При этом в случае одинаковых изменений (оба тона повышены или оба понижены), знак может выставляться только около последнего из тонов. Так, уменьшенный септаккорд от *ми* можно записать как Em_7^{5-} , Em_{-5}^{-7} , $Em(-_5^{-7})$, Em_{5b}^{7b} , Em^{7-5-} , $Em^{7b\ 5b}$, $Em^{7/5-}$, $Em^{7/5b}$.

Как уже отмечалось, малая септима в септаккордах обозначается цифрой 7. Большая септима, кроме знаков $+$ или $\#$

справа или слева от этой цифры, имеет и другую запись. Это – знак *maj*, реже *j* (от английского слова *major* – большой) справа вверху или внизу, в сочетании с цифрой 7 или без нее. Например, большой мажорный септаккорд от *фа* обозначается F_{7+} , F_7maj , $Fmaj$, F^{maj7} , F^{j7} , F^j .

Часто употребляющиеся септаккорды имеют специальные обозначения.

Уменьшенный септаккорд записывается знаком *o*, а также буквами *dim* (от английского слова *diminished* – уменьшенный) и *verm* (от немецкого слова *vermindert* – уменьшенный). Так, уменьшенный септаккорд от *ля* – A_{dim} , A^{dim} , A_{verm} , A^{verm} , A_o , A^o .

Малый септаккорд с уменьшенной квинтой, в эстрадной и джазовой музыке обычно называемый полууменьшенным септаккордом, обозначается знаком $\emptyset$. Например, запись этого аккорда от *до* – $C\emptyset$, $C^\emptyset$.

В джазовой музыке малый мажорный септаккорд часто записывается знаком *x*, а большой мажорный септаккорд – буквой *M*. Например, A_x – малый мажорный септаккорд от *ля*, AM – большой мажорный септаккорд от того же звука.

Кроме того, в джазовой музыке, при записи аккордов в ладу, буква *m* рядом с номером ступени означает построенный на ней малый минорный септаккорд. Так, II_m – малый минорный септаккорд, построенный на II ступени лада.

К специфическим обозначениям относится и цифра 6, показывающая, что к трезвучию добавлена большая секста от основного тона. Если секста добавлена к мажорному трезвучию, образуется *М.мин.⁶₅*, к минорному – *М.ум.⁶₅*. Например, G_6 или G^6 – это звуки *соль – си – ре – ми*; Gm_6 или Gm^6 – звуки *соль – си-бемоль – ре – ми*.

Обозначение *sus* или *sus4* (от английского слова *suspension* – задержание) связано с заменой в трезвучии или в септаккорде терцового тона на звук, отстоящий на чистую кварту от его основного тона. Так, D_{sus} , D_{sus4} , D^{sus} , D^{sus4} – это звуки *ре – соль – ля*.

С помощью данной системы возможно записать и обращения аккордов либо аккорды более сложной структуры. В этом случае, через дробь указывается бас аккорда. Например, E_7/D – это запись малого мажорного секундааккорда с примой *ми*: *ре – ми – соль# – си*.

§ 8. Некоторые дополнительные сведения об аккордах

Количество разных звуков в аккорде, как это следует из его определения, не ограничено, хотя, чем больше звуков в аккорде, тем менее он употребителен в музыкальной практике

Поэтому из аккордов с большим, чем четыре, количеством звуков, распространение получили пятизвучные аккорды, звуки которых расположены по терциям – **нонааккорды**. Их крайние звуки образуют интервал *ноны*. Название тонов нижних четырех звуков *нонааккорда* такие же, как в *септаккорде* (который образуют эти звуки); верхний звук его называется *ноновым тоном* или, чаще, *ноной*.

Ввиду того, что *нонааккорды* употребляются значительно реже, чем *трезвучия* и *септаккорды*, они не получили законченной классификации по своему строению. Чаще всего встречается *нонааккорд*, в основе которого лежит *малый мажорный септаккорд*. Он строится на *V* ступени в *натуральном* и *гармоническом мажоре* и *гармоническом миноре*. В *натуральном мажоре* *нона* *большая*, в *гармоническом мажоре* и *миноре* – *малая*. Такой аккорд называется *доминантовым наонаккордом* (D_9). Он разрешается в *тоническое трезвучие* с удвоенными *примой* и *терцией* или через *доминантсептаккорд* с удвоенной *примой* в *тоническое трезвучие* с *утроенной примой*:

266

До мажор ля минор

D_9 T^5_3 D_9 D_7 T^5_3 D_9 t^5_3 D_9 D_7 t^5_3

V I V V I V I V V I

Часто *доминантовый наонаккорд* применяется в *неполном виде*, с *пропуском квинты*. В этом случае, он разрешается в *тоническое трезвучие* с удвоенной *примой* – непосредственно или через *неполный доминантсептаккорд*, также с *пропущенной квинтой*.

267 До мажор ля минор

$D_{9(n)} \quad T^5_3$ $D_{9(n)} \quad D_{7(n)} \quad T^5_3$ $D_{9(n)} \quad t^5_3$ $D_{9(n)} \quad D_{7(n)} \quad t^5_3$
 V I V V I V I V V I

Часто аккорды излагаются в четырехголосном виде. В этом случае, в трезвучиях чаще всего удваивается прима, реже – терция, в секстаккордах обычно – прима или квинта. Ранее, в § 4, уже встречались случаи таких удвоений – развернутое трезвучие, секстаккорд и квартсекстаккорд.

Голоса здесь получили такие же названия, как и в четырехголосном хоре. Снизу вверх они называются бас, тенор, альт и сопрано. Расположение аккордов бывает тесным, широким и смешанным.

Тесным называется такое расположение аккорда, в котором расстояние между соседними голосами (тенор – альт, альт – сопрано) не превышает кварты. При этом расстояние между басом и тенором может быть любым; это не влияет на расположение аккорда:

268 C-dur

T^5_3 T_6 D^6_5

Если расстояние между соседними голосами превышает кварту, такое расположение аккорда называется широким (пример 269 на стр. 172).

Наконец, если интервал между одной из пар голосов не превышает кварты, а в другой – превышает, это – смешанное расположение аккорда (пример 270 на той же странице).

Аккорд может быть неполным, то есть с пропуском одного, реже двух тонов звукового состава. Чаще всего, в аккордах отсутствует квинта как наименее важный для аккордовой определенности тон (см. примеры 238, 267 и др.).

269 C-dur

T_3^5 T_6 D_5^6

270 C-dur

T_3^5 T_6 D_5^6

В музыкальных произведениях звуки аккорда часто излагаются не вместе, а поочередно. Такой прием называется **фигурацией** (см. § 1 главы VI), а один и тот же аккорд при этом может занимать несколько тактов. Для определения аккорда нужно собрать его звуки в тесное расположение от баса вверх, при этом бас будет определять вид (основной или обращение) аккорда:

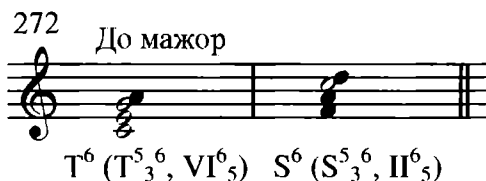
271

Чайковский. "Баркарола", соч. 37 бис

$g\text{-moll}$ t_3^5

В музыке встречаются аккорды с так называемыми **добавленными тонами**, не входящими в структуру аккорда. Так, к трезвучию может быть добавлена секста, считая от основного тона (это позволяет иногда трактовать

данный аккорд как квинтсектаккорд соответствующего септаккорда). Тоника с добавленной секстой употребляется преимущественно в мажоре, т. к. в миноре между квинтой и секстой аккорда образуется более резко звучащая малая секунда, по сравнению с большой секундой в мажоре:



Какой-либо из тонов аккорда может быть заменен соседним по высоте звуком, который называется *заменным* или *побочным тоном*. Как правило, это замена терции на кварту или квинты на сексту, считая от основного тона аккорда, в трезвучиях и септаккордах. Из подобных аккордов чаще всего употребляются доминантовые с секстой.

Наиболее распространено доминантовое трезвучие с секстой в основном виде (D^6), доминантсептаккорд и его обращения квинтсектаккорд и секундаккорд с секстой (D_7^6 , D_5^6 , D_2^6). Доминантовый терцквартаккорд с секстой не употребляется, так как строится на квинтовом тоне, отсутствующем в данном аккорде. В тесном расположении из доминантсептаккорда и его обращений с секстой наиболее употребительны секундаккорд (в мажоре и миноре) и основной вид (преимущественно в миноре, т. к. в мажоре между секстой и септимой аккорда образуется более резко звучащая малая секунда, по сравнению с большой секундой в миноре):



Реже употребляется тоническое трезвучие с заменной секстой или, как его часто называют, тоника с секстой (T^6):



Из аккордов с заменой терции на кварту употребителен уменьшенный вводный септаккорд и его обращения (кроме квинтсекстаккорда) – терцквартаккорд и секундаккорд с квартой (Ум.VII₃^{4 4}, Ум.VII₃^{4 4}, Ум.VII₂⁴). Они сходны по звучанию с D₇ и его обращениями с секстой, отличаясь от них всего одним звуком (сравните примеры 275 и 273). В тесном расположении из уменьшенного септаккорда и его обращений с секстой наиболее употребительны терцквартаккорд (в мажоре и миноре) и секундаккорд (преимущественно в миноре, т. к. в мажоре между квартой и квинтой аккорда образуется более резко звучащая малая секунда, по сравнению с большой секундой в миноре):

275 До мажор ля минор

Ум.VII₃^{4 4} Ум.VII₃^{4 4} Ум.VII₂⁴

Возможны и трезвучия любых функций, чаще тоническое, с квартой (T⁴), которая затем часто переходит в заменяемый ею терцовый тон:

276 До мажор

T⁴ (T₃^{5 4})

В аккордах могут альтерироваться, то есть повышаться или понижаться на полутон составляющие звуки. Как уже отмечалось в § 5 главы 3, альтерируются обычно неустойчивые ступени лада. В обозначениях аккордов альтерация обозначается знаками # или b около изменяемого тона аккорда

Из **альтерированных аккордов доминантовой функции** наиболее распространены доминантсептаккорд и его обращения с пониженной квинтой (D₇^{b5}), а в мажоре также доминантовое трезвучие, доминантсептаккорд и его обращения с повышенной квинтой (D₇^{#5}, D₇^{#5}):

277 До мажор

D₇^{b5} D₇^{#5} (D₃^{5 #5}) D₇^{#5}

Из *субдоминантовых альтерированных аккордов* весьма распространено мажорное трезвучие на II пониженной ступени в миноре и гармоническом мажоре, чаще в виде секстааккорда ($b\Pi^5_3$, $b\Pi_6$). Эти аккорды впервые стали употребляться в музыке итальянских композиторов из города Неаполя. Поэтому их обычно называют неаполитанским трезвучием и неаполитанским секстааккордом (см. пример 278, а также пример 308 на стр. 207).



Очень употребителен септаккорд II ступени и его обращения с различными альтерациями. В мажоре и миноре часто повышается терция. Кроме того, в мажоре может быть повышена прима и понижена квинта, в миноре также может повышаться квинта. Все эти альтерации могут присутствовать по отдельности или одновременно:



В септаккорде IV ступени и его обращениях в мажоре и миноре может повышаться прима. Кроме того, в мажоре может понижаться терция и изредка септима (хотя это и устойчивая, III ступень лада), в миноре используется повышение терции:



Аккорды II и IV ступеней с повышенной IV ступенью лада, особенно если после них следуют доминантовые созвучия, часто называют аккордами **двойной доминанты**. Они представляют собой доминантовые аккорды в доминантовой тональности, составляя вместе с последующим аккордом

как бы временное отклонение в эту тональность. Септаккорд II ступени и его обращения с повышенной терцией совпадают с доминантсептаккордом и его обращениями в доминантовой тональности (они обозначаются DD). Септаккорд IV ступени и его обращения с повышенной примой являются вводным септаккордом и его обращениями в этой же тональности доминанты (они записываются DDVII):

280 До мажор ля минор До мажор ля минор

DD₇
(II₇ #³)

DD₇
II₇ #³ #⁵

DDVII₇
IV₇ #¹

DDVII₇
IV₇ #¹ #³)

Септаккорды двойной доминанты могут альтерироваться, подобно септаккордам II и IV ступеней.

Как уже отмечалось выше, аккорды двойной доминанты, если после них следуют доминантовые аккорды, представляют собой отклонение в тональность доминанты. Такое отклонение может осуществляться в любую, обычно родственную, тональность. Чаще всего, отклонение происходит через доминантовый (гораздо реже – через субдоминантовый или субдоминантовый, а потом – доминантовый) аккорд к новой тональности, который разрешается в свою тонику.

Такой доминантовый аккорд называется **побочной доминантой** (или побочной субдоминантой, если отклонение происходит через эту функцию), а следующая затем тоника новой тональности – **побочной тоникой**. Эту тонику обычно называют функцией основной тональности (отклонение в тональность субдоминанты или III ступени и т. д.), тем самым подчеркивая временность отклонения, при котором не перестает ощущаться главенство первоначальнойтоники.

Аккорды побочной доминанты встречаются практически в каждом музыкальном произведении, чаще всего – в виде доминантсептаккорда и его обращений, уменьшенного (реже – малого) вводного септаккорда и его обращений, доминантового трезвучия и его обращений. Так, в 6-м такте примера 307 на стр. 202 происходит отклонение из *Ля* мажора в тональность VI ступени (*фа-диез* минор): через побочное доминантовое трезвучие – в тоническое трезвучие новой тональности. В сокращенной записи отклонения через побочную доминанту (или субдоминанту) обозначаются стрелкой от аккорда побочной доминанты (субдоминанты) к тонике новой тональности. Так, запись аккордов 6-го такта примера 307: D⁵₃ → VI⁵₃.

Аккорды главных ступеней – тонические, субдоминантовые и доминантовые – являются яркими, но не единственными представителями своей функции.

Так, к субдоминантовым относятся аккорды не только IV, но также II и VI ступеней, к доминантовым, кроме V – аккорды III и VII ступеней.

Разрешения аккордов групп субдоминанты и доминанты в тонические, рассмотренные выше, являются одним из вариантов смены аккордов в музыке, но отнюдь не единственным на практике. Аккорды могут сменяться как внутри функции ($S^5_3 - II_7, VII_7 - D^6_5$ и т. д.), так и между разными функциями. Так, после субдоминантовых аккордов, не реже, чем тонические, следуют доминантовые. После доминантовых же аккордов обычно следуют тонические, а не субдоминантовые. Видимо, это связано с тем, что доминантовые аккорды наиболее сильно тяготеют к тонике и смена их на более слабо тяготеющую субдоминанту является логически неубедительной.

Впрочем, иногда последовательность $D - S$ встречается. Самый распространенный ее вариант – $D_7 - VI^5_3$, реже – $D^5_3 - VI^5_3, D_7 - S_6, D^5_3 - S_6$. Такая последовательность называется *прерванным оборотом* (подробнее об этом – в следующем параграфе).

Сочетание аккордов S и T называется *плагальным* (в переводе с греческого – косвенный) оборотом. Его варианты – $T - S; S - T; T - S - T$. Последовательность аккордов D и T образует *автентический* (в переводе с греческого – главный, основной) оборот. Его варианты – $T - D; D - T; T - D - T$. Наконец, наличие всех трех главных функций образует *полный* оборот $T - S - D - T$.

§ 9. Неаккордовые звуки. Прерванный оборот. Органный пункт

Звуки, которые исполняются вместе с аккордом, но не входят в его состав, называются **неаккордовыми звуками**. Чаще всего, они отстоят на секунду от звуков аккорда. Неаккордовые звуки могут быть диатоническими, с использованием основных ступеней, и хроматическими, с альтерацией звуков лада. Они могут быть в одном или нескольких голосах. Самыми распространенными из неаккордовых звуков являются задержание, проходящий, вспомогательный звуки и предъём.

Задержанием называется появление на более сильной доле неаккордового звука, который затем разрешается в аккордовый

звук на более слабой доле. Задержания бывают приготовленными, когда звук остается после предыдущего аккорда, и неприготовленными, когда звук появляется вместе с аккордом. Задержания чаще бывают нисходящими, чем восходящими:



П р и м е ч а н и е. Здесь и далее неаккордовые звуки отмечены звездочками.

Собственно, аккорды с заменными тонами, секстой и квартой, которые разбирались выше, первоначально возникли как задержания этих тонов соответственно к квинте и терции.

Проходящим называется звук, поступенно появляющийся на слабой или относительно сильной доле между двумя разными по высоте аккордовыми звуками. Проходящий звук может соединять аккорд с его перемещением или другим аккордом.

Диатонические проходящие звуки соединяют поступенным гаммообразным ходом два аккордовых звука на расстоянии терции и более:

Шопен. Мазурка, оп. 7, № 1



Хроматические проходящие звуки соединяют полутоновым движением две диатонические ступени лада на расстоянии большой секунды. Они нотируются по правилам написания хроматической гаммы:

Бетховен. Восьмая соната для фортепиано, I ч.

283

Вспомогательным называется звук между аккордовым звуком и его повторением и находящийся на ступень выше или ниже его. Вспомогательные звуки берутся на слабой или отно-

сительно сильной доле как на фоне одного аккорда, так и при смене разных аккордов. Вспомогательный звук образует со своим аккордовым звуком всегда интервал секунды, даже если это нарушает правила написания хроматической гаммы:

284 Моцарт. Соната ля мажор для клавира, III ч.

Предъемом называется появление на слабой доле звуков появляющегося затем на более сильной доле аккорда:

285 Бетховен. Девятая соната для фортепиано, III ч.

Неаккордовые звуки играют огромную роль в музыке, присутствуя практически в каждом произведении. Они придают самостоятельность и осмысленность голосам и, прежде всего, главному из них – мелодии.

Как уже отмечалось ранее, разрешение доминантсептаккорда в трезвучие VI ступени называется **прерванным оборотом**. Здесь происходит замена ожидаемого разрешения в тонический аккорд на появление аккорда другой функции, хотя и содержащего в своем составе тонический звук.

В прерванном обороте $D_7 - VI^5_3$ в трезвучии VI ступени удваивается терция, как и при разрешении вводных септаккордов в тоническое трезвучие, и по тем же причинам (см. § 4 данной главы):

286 До мажор ля минор

D_7 VI^5_3 D_7 VI^5_3

V VI V VI

В музыке, при количестве звуков аккорда четыре и более, используется **органный пункт** или *педаль*. Это длительно, на протяжении нескольких тактов, выдерживаемый звук, обычно в басу, т. е. в нижнем голосе. На фоне этого звука могут сменяться различные аккорды, в том числе, такие, в звуковой состав которых не входит органный пункт. Свое название он получил от тянущихся нижних нот, которые брались на педали (ножной клавиатуре) органа. Чаще всего, органный пункт бывает тоническим или доминантовым.

Тонический органный пункт на I ступени лада используется в начале произведения как толчок для дальнейшего развития:

287 Бетховен. Восьмая соната для фортепиано, I

В конце произведения тонический органный пункт приводит к торможению, успокоению (пример 288 на стр. 182).

Доминантовый органный пункт на V ступени лада обычно

288



включается в момент кульминации – наивысшего подъема в произведении или его части. Он часто используется для нагнетания напряжения:

Бетховен. Восьмая соната для фортепиано, I ч.

289



Встречаются и двойные тонико-доминантовые органые пункты. Часто они подражают звучанию шарманки, волынки, контрабасов и других инструментов:

Шуберт. "Шарманщик". Из вокального цикла "Зимний путь"

290





Иногда органный пункт может находиться и на другой ступени лада.

Реже, чем в басу, органный пункт может располагаться в других голосах – верхнем или среднем. Он может быть фигурированным, включать соседние с основным звуки:



Органные пункты весьма распространены в музыке. Иногда на них бывают построены не только большие части, но и целые произведения («Тамбурин» Рамо, Прелюдия Des-dur Шопена, множество произведений под названием «Мюзетт», «Волынка» и другие).

Глава VI

СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ЭЛЕМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

§ 1. Средства музыкальной выразительности

Средствами музыкальной выразительности или элементами музыкальной речи (языка) называются средства, которыми композитор воплощает свой замысел. С их помощью раскрывается содержание и происходит развитие музыкального произведения.

1. **Мелодия** (в переводе с греческого – пение, песня) – основная одноголосная музыкальная мысль.

Движение мелодии называют мелодическим рисунком. Его виды:

а) *поступенное* движение – подряд по ступеням лада;

б) *плавное* движение – на интервал не шире терции;

в) *скачки* – ходы на интервалы квинты и более широкие;

г) *повторность звука*;

д) *опевание*, т.е. взятие звука после исполнения двух окружающих его звуков:



е) *движение по звукам аккордов* (пример 288);

ж) *точная повторность* построения: (см. 3-й такт примера 284 и 4-й – 5-й, 7-й – 8-й такты примера 290);

з) *варьированная повторность* – повторение построения с небольшими изменениями (пример 292);

и) *секвенция* (от латинского слова *sequor* – следую) – повторение построения на другой высоте; также с возможными некоторыми изменениями. Построение, которое перемещается, называется *звеном* секвенции, первое звено также – ее *мотивом*, интервал между первыми нотами соседних звеньев – *шагом* секвенции. Если шаг секвенции направлен вверх, она называется *восходящей*, вниз – *нисходящей*.

Если звенья секвенции начинаются с разных ступеней одной тональности, секвенция называется *диатонической*:

293

Бах. "Х.Т.К.", I, прелюдия d-moll

I звено - мотив II звено

V шаг - секунда вниз IV

Если звенья секвенции начинаются с одной и той же ступени в разных тональностях, секвенция называется *модулирующей*.

Модулирующая секвенция, которая перемещается по тональностям первой степени родства, называется *хроматической*. В хроматической секвенции, в соответствии со сменой тональностей, может меняться лад звеньев. Кроме того, шаг хроматической секвенции может изменять свою качественную величину, при сохранении количественной:

294 As-dur

Чайковский. "Святки", соч. 37 бис

мотив - b-moll II звено - As-dur

II

Модулирующая секвенция, которая перемещается по то-нальностям не первой степени родства, называется *транспонирующей*. Транспонирующая секвенция не изменяет лад звеньев и величину шага:

295

Скрябин. Прелюдия, оп. 11 № 2



Иногда повторение построения или секвенция в мелодии не сопровождаются повторением или секвенцией остальных средств выразительности:

к) *скрытое голосоведение*, когда один звук переходит в соседний не сразу, а на расстоянии. В результате мелодия расщепляется на несколько (обычно – два) голосов:

296

Бах. "Х.Т.К.", I, фуга c-moll



л) *мелизмы* или *украшения* (см. § 2 главы VII).

Движение мелодии может быть *восходящим* – к более высоким звукам или *нисходящим* – к более низким. В крупном плане происходит сочетание обоих направлений с *волнообразным* (то вверх, то вниз) движением в итоге.

Звук, достигнутый в результате восходящего движения, называется *вершиной* мелодии. *Кульминация* (от латинского

слова *culmen* – вершина) – это высшая точка развития, момент наибольшего напряжения. Часто кульминация совпадает с вершиной мелодии.

2. **Гармония** (в переводе с греческого – связь, соразмерность, стройность) – объединение звуков в созвучия (в основном, в аккорды) и их последование (см. главу V).

3. **Ритм** (в переводе с греческого – теку) – организованная последовательность длительностей (см. главу II).

4. **Метр** (в переводе с греческого – мера, размер) – чередование сильных и слабых долей (см. главу II).

5. **Лад** – организация звуков вокруг тоники (см. главу III).

6. **Тональность** – высотное положение лада (см. ту же главу).

7. **Штрихи** (от немецкого слова *strich* – линия, черта) или артикуляция (от латинского слова *articulo* – членораздельно произносить) – способ извлечения звука. Наиболее распространенные из них:

а) *legato* (легато в переводе с итальянского – связно) – связное исполнение звуков. Легато записывается лигой над или под нотами или итальянским обозначением (примеры 288, 290 и др.).

б) *non legato* (нон легато в переводе с итальянского – не связно) – исполнение с отделением звуков друг от друга. Нон легато записывается отсутствием знаков над или под нотами или итальянским обозначением:

297

Шуман. "Солдатский марш" оп. 68



в) *portato* (портато – от итальянского слова *portare* – переносить, выражать) – штрих, близкий *non legato*. Портато обозначается горизонтальными черточками или точками над или под нотами, в сочетании с лигой:



г) *staccato* (стаккато в переводе с итальянского – отрывисто) – короткое, отрывистое исполнение каждого звука. Стаккато записывается точками над или под нотами или итальянским обозначением:



д) *pizzicato* (пиццикато – от итальянского слова *pizzicare* – щипать) – прием извлечения звука щипком на струнных смычковых инструментах. Пиццикато записывается итальянским обозначением, часто сокращенным (*pizz.*).

е) *tremolo* (тремоло в переводе с итальянского – дрожащий) – быстрое повторение одного или нескольких звуков, в том числе, с чередованием друг с другом. Тремоло является основным штрихом при игре на домре, где тремоло исполняется каждый звук, если иное не оговорено в тексте. Оно также используется при игре на многих других инструментах.

Тремоло записывается нотами обычными мелкими длительностями или сокращенным обозначением – наклонными черточками. Их количество соответствует длительностям, в которых нужно повторять звук. Наклонные черточки к целой ноте добавляются над или под нею, а к более мелким длительностям – поперек штиля, параллельно ребрам длительности,

если они есть. Общая продолжительность повторения равна записанной нотной длительности:

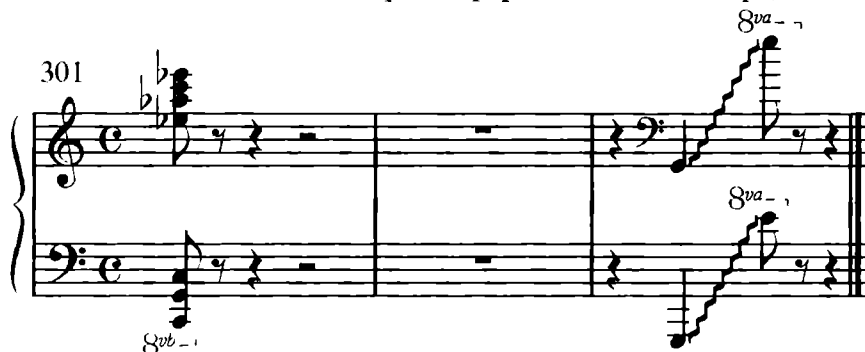
300 Бетховен. Восьмая соната для фортепиано, I ч.
написано:

исполняется:

ж) *glissando* (глиссандо – от французского слова *glisser* – скользить) – прием скольжения от одного звука к другому. Этот штрих используется при игре на фортепиано, арфе, тромбоне, струнных смычковых и других инструментах. В записи глиссандо нотируются первый и последний звуки, промежуточные звуки заменяются чертой или волнистой линией. При этом над чертой может находиться сокращенное обозначение *gliss.* (пример 301 на стр. 190).

з) *arpeggio* (арпеджио, правильное арпеджо – от итальянского слова *arreggiare* – играть на арфе) – быстрое последовательное исполнение звуков аккорда на струнных и клавишных инструментах, обычно – снизу вверх. Арпеджио иногда нотируется полной записью, а чаще обозначается волнистой чертой слева от звуков аккорда (пример 302 на стр. 190). Кроме того, сокращенным обозначением *агр.* можно обозначить соответствующее исполнение и без волнистой черты.

Галынин. Первый фортепианный концерт, III ч.



302

Чайковский. "Белые ночи", соч. 37 бис



Для прекращения такого исполнения следует поставить другую ремарку – *non agr.*

8. **Тембр** (от французского слова *timbre* – колокольчик, метка, отличительный знак) – окраска звучания голоса или инструмента. Говорят о тембре флейты, скрипки и т.д.

Основные тембры женских голосов от низких к высоким – контральто (в хоре – альт), меццо-сопрано, сопрано. Тембры мужских голосов в том же порядке – бас, баритон, тенор.

9. **Регистр** (от латинского слова *registrum* – список, перечень) – часть звуков инструмента или певческого голоса с одинаковым тембром. На фортепиано обычно различают низкий, средний и высокий регистры.

10. **Фактура** (от латинского слова *factura* – обработка, создание) – изложение музыкального произведения. Основными

типами фактуры являются следующие:

а) *одноголосие*, или *унисон* (от латинских слов *unus* – один, *sonus* – звук), или *монодия* (в переводе с греческого – пение одного) – изложение одной мелодической линии. Оно встречается как в целых произведениях (например, в произведениях для скрипки соло), так и в их разделах.



Разновидность монодии – *дублированное одноголосие*, когда мелодия проводится параллельными интервалами или даже аккордами:



б) *гомофония* (в переводе с греческого – равный звук), или *гомофонный склад*, или *гомофонно-гармоническое изложение* – многоголосие, где есть главный голос и гармоническое сопровождение – *аккомпанемент* (от французского слова *accompagner* – сопровождать).

Если звуки сопровождения берутся не вместе, это называется *фигурацией* (от латинского слова *figuro* – формирую, расцвечиваю). Если фигурация включает в себя звуки аккорда, она называется *гармонической*. Она может строиться по типу бас – аккорд, как в польке, бас – два аккорда, как в вальсе и т.д. (примеры 271, 284, 285).

Гармоническая фигурация также может вся состоять из последовательного движения по звукам аккорда (см. пьесу Шумана «Шопен», ор. 9).

Встречается и *мелодическая фигурация* – поступенное движение аккомпанемента между звуками аккорда. Эта фактура особенно типична для жанра этюда (см., например, этюды Лемуана, ор. 37 № 2 и № 5).

Наконец, возможно сочетание гармонической и мелодической фигураций (см. прелюдию № 3 Шопена).

Аккордовый склад – вид гомофонии, где мелодия ритмически одинакова с сопровождением («В церкви» и «Мужик на гармонике играет» Чайковского).

в) *полифония* (в переводе с греческого – много звуков, голосов) или *контрапункт* (от латинского *punctum contra punctum* – точка против точки) – многоголосная фактура, основанная на одновременном звучании нескольких самостоятельных и развитых голосов. К видам полифонии относятся:

контрастная полифония – одновременное сочетание различных самостоятельных мелодий (см. «Аллеманду», «Куранту» и «Сарабанду» из «Французской сюиты до минор» Баха).

подголосочная полифония – это одновременное сочетание в разных голосах напева и его вариантов – *подголосков*. Подголоски периодически приближаются к основному напеву, подчас сливаясь с ним в унисон, иногда отличаются от него. Этот вид полифонии характерен для русской народной хоровой песни (пример 305 на стр. 193). Из народной музыки подголосочная полифония перешла в творчество русских композиторов (Интродукция оперы «Иван Сусанин» Глинки, «Хор поселян» из оперы Бородина «Князь Игорь» и т. д.).



Имитационная полифония (от латинского слова *imitatio* – подражание) – основана на проведении мелодии, прозвучавшей в одном голосе, затем в других голосах. Среди примеров – инвенции и фуги Баха и других композиторов (подробнее об этом – далее, в § 4 данной главы).

Существуют произведения целиком гомофонные и целиком полифонические, но, вместе с тем, гомофонное изложение может переходить в полифоническое и наоборот. Кроме того, полифоническое изложение может сочетаться с гомофонным в одновременном звучании.

11. Громкостная динамика (динамика в переводе с греческого – сила), *динамические оттенки*, или *оттенки*, или *нюансы* (в переводе с французского – оттенки) – громкость исполнения музыки. Употребительны следующие динамические оттенки:

Итальянские термины	Сокращенное обозначение	Произношение	Значение
piano	p	пиано	тихо
forte	f	фортэ	громко
mezzo-piano	mp	мэццо-пиано	не очень тихо
mezzo-forte	mf	мэццо-фортэ	не очень громко
pianissimo	pp	пианиссимо	очень тихо
fortissimo	ff	фортиссимо	очень громко

Иногда употребляются обозначения *fff* и *ffff* для обозначения максимальной громкости звучания, а также *ppp* и *pppp* – для максимального ослабления звука. Предписанная громкость сохраняется до появления нового оттенка.

Постепенное увеличение силы звучания обозначается словом *crescendo* (крецендо), а чаще сокращенно – *cresc.* или знаком $\lessgtr$

Постепенное уменьшение силы звучания обозначается *diminuendo* (диминуэндо), а чаще сокращенно – *dim.*; *decrescendo* (декрецендо), сокращенно – *decresc.* или знаком $\gtrless$

Акцент или *динамический акцент* (от латинского слова *accentus* – присоединение к пению) – громкое выделение звука или аккорда; обозначается в нотах знаками $>$ $\wedge$ или *sf* – *sforzando* (сфорцандо).

12. Темп (от латинского слова *tempus* – время) – скорость движения, точнее – частота пульсации метрических долей.

Темп обозначается в начале произведения или его части словами, написанными над нотной строчкой. Чаще всего, традиционно используется итальянская терминология.

Итальянское обозначение	Произношение	Значение
Медленные темпы		
Largo	лярго	широко, протяжно
Larghetto	ляргэтто	немного скорее, чем Largo
Lento	ленто	медленно
Adagio	адажио	медленно
Grave	гравэ	тяжело
Умеренные (средние) темпы		
Andante	андантэ	не спеша
Andantino	андантин ^о	несколько скорее, чем Andante
Moderato	модэрато	умеренно
Sostenuto	состэнуто	сдержанно
Commodo	комодо	удобно, спокойно
Allegretto	аллегрэтто	довольно оживленно

Итальянское обозначение	Произношение	Значение
Быстрые темпы		
Allegro	аллегро	скоро, живо
Vivo	ви́во	живо
Vivace	виваче	живо
Vivacissimo	вивачиссимо	очень живо
Veloce	велоче	быстро, бегло
Presto	прэсто	очень быстро
Prestissimo	прэстиссимо	предельно быстро

К этим основным обозначениям прибавляются нередко дополнительные слова:

Итальянское обозначение	Произношение	Значение
assai	ассаи	очень, весьма, довольно
con moto	кон мото	подвижно
moderato	модэрато	умеренно (как дополнительное обозначение)
molto	мольто	очень
non tanto	нон танто	не столь
non troppo	нон троппо	не слишком
poco	поко	немного
possibile	поссибиле	насколько возможно
sempre	сэмпрэ	все время (всегда)

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

Итальянское обозначение	Произношение	Значение
Для ускорения темпа		
accelerando	аччэлерандо	ускоряя
animando	анимандо	воодушевляясь
stretto	стрétто	сжато
stringendo	стринджэндó	сжимая, ускоряя
incalzando	инкальцандо	напирая
precipitando	прэчипитандо	стремительно

Итальянское обозначение	Произношение	Значение
Для замедления темпа		
ritenuto (сокр. rit., riten.)	ритэнуто	сдерживая
ritardando (сокр. ritard.)	ритардандо	запаздывая
rallentando (сокр. rall.)	раллентандо	замедляя
allargando	алляргандо	расширяя
slentando	злентандо	замедляя

Для обозначения постепенности в изменении темпа перед этими словами пишут росо а росо (*поко а поко*), т.е. мало-помалу.

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

Итальянское обозначение	Произношение	Значение
Для более скорого темпа		
piu mosso	пиу (пью) мо́ссо	более подвижно
doppio movimento	доппьо мовимэ́нто	вдвое скорее
Для более медленного темпа		
meno mosso	мэно мо́ссо	менее подвижно

Для восстановления прежнего темпа применяются следующие обозначения:

Итальянское обозначение	Произношение	Значение
Tempo primo	тэ́мпо при́мо	первоначальный темп
Tempo I	тэ́мпо при́мо	первоначальный темп
a tempo	а тэ́мпо	в темпе
tempo giusto	тэ́мпо джу́сто	верный, точный темп
come prima	ко́мэ при́ма	как сначала
l'istesso tempo	листе́ссо тэ́мпо	тот же темп

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

Произвольный темп с возможными отклонениями от него обозначается *ad libitum* (ад *либн*тум) и *a piacere* (а *пьячере*) – по желанию.

Кроме итальянской терминологии, авторы также пользуются для обозначения темпа словами своего родного языка.

Точное обозначение темпа возможно с помощью метронома. Один удар маятника может быть обозначен любой ритмической длительностью (четвертью, половинной и т. п.). Обычно в качестве основной единицы измерения выбирается длительность, служащая долей такта. После словесного обозначения темпа (а иногда даже без него) и характера исполнения ставят М.М., а затем ноту, которая выражает счетную единицу, знак равенства и цифру метронома, которая дает требуемую скорость.

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

Фермата (в переводе с итальянского – остановка) – остановка темпа путем увеличения длительности звука или паузы. Фермата обозначается знаками $\frown$ или $\smile$ соответственно над нотой, паузой (иногда тактовой чертой) или под ними.

§ 2. Средства выразительности и содержание музыкальных произведений. Некоторые сведения о жанрах, программной музыке и звукописи

Средства выразительности участвуют в создании образов, настроения и содержания музыкального произведения.

Преобладание плавного движения в мелодии способствует ощущению мягкости, задушевности («Старинная французская песенка» Чайковского). Обилие скачков и движение по звукам аккордов часто связаны с активностью, порывом («Киарина»

Шумана, начало финала Сороковой симфонии Моцарта). Восходящее движение мелодии (в том числе, восходящие секвенции) ведет к нарастанию напряжения, нисходящее – к спаду. Украшения часто связаны с образами природы, идиллии.

Гармоническая простота может характеризовать народные образы («Итальянская песенка» и «Немецкая песенка» Чайковского), сложность гармонии – образы фантастики, сказки, мечты («Кикимора» и «Волшебное озеро» Лядова).

В мажорном ладу пишется веселая музыка, в минорном обычно – более грустная. Диатонические лады придают музыке народный колорит, а также ощущение старины, как, например, в Песне Варлаама из оперы «Борис Годунов» Мусоргского.

Тональность произведения также имеет образное значение. Так, любовная лирика часто звучит в *Ля-бемоль* мажоре и *Ре-бемоль* мажоре (Восьмой и Десятый ноктюрны Шопена, «Грезы любви» Листа, побочная партия увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского). В *си* миноре написаны трагические произведения различных композиторов: Восьмая симфония Шуберта, фортепианная соната Листа, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» и Шестая симфония Чайковского.

Штрих легато обычно связан с мягкостью, плавностью, стаккато – с легкостью, тремоло создает эффект зыбкости, мерцания и т. д.

Большое образное значение имеет тембровая окраска – мягкой, певучей скрипки, холодной, прозрачной флейты, яркой, энергичной трубы и т. п.

Даже у одного голоса или инструмента различные регистры звучат по-разному. Например, грубоватые звуки «носового» низкого регистра гобоя сменяются певучими сладковатыми звуками среднего регистра, а затем – резкими «птичьими» звуками высокого регистра. Низкий регистр инструментов часто связан с отрицательными, угрожающими образами.

Крайние регистры – низкий и высокий – нередко употребляются в сказочной музыке. Средний регистр имеет мягкий, певучий, лирический характер.

Плотная фактура, в сочетании с громкой звучностью, может создавать впечатление присутствия народной массы (финал Пятой симфонии Бетховена); легкая, прозрачная ткань, с тихой динамикой, связана с миниатюрными персонажами («Балет невылупившихся птенцов» Мусоргского). Мощное дублированное однополое в начале Второй симфонии Бородина и «Шехеразады» Римского-Корсакова формирует образы могучей грозной силы.

Выразительные возможности элементов музыки тесно связаны с жанром.

Жанры (от латинского слова *generis* – род, вид) – виды музыкальных произведений, связанные с их происхождением и условиями исполнения.

Существуют *первичные* жанры – песня, танец, марш. Внутри каждого из них имеются разновидности. Так, выделяют марши парадные, походные, спортивные, детские, траурные. Первичные жанры имеют народное происхождение.

На их основе возникают *вторичные* жанры в профессиональной композиторской музыке – опера, балет, симфония, соната, концерт, квартет, инструментальные миниатюры.

Эти жанры также имеют свои разновидности. Так, выделяют оперы комические, лирические, бытовые, эпические, сказочные, оперы-балеты и другие.

Жанры и их разновидности определяют метр, тактовый размер и другие элементы произведения.

Так, полька обычно пишется в размере 2/4, вальс и мазурка – 3/4, марш – 4/4.

Кроме того, для польки характерны ритмы восьмая – две шестнадцатые и две шестнадцатые – восьмая, для мазурки и еще более для марша – пунктирный ритм.

Фактура аккомпанемента в виде фигурации бас – аккорд типична для польки, бас – два аккорда – для вальса.

Средства выразительности совместно участвуют в создании музыкального образа; при этом одно или несколько средств могут быть не задействованы в этом процессе.

Рассмотрим взаимодействие элементов музыкального языка в формировании образа пьесы «Марш деревянных солдатиков» Чайковского.

Чайковский. "Марш деревянных солдатиков", соч. 39

306 Умеренно

pp

The image displays the first four measures of the musical score for 'The March of the Wooden Soldiers' by Pyotr Ilyich Tchaikovsky, Op. 39. The score is written for piano in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Умеренно' (Moderato) and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The notation shows a melody in the right hand, characterized by dotted half notes and eighth notes, and a rhythmic accompaniment in the left hand consisting of eighth and sixteenth notes. The first measure includes a dynamic marking 'pp'.

«Рубленая» мелодия разорвана паузами. Благодаря повторению звуков и интонаций, а также полному отсутствию скачков (на протяжении всей пьесы!) и песенности, создается ощущение бездушного автоматизма.

В целом ритм приведенного в примере построения точно повторяется затем на протяжении всего произведения, что привносит черты механистичности. Большое значение имеет пунктирный ритм, характерный для жанра марша. Точка в этом ритме чаще заменяется паузой, придающей маршу легкость, «игрушечность».

С жанром марша связана и двухдольность метра. При этом

тактовый размер 2/4, вместо характерного для марша размера 4/4, создает ощущение легкости и суетливости.

Тихую звучность (в нотах обозначены оттенки пиано и пианиссимо) можно объяснить тем, что здесь шагают легкие деревянные (даже не оловянные!) солдатики, а не настоящие солдаты.

Эту же сторону образа формирует легкая прозрачная фактура и полное отсутствие низкого регистра.

Естествен здесь бодрый мажорный лад и *Ре* мажор. В этой тональности радости и ликования написаны: финал Девятой симфонии Бетховена, увертюра к опере «Свадьба Фигаро» Моцарта, увертюра и финал оперы «Руслан и Людмила» Глинки, «тема русской атаки» из кантаты «Александр Невский» Прокофьева и другие произведения.

Певучее легато, штрих, обычно преобладающий в фортепианной музыке, здесь, в связи с характером образа, появляется лишь изредка и ненадолго.

«Молоточковый» тембр фортепиано дополняет характеристику образа. Кроме того, в восьмом, а далее и в шестнадцатом тактах пьесы, в репетициях (повторяющихся нотах) стакато, явственно слышно подражание тембру барабана, инструмента, играющего огромную роль в маршах и военной музыке.

И лишь указанный в нотах умеренный темп является менее активным, по сравнению с остальными, средством формирования образа. Впрочем, оживленность движения все равно сохраняется, благодаря преобладанию мелких длительностей.

Ощущению безостановочного автоматизма способствует квадратность (см. §§ 3, 4 данной главы) построения всей пьесы. Не только крайние разделы, но даже середина простой трехчастной формы, в которой написан «Марш», представляет собой квадратный период (такое строение середины встречается довольно редко). Неизменности образа способствует и точная реприза первого раздела, где изменяются лишь последние три такта, что необходимо для окончания пьесы.

Гармонические, ладовые и тональные средства середины вносят некоторые новые штрихи в этот образ.

Появление острой неаполитанской гармонии на тоническом органном пункте *Ля* мажора, в котором написана середина, и мимолетное отклонение в *фа #* минор, с единственным во всей пьесе появлением минорного лада, несколько очеловечивают кукольный образ, приносят в него черты печали и душевной теплоты:



Более полному раскрытию образов произведения способствует и обращение композитора к программной музыке.

Программная музыка – это вид инструментальной музыки, имеющий пояснение музыкального содержания. Это пояснение и называется *программой*.

Чаще всего, программа – это название музыкального произведения, связанное с явлениями действительности (прелюдия «Девушка с волосами цвета льна» Дебюсси), литературой

(симфония «Манфред» Чайковского), реже – живописью («Картинки с выставки» Мусоргского) и другими искусствами.

Основным видом программной музыки является *картинная* программность. К этому виду относятся сочинения, воплощающие один или группу образов, которые существенно не изменяются на протяжении произведения. Примером может служить рассмотренный выше «Марш деревянных солдатиков» Чайковского.

Второй вид программной музыки – *сюжетная* программность, обычно связанная с раскрытием сюжетов литературных произведений.

Обобщенно-сюжетная программность основывается на показе основных образов и общего направления развития сюжета литературного произведения. *Последовательно-сюжетная* программность связана с воплощением всей последовательности событий первоисточника. Примером обобщенно-сюжетной программности может служить увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» Чайковского на сюжет трагедии Шекспира. Симфония «Ромео и Джульетта» Берлиоза, написанная по тому же сюжету, является примером последовательно-сюжетной программности.

Еще одним средством, усиливающим наглядность образного воплощения, является *звукопись*, иначе называемая *звукоизобразительностью*.

Чаще всего, в музыке изображается мир природы. Излюбленный объект подражания – пение птиц («Песня жаворонка» из «Детского альбома» и «Времен года» Чайковского, пролог оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова). Раскаты грома слышны в оратории «Времена года» Гайдна, «Фантастической симфонии» Берлиоза. Широта просторов родной природы воплощена в первых частях Первой симфонии Чайковского и кантаты «Александр «Невский» Прокофьева. Морская стихия привлекала внимание многих композиторов. Среди них выделяется Римский-Корсаков (симфоническая сюита «Шехераза-

да», опера «Садко» и целый ряд других произведений). Часто в музыке русских композиторов слышна колокольность (опера «Борис Годунов» Мусоргского, Второй фортепианный концерт Рахманинова).

Музыка также может изображать портреты людей (прелюдия «Девушка с волосами цвета льна» Дебюсси), движение (симфоническая сказка «Петя и волк» Прокофьева), запахи (прелюдия «Ароматы в вечернем воздухе реют» Дебюсси) и т. д.

Совокупность средств выразительности является одной из основ формы музыкального произведения. Но чаще, говоря о форме, имеют в виду строение произведения, т. е. взаимосвязь составляющих его частей.

§ 3. Элементы музыкального синтаксиса.

Период. Каденция

Соотношение и связь мелких частей музыкального произведения называется *музыкальным синтаксисом*.

Цезурой (в переводе с латинского – рассечение) называется раздел между мелкими частями музыкального произведения.

Главные признаки цезуры:

Пауза (см. восьмые паузы в 1-м и 2-м тактах примера 284);

остановка на относительно долгом звуке (половинная нота в примере 289 а) и цезура после него;

повторность, точная или на разной высоте, мелодического оборота, с образованием цезуры перед началом повтора (см. 3-й такт примеров 306 и 307 и 1-й такт примера 284).

Построением называется часть произведения, отделенная цезурой от следующей части. Построения могут быть любого размера, причем более крупные делятся внутри себя на более мелкие.

Мотив (от латинского слова *moveo* – двигать) – наименьшее осмысленное музыкальное построение. Как правило, мотив равен одному такту. Он может не совпадать с тактовой

чертой, если начинается из затакта или с конца предыдущего такта (см. тактовые мотивы в примерах 306 и 307).

Фраза (в переводе с греческого – выражение) – построение, объединяющее два или несколько мотивов (см. 2 двутактовые фразы в начале тех же примеров).

Период (в переводе с греческого – обход, круговращение) – это построение, излагающее относительно законченную музыкальную мысль.

Период обычно делится на крупные части – две, реже три. Эти части периода называются *предложениями*.

Количество тактов периода часто бывает кратно четырем. Если период из двух равных предложений составляет 8 или 16 тактов, реже 32 или 4, он называется *квадратным*, т.е. кратным количеству сторон в квадрате. Примеры – 8-тактный начальный период в пьесе «На тройке», соч. 37 бис, Чайковского и 16-тактный период, в форме которого написана прелюдия А-дур Шопена).

Остальные периоды, которые делятся на предложения, являются *неквадратными*.

Эта неквадратность может быть *органической*, когда ни одно из предложений по количеству тактов не кратно числу 4. Например, в «Песне Вани» из оперы «Иван Сусанин» Глинки 14-тактный начальный (после вступления) период состоит из двух предложений по 7 тактов.

Но чаще всего неквадратность встречается в периодах из двух неравных предложений. В этом случае она обычно связана с *расширением* второго предложения и гораздо реже – с его *сокращением*. Пример расширенного периода – пьеса «У камелька», соч. 37 бис, Чайковского, где в 10-тактном периоде первое предложение занимает 4 такта, второе – 6. В «Поэтической картинке», ор. 3 № 3, Грига сокращенный период состоит из 15 тактов, с 8-тактным первым предложением и 7-тактным – вторым.

Иногда встречаются периоды из трех предложений. Так, в «Норвежском танце ля мажор», ор. 35 № 2, Грига 12-тактный

начальный период состоит из трех четырехтактных предложений.

Период, который не делится на предложения, называется *периодом единого строения* (например, 12-тактный период в пьесе Чайковского «В церкви», соч. 39).

Период называется *однотональным*, если он оканчивается в той же тональности, в которой начинается, не считая возможных отклонений внутри него (см. предыдущий пример).

Период называется *модулирующим*, если он начинается в одной тональности, а заканчивается в другой. Например, упомянутые выше начальные периоды «Песни Вани» и пьесы «На тройке» начинаются в *E-dur*, а заканчиваются в *gis-moll*.

Если начала предложений периода совпадают, он называется периодом *повторного строения* (см. все перечисленные выше примеры, кроме пьесы «В церкви» и «Норвежского танца»). Период *неповторного строения* состоит из различных по музыке предложений (период, состоящий из двух 4-тактных предложений, в песне Даргомыжского «Шестнадцать лет»).

В произведении может быть *вступление* перед началом периода (например, в «Песне Вани» и «Вальсе-фантазии» Глинки) и *дополнение* после его окончания (в пьесах «Болельщик кукол» и «В церкви» Чайковского). Последний случай относят к внешнему расширению периода, в отличие от внутреннего расширения внутри его второго предложения.

Форма периода является универсальной в том смысле, что встречается практически в любой музыке. Она является самой мелкой формой, в которой могут быть написаны целые музыкальные произведения. Особенно часто в ней пишутся инструментальные миниатюры, т.е. небольшие произведения для различных инструментов (прелюдии A-dur, C-dur, E-dur Шопена; пьесы «Болельщик кукол», «В церкви» Чайковского и другие произведения).

Каденцией (в переводе с итальянского – падающий, оканчивающийся) называется последовательность аккордов, заключающих построение.

По наличию и распорядку следования функций тоники, субдоминанты и доминанты, каденции имеют следующие разновидности.

Полная каденция, где присутствуют аккорды всех трех функций: S – D – T:

Шопен. Прелюдия с-moll

308

VI^5_3 bII^5_3 D_7^6 D_7 t^5_3
 S D T

Неполная каденция, где есть T, но отсутствует одна из двух остальных функций – S или D.

Если в неполной каденции находятся аккорды S и T, она называется *плагальной*:

Чайковский. "Русская песня", соч. 39

309 F-dur

II_6 VI^5_3 S^5_3 T_6
 S T

Если в неполной каденции присутствуют функции D и T, это – *автентическая* каденция:

Шуберт. "Музыкальный момент", ор. 94 № 3

310

K^6_4 D_7 t^5_3
D T

Обозначением K^6_4 в примере подписан *кадансовый квартсекстаккорд*. Так называется часто встречающийся в каденциях *тонический* квартсекстаккорд. K^6_4 скорее представляет не *тоническую*, а *доминантовую* функцию, которая обычно и следует после этого аккорда. При удвоениях в K^6_4 дублируется бас, т.е. *квинтовый* тон – V ступень лада, подчеркивающая его *доминантовую* основу.

Каденции, в которых отсутствует *тоника*, называются *половинными*.

Половинная каденция, заканчивающаяся на *субдоминантовом* аккорде, называется *половинной плагальной* или, сокращенно, *полуплагальной* (такие каденции встречаются редко):

Римский-Корсаков. Сюита "Шехеразада"

311

t^5_3 t^5_3 s^5_3
T T S

Если половинная каденция заканчивается на доминантовом аккорде, это – *половинная автентическая* или *полуавтентическая* каденция. Такие каденции очень часто заключают первое предложение периода (см. пример 306 с окончанием на D^5_3).

Каденции, включающие в себя прерванный оборот, называются *прерванными* каденциями:

312 f-moll Моцарт. Соната № 2 для клавира, К № 280, II ч.

D_7 VI^5_3 $IV^6_5 \#1$ K^6_4 D_7 VI^5_3

По виду и положению заключительной тоники, каденции разделяются на совершенные и несовершенные.

Совершенной каденция называется при одновременном наличии четырех условий:

- 1) предпоследний аккорд каденции – субдоминантовый с IV ступенью в басу или доминантовый – с V ступенью;
- 2) заключительная тоника дается в виде трезвучия в основном виде, с I ступенью в басу;
- 3) это трезвучие излагается в мелодическом положении примы, т.е. I ступень – верхний звук аккорда;
- 4) тоническое трезвучие звучит на сильной первой доле такта.

Все эти признаки присутствуют в совершенной каденции, приведенной в примере 310.

Если отсутствует хотя бы одно из четырех условий, каденция, заканчивающаяся на тонике, называется *несовершенной*. Так, в каденции примера 308, при наличии первых трех вышеперечисленных признаков, отсутствует четвертый – заключительная тоника звучит на четвертой, слабой доле такта в раз-

мере 4/4. В примере 309 тоника появляется не только на слабой второй доле двухчетвертного такта, но еще и в виде сектаккорда, а не трезвучия. Каденции обоих примеров относятся к несовершенным.

Вместе с тем, некоторые отступления от последнего из четырех вышеперечисленных признаков, при обязательном присутствии первых трех, позволяют говорить о каденции, промежуточной между совершенной и несовершенной. Заключительное тоническое трезвучие может звучать:

а) с задержанием одного или нескольких звуков:

Григ. "Народная мелодия", оп. 12 № 5

313 f#is-moll

s^5_3 D^5_3 t^5_3

б) в разложенном виде, с появлением тонической функции на первой доле, а ее примы в мелодии или в басу позже:

314 Es-dur

Шуман. "Миньона", оп. 68

K^6_4 D_7 T^5_3

в) в «легком» такте: в 16-м такте периода из 16 тактов, в 32-м – 32-тактного периода, вместо «тяжелых», соответствен-

но, 15-го и 31-го тактов. Например, в пьесе «Сладкая греза», соч. 39, Чайковского, присутствуют все четыре признака совершенной каденции, но тоника звучит в 16-м такте 16-тактного периода.

Такие каденции можно назвать *условно совершенными*.

По местоположению каденций в форме, различают:

серединные каденции, находящиеся внутри периода, чаще всего, в конце первого предложения. Это обычно – половинные, как правило – полуавтентическис каденции (пример 306), реже – несовершенные («Народная мелодия», ор. 12 № 5, Грига, 4-й такт);

заключительные каденции, завершающие период – полные или неполные, совершенные или несовершенные (примеры 308, 310, 313, 314);

вступительные каденции – в конце вступления к периоду (Прелюдия E-dur, ор. 45, Шопена, 4 – 6 такты);

дополнительные каденции – в дополнении к периоду (см. последние 4 такта «Неаполитанской песенки», соч. 39, Чайковского).

Последние две разновидности бывают не всегда, а только при наличии вступления и дополнения к периоду. Кроме того, в периоде единого строения часто отсутствует срединная каденция.

§ 4. Некоторые сведения о других музыкальных формах

Куплетная форма используется в вокальной музыке (обычно в песнях) и представляет собой точное или с небольшими изменениями повторение несколько раз музыкального построения с разными словами.

Это построение – *куплет* – часто (но не всегда) состоит из двух частей – запева и припева, каждая из которых обычно пишется в форме периода. *Запев* имеет разные слова в каждом новом куплете, *припев* повторяется с неизменными словами.

Как правило, в куплете припев следует за запевом, но иногда, наоборот, куплет начинается с припева («Песня о Родине» Дунаевского, «Вместе весело шагать» Шаинского и другие песни).

Простая двухчастная форма состоит из двух частей не сложнее периода.

Безрепризная простая двухчастная форма состоит из двух неповторяющихся разделов. В этой форме написано большинство куплетов песен, состоящих из запева и припева.

Репризная двухчастная форма содержит в себе два раздела. Первый из них пишется в форме периода. Второй раздел, по длине примерно равный первому, делится на две части. Первая из них – развитие материала первого периода. Вторая – реприза (повторение), точная или неточная, одного из предложений (чаще – второго) начального периода.

Простая двухчастная форма входит составной частью во многие более крупные формы. Кроме того, в ней пишутся небольшие произведения для различных инструментов или голоса («Старинная французская песенка» Чайковского, романс «Сирень» Рахманинова и многие другие произведения).

Простая трехчастная форма – это форма, где каждая из частей – не сложнее периода. Это самая распространенная после периода форма.

В простой трехчастной *репризной* форме третий раздел может точно повторять первый («Марш деревянных солдатиков» Чайковского). Чаще же реприза содержит различные изменения, по сравнению с первым разделом (романс «Для берегов отчизны дальней» Бородина).

В этой форме также могут повторяться второй и третий разделы вместе. Такая разновидность простой трехчастной формы называется *трехчастной* формой («Листок из альбома», ор.12 № 7, Грига). Если эти разделы повторяются со значительными изменениями (например, звучат в другой тональности), форма называется *двойной трехчастной* (Третий ноктюрн Листа).

Гораздо реже встречается *безрепризная* простая трехчастная форма («Неаполитанская песенка» Чайковского).

В простых двух- и трехчастных формах может быть *кода* (в переводе с латинского – хвост) – заключение произведения или его части после окончания последнего основного раздела формы. Еще чаще кода встречается в более сложных формах.

Простая трехчастная форма нередко входит в состав более крупных форм, а также является самой распространенной формой инструментальных и вокальных миниатюр (небольших сочинений).

Сложная трехчастная форма – это форма, состоящая из трех частей, где хотя бы первая часть – сложнее периода.

Если средняя часть этой формы написана в какой-либо завершенной форме, она называется *трио*. В сложной трехчастной форме с трио, в частности, написаны менуэты в симфониях Гайдна и Моцарта. Термин «трио» сохранился с XVII века, когда эти части было принято писать для трех инструментов.

Среднюю часть в виде ряда построений называют *эпизодом*.

Наиболее распространен *репризный* тип формы, где третья часть повторяет, часто с изменениями, первую. Если же повторение происходит без изменений, оно не выписывается, а обозначается термином *da capo* (подробнее о нем – в § 2 главы VII) в конце второй части, и форма называется сложной трехчастной с *da capo*.

Если крайние части формы представляют собой период, а средняя часть написана в простой двух- или трехчастной форме, форма целого является *промежуточной* между простой и сложной трехчастной (Мазурка, ор. 41 № 2, Шопена).

Сложная трехчастная форма весьма распространена в музыке. Она может включать в себя практически любые формы, сама быть частью более крупных форм или быть формой инструментальных или вокальных сочинений.

Вариационная форма, или *вариационный цикл*, или *вариации* (от латинского слова *variatio* – изменение) – это форма,

состоящая из темы и нескольких ее повторений с изменениями (вариациями).

Тема вариаций – это относительно законченная музыкальная мысль. Вариации изменяют средства выразительности темы.

Строгие вариации – это вариации, где тема сохраняет свою форму (строение и протяженность), метр, тональность, темп. Строгие вариации имеют несколько разновидностей.

Классические или *орнаментальные* (от латинского слова *ornamentum* – украшение) вариации основаны на украшении темы усложнением движения голосов и введением более мелких длительностей. Тональность сохраняется, но одна из вариаций может быть проведена в одноименном ладу: в мажорном произведении – в миноре и наоборот. Метр тоже, в основном, един, но иногда может смениться и он. Также неизменный, в целом, темп может быть ускорен и замедлен в некоторых вариациях. Такие вариации были широко распространены в музыке композиторов XVIII века (см. I часть Сонаты для фортепиано, ля мажор, Моцарта), но часто используются и в наши дни.

Вариации на *выдержанный бас* или *basso ostinato* (*бассо остинато* в переводе с итальянского – упорный бас) – разновидность строгих вариаций, в которой тема неизменно проходит в басу, а изменяются верхние голоса. Эта форма появилась в XVII веке и связана с медленными старинными трехдольными танцами – пассакалией и чаконой (см. Пассакалию из Оркестровой сюиты g-moll Генделя), но периодически применялась и в более поздней музыке («*Basso ostinato*» Щедрина).

К строгим вариациям относят и вариации на *неизменную мелодию* или *сопрано остинато*. Этот тип вариаций иногда называют «*глинкинскими вариациями*», так как их впервые в истории вокальной музыки использовал М. И. Глинка. Они возникли из народной куплетной песни и часто встречаются в обработках народных песен русских композиторов («Персидский хор» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки).

Двойные вариации (вариации на две темы) – поочередные вариации на каждую из тем с их сближением в итоге развития (II часть Сто третьей симфонии Гайдна).

Свободные вариации связаны с изменением любого средства выразительности темы. Изменения столь значительны, что вариации превращаются в самостоятельные пьесы, где тема становится порой неузнаваемой, как в «Симфонических этюдах» Шумана.

Рондо – это форма, где несколько раз (не менее трех) звучит одна тема, а между ее проведениями звучат различные другие темы. Рондо в переводе с итальянского и французского означает «круг». Форма возникла в старинных народных хоро-водных песнях. Повторяющаяся тема называется *рефреном* (в переводе с французского – припев), а другие темы – *эпизодами*. Схема рондо – АВАСА..., где А – рефрен, В, С... – эпизоды; рефрен всегда начинает и заканчивает форму.

Старинное или *куплетное* рондо, распространенное в первой половине XVIII века, особенно в творчестве французских композиторов-клавесинистов (Куперена, Рамо, Дакена и др.), включало в себя большое количество небольших разделов («Сестра Моника» Куперена, «Венецианка» Рамо).

Классическое рондо, получившее распространение в творчестве венских классиков (Гайдна, Моцарта, Бетховена), состояло из пяти частей более крупного, чем раньше, размера, с обязательной кодой (финалы Двадцатой и Двадцать пятой фортепианных сонат Бетховена).

С XIX века форма рондо становится более разнообразной. Одно из проведений рефрена может быть в побочной тональности (ранее рефрен всегда был в главной тональности, эпизоды – в других тональностях). Количество разделов формы – любое. В рондо могут следовать подряд два эпизода или два рефрена (Рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила» Глинки).

Сонатная форма (от итальянского слова *sonare* – звучать) – это форма, в которой пишется одна из частей сонаты, симфо-

нии, концерта, квартета. Обычно это – первая часть, нередко – последняя. Обе части, как правило, звучат в темпе *allegro* (быстро); поэтому форму также называют *сонатным аллегро*. Впрочем, эта форма используется и в других темпах, в том числе, и достаточно медленном (*Andante* из Сороковой симфонии Моцарта); в этом случае называть ее сонатным аллегро нельзя.

Суть сонатной формы – в наличии нескольких тем, две из которых звучат вначале в разных тональностях, а при повторении – в одной и той же.

Сонатная форма состоит из трех основных разделов – *экспозиции* (в переводе с латинского – изложение, показ), *разработки* и *репризы* (повторения).

Экспозиция делится на несколько подразделов, называемых *партиями*, в каждой из которых может быть одна или несколько тем – образов.

Главная партия звучит в основной тональности. Затем *связующая* партия приводит к другой тональности, в которой звучит следующая, *побочная* партия.

В произведениях венских классиков особенно распространены следующие соотношения главной и побочной партий экспозиции. Если главная партия мажорная, то побочная партия звучит в тональности ее V ступени – доминантовой. Так, во II части Сороковой симфонии Моцарта главная партия написана в *Es-dur*, побочная – в *B-dur*. Если главная партия написана в миноре, то побочная излагается в параллельном мажоре. В I и IV частях той же симфонии главные партии звучат в *g-moll*, побочные – в параллельном *B-dur*. Впрочем, встречаются и другие тональные соотношения.

Экспозицию почти всегда завершает *заключительная* партия в той же тональности, что и побочная.

В разработке все или некоторые темы экспозиции звучат не целиком, дробясь на отдельные мотивы, становясь более активными и напряженными. Разработка тонально неустойчива,

при этом в ней часто звучат субдоминантовые тональности, не затронутые в экспозиции.

Обычно в разработке отсутствуют четкие грани форм. Но иногда в ней может встретиться ясно оформленное построение, основанное на новой теме (см. I часть Третьей симфонии Бетховена). Такое построение называется *эпизодом* в разработке. В других случаях эпизод может заменять собой всю разработку (финал Первой фортепианной сонаты Бетховена).

В репризе все партии звучат в основной тональности. При этом связующая партия часто сокращается, т. к. ее основное содержание, модуляция, здесь отсутствует. Побочная партия, если тональность произведения минорная, часто в репризе звучит в одноименном по отношению к основной тональности мажоре, чтобы не менять лад и характер темы. Так, в репризе I и IV частей Сороковой симфонии, *соль* минор, Моцарта побочная партия написана в *соль* миноре, а в репризе I части Пятой симфонии, *до* минор, Бетховена – в *До* мажоре.

Часто перед экспозицией бывает вступление, а после окончания репризы – кода.

Уже начиная с Бетховена, в сонатную форму вносятся различные изменения.

Шире становится круг тональных соотношений между главной и побочной партиями в экспозиции, больше – контраст их образов.

Разработка может быть построена не на мотивном вычленении, а на вариационном развитии тем. Особенно часто это встречается в творчестве русских композиторов (I часть Второй симфонии Бородина).

В репризе темы могут глубоко изменяться, образно переосмысливаться (I часть Седьмой симфонии Шостаковича).

Главная партия может частично или целиком звучать не в основной тональности (например, в *ре* миноре в репризе I части Четвертой симфонии, *фа* минор, Чайковского).

Побочная партия в репризе также может начинаться в другой тональности, лишь затем приходя в главную или одно-

именную к ней. Так, побочная партия в репризе I части Второй симфонии, *си* минор, *Бородина* начинается в *Ми-бемоль* мажоре, а заканчивается в *Си* мажоре, тональности, одноименной к главной.

Наконец, реприза может начинаться с побочной партии, и лишь затем следует главная. Такая реприза называется *зеркальной* («Прелюды» Листа).

Сонатная форма имеет ряд разновидностей.

Самая распространенная из них – сонатная форма *без разработки*. Она используется обычно в медленных частях сонат, симфоний и других циклов для сокращения размеров сонатной формы (II часть Четвертой симфонии Бетховена). Но такая форма может употребляться и в быстрой музыке (Увертюра к опере «Свадьба Фигаро» Моцарта).

Еще одна разновидность сонатной формы – *концертная* форма (от латинского слова *concerto* – состязаясь). Она использовалась в первых частях концертов для различных инструментов с оркестром Гайдна, Моцарта, Бетховена и других композиторов. Ее главная черта – *двойная экспозиция*. Первая экспозиция, только для оркестра, писалась вся в одной тональности. Вторая экспозиция сочинялась для солиста с оркестром по обычному принципу. При этом некоторые темы могли быть разными в обеих экспозициях. Начиная с Мендельсона, двойные экспозиции вышли из употребления.

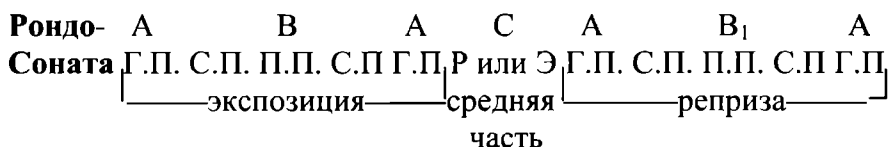
Еще одна характерная черта концертной формы – *каденция* – виртуозное соло инструмента в конце формы, перед кодой или внутри коды, например, в Концерте для фортепиано с оркестром Грига. Содержание каденции раньше предоставлялось воле исполнителя, но этот обычай быстро вышел из обихода, и каденции стали выписываться.

Рондо-соната сочетает черты сонатной формы и рондо. В ней те же три раздела, что и в сонатной форме – экспозиция, разработка и реприза. В разработке или вместо нее может быть эпизод. Аналогично сонатной форме и соотношение тональностей главной и побочной партий. Но, вместо заключи-

тельной партии, в конце экспозиции и репризы звучит опять главная партия в основной тональности. В результате, экспозиция и реприза становятся трехчастными.

Кроме того, форма приобретает черты рондо, благодаря четырехкратному повторению главной темы, между проведениями которой звучат другие темы. Отличие от рондо – двукратное повторение побочной партии, первый раз – в подчиненной тональности, второй раз – в основной.

Если обозначить главную партию – Г.П., связующую партию – С.П., побочную – П.П., разработку – Р., эпизод – Э., а вверху каждый раздел – латинскими буквами, то схема будет выглядеть так:



Верхняя строка показывает близость рондо-сонаты форме рондо, нижняя – сонатной форме. В этой форме часто пишутся финалы, т. е. последние части сонат, симфоний и квартетов (в том числе, финалы Сто третьей симфонии Гайдна, Восьмой фортепианной сонаты Бетховена, Седьмой симфонии Прокофьева и др.)

Старинная двухчастная форма явилась источником появления многих форм, в том числе, сонатной. В ней написаны большинство частей сюит, «Маленькие прелюдии» и почти все прелюдии из «Хорошо темперированного клавира» Баха.

Эта форма состоит из двух частей в форме периода, причем вторая часть обычно намного превышает первую. Каждая из частей, как правило, повторяется. Первая часть заканчивается в доминантовой тональности, если главная тональность мажорная. Если пьеса написана в миноре, то часть оканчивается в параллельном мажоре или в тональности минорной доминанты. Вторая часть развивает материал I части, приводя в

конце, при отсутствии репризы, к основной тональности.

Циклические формы или **циклы** (в переводе с греческого – круг) – это последование нескольких контрастных самостоятельных частей, объединенных общим замыслом. К этой группе принадлежат несколько форм.

Сюита (в переводе с французского – ряд, последовательность) – это объединенные вместе несколько разнохарактерных пьес.

Старинная сюита – цикл из нескольких контрастных танцев в одной тональности. Обязательными были 4 танца в следующей последовательности:

немецкий танец *аллеманда* в размере 4/4 в умеренном или подвижном темпе;

французский танец *куранта* в размере 3/4 или 3/2 в быстром темпе;

испанский танец *сарабанда* в размере 3/4 или 3/2 в медленном темпе;

английский танец *жига* в размере 3/8, 6/8, 9/8, 12/8 в очень быстром темпе.

Очевидно, что контраст темпов усиливался к концу сюиты.

После любого из танцев мог следовать его варьированный повтор (*дубль*).

Кроме этих обязательных танцев, в сюите могли быть и дополнительные (*вставные*) номера:

танцы – гавот, менуэт, бурре, паспье лур, полонез, англес;

неганцевальные номера – ария, рондо, каприччио, чакона, пассакалия.

Вставные номера обычно помещались между сарабандой и жигой.

Перед аллемандой могла быть вступительная пьеса – прелюдия, увертюра, симфония, токката, фантазия.

В форме старинной сюиты написаны, например, все французские, английские сюиты и партиты (большие сюиты) Баха.

Новая сюита или *свободная сюита* – форма, которая появилась в XIX веке. Это последовательность шпес любого, не обязательно танцевального, характера, написанных в разных тональностях. Их объединяет контраст частей и единство замысла. Как правило, это – программные произведения («Картинки с выставки» Мусоргского); сюиты из музыки к драме («Пер Гюнт» Грига), опере («Снегурочка» Римского-Корсакова), балету («Щелкунчик» Чайковского).

Сонатно-симфонический цикл (симфония в переводе с греческого – созвучие, согласие) – это большое произведение в нескольких частях, из которых хотя бы одна (чаще первая) написана в сонатной форме. Эта форма возникла в творчестве венских классиков – Гайдна, Моцарта и Бетховена. Она используется и сейчас в сонатах, симфониях, концертах и инструментальных ансамблях.

В симфониях, чаще всего, 4 части:

I часть обычно пишется в быстром темпе, в сонатной форме, в основной тональности;

II часть – в медленном или умеренном темпе, в сложной трехчастной или вариационной форме, в побочной, часто родственной к основной, тональности;

III часть – в оживленном или быстром темпе, в жанре менуэта, или, начиная с Бетховена – скерцо (в переводе с итальянского – шутка – музыка в стремительном темпе, с острым ритмом), а позже – и вальса. Эта часть обычно построена в сложной трехчастной форме с трио, реже – в форме рондо, и излагается в основной или родственной тональности.

IV часть, называемая финалом, пишется в быстром темпе, в сонатной форме, форме рондо или рондо-сонаты, в основной или иногда в одноименной к минорной основной тональности.

Например, I часть Пятой симфонии Бетховена написана в темпе *Allegro* (быстро), в сонатной форме, в основной тональности *c-moll*.

II часть – *Andante* (не спеша), в форме двойных вариаций, в родственной тональности *As-dur*.

III часть симфонии – скерцо, в темпе *Allegro*, в сложной трехчастной форме с трио, в основной тональности.

IV часть – финал, *Allegro*, в сонатной форме, в одноименной к основной тональности *C-dur*.

В сонатах, концертах и инструментальных ансамблях обычно 3 части (как бы отсутствует одна из средних частей – II или III – четырехчастного цикла). Иногда в цикле может быть 2 части (Восьмая симфония Шуберта), 5 частей (Третья симфония Чайковского), реже – большее их количество.

Основными формами имитационной полифонии являются канон и fuga.

Канон (в переводе с греческого – правило, образец) – непрерывная точная имитация не только темы, но и ее продолжения. Несколько голосов исполняют одну и ту же мелодию, но начинают не одновременно, а постепенно друг за другом. Канон может быть формой самостоятельного произведения (немецкий народный канон «Братец Яков», каноны Гайдна, Бетховена) или входить составной частью в более крупные формы – фугу, сонатную, оперный ансамбль.

Фуга (в переводе с латинского – бег) – форма, основанная на последовательном проведении *темы* (основной музыкальной мысли) в различных голосах. Тема фуги – короткая яркая мелодия. Фуги содержат от двух до пяти голосов. Фуга явилась предшественницей сонатной формы. Она тоже состоит из трех разделов: экспозиции, средней части и репризы.

Экспозиция фуги основана на проведении темы поочередно во всех голосах. Порядок вступления голосов с темой может быть любым, но при этом голос, излагающий тему, обычно бывает самым верхним или самым нижним из звучащих. Тема (в примере 315 на стр. 223 она обозначена буквой **Т**) излагается поочередно в основной тональности и в доминантовой (это – предвосхищение тональных соотношений экспозиции сонатной формы).

Таким образом, все нечетные проведения темы в экспозиции (первое и третье) обычно звучат в главной тональности (в

примере – *E-dur*), четные (второе и четвертое) – в доминантовой тональности (в примере – *H-dur*). Изложение темы в доминантовой тональности называется *ответом* (в примере – буква **О**):

В экспозиции столько проведений темы, сколько голосов в фуге; последнее из них и заканчивает экспозицию. Часто после этого следует еще одно или несколько изложений темы в главной или доминантовой тональностях. Этот необязательный раздел называется *контрэкспозицией* (он есть и в фуге, приведенной в примере).

Мелодия, звучащая вместе с темой, называется *противосложением* или *контрапунктом* (в примере противосложение обозначено буквой **П**). Если противосложение повторяется вместе с последующими проведением темы, оно называется *удержанным*. Чаще всего, в этом случае используется техника *вертикально-подвижного контрапункта*. Она позволяет переставлять голоса, где звучат тема и противосложение, местами. В результате, например, вначале тема звучит выше противо-

сложения, а затем то же противосложение излагается выше темы, как в данном примере, где противосложение удерживается.

Разделы, где тема не звучит ни в одном из голосов, называются *связками* (в примере 315 – буква С). Более развитые связки называются *интермедиями* (от латинского слова *intermedius* – промежуточный).

Средняя часть фуги, как правило, состоит из нескольких интермедий и проведений темы в тональностях, не звучавших в экспозиции.

Реприза обычно короче экспозиции. Тема здесь излагается в основной тональности, в одном или нескольких голосах. Часто используются *стретты* – сжатые имитации темы, т. е. вступление темы в другом голосе до окончания ее звучания в предыдущем:

Бах. "Х. Т. К.", I, фуга g-moll

316



После репризы может быть небольшая кода, в которой тема отсутствует.

В средней части и в репризе тема может звучать и в измененном виде, особенно часто – в увеличении и обращении.

Увеличение темы – это укрупнение составляющих ее длительностей. Например, тема, звучавшая в экспозиции четвертями и восьмыми, затем проводится половинными и четвертными нотами:

317

Бах. "X. Т. К.", I, фуга dis-moll



Обращение темы – это изменение направления составляющих ее мелодических интервалов. Например, вместо квинты вверх, звучит квинта вниз, вместо терции вниз, она излагается вверх:

Бах. "X. Т. К.", I, фуга dis-moll

318



Фуга с двумя темами называется *двойной* (финал Сорок первой симфонии Моцарта), с тремя темами – *тройной* (фуга фа-диез минор из II тома «Хорошо темперированного клавира» Баха).

Фугетта – маленькая фуга.

Фугато – постепенное вступление голосов темы, раздел, похожий на экспозицию фуги. Обычно это не самостоятельная форма, а часть крупного произведения, где после фугато появляется гомофонный раздел (трио из III части Пятой симфонии Бетховена).

Инвенция (от латинского слова *inventio* – находка, изобретение) не означает никакой формы. Так, инвенции Баха написаны в форме небольших фуг.

В музыке могут встретиться формы с различными отступлениями от описанных выше схем. Кроме того, в произведе-

нии могут одновременно сочетаться признаки различных музыкальных форм.

Форма или, иначе, композиция произведения, наряду со средствами выразительности и жанром, является основой превращения содержания музыки. Воплощая образные изменения и смены образов, форма, как режиссер, выстраивает драматургию музыкального произведения.

Глава VII

ДОПОЛНЕНИЯ

§ 1. Мелизмы.

Мелизмами (в переводе с греческого – песня, мелодия) или украшениями называются часто применяющиеся мелодические фигуры, из которых одни обозначаются особыми условными знаками, другие же – мелкими нотами.

Коротким форшлагом (форшлаг в переводе с немецкого – перед ударом) называется мелизм, который состоит из одного или нескольких очень коротких звуков, исполняющихся перед основным звуком. В музыке XVIII и первой четверти XIX века он исполнялся за счет основного звука, перед которым находился, в музыке более позднего времени – за счет предшествующего ему звука.

Короткий форшлаг из одного звука обозначается мелкой восьмой нотой с перечеркнутыми наискось штилем и хвостом; штиль всегда пишется вверх. Нота форшлага соединяется с последующей нотой лигой, выгнутой вниз:



Короткий форшлаг из двух и более звуков обозначается мелкими сгруппированными шестнадцатыми нотами штилями вверх, чаще без соединяющей его с основной нотой лиги (см. пример 320 на стр. 228).

Долгим форшлагом называется мелизм, который состоит из одного звука, исполняющегося перед основным звуком, за его счет. Звук долгого форшлага, как правило, отстоит от основного звука на секунду.



Долгий форшлаг обозначается мелкой нотой, длительно-
стью не крупнее четверти, штилем вверх без перечеркивания и
может соединяться или не соединяться лигой с основной но-
той.

Если основной звук обозначен нотой без точки, то долгий
форшлаг обычно равен половине ее длительности:



Если основной звук записан нотой с точкой, то данный
форшлаг равен двум третям ее длительности:



Долгий форшлаг перестал употребляться в XIX веке.

Мордеитом (в переводе с латинского – кусающий) назы-
вается мелизм, который состоит из короткого вспомога-
тельно-го звука, помещенного между дважды взятым основ-
ным зву-

ком. Мордент исполняется почти всегда за счет основного звука, над нотой которого стоит его знак. Мордент бывает двух видов – простой и перечеркнутый.

1. *Простой мордент* – с верхним вспомогательным звуком. Знак альтерации над знаком мордента относится к этому верхнему вспомогательному:



2. *Перечеркнутый мордент* – с нижним вспомогательным звуком. Знак альтерации под знаком мордента относится к этому нижнему вспомогательному:



Группетто (в переводе с итальянского – маленькая группа) называется мелизм, который состоит из нескольких коротких звуков: верхнего вспомогательного, основного, нижнего вспомогательного и опять основного. Знак альтерации над знаком группетто относится к верхнему вспомогательному звуку, такой же знак под знаком группетто относится к нижнему вспомогательному.

Группетто бывает двух видов – четырехзвучное и пятизвучное.

1. *Четырехзвучное группетто* начинается прямо со вспомогательного звука и исполняется за счет основного звука. Знак такого группетто ставится над нотой основного звука:

написано исполняется или

325

написано исполняется или

написано исполняется или

2. *Пятизвучное* группетто начинается с основного звука. Его знак может стоять над нотой:

326 написано исполняется или

Знак группетто может стоять между нотами. В этом случае основной считается первая из них, и к ней берутся вспомогательные звуки.

Если знак группетто стоит между звуками одной высоты, то группетто образует пятизвучковую фигуру. Исполняется она за счет первого звука:

327 написано исполняется

Если знак группетто расположен между звуками разной высоты, то возможны два варианта.

1. Если звуки одинаковой длительности, то группетто исполняется за счет обоих звуков:



2. Если звуки различной длительности, то группетто исполняется за счет первого звука. Если группетто находится между звуками, из которых первый – с точкой, то последний звук группетто по длительности равен точке:



Трелью (от итальянского слова *trillare* – дребезжать) называется равномерное быстрое чередование основного и верхнего вспомогательного звуков. Продолжительность трели равна длительности ноты, над которой стоит знак этого мелизма. Над знаком трели может быть знак альтерации, относящийся к верхнему вспомогательному звуку и действительный для всей продолжительности трели. Трель обычно начинается с основного звука:



написано исполняется



Реже она может начинаться и с верхнего вспомогательного звука:

331 написано исполняется



В старинной музыке трель иногда начиналась с нижнего вспомогательного звука, что обычно обозначалось следующим образом:

332 написано или исполняется



В конце трели очень часто вводится нижний вспомогательный и еще раз основной звуки (см. примеры 330, 331, 332). Эту группеттообразную фигуру иногда специально обозначают мелкими нотами после основной длительности:



Трель, как и короткий форшлаг, являются сейчас самыми распространенными мелизмами.

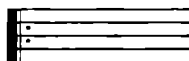
§ 2. Знаки сокращения нотного письма

Знаками сокращения нотного письма (аббревиатурами) называются условные обозначения, посредством которых уменьшается количество основных нотных знаков.

Знаки повторения крупных частей произведения.

Для точного повторения части произведения перед ней ставится знак репризы:

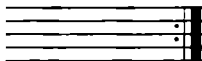
334



Перед повторяемой начальной частью произведения ставить этот знак необязательно.

После повторяемой части также ставится знак репризы:

335



Оба эти знака могут вводиться внутри такта.

Для повторения произведения или его части с другим окончанием, после первого окончания ставится указанный выше знак повторения. Над тактами первого окончания пишутся квадратная скобка и надпись 1-ma volta (*прима вольта*, т.е. первый раз) или просто 1. Над тактами второго окончания ставятся квадратная скобка и знак 2-da volta (*секунда вольта*, т.е. второй раз) или просто 2:

336



Если произведение состоит из трех частей, причем последняя точно повторяет первую, то, вместо выписывания третьей части, используются особые обозначения. Над или под концом второй части пишут *Da capo al Fine* (да *капо* аль *фине*, т. е. с начала до конца), или сокращенно – *D.C. al F.*, или еще короче – *D.C.* В том месте, где повторение должно окончиться, ставят слово *Fine*.

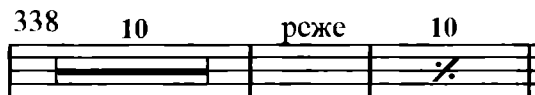
Если повторение делается неполное, то над местом первой части, с которого следует начать повторение, ставят знак % или Φ , а над концом второй части – *Dal segno* (даль *сеньё*, т. е. от знака) или *D. S.*

Знаки повторения мелких частей произведения.

Для повторения одного такта, над ним иногда пишут *bis* или следующий знак на нотном стане:



Для паузы длиной в любое количество тактов, ставят длинный знак паузы в одном такте, а над ним число тактов:



Для повторения одной фигуры, пишутся наклонные черты, обычно равные числом количеству ребер длительностей, имеющих (или преобладающих) в этой фигуре (пример 339 на стр. 235).

Сокращенная запись тремоло, глиссандо и арпеджио рассмотрена в § 1 главы VI.

339

написано

исполняется



Знаки переноса на октаву вверх или вниз, для избежания многочисленных добавочных линейек, указаны в § 2 главы I.

Знаки добавления октавы к данному звуку сверху или снизу записываются следующим образом:

340

написано

или

или

или

исполняется



написано

или

или

исполняется



§ 3. Несколько практических советов по определению тактового размера и затакта в музыкальном диктанте

Определение тактового размера является важнейшей частью анализа музыкального диктанта.

Нередко в диктанте ощущаются признаки первичных жанров. Если в нем присутствуют черты:

польки (например, ритм восьмая – две шестнадцатые или две шестнадцатые – восьмая), его тактовый размер – $2/4$;

вальса (часто – кружащееся движение мелодии) – $3/4$;

мазурки (она похожа на вальс, могут присутствовать пунктирный ритм, акценты на слабых долях) – также $3/4$;

марша (почти всегда – пунктирный ритм, простая четкая мелодия) – $4/4$;

песни (певучая мелодия) – $4/4$, реже $2/4$.

В произведении могут проявляться черты двух (и даже более) жанров. Особенно часто песня соединяется с маршем или каким-либо из танцев. В этом случае, именно танец или марш обычно и определяют тактовый размер диктанта.

Существует значительное количество примеров с неявно выраженным жанровым началом, тем более что в диктантах обычно исполняется только мелодия, другие же средства выразительности в этот момент не участвуют в формировании образа. В этом случае, в определении тактового размера диктанта может помочь анализ количества его тактов. Число тактов диктанта легко найти в процессе дирижирования (так обычно на уроках сольфеджио называют тактирование): оно равно количеству взмахов руки вниз на сильных долях.

В простейших и самых распространенных случаях в диктанте бывает 8 тактов (большая роль квадратности в музыке уже отмечалась в предыдущей главе). Если при подсчете взмахов оказалось меньше восьми, надо соответственно уменьшить числитель тактового размера (между ним и количеством тактов существует обратно пропорциональная зависимость). Например, если при дирижировании в предполагаемом размере $4/4$ тактов оказалось 4 (в два раза меньше обычных восьми), то и числитель размера надо уменьшить в 2 раза – до $2/4$; при тактировании в этом размере окажется 8 сильных долей. Если при дирижировании в размере $4/4$ тактов оказалось 6, то правильный размер, скорее всего – $3/4$.

И наоборот. Если при подсчете взмахов оказалось больше восьми, надо соответственно увеличить числитель тактового размера. Например, если при дирижировании в предполагаемом размере $2/4$ тактов оказалось 16 (в два раза больше восьми), то и числитель размера надо увеличить в 2 раза – до $4/4$; при тактировании в этом размере окажется 8 сильных долей.

ность, затакта, скорее всего, нет (пример 302). И наоборот, начальные *одна, две* или *три* короткие длительности, после которых звучит более длинная нота, как правило, обособляются в затакт (пример 292). *Четыре* короткие ноты, после которых следует более длинная, чаще начинают первый такт:



Впрочем, восьмая, после которой следует четверть, может быть не только в затакте, но и начинать первый такт, если она является частью синкопы восьмая – четверть – восьмая (или две шестнадцатых вместо последней восьмой):



В размере 3/4 две первые восьмые диктанта перед более крупной длительностью могут располагаться как в начальном такте (пример 341), так и в затакте:



Четверть с точкой и более длинные ноты чаще звучат на сильных и относительно сильных долях (первых долях простых размеров внутри сложных), чем на слабых. Это же касается и последней ноты диктанта, которая, кроме того, обычно бывает не короче четверти (иначе не создается ощущение остановки). После этой ноты часто бывают паузы, которые как

бы продлевают ее звучание. Впрочем, последняя нота может оказаться и на слабой доле, если она является разрешением восходящего или нисходящего задержания:

345 Ладухин. "1000 примеров музыкального диктанта", № 452



Данные соображения касаются лишь самых простых и типичных случаев. Музыка – не математика, и фантазия автора зачастую смело ломает установившиеся каноны. И все же знание описанных выше закономерностей может оказать помощь в первоначальном овладении основами музыкального диктанта.

§ 4. Некоторые музыкальные термины

Термины, относящиеся к характеру исполнения, как и темповые обозначения, записываются преимущественно на итальянском языке. Они прибавляются к темповым обозначениям или присутствуют в тексте отдельно. Ниже приведен алфавитный перечень наиболее употребительных из них.

Итальянские термины	Произношение	Значение
agitato	аджитато	возбужденно, взволнованно
alla marcia	алля марчья	в духе марша
animato	анимато	воодушевленно, оживленно
appassionato	аппассьонато	страстно
buffo	буффо	комически
burlesco	бурлеско	комически
cantabile	кантабиле	певуче
capriccioso	капричьчозо	капризно
con anima	кон анима	с воодушевлением, с оживлением
con brio	кон брио	с жаром, тепло

Итальянские термины	Произношение	Значение
con moto	кон мото	подвижно
con spirito	кон спирито	с воодушевлением
dolce	дольче	нежно, мягко
energico	энэрджико	энергично
espressivo	эспрэссиво	выразительно
giocoso	джьокѳзо	весело, игриво
grazioso	грациѳзо	грациозно
lamentoso	ламэнтѳзо	жалобно
leggero	леджьєро	легко
maestoso	маэстѳзо	торжественно, величаво
marcato	маркато	подчеркивая
mesto	мэсто	грустно, печально
misterioso	мистэрьѳзо	таинственно
morendo	морэндо	замирая
patetico	патэтико	страстно
pesante	пэзантэ	грузно, тяжеломерно
risoluto	ризолѳто	решительно
scherzando	скерцандо	шутливо
scherzoso	скерцѳзо	шутливо
secco	сэкко	сухо, отрывисто
semplice	сэмпличэ	просто
sotto voce	сѳтто вѳчэ	вполголоса
spirituoso	спиритуѳзо	одухотворенно, одушевленно
tranquillo	транквиллѳ	спокойно

Далее перечислены еще некоторые термины, часто встречающиеся в музыке.

Итальянские термины	Произношение	Значение
a cappella	а каппэлла	хором, без инструментального сопровождения
a due (или a 2)	а дуэ	вдвоем (исполнять одну и ту же партию)
assai	ассай	очень
attacca	аттакка	переход к следующей части без перерыва
ben, bene	бэн, бэнэ	хорошо, очень, как следует

Итальянские термины	Произношение	Значение
col, con	коль, кон	с
come prima	комэ прима	как вначале
come sopra	комэ сопра	как прежде
divisi, сокращенно div.	дивизи	разделенные (указание исполнять разные партии однородными инструментами или голосами)
e, ed	э, эд	и
ma	ма	но
m.d. (mano destra, main droite)	mano дэстра, мэн друат	правая рука
m.g. (main gauche)	мэн гош	левая рука
m.s. (mano sinistra)	mano синист-ра	левая рука
meno	мэно	меньше, менее
non	нон	не
opus, сокращенно op.	опус	сочинение, произведение
ossia	оссиа	или, то есть, возможно (возможный, обычно облегченный, вариант исполнения, выписанный мелкими нотами ниже основной строки)
piu	пиу (пью)	более
poi	пои	потом
quasi	квази	как бы
recitativo (сокращенно – recit.)	речитативо	речитатив (речь нараспев)
segue	сэгвэ	одинаково с предыдущим
sempre	сэмпрэ	все время, постоянно
senza	сэнца	без
simile	симиле	подобно (предыдущему)
solo	соло	один
solì	соли	множественное число от соло (т. е. больше, чем один солист)
sordina	сординна	сурдина
subito, сокращенно sub.	субито	внезапно

Итальянские термины	Произношение	Значение
tace	таче	молчит (указание длительной паузы)
tenuto	тэнуго	выдержанно, точно по длительности и силе
tre corde	трэ кордэ	играть на ф-п без левой педали
tutti	тутти	все (например, весь оркестр)
una corda	уна корда	взять левую педаль, на одной струне
unisono	унисоно	унисон, т. е. одновременное исполнение одной партии несколькими музыкантами
voce	вочэ	голос
voce	вочн	голоса

Для нахождения значения иностранных терминов, не вошедших в данный список, следует обращаться к музыкальным словарям.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Глава I. Основы нотного письма	
§ 1. Названия звуков	5
§ 2. Запись музыкальных звуков	6
§ 3. Знаки альтерации	12
§ 4. Буквенные обозначения звуков	14
Глава II. Ритм. Метр. Тактовый размер	
§ 1. Обозначение длительности звуков	16
§ 2. Паузы	24
§ 3. Такт. Тактовый размер	26
§ 4. Группировка длительностей	31
Глава III. Лад и тональность	
§ 1. Лад	36
§ 2. Мажор. Мажорные тональности	38
§ 3. Минор. Минорные тональности. Определение тональности музыкального произведения	46
§ 4. Диатонические (натуральные) лады. Пентатоника. Особые виды ладов	55
§ 5. Родство тональностей. Модуляция. Хроматическая гамма.	

§ 6. Септаккорды и их обращения в ладу	147
§ 7. Буквенно-цифровые обозначения аккордов	167
§ 8. Некоторые дополнительные сведения об аккордах	170
§ 9. Неаккордовые звуки. Прерванный оборот. Органный пункт	177

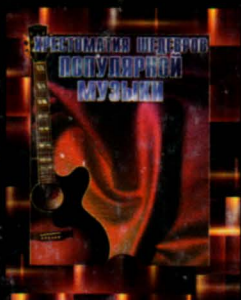
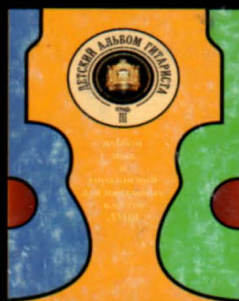
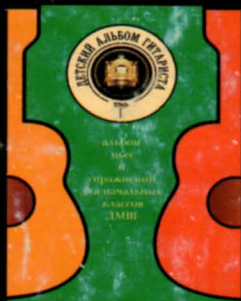
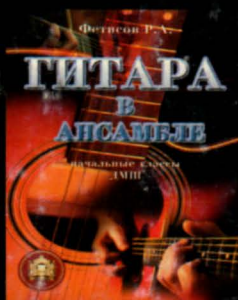
Г л а в а VI. Средства музыкальной выразительности и элементы музыкальной формы

§ 1. Средства музыкальной выразительности	184
§ 2. Средства выразительности и содержание музыкальных произведений. Некоторые сведения о жанрах, программной музыке и звукописи	197
§ 3. Элементы музыкального синтаксиса. Период. Каденция	204
§ 4. Некоторые сведения о других музыкальных формах	211

Г л а в а VII. Дополнения

§ 1. Мелизмы	227
§ 2. Знаки сокращения нотного письма	233
§ 3. Несколько практических советов по опр-го размера и затакта в музыкальном дик	235
§ 4. Некоторые музыкальные термины	239

**спрашивайте в магазинах
вашего города**



**все новинки на нашем сайте
www.muzbook.ru**