



Максим Круглый

# СОЛЬФЕДЖИО

ПОСОБИЕ  
для старших классов  
музыкальных школ  
и школ искусств

*Максим Круглый*

## **Сольфеджио. Пособие для старших классов музыкальных школ и школ искусств**

*Серия «Музыка для детей»*

Заведующий редакцией	<i>Д. Беликов</i>
Ведущий редактор	<i>Н. Гринчик</i>
Литературный редактор	<i>Е. Рафалюк-Бузовская</i>
Художник	<i>А. Жданова</i>
Корректоры	<i>Т. Курьянович, Е. Павлович</i>
Верстка	<i>Г. Блинов</i>

ББК 85.310.701

УДК 784.94

**Круглый М.**

**К84** Сольфеджио. Пособие для старших классов музыкальных школ и школ искусств. — СПб.: Питер, 2016. — 80 с.: ил. — (Серия «Музыка для детей»).

ISBN 978-5-496-01994-1

Учебное пособие адресуется ученикам старших классов детских музыкальных школ, но может быть использовано и на первых курсах исполнительских отделений музыкальных училищ.

Издание совмещает в себе изложение теоретического материала и практические задания по сольфеджио. Предложенные задания способствуют закреплению теоретических знаний и развитию аналитических способностей ученика.

М. В. Круглый — композитор, член Белорусского союза музыкальных деятелей, преподает музыкально-теоретические дисциплины в Белорусской государственной академии музыки на кафедре композиции.

**6+** (В соответствии с Федеральным законом от 29 декабря 2010 г. № 436-ФЗ.)

ISBN 978-5-496-01994-1

© ООО Издательство «Питер», 2016

© Серия «Музыка для детей», 2016

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

ООО «Питер Пресс», 192102, Санкт-Петербург, ул. Андреевская (д. Волкова), 3, литер А, пом. 7Н.

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции ОК 034-2014, 58.11.11 —

Учебники печатные общеобразовательного назначения.

Подписано в печать 25.12.15. Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Усл. п. л. 5,000. Тираж 3000. Заказ 0000.

Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография». Филиал «Чеховский Печатный Двор».

142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, 1.

Сайт: [www.chpk.ru](http://www.chpk.ru). E-mail: [marketing@chpk.ru](mailto:marketing@chpk.ru)

Факс: 8(496) 726-54-10, телефон: (495) 988-63-87



<b>Предисловие</b> .....	5
<b>Глава 1. Что таит в себе интервал</b> .....	6
Мелодические интервалы .....	10
Гармонические интервалы .....	14
Диатонические и хроматические интервалы .....	18
Тритоны и характерные интервалы .....	19
Разрешение интервалов .....	20
Разрешение тритонов и характерных интервалов .....	21
Разрешение тритонов .....	21
Разрешение характерных интервалов .....	22
<b>Глава 2. Аккорды. Гармоническая палитра музыки</b> .....	26
Название, обозначение и строение трезвучий .....	27
Обращения трезвучий .....	29
Септаккорды .....	30
Трезвучия в тональности .....	34
Разрешение трезвучий .....	38
Уменьшенное трезвучие с обращениями .....	38
Увеличенное трезвучие с обращениями .....	40
Септаккорды в тональности .....	42
Доминантсептаккорд с обращениями .....	42
Септаккорд VII ступени с обращениями .....	43
Септаккорд II ступени с обращениями .....	45



<b>Глава 3.</b> Как устроены лад и тональность . . . . .	48
Диатоника . . . . .	49
Мажор и минор . . . . .	50
Семиступенные диатонические лады . . . . .	51
Пентатоника . . . . .	53
Тональность . . . . .	55
Квинтовый круг тоналностей . . . . .	56
Родство тоналностей . . . . .	58
Хроматизм и альтерация . . . . .	58
Хроматическая гамма . . . . .	62
Альтерация . . . . .	63
Отклонение и модуляция (общие сведения) . . . . .	66
<b>Глава 4.</b> Ритм и метр — движение и время . . . . .	70



Эта книга адресуется в первую очередь ученикам старших классов музыкальных школ, тем юным музыкантам, которые уже сделали свои первые шаги в мире музыки и имеют некоторый опыт общения с этой удивительной вселенной под названием «Музыка».

Мир музыки невероятно богат и бесконечно разнообразен, и для того, чтобы понимать ее язык и свободно в нем ориентироваться, необходимо хорошо знать его основы, его «алфавит», те элементы, из которых вырастает все многообразие средств музыкальной выразительности. В первую очередь все это изучается на уроках сольфеджио, одного из самых сложных, но в то же время очень важных музыкальных предметов. Возможно, многие задания и упражнения на занятиях по сольфеджио могут показаться скучными и неинтересными, но все они так же необходимы, как разучивание гамм, арпеджио, различных конструктивных этюдов на занятиях по специальности или выполнение упражнений-«распевок» на уроках пения. Не менее важно понимать, как из основных элементов музыки рождается музыкальный образ, как и при помощи каких средств композитор создает то или иное настроение, выражает и передает какую-либо эмоцию.

На страницах этой книги вы найдете не только определения основных музыкальных понятий и образцы построений наиболее важных «сольфеджийных элементов»: интервалов, аккордов, гамм, ладов и т. д., но и основанные на фрагментах из произведений различных композиторов задания, в которых вы можете проверить свои знания. Кроме этого, в каждом разделе приводятся примеры из музыкальных произведений, где демонстрируются возможности различных средств выразительности. Может быть, эти примеры подтолкнут вас к самостоятельному анализу тех произведений, с которыми вы встречаетесь в своей учебной практике, помимо занятий сольфеджио.



## ГЛАВА 1

# ЧТО ТАИТ В СЕБЕ ИНТЕРВАЛ

Латинское слово *intervallum* в переводе обозначает «расстояние», «промежуток». Слово «интервал» мы встречаем не только в музыке, например, оно используется для обозначения временного промежутка между какими-либо событиями или может обозначать расстояние между двумя и более точками в пространстве.

В музыке интервал образуют два звука, нижний из которых называется *основанием*, а верхний — *вершиной*.



Помните: называя звуки интервала, мы произносим их всегда снизу вверх, то есть от основания к вершине («до — ля» будет обозначать большую сексту). Но если вы хотите подчеркнуть нисходящий характер интервала, то это необходимо специально отметить словом «вниз» (например, «до — ля вниз» будет обозначать малую терцию).

Все интервалы можно классифицировать по самым различным параметрам. Интервалы подразделяются на простые и составные, тесные и широкие, мелодические и гармонические, диатонические и хроматические, консонирующие и диссонирующие. Но в первую очередь следует выделить наиболее важное значение интервала как основы музыкальной интонации и гармонической вертикали, в которых содержится огромное число вариантов реализации интервала в зависимости от того или иного музыкального контекста.

**Интервал** — соотношение двух звуков по высоте, взятых последовательно или одновременно.

По способу воспроизведения звуков интервалы делятся на два вида:

- *мелодический* интервал — звуки берутся последовательно друг за другом в восходящем или нисходящем движении;
- *гармонический* интервал — звуки берутся одновременно.

Измеряются интервалы двумя величинами:

- *ступеневая* величина — количество основных ступеней звукоряда, входящих в интервал (включая основание и вершину). Ступеневая величина отражена в названии интервала, для которого используются итальянские числительные, а в письменном обозначении выражается с помощью арабских цифр;
- *тоновая* величина — количество тонов, входящих в интервал. Тоновая величина определяет вид интервала и отражается в его названии с помощью прилагательных — чистая, малая, большая, уменьшенная, увеличенная, дважды уменьшенная, дважды увеличенная.

**Простые интервалы** — интервалы в пределах октавы (табл. 1.1).

Таблица 1.1. Простые интервалы

Название интервала	Количество ступеней	Вид интервала	Количество тонов	Обозначение интервала
Прима	1	Чистая	0	ч.1
Секунда	2	Малая	$\frac{1}{2}$	м.2
		Большая	1	б.2
Терция	3	Малая	$1\frac{1}{2}$	м.3
		Большая	2	б.3
Кварта	4	Чистая	$2\frac{1}{2}$	ч.4
		Увеличенная	3	ув.4
Квинта	5	Уменьшенная	3	ум.5
		Чистая	$3\frac{1}{2}$	ч.5
Секста	6	Малая	4	м.6
		Большая	$4\frac{1}{2}$	б.6
Септима	7	Малая	5	м.7
		Большая	$5\frac{1}{2}$	б.7
Октава	8	Чистая	6	ч.8

В приведенной таблице интервалы от примы до чистой кварты включительно являются *тесными*, от чистой квинты до октавы — *широкими*. Обратите внимание: тесные и широкие интервалы в таблице по количеству тонов разделены пополам интервалами увеличенной



кварты и уменьшенной квинты, имеющими одинаковую тоновую величину. Именно количество тонов дало общее название увеличенной кварте и уменьшенной квинте — **тритон**.

**Составные интервалы** — интервалы шире октавы (табл. 1.2).

Эти интервалы, по сути, повторяют простые интервалы через октаву, но получили собственные названия, также произошедшие от итальянских числительных.

**Таблица 1.2.** Составные интервалы

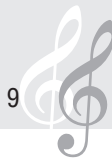
Название интервала	Количество ступеней	Вид интервала	Обозначение интервала
Нона (секунда через октаву)	9	Малая	м.9
		Большая	б.9
Децима (терция через октаву)	10	Малая	м.10
		Большая	б.10
Ундецима (кварта через октаву)	11	Чистая	ч.11
		Увеличенная	ув.11
Дуодецима (квинта через октаву)	12	Уменьшенная	ум.12
		Чистая	ч.12
Терцдецима (секста через октаву)	13	Малая	м.13
		Большая	б.13
Квартдецима (септима через октаву)	14	Малая	м.14
		Большая	б.14
Квинтдецима (октава через октаву)	15	Чистая	ч.15

Интервалы больше двух октав называются ультраширокими и не имеют собственных наименований и обозначений.

### **Задание 1**

В приведенных ниже примерах определите составные интервалы, которые образуются: в прелюдии А. Скрябина — в мелодии и в аккомпанементе; в менюэте Г. Ф. Генделя — между верхним и нижним голосами.





## А. Скрябин. Прелюдия фа-диез минор, ор. 11, № 8

Allegro agitato (M.M.  $\text{♩} = 132$ )

Г. Ф. Гендель. Куранта и два менуэта.  
Менуэт I

## Мелодические интервалы

Любой из мелодических интервалов содержит в себе многие выразительные интонационные возможности, которые зависят от направления интонации (восходящее или нисходящее), от темпа, лада, гармонии, ритмического рисунка и т. п. Но тем не менее многие интонации заключают в себе некую общую смысловую основу, сохраняющуюся в самом различном контексте и, как правило, моментально узнаваемую. К таковым относятся, например, интонация сексты, чистой кварты или малой секунды. Сюда же можно отнести и интонацию тритона. В различных условиях она может звучать затаенно, настораживающе или угрожающе, но благодаря своей диссонантности всегда будет привносить в звучание музыки напряженность.

В пьесе Р. Шумана интонация тритона используется в двухтактном вступлении к основному разделу.

Р. Шуман. «Песня итальянских моряков»,  
из цикла «Альбом для юношества», оп. 68



Тритоновая интонация звучит дважды на контрастной динамике; медленный темп, низкий регистр и пунктирный ритм усиливают напряженность звучания увеличенной кварты. Все средства в совокупности создают образ напряженного ожидания, которое «разрешается» в стремительном триольном движении темы основного раздела.

Но тот же самый тритон может звучать совершенно по-другому, например, в нисходящем движении (тритоновая интонация выделена в следующем примере пунктирной скобкой).

Напряженность звучания увеличенной кварты здесь сохраняется (и даже подчеркивается гармонически — на первую долю звучит уменьшенное трезвучие на фоне тонического органного пункта),



но именно нисходящий характер интонации и ее дальнейшее нисходящее мягкое разрешение, тихая динамика, неторопливый темп нивелируют диссонантность тритона в мелодии.

**П. Чайковский. «Утренняя молитва»,**  
из цикла «Детский альбом», оп. 39 (такты 16–20)

(Andante)

Еще один пример яркой узнаваемой интонации — интервал малой секунды, часто используемый композиторами для создания элегических, скорбных настроений, для передачи интонации плача, мольбы, просьбы и т. п. Ярким примером использования интонации малой секунды как основы тематического ядра является известная Прелюдия ми минор Ф. Шопена.

**Ф. Шопен. Прелюдия ми минор, оп. 28, № 4**

Largo

Конечно же, здесь необходимо еще упомянуть яркий октавный взлет в татакте, которому пунктирный ритм придает некоторую активность и устремленность к первой доле, что сразу же задает несколько взволнованный тон музыкального высказывания. Но также необходимо отметить, что секундовая интонация в этом примере не только составляет основу мелодии, но и пронизывает собой также партию сопровождения, в котором каждый из голосов аккордовой вертикали медленно опускается вниз, всякий раз образуя новую гармоническую краску.

### Задание 2

Проанализируйте мелодии в приведенных ниже примерах: охарактеризуйте мелодический рисунок (восходящий, нисходящий или волнообразный), определите тип движения (поступенный, скачкообразный), отметьте наиболее яркие интонации (интервалы), определяющие характер мелодии.

#### Д. Шостакович. Прелюдия ми-бемоль мажор, ор. 34, № 19

Andantino (♩ = 84)

The musical score is for a piece in 6/8 time, marked Andantino (♩ = 84). It is in E-flat major. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic and a *dolce* marking. The second system continues the melody and accompaniment. The bass line features a descending chromatic line in the left hand, with notes marked with asterisks and a treble clef symbol.



## Р. Шуман. «Карнавал», оп. 9, «Пьеро»

Moderato, ♩ = 168 (♩ = 152)

## А. Скрябин. Прелюдия ми минор, оп. 11, № 4

Lento (M.M. ♩ = 72–80)

## Гармонические интервалы

Каждый из гармонических интервалов обладает присущим только ему характером звучания — *фонизмом*, по которому интервалы делятся на консонансы и диссонансы (табл. 1.3).

**Консонанс** (от лат. *consonantia* — «слитное, согласное звучание») — созвучие, воспринимаемое на слух как устойчивое, не требующее разрешения и выражающее собой состояние покоя.

**Диссонанс** (от лат. *dissono* — «нестройно звучу») — напряженное, неустойчивое созвучие, наполненное внутренним движением, устремленностью.



Приведенные выше характеристики консонанса и диссонанса имеют самое общее значение. Но не забывайте о том, что любое свойство музыкального звучания в полной мере проявляется только в определенном контексте, и то, что в одних условиях будет звучать как консонанс, в других может проявить себя как диссонанс, и наоборот.

Таблица 1.3. Консонансы и диссонансы

Консонансы			Диссонансы
Абсолютные	Совершенные	Несовершенные	
ч.1, ч.8	ч.4, ч.8	м.3, б.3, м.6, б.6	м.2, б.2, м.7, б.7, тритоны

Фонические свойства интервала нередко используются композиторами как главное средство выразительности для создания того или иного музыкального образа.

В миниатюрной пьесе С. Слонимского образ лягушек передан при помощи секунд.

С. Слонимский. «Лягушки»,  
из цикла «Капельные пьески»

Moderato





Пьеса заканчивается ярким «всплеском» созвучия, в котором все секунды собираются вместе. Такой аккорд, состоящий из двух и более звуков, расположенных по секундам, называется «кластер» (от англ. cluster — «гроздь»).

В следующем примере для создания образа колокольного звона композитор использует «пустотность» звучания чистых квинт.

Э. Григ. «Колокольный звон»,  
из цикла «Лирические пьесы», оп. 54, № 6

Andante

В начале пьесы «разбросанность» квинт между гулким, глубоким нижним регистром и звонким, прозрачным верхним создает весьма оригинальную звуковую перспективу.

### Задание 3

В вальсе В. Ребикова постройте указанные цифрами интервалы: в 1–3-м тактах вверх от звука, в 5–7-м тактах вниз; определите вид интервалов.

#### В. Ребиков. Вальс из оперы-сказки «Елка»

Tempo di valse (♩ = 88)

The score shows two systems of piano accompaniment. The first system has four measures, and the second system has four measures. Fingerings are indicated by numbers 1-6 above or below notes. Dynamics include *mf* and *f*.

### Задание 4

В пьесе Б. Бартока допишите партию правой руки, построив малые сексты от каждого звука в партии левой; спойте верхний голос, играя на фортепиано нижний, и наоборот.

#### Б. Барток. Микрокосмос, № 62

Vivace, ma non troppo, risoluto, ♩ = 126

The score shows the left hand part of a piano accompaniment. The dynamic marking is *f, legato, marcato*.





**Обращение простых интервалов** — перенос нижнего звука на октаву вверх или верхнего звука на октаву вниз, в результате чего образуется новый интервал.

Правила обращения интервалов очень просты: чистые интервалы обращаются в чистые, малые — в большие, большие — в малые, уменьшенные — в увеличенные, увеличенные — в уменьшенные, а сумма ступеней, входящих в интервал, всегда равна девяти. Например:

- м.3 ↔ б.6 ( $3 + 6 = 9$ );
- ув.2 ↔ ум.7 ( $2 + 7 = 9$ );
- ч.5 ↔ ч.4 ( $5 + 4 = 9$ ).



### Задание 5

В вальсе Ф. Шопена допишите отсутствующие ноты, сделав обращения интервалов (направление обращения подсказывают лиги).

Ф. Шопен. Вальс, ор. 69, № 2



## Диатонические и хроматические интервалы

В рамках тональности интервалы подразделяются на диатонические и хроматические.

**Диатонические интервалы** — интервалы, в состав которых входят звуки натурального (диатонического) звукоряда. Диатоническими являются все чистые, малые и большие интервалы, а также тритоны.

**Хроматические интервалы** — интервалы, в состав которых входит хотя бы один хроматический звук. Хроматическими являются все увеличенные и уменьшенные интервалы (кроме тритонов), а также дважды увеличенные и дважды уменьшенные.

Одним из важнейших свойств интервала в тональности является его устойчивость или неустойчивость. Устойчивые интервалы образуются из устойчивых ступеней, а в состав неустойчивых должен входить хотя бы один неустойчивый звук. Общим свойством всех неустойчивых интервалов является их стремление перейти в устойчивые, называемое *тяготением*.

Тяготения (а также разрешения) интервалов как в мелодической линии, так и в составе аккордовой вертикали способны передавать многочисленные оттенки движения в музыке, что наиболее ярко проявляется в совокупности с метроритмом.



И снова не забываем о важности музыкального контекста, в котором все может обратиться в свою противоположность! Довольно часто в музыке встречаются случаи, когда устойчивость или неустойчивость какого-либо звука или интервала «подвергается сомнению» в гармоническом и/или метроритмическом контексте.

В примере ниже приводятся первые такты «Музыкального момента си минор» С. Рахманинова. Мелодическая линия, изложенная параллельными терциями, начинается в затакте с тонической терции, звучащей на фоне тонического трезвучия. Но на сильной доле первого такта та же самая терция звучит уже неустойчиво, так как звучит на фоне субдоминанты (а точнее, образуя с ней субдоминантовый септаккорд), и дальнейшее ее движение на ступень вверх воспринимается как разрешение. Тот же самый эффект мы видим



в 4-м и 5-м тактах примера, где терция «ре — фа» сначала звучит устойчиво (являясь разрешением на второй доле 4-го такта), а затем становится неустойчивой (первая доля 5-го такта), тяготея в следующую долю.

С. Рахманинов. Музыкальный момент, оп. 16, № 3

Andante cantabile (♩ = 56)

## Тритоны и характерные интерваллы

Среди неустойчивых интервалов особое место занимают тритоны и характерные интерваллы. Именно в них наиболее ярко проявляются ладовые тяготения, определяющие суть тональности как системы, основанной на взаимодействии устойчивых звуков и созвучий с неустойчивыми. Кроме этого, тритоны и характерные интерваллы входят в состав главных септаккордов лада (за исключением  $\Pi_7$  мажорного лада), придавая им остро диссонирующее звучание.

**Тритоны** — интервалы, тоновая величина которых равна трем. К тритонам относятся ув.4 и ум.5.

Тритоны встречаются в натуральных и гармонических видах мажора и минора (табл. 1.4).

**Таблица 1.4.** Построение тритонов

Степень	Мажор		Минор	
	Натуральный	Гармонический	Натуральный	Гармонический
ув.4	IV	$\flat$ VI	VI	IV
ум.5	VII	II	II	$\sharp$ VII

В табл. 1.4 хорошо видно, что все тритоны строятся на всех неустойчивых ступенях, при этом ув.4 только на IV и VI, а ум.5 — на VII и II. Кроме этого, если вы будете читать эту таблицу вертикально (сверху вниз для ув.4, снизу вверх — для ум.5), то всегда будете помнить, какие ступени включает в себя каждый из тритонов, например: ув.4 в натуральном мажоре включает в себя IV и VII ступени, а ум.5 в гармоническом миноре —  $\sharp$ VII и IV.

**Характерные интервалы** — увеличенные и уменьшенные интервалы, образующиеся в гармоническом мажоре и гармоническом миноре (за исключением тритонов).

К характерным интервалам относятся: ув.2, ум.7, ув.5 и ум.4 (табл. 1.5).

**Таблица 1.5.** Построение характерных интервалов

Степень	Гармонический мажор	Гармонический минор
ув.2	$\flat$ VI	VI
ум.7	VII	$\sharp$ VII
ув.5	$\flat$ VI	III
ум.4	III	$\sharp$ VII

## Разрешение интервалов

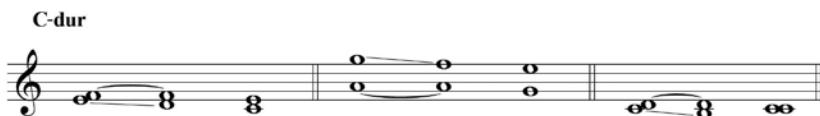
*Разрешение интервала* — переход неустойчивого интервала в устойчивый.

Общие принципы разрешения интервалов в тональности: неустойчивые звуки лада, входящие в интервал, переходят в устойчивые,



а устойчивые звуки либо остаются на месте, либо переходят в другой устойчивый звук при помощи мелодического скачка.

Но возможны случаи, когда устойчивый звук лада в составе интервала становится диссонирующим. В первую очередь это относится к секундам и септимам, при разрешении которых диссонирующий звук переходит сначала в неустойчивый звук лада (при этом происходит разрешение в неустойчивый консонанс), а затем разрешается в устойчивый консонанс. Например:



## Разрешение тритонов и характерных интервалов

При разрешении тритонов и характерных интервалов необходимо помнить следующее правило: *уменьшенные интервалы «сужаются», а увеличенные — «расширяются».*

### Разрешение тритонов

На что необходимо обратить внимание в разрешении тритонов? Во-первых, на характер тяготений при разрешении: все звуки натуральных тритонов разрешаются полутоновым тяготением, а в гармонических тритонах образуется целотоновое тяготение, причем в мажоре оно восходящее (что придает разрешению «просветленную» окраску звучания и общую устремленность вверх), а в миноре — нисходящее (что несколько «омрачает» окраску разрешения).

Во-вторых, в приведенном ниже примере видно, что в параллельных тональностях натуральные тритоны совпадают по своему звуковому составу. Но совпадение это чисто внешнее. Отличие же заключается в их функциональном значении, которое зависит от входящих в состав тритона ступеней лада. Так, если в составе тритона содержится VII ступень лада, то это придает ему значение доминантовой функции, а если VII ступень отсутствует, то тритон





в миноре — вверх. Звук, который при разрешении ув.5 и ум.4 остается на месте, — это всегда III ступень лада.

### C-dur (гарм.)

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

### a-moll (гарм.)

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

## Задание 6

В пьесе П. Чайковского постройте тритоны от указанных звуков вверх с разрешением (за исключением 5-го и 7-го тактов, где тритоны просто «залигнованы»). Определите натуральные и гармонические тритоны.

### П. Чайковский. «Зимнее утро», из цикла «Детский альбом»

**Скоро**

(ум.5)    (ум.5)    (ув.4)    (ум.5)

*p*    *cresc.*

(ув.4)

(ум.5)    (ум.5)

*mf*

(ув.4)    (ув.4)

(без разрешения)    (без разрешения)

### Задание 7

В приведенных ниже примерах определите тритоны и характерные интервалы, образующиеся как в мелодическом движении, так и в гармонической вертикали между отдельными голосами.

И. С. Бах. Ария,  
из Нотной тетради Анны Магдалены Бах

(Медленно)



Л. Бетховен. Соната для фортепиано, оп. 53,  
2-я часть, Introduzione

Adagio molto







Ф. Мендельсон. Песня без слов № 10  
(2-я тетрадь, ор. 30)

*Agitato e con fuoco*

Musical score for Mendelssohn's "Song without Words No. 10" (Op. 30, No. 10). The score is in 3/8 time and D major. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and eighth-note patterns. The second system begins with a forte (*sf*) dynamic and continues the rhythmic patterns with more complex chordal textures.

В. А. Моцарт. Фантазия ре минор

(Adagio)

a-moll

Musical score for Mozart's "Fantasy in D minor" (K. 397). The score is in 3/4 time and D minor. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and eighth-note patterns. The second system begins with a forte (*f*) dynamic and continues the rhythmic patterns with more complex chordal textures. The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *f*, and a key signature change to D minor.

 ГЛАВА 2.

# АККОРДЫ. ГАРМОНИЧЕСКАЯ ПАЛИТРА МУЗЫКИ

Вероятно, вам не раз доводилось слышать, как музыку и ее специфические черты довольно часто сравнивают с другими видами искусства — с поэзией, архитектурой, ораторством и т. п. И действительно, сходство между различными искусствами можно обнаружить на уровне средств выразительности и их воздействия на наше восприятие. Такие сравнения помогают нам более глубоко проникнуть в понимание того или иного явления в музыке и более ярко выявить его специфические черты.

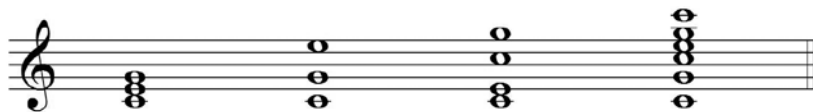
Гармонический язык музыки очень удобно сравнивать с живописью, а точнее, с той ее стороной, которую называют *палитрой*, имея в виду (в переносном смысле) набор цветов, которым пользуется художник (в прямом смысле слова палитра — это дощечка, на которой живописец смешивает краски). Цвета в живописи мы характеризуем по самым различным признакам: они могут быть теплыми и холодными, яркими и приглушенными, насыщенными и тусклыми. Кроме этого, мы различаем основные цвета и огромное количество оттенков. Все те же самые характеристики мы можем применить и к гармоническим созвучиям. Композиторы, подобно художникам, могут использовать чистые «краски», а могут смешивать их, добиваясь бесконечного числа всевозможных «оттенков», могут сопоставлять различные гармонические краски, достигая яркого контраста звучания или едва уловимых переходов «звуковых тонов и полутонов».

**Аккорд** — созвучие из трех и более звуков, расположенных по определенному интервальному принципу.



Интервальный принцип строения может быть различным: аккорд можно построить по однородным интервалам, например по квартам, квинтам, секундам, но можно использовать и различные интервалы — секунды и септимы, тритоны и чистые кварты или квинты и т. п. Аккорды подобных интервальных структур возникли в музыке XX века и по сей день используются наравне с созвучиями «классического» терцового строения.

**Трезвучие** — аккорд, состоящий из трех звуков, которые расположены (или могут быть расположены) по терциям. Такое расположение всегда образует *основной вид* аккорда.



Каждый звук трезвучия получил свое название по интервалу, на который он отстоит от основного тона (нижнего звука):

- нижний звук — *прима*, или *основной тон*;
- средний звук — *терция*, или *терцовый тон*;
- верхний — *квинта*, или *квинтовый тон*.

Эти названия сохраняются при любых перестановках звуков.

## Название, обозначение и строение трезвучий

По своему составу трезвучия бывают четырех видов и обозначаются при помощи прописных (больших) букв и цифр (табл. 2.1).

**Таблица 2.1.** Трезвучия

Название трезвучия	Обозначение
Мажорное, или Большое	$B^5_3$
Минорное, или Малое	$M^5_3$
Увеличенное	$УB^5_3$
Уменьшенное	$УM^5_3$

Интервальный состав трезвучий можно представить в двух видах:

- в виде двух терций;
- терции и квинты от основного тона.



$B^5_3$                        $M^5_3$                        $Uv.^5_3$                        $Um.^5_3$

Мажорное и минорное трезвучия относятся к консонансам, увеличенное и уменьшенное — к диссонансам.

### Задание 8

Сыграйте приведенные ниже примеры, определите виды трезвучий.

**Б. Бриттен. Концерт для фортепиано с оркестром,  
ч. 3, Impromptu**

*Andante lento* ♩ = 40  
*cantabile*



*ppp*

*piu espress.*                      *ppp*

**С. Слонимский. 24 прелюдии и фуги,  
Прелюдия № 6 ре минор**

**Maestoso**, ♩ = 92



*f marcato*                      *f*

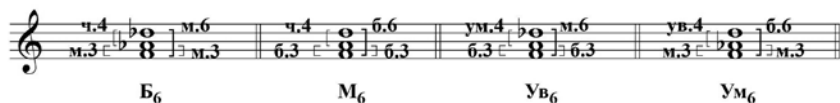


## Обращения трезвучий

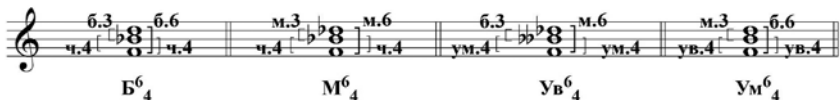
**Обращение аккорда** — это такое расположение звуков, при котором нижний звук не является основным тоном.

Каждое трезвучие имеет два обращения:

- первое — *сектаккорд* — строится на терцовом тоне и обозначается цифрой 6;



- второе обращение — *квартсектаккорд* — строится на квинтовом тоне и обозначается цифрами  $6_4$ .



### Задание 9

В фрагменте пьесы И. Альбениса в партии правой руки допишите по цифровке указанные аккорды, сыграйте на фортепиано и транспонируйте в тональности ля минор и си минор.

И. Альбенис. «Кордова» из цикла «Испанские песни»,  
оп. 232, № 4

(Andantino)  
*a tempo*

6 6 6 6 6 6 6 6 6 5 6  
4 4 4 4 4 4 4 3 4

*p*

Б $\flat$  6 5 6 5  
4 3 4 3

## Септаккорды

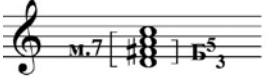

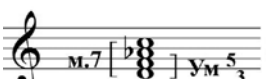
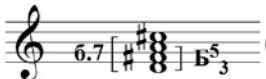



**Септаккорд** — аккорд, состоящий из четырех звуков, которые расположены (или могут быть расположены) по терциям.

Тоны септаккорда имеют следующие названия (снизу вверх): *прима* (основной тон), *терция* (терцовый тон), *квинта* (квинтовый тон) и *септима*.

Вид септаккорда определяется интервалом септими в крайних голосах и видом трезвучия в трех нижних голосах аккорда. Таким образом, название вида септаккорда складывается из двух слов, например *малый мажорный* (сокращенное обозначение — Ммаж $_7$ ), где слово «малый» относится к септима (м.7), а «мажорный» — к трезвучию (Б $^5_3$ ). Строение септаккорда можно представить и как добавление к трезвучию сверху большой или малой терции (табл. 2.2).



Таблица 2.2. Септаккорды

Вид септаккорда	Обозначение септаккорда	Строение септаккорда
<b>Септаккорды с малой септимой</b>		
Малый мажорный	Ммаж <sub>7</sub>	 (б.3 + м.3 + м.3)
Малый минорный	Ммин <sub>7</sub>	 (м.3 + б.3 + м.3)
Малый уменьшенный*	Мум <sub>7</sub>	 (м.3 + м.3 + б.3)
<b>Септаккорды с большой септимой</b>		
Большой мажорный	Бмаж <sub>7</sub>	 (б.3 + м.3 + б.3)
Большой минорный	Бмин <sub>7</sub>	 (м.3 + б.3 + б.3)
Увеличенный**	Ув <sub>7</sub> ****	 (б.3 + б.3 + м.3)
<b>Септаккорд с уменьшенной септимой</b>		
Уменьшенный***	Ум <sub>7</sub> ****	 (м.3 + м.3 + м.3)

\* Другие названия — малый с уменьшенной квинтой, полууменьшенный.

\*\* Слово «большой» опускается в названии этого вида септаккорда, так как увеличенное трезвучие возможно только в сочетании с большой септимой.

\*\*\* Слово «уменьшенный» опускается, так как уменьшенная септима допускает сочетание только с уменьшенным трезвучием.

\*\*\*\* Чтобы не путать эти обозначения с интервалами, помните: обозначение аккордов начинается с большой (прописной) буквы, а интервалов — с маленькой (строчной).

Все септаккорды относятся к диссонирующим созвучиям, в которых можно выделить более острые диссонансы (например, У<sub>в7</sub>, У<sub>м7</sub>, Б<sub>мин7</sub>) и более мягкие диссонансы (М<sub>мин7</sub>).

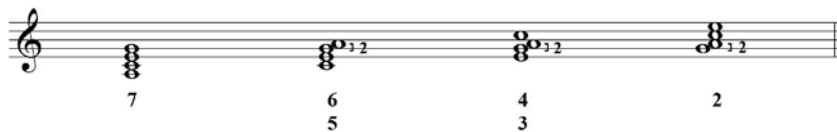
Септаккорд имеет три обращения:

- *квинтсектаккорд* — строится на терцовом тоне, обозначается цифрами  $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ ;
- *терцквартаккорд* — строится на квинтовом тоне, обозначается цифрами  $\begin{matrix} 4 \\ 3 \end{matrix}$ ;
- *секундаккорд* — строится на септимере, обозначается цифрой 2.



Цифры в обозначении обращений септаккорда отражают интервальные соотношения нижнего голоса аккорда с примой и септимой. В секундаккорде нижний звук совпадает с септимой аккорда, поэтому и обозначается одной, а не двумя цифрами.

В тесном «элементарном» изложении (при котором звуки аккорда располагаются вертикально друг за другом, без пропусков) в обращениях септаккорда образуется интервал секунды — большой, малой или увеличенной, в зависимости от вида септаккорда. В квинтсекстаккорде секунда находится сверху, в терцквартаккорде — посередине, а в секундаккорде — снизу.



Для того чтобы в обращении определить вид септаккорда, необходимо расположить все его звуки по терциям.

### Задание 10

В приведенных ниже примерах определите виды септаккордов и их обращений. Сыграйте эти аккорды на фортепиано, спойте их. Разучите мелодии примеров (в пьесе Бартока верхний голос) и спойте их с аккомпанементом.





Lentamente. Molto cantabile

С. Рахманинов. Вокализ, оп. 34, № 14

Musical score for Rachmaninoff's Vocalise, Op. 34, No. 14. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line with a long melisma and a piano accompaniment with dense chordal textures. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

Б. Барток. Багатель, оп. 6, № 4

Grave, ♩ = 69

Musical score for Bartok's Bagatelle, Op. 6, No. 4. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a slow, heavy feel. Dynamics include fortissimo (*ff*), piano (*p*), and crescendo markings (*poco cresc.*, *cresc. molto*).

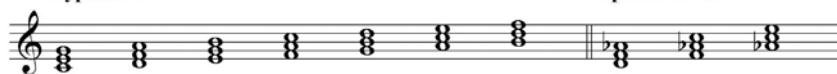
## Трезвучия в тональности

Помимо своих красочных свойств (или еще называемых сонорных, фонических), гармония обладает таким важным в музыке качеством, как функциональность. Вообще, *функция* — это роль, которую выполняет тот или иной элемент в какой-либо системе. Такой системой для аккорда является тональность, в которой и проявляются его функциональные свойства.

Но, кроме этого, важна не только роль элемента в системе сама по себе, но и его взаимодействие и взаимосвязь с другими элементами. Таким образом, *гармоническая функция* — это взаимодействие и взаимосвязь гармонических элементов (интервалов, трезвучий, септаккордов) в тональности на основе ладовых тяготений.

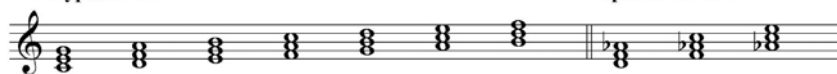
### C-dur

#### натуральный



I II III IV V VI VII  
 B<sup>5</sup><sub>3</sub> M<sup>5</sup><sub>3</sub> M<sup>5</sup><sub>3</sub> B<sup>5</sup><sub>3</sub> B<sup>5</sup><sub>3</sub> M<sup>5</sup><sub>3</sub> Um<sup>5</sup><sub>3</sub>

#### гармонический



II IV VI  
 Um<sup>5</sup><sub>3</sub> M<sup>5</sup><sub>3</sub> Ub<sup>5</sup><sub>3</sub>

### a-moll

#### натуральный



I II III IV V VI VII  
 M<sup>5</sup><sub>3</sub> Um<sup>5</sup><sub>3</sub> B<sup>5</sup><sub>3</sub> M<sup>5</sup><sub>3</sub> M<sup>5</sup><sub>3</sub> B<sup>5</sup><sub>3</sub> B<sup>5</sup><sub>3</sub>

#### гармонический



III V VII  
 Ub<sup>5</sup><sub>3</sub> B<sup>5</sup><sub>3</sub> Um<sup>5</sup><sub>3</sub>

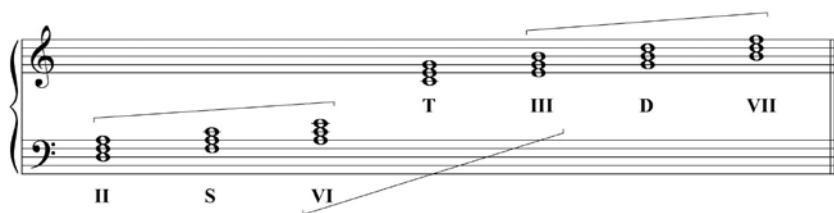
В приведенном выше примере обратите внимание на то, как распределяются «гармонические краски» в мажоре и миноре: натуральные лады содержат по три мажорных и минорных аккорда и по одному уменьшенному; в гармоническом виде добавляется мажорное трезвучие в миноре и минорное в мажоре, а также по одному увеличенному и уменьшенному трезвучию.

В тональности все трезвучия делятся на *главные* и *побочные*. К главным трезвучиям относятся **тоника** (Т), **субдоминанта** (S) и **доми-**



**нанта** (D), которые строятся соответственно на I, IV и V ступенях, к побочным — все остальные (при этом побочные трезвучия, в отличие от главных, своего наименования не получили). Обратите внимание, что в натуральном виде главные трезвучия лада по своей окраске совпадают с его наклоном (в мажоре они мажорные, в миноре — минорные). Однако не забывайте о том, что в миноре основным видом доминанты является мажорное трезвучие (то есть гармоническая доминанта), так как его терцовый тон (повышенная VII ступень лада) создает более острое полутоновое тяготение к тонике.

Кроме деления на главные и побочные, трезвучия также разделяются по трем функциональным группам: тонической, субдоминантовой и доминантовой (в примере ниже группы обозначены скобками).



В центре каждой группы находится одно из главных трезвучий, по которому они получили свое название. Трезвучия III и VI ступеней входят в состав двух групп, и в зависимости от ситуации их звучание может быть ближе к той или иной функциональной группе. Но в целом они воспринимаются как посредники между главными трезвучиями, смягчающие переход от одной функциональной группы к другой, поэтому их функция получила название *медианта* (от позднелат. *medians*, род. падеж *mediantis* — «находящийся посредине», «посредничающий»), III ступень — верхняя медианта (или просто медианта), VI — нижняя медианта (или субмедианта).

Кроме этого, расположение в схеме трезвучий по терциям показывает степень удаленности аккордов от тоники, выражающуюся в наличии общих звуков: трезвучия III и V ступеней, ближайšie к тонике, имеют с ней по два общих звука, S и D — по одному, а трезвучия II и VI ступеней таких звуков не имеют.

Суть функциональных отношений между аккордами в тональности довольно проста: тоническое трезвучие является устойчивым (центр тональной системы), а все остальные трезвучия — неустойчивыми и тяготеют к тонике.

Но необходимо отметить важное отличие тяготений трезвучий субдоминантовой и доминантовой групп к тонике: все трезвучия доминантовой группы в своем составе содержат VII ступень лада (отсутствующую в трезвучиях субдоминантовой группы), которая обладает активным восходящим полутоновым тяготением, трезвучия же субдоминантовой группы содержат VI ступень лада (не одержающуюся соответственно в трезвучиях доминантовой группы), обладающую более мягким нисходящим тяготением.

Все это имеет важное выразительное значение в музыке, суть которого нашла отражение в названии гармонических оборотов:

- *автентический* оборот (от греч. *authentikos* — «главный», «основной») — оборот, содержащий аккорды тонической и доминантовой функций и обладающий активным «восходящим» характером гармонического движения (особенно при разрешении доминанты в тонику);
- *плагальный* оборот (от греч. *plagios* — «боковой», «косвенный») — оборот, содержащий аккорды тонической и субдоминантовой функций и обладающий более спокойным, ровным характером гармонического движения (разрешение субдоминанты в тонику в целом воспринимается как «нисходящее», пассивное).

Оборот, содержащий в себе аккорды всех главных функций, называется *«полный гармонический оборот»*.

Выразительные свойства автентических и плагальных оборотов довольно часто используются композиторами для передачи различных оттенков музыкального движения, в которых может подчеркиваться восходящее или нисходящее движение мелодической линии, учащение или замедление гармонической пульсации, подъем к кульминации или спад после нее.

В приведенном ниже примере главная тема первой части бетховенской сонаты имеет активный устремленный характер. Звуки мелодии двигаются по звукам аккордов (что очень характерно для многих тем Бетховена), охватывая большой диапазон. Первые две фразы (по



два такта каждая) двигаются по звукам сначала тоники, затем доминанты, при этом вторая фраза забирается на ступень выше. Затем пульс музыки учащается: фразы дробятся (от них остаются только окончания), тоническая и доминантовая функции сменяются по такту, мелодия достигает кульминационной точки на звуке до третьей октавы, поддержанной арпеджированным тоническим квартсекстаккордом. (Обратите внимание, что именно в 5-м и 6-м тактах верхний голос в аккордах в партии левой руки задвигался вверх.) Сразу же за кульминацией следует короткий спад — постепенное нисходящее движение мелодии к звуку фа, который является задержанием к терцовому тону доминанты. Этот спад подчеркивается субдоминантовой гармонией (секстаккордом II степени), которая как бы смягчает окончание темы.

Л. Бетховен. Соната для фортепиано, оп. 2, № 1, I часть

**Allegro**

«Смягчающие» свойства субдоминанты мы можем увидеть и в следующем примере. Однако здесь субдоминантовая гармония дважды «преграждает путь» доминанте, нарушая ее функциональное тяготение: в первый раз это происходит на стыке между 1-м и 2-м тактами (окончание первой фразы), где вслед за доминантовым трезвучием идет субдоминантовый секстаккорд; в другой раз — в самом начале второй фразы, где доминантовое трезвучие переходит в трезвучие VI степени. Можно провести маленький эксперимент: замените

(да простит нас за это Петр Ильич!) гармонию на первой доле 2-го такта на доминанту (оставив три нижних звука из предыдущего аккорда), а в 3-м такте разрешите доминантовое трезвучие в тонику, и вы услышите, как музыка лишится своего спокойного и размеренного гармонического движения.

П. Чайковский. «Утренняя молитва»,  
из цикла «Детский альбом», оп. 39



## Разрешение трезвучий

**Разрешение аккорда** — переход неустойчивой функции в устойчивую.

Разрешение аккордов в тональности происходит по тем же принципам, которые мы рассматривали в разделе о разрешении интервалов: неустойчивые звуки лада, входящие в аккорд, переходят в устойчивые, а устойчивые звуки либо остаются на месте, либо переходят в другой устойчивый звук при помощи мелодического скачка.

Особое внимание следует уделить разрешению неустойчивых диссонирующих трезвучий лада, к которым относятся  $Ум^5_3$  и  $Ув^5_3$ , а также их обращения, поскольку в них проявляются (как в тритонах и характерных интервалах) наиболее яркие ладовые тяготения.

### Уменьшенное трезвучие с обращениями

$Ум^5_3$  строится:

- на VII ступени натурального мажора и на  $\sharp VII$  ступени гармонического минора;
- на II ступени гармонического мажора и натурального минора.



**C-dur**

натуральный гармонический

VII T<sup>-5</sup> VII<sub>6</sub> T<sup>-5</sup> VII<sub>6</sub><sup>4</sup> T<sub>6</sub><sup>-5</sup> II<sup>r</sup> T<sub>6</sub><sup>-1</sup> II<sub>6</sub><sup>r</sup> T<sub>6</sub><sup>-1</sup> II<sub>6</sub><sup>4</sup><sup>r</sup> T<sub>6</sub><sup>-1</sup>

**a-moll**

натуральный гармонический

II t<sub>6</sub><sup>-1</sup> II<sub>6</sub> t<sub>6</sub><sup>-1</sup> II<sub>6</sub><sup>4</sup> t<sub>6</sub><sup>-1</sup> VII<sup>r</sup> t<sup>-5</sup> VII<sub>6</sub><sup>r</sup> t<sup>-5</sup> VII<sub>6</sub><sup>4</sup><sup>r</sup> t<sub>6</sub><sup>-5</sup>

В приведенных выше примерах обратите внимание на разрешение тритонов, входящих в состав уменьшенных аккордов. Именно они диктуют такое разрешение этих созвучий, однако в композиторской практике вы можете встретить и другие способы разрешений уменьшенных секстаккордов и квартсекстаккордов, в подавляющем большинстве случаев продиктованные логикой голосоведения (то есть движения каждого голоса в аккордовой вертикали). Например:

**C-dur**

VII<sub>6</sub> T<sub>6</sub> VII<sub>6</sub><sup>4</sup> T<sub>6</sub> VII<sub>6</sub><sup>4</sup> T<sub>6</sub><sup>4</sup> II<sub>6</sub><sup>r</sup> T<sub>6</sub> II<sub>6</sub><sup>r</sup> T<sub>6</sub><sup>4</sup> II<sub>6</sub><sup>4</sup><sup>r</sup> T<sub>6</sub><sup>4</sup>

**a-moll**

II<sub>6</sub> t<sub>6</sub> II<sub>6</sub> t<sub>6</sub><sup>4</sup> II<sub>6</sub><sup>4</sup> t<sub>6</sub><sup>4</sup> VII<sub>6</sub><sup>r</sup> t<sub>6</sub> VII<sub>6</sub><sup>4</sup><sup>r</sup> t<sub>6</sub> VII<sub>6</sub><sup>4</sup><sup>r</sup> t<sub>6</sub><sup>4</sup>

### Задание 11

В приведенных ниже примерах определите уменьшенные аккорды и охарактеризуйте их разрешение.

Г. Ф. Гендель. Хор из оратории «Иуда Маккавей»

Maestoso



Р. Шуман. Хор «Сон», ор. 55, № 18


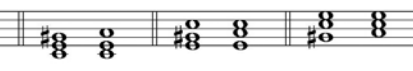
(Andante)



### Увеличенное трезвучие с обращениями

Ув<sup>5</sup><sub>3</sub> строится:

- на  $\flat VI$  ступени гармонического мажора;
- на III ступени гармонического минора.

C-dur (гарм.)	a-moll (гарм.)
	
$VI^1$ $T_4$ $VI_6^1$ $T$ $VI_4^1$ $T_6$	$III^1$ $t_6$ $III_6^1$ $t_4$ $III_4^1$ $t$





В разрешении увеличенных аккордов обратите внимание на то, что два звука остаются на месте, а характерная ступень гармонического вида переходит по своему тяготению: в мажоре — вниз, в миноре — вверх.

### Задание 12

В романсе Ф. Листа проанализируйте аккорды, транспонируйте предложенный фрагмент в тональность до минор и впишите его в пустые такты.

#### Ф. Лист. Романс «Могущество музыки»

*Andante*

*p* *quasi Arpa*

## Септаккорды в тональности


По аналогии с трезвучиями рассмотрим септаккорды на ступенях лада, объединив сразу натуральный и гармонический виды мажора и минора.

### C-dur (натуральный + гармонический)



$I_7$	$II_7$	$III_7^{\Gamma}$	$III_7$	$IV_7$	$IV_7^{\Gamma}$	$V_7$	$VI_7$	$VI_7^{\Gamma}$	$VII_7$	$VII_7^{\Gamma}$
(T <sub>7</sub> )				(S <sub>7</sub> )	(S <sub>7</sub> <sup>Γ</sup> )	(D <sub>7</sub> )				(умVII <sub>7</sub> )
Бмаж <sub>7</sub>	Ммин <sub>7</sub>	Мум <sub>7</sub>	Ммин <sub>7</sub>	Бмаж <sub>7</sub>	Бмин <sub>7</sub>	Ммаж <sub>7</sub>	Ммин <sub>7</sub>	Ув <sub>7</sub>	Мум <sub>7</sub>	Ум <sub>7</sub>

### a-moll (натуральный + гармонический)



$I_7$	$I_7^{\Gamma}$	$II_7$	$III_7$	$III_7^{\Gamma}$	$IV_7$	$V_7^{\#}$	$V_7$	$VI_7$	$VII_7^{\#}$	$VII_7^{\Gamma}$
(t <sub>7</sub> )	(t <sub>7</sub> <sup>Γ</sup> )				(s <sub>7</sub> )	(d <sub>7</sub> )	(D <sub>7</sub> )			(умVII <sub>7</sub> )
Ммин <sub>7</sub>	Бмин <sub>7</sub>	Мум <sub>7</sub>	Бмаж <sub>7</sub>	Ув <sub>7</sub>	Ммин <sub>7</sub>	Ммин <sub>7</sub>	Ммаж <sub>7</sub>	Бмаж <sub>7</sub>	Ммаж <sub>7</sub>	Ум <sub>7</sub>

Как и трезвучия в тональности, септаккорды делятся на главные и побочные. К главным септаккордам относятся  $D_7$  (доминантовый септаккорд),  $VII_7$  (септаккорд VII ступени, или вводный септаккорд) и  $II_7$  (септаккорд II ступени), все остальные — к побочным.

### Доминантсептаккорд с обращениями

Доминантовый септаккорд строится на V ступени натурального мажора и гармонического минора и по окраске представляет собой *малый мажорный* септаккорд. Разрешается  $D_7$  в неполную тонику (с пропущенным квинтовым тоном) с утроенным основным тоном.

Обращения доминантсептаккорда —  $D_5^6$ ,  $D_3^4$ ,  $D_2$  — строятся соответственно на VII, II и IV ступенях.  $D_5^6$  и  $D_3^4$  разрешаются в тонику с удвоенной примой (в случае разрешения  $D_3^4$  тонику иногда назы-



вают развернутой), а  $D_2$  — в тонический секстаккорд с удвоенной примой.

## C-dur

$D_7$     $T^{-5}$     $D_5^6$     $T$     $D_4^3$     $T$     $D_2$     $T_6$

## a-moll

$D_7$     $t^{-5}$     $D_5^6$     $t$     $D_4^3$     $t$     $D_2$     $t_6$

Кроме разрешения в тоническое трезвучие, доминантсептаккорд может переходить в трезвучие VI ступени. Такой оборот называется *прерванным*.

## C-dur

## a-moll

$D_7$     $VI$     $D_7$     $VI$

Обратите внимание, что в прерванном обороте в трезвучии VI ступени удваивается терцовый тон.

## Септаккорд VII ступени с обращениями

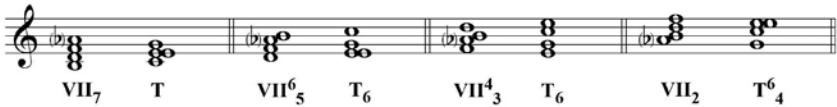
В тональности *вводные септаккорды* бывают двух видов:

- уменьшенный* — в гармоническом мажоре и гармоническом миноре;
- малый уменьшенный* — в натуральном мажоре.

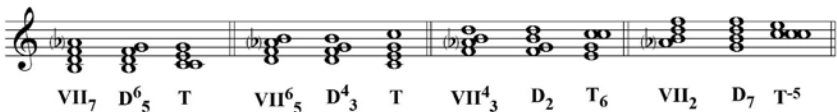
Существует два способа разрешения вводного септаккорда и его обращений:

- непосредственное* разрешение — в тонику и ее обращения;
- внутрифункциональное* разрешение — через доминантсептаккорд и его обращения.

Септаккорд VII ступени по своей диссонирующей окраске является наиболее напряженным, так как в его состав входят все неустойчивые ступени лада. Яркая диссонантность вводного септаккорда также объясняется и интервальным составом аккорда: в малом уменьшенном виде содержатся ум.5 и м.7, а в уменьшенном — две уменьшенные квинты ум.7. Эти интервалы определяют особенности разрешения вводного септаккорда в тонику, в которой удваивается терцовый тон. При переходе вводного септаккорда и его обращений в D<sub>7</sub> с обращениями три общих звука остаются на месте (прима, терция и квинта VII<sub>7</sub>), а септима идет на ступень вниз.

**C-dur**
**непосредственное разрешение**


VII<sub>7</sub> T VII<sub>5</sub><sup>6</sup> T<sub>6</sub> VII<sub>3</sub><sup>4</sup> T<sub>6</sub> VII<sub>2</sub> T<sub>6</sub><sup>4</sup>

**внутрифункциональное разрешение**


VII<sub>7</sub> D<sub>5</sub><sup>6</sup> T VII<sub>5</sub><sup>6</sup> D<sub>3</sub><sup>4</sup> T VII<sub>3</sub><sup>4</sup> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> VII<sub>2</sub> D<sub>7</sub> T<sup>-5</sup>

**a-moll**
**непосредственное разрешение**


VII<sub>7</sub> t VII<sub>5</sub><sup>6</sup> t<sub>6</sub> VII<sub>3</sub><sup>4</sup> t<sub>6</sub> VII<sub>2</sub> t<sub>6</sub><sup>4</sup>

**внутрифункциональное разрешение**


VII<sub>7</sub> D<sub>5</sub><sup>6</sup> t VII<sub>5</sub><sup>6</sup> D<sub>3</sub><sup>4</sup> t VII<sub>3</sub><sup>4</sup> D<sub>2</sub> t<sub>6</sub> VII<sub>2</sub> D<sub>7</sub> t<sup>-5</sup>



## Септаккорд II степени с обращениями

$\Pi_7$  встречается двух видов:

- *малый минорный* — в натуральном мажоре;
- *малый уменьшенный* — в натуральном миноре и гармоническом мажоре.

$\Pi_7$  обладает наибольшими возможностями разрешения, из которых можно выделить два основных (наиболее часто встречающихся) — это плагальное разрешение в тонику и ее обращения и разрешение через  $D_7$  и его обращения.

C-dur

разрешение в тонику

Музыкальная запись разрешения септаккорда II степени в тонику в C-dur. Показаны четыре пары аккордов, каждая в отдельной тактовой единице. Под каждой парой указаны обозначения:  $\Pi_7$ ,  $T_6$ ,  $\Pi_6^5$ ,  $T_4$ ,  $\Pi_4^3$ ,  $T_6^4$ ,  $\Pi_2$ ,  $T$ .

разрешение через обращения  $D_7$

Музыкальная запись разрешения септаккорда II степени через обращения  $D_7$  в C-dur. Показаны четыре пары аккордов, каждая в отдельной тактовой единице. Под каждой парой указаны обозначения:  $\Pi_7$ ,  $D_3^4$ ,  $T$ ,  $\Pi_6^5$ ,  $D_2$ ,  $T_6$ ,  $\Pi_4^3$ ,  $D_7$ ,  $T^{-5}$ ,  $\Pi_2$ ,  $D_5^6$ ,  $T$ .

a-moll

Музыкальная запись разрешения септаккорда II степени в a-moll. Показаны четыре пары аккордов, каждая в отдельной тактовой единице. Под каждой парой указаны обозначения:  $D_7$ ,  $t^{-5}$ ,  $D_5^6$ ,  $t$ ,  $D_3^4$ ,  $t$ ,  $D_2$ ,  $t_6$ .

Но возможны и другие варианты разрешения:

- в доминантовое трезвучие и его обращения (по аналогии с разрешением  $D_7$  в тонику);

C-dur

Музыкальная запись разрешения септаккорда II степени в доминантовое трезвучие в C-dur. Показаны четыре пары аккордов, каждая в отдельной тактовой единице. Под каждой парой указаны обозначения:  $\Pi_7$ ,  $D^{-5}$ ,  $\Pi_6^5$ ,  $D$ ,  $\Pi_4^3$ ,  $D$ ,  $\Pi_2$ ,  $D_6$ .

a-moll

Музыкальная запись разрешения септаккорда II степени в доминантовое трезвучие в a-moll. Показаны четыре пары аккордов, каждая в отдельной тактовой единице. Под каждой парой указаны обозначения:  $\Pi_7$ ,  $D^{-5}$ ,  $\Pi_6^5$ ,  $D$ ,  $\Pi_4^3$ ,  $D$ ,  $\Pi_2$ ,  $D_6$ .

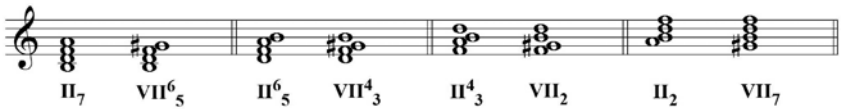
- через VII<sub>7</sub> и его обращения (с дальнейшим непосредственным или внутрифункциональным разрешением).

**C-dur**



II<sub>7</sub> VII<sub>5</sub> II<sub>6</sub> VII<sub>3</sub> II<sub>4</sub> VII<sub>2</sub> II<sub>2</sub> VII<sub>7</sub>

**a-moll**



II<sub>7</sub> VII<sub>6</sub> II<sub>5</sub> VII<sub>3</sub> II<sub>3</sub> VII<sub>2</sub> II<sub>2</sub> VII<sub>7</sub>

### Задание 13

Проанализируйте гармонию в предложенных фрагментах, определите функцию аккордов, охарактеризуйте разрешение главных септаккордов и их обращений.

Л. Бетховен. Соната, оп. 13, I часть

**Grave**



*fp* *fp*



*fp* *sf* *sf* *p* *cresc.* *sf* *sf*



И. С. Бах. Чакона  
из Партиты № 2 ре минор для скрипки соло

Ф. Шуберт. Экспромт, оп. 142 № 2

**Allegretto**  
*sempre legato*  
*pp*



## ГЛАВА 3

# КАК УСТРОЕНЫ ЛАД И ТОНАЛЬНОСТЬ

Слово «лад», встречающееся во многих славянских языках, обозначает «согласие», «мир», «стройность», «порядок». По сути, весь окружающий нас мир подчиняется некоему порядку, в котором мы обнаруживаем закономерность в последовательности событий друг за другом, во взаимодействии и подчинении различных явлений, образующих какую-либо систему. И поскольку музыка является неотъемлемой частью окружающего нас мира, то в ней мы также можем обнаружить стройность и порядок, выраженные в той или иной организации различных музыкальных элементов.

**Лад** — система устойчивых и неустойчивых звуков, объединенных единым центром — тоникой.

Звуки лада называются *ступенями*, а тоника является первой — самой устойчивой — ступенью лада.

Каким же образом в музыкальном ладу обеспечивается стройность и порядок? Прежде всего отметим разделение звуков лада на устойчивые и неустойчивые, в основе взаимодействия которых лежит принцип *тяготения*, то есть стремления неустойчивого звука перейти в устойчивый (напомним, что такой переход называется разрешением). Кроме этого, главенствующая роль тоники — центра системы — выражается в том, что она как бы притягивает к себе все остальные (неустойчивые по отношению к ней) звуки, в результате чего между ними образуются разнообразные мелодические и функциональные связи. Например, все ступени, в зависимости от того, какой интервал они образуют с тоникой, можно поделить на *высокие, низкие и нейтральные*. Нетрудно догадаться, что высокие





ступени образуются большими и увеличенными интервалами, низкие — малыми и уменьшенными, а нейтральные — чистыми. Все эти особенности способны создавать различные выразительные оттенки и специфические краски в звучании того или иного лада.

В музыке существует довольно большое количество самых разнообразных ладов, которые отличаются друг от друга по крайней мере двумя наиболее важными параметрами — *количеством ступеней*, входящих в лад (например, пятиступенные, семиступенные лады и т. д.), и *строением лада*, выраженным чаще всего в чередовании тонов и полутонов. В последнем случае лады разделяются в самом общем смысле на *диатонические* и *хроматические*.

## Диатоника

Слово «диатоника» в буквальном переводе с древнегреческого языка обозначает «идущий по тонам». Одно из трех ладовых наклонений в древнегреческой теории музыки — *диáтон* — имело в своем составе два тона и один полутон во всех возможных комбинациях чередования (древнегреческие лады состояли из четырех звуков — *тетрахорда* — буквально «четыре струны»). Отличительным признаком диáтона, в сравнении с двумя другими ладовыми наклонениями — *хромой* и *энáрмоном*, не содержащими целых тонов, — было то, что его звуки можно расположить по чистым квинтам, и надо отметить, что этот критерий по сей день используется в определении диатоники. Расширение тетрахорда до октавы происходило путем добавления к нему еще одного тетрахорда, что, по сути, сохранилось в строении лада по сей день (вероятно, вы сталкивались на уроках сольфеджио с такой ситуацией, когда неудобную по диапазону гамму очень удобно было пропеть, разделив ее на два тетрахорда). С течением времени семиступенное строение лада было узаконено как основное.

Таким образом, *диатоника* — это семиступенные лады, которые строятся по тонам и полутонам и характеризуются двумя важными признаками: 1) два полутона никогда не располагаются рядом; 2) все звуки лада могут быть расположены по чистым квинтам.

Расположение звуков лада может быть различным, но если их расположить подряд в восходящем или нисходящем порядке от тоники до тоники, то такое расположение будет называться **гаммой**.

## Мажор и минор

Мажор и минор довольно давно заняли место основных ладов в музыке, и, несмотря на то что современная музыка невероятно расширила ладовую палитру, потеснив мажор и минор, эти лады (обогащаясь новыми красками) продолжают оставаться актуальными для современного слушателя и воздействовать на него с не меньшей силой, чем в предыдущие эпохи.

**Мажор** — семиступенный лад, устойчивые звуки которого (I, III и V ступени) образуют мажорное трезвучие ( $B^5_3$ ).

Строение мажорной гаммы:

*тон — тон — полутон — тон — тон — тон — полутон.*

**Минор** — семиступенный лад, устойчивые звуки которого (I, III и V ступени) образуют минорное трезвучие ( $M^5_3$ ).

Строение минорной гаммы:

*тон — полутон — тон — тон — полутон — тон — тон.*

Ступени II, IV, VI и VII являются неустойчивыми и тяготеют в ближайшие устойчивые, при этом II и IV ступени имеют два направления тяготения — нисходящее и восходящее, а VI и VII ступени — только одно.



Существует три вида мажора и минора: *натуральный, гармонический* и *мелодический* (табл. 3.1).



Таблица 3.1. Виды мажора и минора

Лад	Гармонический	Мелодический
Мажор	Понижается VI ступень	Понижаются VI и VII ступени
Минор	Повышается VII ступень	Повышаются VI и VII ступени

В гармоническом и мелодическом видах все изменения в структуре лада связаны с верхним тетра хордом. В гармонических ладах верхние тетра хорды становятся одинаковыми, их характерной особенностью является интервал увеличенной секунды между VI и VII ступенями. В мелодических же видах верхние тетра хорды приобретают структуру противоположных натуральных ладов, при этом VI и VII ступени как бы объединяются в своем тяготении в одну сторону: в мажоре — вниз, в миноре — вверх.

**C-dur**

натуральный                      гармонический                      мелодический

**a-moll**

натуральный                      гармонический                      мелодический

Detailed description: The image shows two rows of musical notation on a five-line staff with a treble clef. The first row is for C-dur (C major). It contains three scales: 1. 'натуральный' (natural) with notes C, D, E, F, G, A, B, C. 2. 'гармонический' (harmonic) with notes C, D, E, F, G, Bb, A, C. 3. 'мелодический' (melodic) with notes C, D, E, F, G, Ab, Bb, C. The second row is for a-moll (A minor). It contains three scales: 1. 'натуральный' (natural) with notes C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C. 2. 'гармонический' (harmonic) with notes C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C. 3. 'мелодический' (melodic) with notes C, D, Eb, F, G, Ab, Bb, C.

Гармонический и мелодический виды мажора и минора относятся к условной диатонике.

## Семиступенные диатонические лады

Семиступенные диатонические лады (иногда называемые *церковными*, *старинными* или *ладами народной музыки*) были описаны в теории музыки задолго до мажора и минора. Впервые они описываются в древнегреческой теории музыки, а свои названия получили

по наименованию областей Древней Греции и племен, их населявших. В эпоху Средневековья эти лады составляли основу церковной музыки, но затем были постепенно вытеснены мажором и минором. Интерес к ним возродился примерно со второй половины XIX века в связи с обращением композиторов к фольклору различных национальностей, и этот интерес был подхвачен композиторами XX века.

Несмотря на индивидуальность каждого из диатонических ладов, в них давно была подмечена их общность с мажорным и минорным ладами, которая проявляется в наличии малой или большой терции между I и III ступенями лада. Именно в сравнении с мажором и минором хорошо видны специфика и характерные особенности диатонических ладов, которые принято отмечать при помощи высоких или низких ступеней относительно мажора или минора (не путайте: именно *высоких* и *низких*, а не повышенных или пониженных, так как речь идет только о сравнении, а в самих диатонических ладах ничего не может повышаться или понижаться — иначе они бы перестали быть диатоническими).

ионийский      дорийский      фригийский

VI высокая      II низкая

лидийский      миксолидийский      эолийский

IV высокая      VII низкая

локрийский

II низкая      V низкая

К ладам мажорного наклонения относятся ионийский, лидийский и миксолидийский лады. К ладам минорного наклонения — эолийский, дорийский, фригийский лады.

Локрийский лад стоит несколько особняком: если рассматривать его с точки зрения лада минорного наклонения, то низкая V ступень

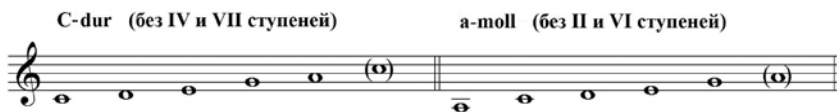


не позволяет отнести его к этой группе, хотя минорная терция между I и III ступенью красноречиво намекает на минорность. Кроме того, этот лад встречается в музыке гораздо реже других.

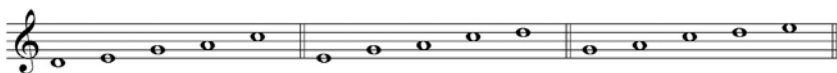
## Пентатоника

Кроме семиступенных диатонических ладов в музыке встречаются лады и с меньшим количеством ступеней. Среди них наибольшее значение имеет **пентатоника** — состоящий из пяти ступеней лад, в котором отсутствуют полутоны. По сути дела, пентатоника встречается практически во всех национальных музыкальных культурах мира, а для некоторых она и по сей день остается актуальной.

Довольно часто пентатонику представляют как мажорный или минорный лад, в котором «изъяты» ступени, образующие полутоновые тяготения (или из которых образуются натуральные тритоны).



Однако это не совсем так, ибо мажорность или минорность пентатоники всегда проявляется в определенном контексте. На деле же ее звукоряд может быть расположен таким образом, что намек на мажор или минор будет полностью отсутствовать. Более того, отсутствие полутонов (и, соответственно, ярких тональных тяготений) позволяет каждому звуку пентатоники становиться в любой момент устоем.



### Задание 14

В приведенных ниже примерах определите диатонические лады, спойте их, охарактеризуйте музыкальные образы предложенных

фрагментов и определите роль лада в создании того или иного музыкального настроения.

Г. Свиридов. «Парень с гармошкой»

**Allegro**

*f*

*con Pedale*

Б. Барток. Микрокосмос, № 78 (3-я тетрадь)

**Allegro, ♩ = 140**

*f ben ritmato*

Б. Чайковский. «Сказочка»,  
из цикла «Натуральные лады»

**Moderato, ♩ = 88**

*p*

А. Лядов. Мазурка, оп. 15, № 2

**Allegro**

*p*



## Ф. Шопен. Мазурка, оп. 41, № 1

Maestoso

## Тональность

**Тональность** — звуковысотное положение лада, определяемое звуком тоники.

Равномерно-темперированная система предполагает деление октавы на 12 равных полутонов, по этой причине в ней возможны 24 тональности (с учетом энгармонически равных тональностей) — 12 мажорных и 12 минорных. На основе общих признаков тональности объединяются в следующие пары: параллельные тональности и одноименные тональности.

*Параллельные тональности* — мажорные и минорные тональности, имеющие общий звукоряд и одинаковое количество ключевых знаков.

Параллельные тональности отстоят друг от друга на интервал малой терции, при этом тоника мажора располагается выше тоники минора, например соль мажор — ми минор, ре мажор — си минор.

*Одноименные тональности* — мажорные и минорные тональности, имеющие общую тонику. Например, ля мажор — ля минор.

Обозначаются тональности указанием тоники (то есть I ступени) и ладового наклонения. Существует две системы обозначения тональностей: *слововая* и *буквенная*.



<b>слововое обозначение:</b>	до	ре	ми	фа	соль	ля	си
<b>буквенное обозначение:</b>	C	D	E	F	G	A	B

В буквенной системе используются буквы латинского алфавита, при этом для мажора используются прописные (большие) буквы, а для минора — строчные (маленькие). Аналогично и в слововой системе: мажор обозначается с большой буквы, минор — с маленькой.

Ладовое наклонение обозначается с помощью латинских слов *dur* — мажор и *moll* — минор, например фа мажор — F-dur, соль минор — g-moll. Но в некоторых случаях обозначения dur и moll можно опустить, так как по самой букве (строчной или прописной) становится понятным ладовое наклонение.

Хроматические звуки в буквенной системе обозначаются путем добавления к букве слогов *-is* — диез и *-es* — бемоль, например: до-диез — Cis, ре-бемоль — Des и т. д. Но существуют исключения:

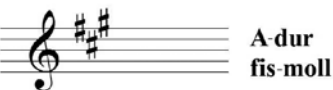
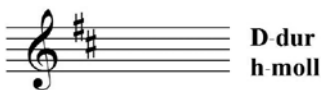
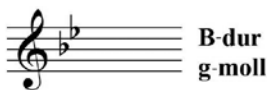
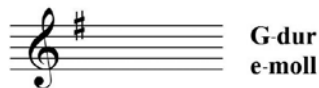
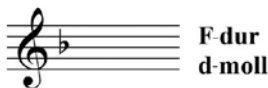
- си-бемоль — B;
- ми-бемоль — Es;
- ля-бемоль — As.

## Квинтовый круг тональностей

**Квинтовый круг** — это система расположения тональностей по чистым квинтам.

За изначальную точку движения по квинтам берется тональность C-dur и ее параллель — a-moll, не имеющие ключевых знаков. При движении по чистым квинтам вверх с каждым шагом прибавляется по одному диезу при ключе, а при движении вниз — прибавляется по одному бемолю.





Обратите внимание на энгармонически равные тональности:

- Des-dur/b-moll — Cis-dur/ais-moll;
- Ges-dur/es-moll — Fis-dur/dis-moll;
- Ces-dur/as-moll — H-dur/gis-moll.

Если не учитывать равенство звучания этих тональностей, то фактически общее количество тональностей равняется 30. Однако чисто

теоретически квинтовый круг можно продолжить и далее, но в этом случае при ключе будут появляться дубль-диезы и дубль-бемоли. Такие тональности могут встречаться фрагментарно в середине произведения, но не используются в качестве основных.

## Родство тональностей

Под родством тональностей подразумевается их взаимосвязь и взаимодействие на основе общих элементов (звуков, интервалов, аккордов). Степень родства может быть различной, что зависит от количества общих элементов. Наиболее близкими являются тональности так называемого *диатонического родства* (I степень родства).

К тональностям диатонического родства относятся те тональности, тонические трезвучия которых встречаются на ступенях натурального лада с добавлением тональностей гармонической субдоминанты в мажоре и гармонической доминанты в миноре.

**C-dur**

**a-moll**

## Хроматизм и альтерация

Слово «хрома» в переводе с древнегреческого языка означает «цвет», «краска». В тональной системе хроматизм рассматривается как расширение ладовой основы, а с точки зрения выразительности он как бы «расцветивает» натуральный лад, привносит в него новые звуко-



вые краски. В широком смысле хроматику можно рассматривать как сложную систему, включающую в себя огромное число различных вариантов преобразования и расширения диатонической ладовой основы (крайним выражением которой является хроматическая гамма), и в этом смысле она (хроматика) противопоставляется диатонике.

**Хроматизм** — повышение или понижение на полтона основных ступеней звукоряда.

Существует два основных вида хроматизма: *внутритональный* и *модулирующий*.

Под внутритональным хроматизмом подразумевается повышение или понижение любой ступени, не приводящее к изменению основной тональности. Модулирующий же хроматизм способствует переходу в новую тональность.

Хроматические звуки внутри тональности подразделяются на *вспомогательные* и *проходящие*.

*Вспомогательный хроматизм* — хроматический звук, взятый между основной ступенью и ее повторением. Этот звук может быть взят как снизу, так и сверху от основного.



В приведенном ниже примере вспомогательные звуки в мелодии являются одним из важнейших средств выразительности. Удивительная по красоте мелодия А. Глазунова из балета «Раймонда» строится на чередовании нисходящих и восходящих в поступенном движении фраз, при этом нижние вспомогательные хроматические звуки используются композитором только в нисходящем движении, что придает характеру мелодии нежную томность и медлительность, создается впечатление, будто хроматические звуки пытаются сдержать движение мелодии вниз. Восходящие же фразы строятся

на гаммообразном диатоническом движении (достигая всякий раз все более высокой мелодической вершины), тем самым контрастируя с нисходящими.

А. Глазунов. Мимическая сцена из балета «Раймонда»  
(«Большое адажио»)

Andante sostenuto

*pp*  
*con Ped.*  
*dolce ed espress.*  
*cresc.*

Но возможны случаи, когда вспомогательный хроматизм берется к уже измененному, хроматическому звуку. В приведенном ниже отрывке из «Экспромта» Шуберта обратите внимание на 3-й и 4-й так-



ты: звуки ми-бикар (вторая доля 3-го такта) и фа-диез (первая доля 4-го такта) по своему смыслу являются хроматическими проходящими звуками между опорными долями (первые восьмые каждой триоли), к которым добавляются нижние вспомогательные хроматические звуки.

Allegro

Ф. Шуберт. Экспромт, оп. 90 № 2

*Проходящий хроматизм* — хроматический звук, взятый между основными ступенями, отстоящими друг от друга на целый тон. Этот звук может быть взят как в восходящем, так и в нисходящем движении.

Кроме этого, хроматические звуки могут быть взяты или брошены мелодическим скачком, а также довольно часто принимают участие в опевании устойчивых ступеней.

### Задание 15

Проанализируйте предложенные фрагменты, определите виды хроматизмов, встречающихся как в мелодии, так и в партии сопровождения.

Г. Свиридов. «Музыкальный момент»,  
из «Альбома пьес для детей» (1948)

Allegretto grazioso

П. Чайковский. «Полька»,  
из цикла «Детский альбом»

*Умеренно (темп польки)*

### Хроматическая гамма

**Хроматическая гамма** — гамма, построенная по полутонам.

Всего в октаве содержится 12 звуков хроматической гаммы.

В теории музыки сложились правила написания хроматической гаммы, связанные с родством тональностей. В восходящем движении каждую повышенную ступень следует воспринимать как вводный тон к прима родственной тональности. Исключение составляют I ступень минора и VI ступень мажора, которые не могут быть повышены, так как на следующих за ними ступенях строится уменьшенное трезвучие, не являющееся тоникой родственной тональности.

В нисходящем движении в мажоре каждую пониженную ступень следует воспринимать как септиму уменьшенного вводного септ-аккорда, разрешающуюся в квинтовый тон тонического трезвучия родственной тональности. Исключением здесь является V ступень, которая не может быть вводным нисходящим тоном к квинте уменьшенного трезвучия.

Написание нисходящей хроматической минорной гаммы совпадает с одноименным мажором.

C-dur



c-moll



В композиторской практике правила написания хроматической гаммы иногда могут не соблюдаться. Одной из главных причин тому является желание автора подчеркнуть мелодическую направленность восходящего или нисходящего движения.

### Задание 16

Проанализируйте фрагмент из «Мимолетностей» С. Прокофьева, определите роль хроматизма в создании музыкального образа.

С. Прокофьев. Мимолетности, ор. 22, № 16

Dolente

### Альтерация

Особым видом хроматизма является альтерация. По сути дела, альтерация (от позднелат. *alteratio* — «изменение») — это тоже повышение или понижение звука на полтона, но среди других хроматических

звучков альтерированные отличаются тем, что относятся только к неустойчивым ступеням.

**Альтерация** — обострение целотоновых ладовых тяготений в восходящем и нисходящем движении.

Ниже в примере показано, какие ступени могут повышаться и понижаться в мажорной и минорной гамме.

C-dur

The diagram shows the C-dur scale in two directions. In the ascending scale, the second and fourth degrees are marked with a sharp sign (#II and #IV). In the descending scale, the sixth and second degrees are marked with a flat sign (bVI and bII).

a-moll

The diagram shows the a-moll scale in two directions. In the ascending scale, the fourth and seventh degrees are marked with a sharp sign (#IV and #VII). In the descending scale, the fourth and second degrees are marked with a flat sign (bIV and bII).

Объединив восходящее и нисходящее движение, мы получим следующие звукоряды со всеми возможными альтерациями.

C-dur

The diagram shows the C-dur scale with ascending and descending parts. Brackets group the notes. The ascending part has alterations on the second, fourth, and sixth degrees (II, IV, VI). The descending part has alterations on the sixth, fourth, and second degrees (VI, IV, II).

a-moll

The diagram shows the a-moll scale with ascending and descending parts. Brackets group the notes. The ascending part has alterations on the second, fourth, and seventh degrees (II, IV, VII). The descending part has alterations on the seventh, fourth, and second degrees (VII, IV, II).

Из этих примеров видно, что:

□ в мажоре:

- II ступень — может и повышаться, и понижаться;
- IV ступень — может только повышаться;
- VI ступень — может только понижаться;





□ *в миноре:*

- II ступень — может только понижаться;
- IV ступень — может и повышаться, и понижаться;
- VII ступень — может только повышаться.

Альтерированные ступени образуют в тональности большое количество новых хроматических интервалов, а также изменяют окраску и усиливают функциональное тяготение аккордов. Вот некоторые примеры альтерированных аккордов мажорного и минорного ладов.

**C-dur**

$\flat$ II    II<sub>7</sub><sup>#3</sup>    II<sub>6</sub><sup>#1,3</sup><sub>5</sub>    II<sub>4</sub><sup>#1,3</sup><sub>3</sub><sup>b5</sup>    V<sup>#5</sup>    V<sub>7</sub><sup>b5</sup>

**c-moll**

$\flat$ II<sub>6</sub>    IV<sub>7</sub><sup>#1</sup>    IV<sub>6</sub><sup>#1,3</sup><sub>5</sub>    IV<sup>b1</sup>    умVII<sub>7</sub><sup>b5</sup>    V<sub>7</sub><sup>b5,7</sup>

Альтерация в аккордах обозначается с помощью диэзов и бемолей с указанием изменяемого тона, например: II<sub>7</sub><sup>#3</sup> — септаккорд II ступени с повышенной терцией.

### Задание 17

Определите в предложенных примерах альтерированные аккорды, назовите, какие тоны аккорда изменяются и какая окраска аккорда образуется при его альтерации.

Л. Бетховен. Соната, оп. 31, № 3, I часть

**Allegro**

*p*    *cresc.*    ritard - dan - do

Ф. Шопен. Вальс, оп. 34, № 2

(Lento)

## Отклонение и модуляция (общие сведения)

Музыкальное произведение может быть изложено в одной тональности. Чаще всего это встречается в небольших по размеру пьесах. Но в большинстве случаев изложение музыкального материала не ограничивается рамками одной тональности. Количество затрагиваемых тональностей в произведении может быть различным. Это зависит от формы произведения и от его продолжительности.

В широком смысле любая смена тональности является модуляцией. Но в теории музыки принято различать два способа перехода из одной тональности в другую: отклонение и модуляцию.

**Отклонение** — временный переход в новую тональность без закрепления в ней, при котором эта новая тональность сохраняет свое неустойчивое положение по отношению к главной тональности.

Отклонения осуществляются при помощи так называемых побочных доминант и (реже) побочных субдоминант. Побочная доминанта (субдоминанта) — это любой аккорд доминантовой (субдоминантовой) группы той тональности, в которую происходит отклонение.



C-dur                      a-moll                      C-dur                      d-moll  
 T                      D<sup>4</sup><sub>3</sub> → VI                      T                      H<sub>7</sub> → II

Стрелка, следующая за аккордом, обозначает побочную доминанту или субдоминанту и указывает на ступень, которая становится временной тоникой.

**Модуляция** — переход в новую тональность с закреплением в ней в конце музыкального построения.

В отличие от отклонения, новая тональность утверждается здесь в качестве нового устоя.

В общем и целом выразительный смысл модуляции (в широком смысле) заключается в обогащении гармонических красок, расширении функциональных связей между тональностями, создании насыщенного драматургического развития музыкальной формы.

В следующем примере обратите внимание, как тонко Р. Шуман играет гармоническими элементами, «раскрашивая» одну и ту же тему (изменения в ней минимальны) с помощью отклонений.

Р. Шуман. Альбом для юношества, оп. 68, № 20

Langsam und mit Ausdruck zu spielen, ♩ = 88

В первых четырех тактах тема, состоящая из двух фраз (обозначенных композитором лигами), гармонизируется исключительно диатоническими аккордами. Правда, во второй фразе появляется чуть заметный намек на переход в соль мажор — это ощущается в гармонической устремленности к третьей доле 3-го такта, где появляется соль-мажорный квартсекстаккорд (вслед за которым по инерции просится доминанта соль мажора). Но сразу же за этим мелодия (как бы испугавшись новой тональности) поворачивает обратно в до мажор, останавливаясь на доминантовом квинтсекстаккорде.

Во втором проведении темы в первой фразе уже происходят два отклонения — сначала в ре минор (как усиление второй ступени, на месте которой в первой фразе первоначального проведения находился  $\Pi_7$ ), а затем в ля минор (как ладовое «перекрашивание» аналогичного окончания фразы во 2-м такте примера). Ну и в заключительной фразе соль мажор заявляет о себе уже более решительно: в гармонизации затакта фразы появляются альтерированные звуки (ля-диез и до-диез), усиливающие тяготение к соль-мажорному секстаккорду, а в мелодии, также в затакте, появляется пунктирный ритм, подчеркивающий устремленность к ноте соль на сильной доле следующего такта. Но в самом конце фразы мелодия снова обманывает наши ожидания, причем дважды! Первый раз — когда на месте ожидаемой доминанты соль мажора появляется уменьшенный вводный септаккорд к VI ступени (отклонение в ми минор), а второй раз — когда вместо ми минора звучит (очень свежо и ярко, как неожиданное просветление) одноименный мажор.

### Задание 18

Определите в предложенных фрагментах отклонения (и с помощью каких аккордов они происходят) и модуляции.

Л. Бетховен. Багатель, оп. 119, № 8

Moderato cantabile



## В. А. Моцарт. Соната для фортепиано № 6, 3-я часть

(Andante con moto)

П. Чайковский. «Апрель»,  
из цикла «Времена года», оп. 37

Allegretto con moto e un poco rubato



## ГЛАВА 4

# РИТМ И МЕТР — ДВИЖЕНИЕ И ВРЕМЯ

Ритм, наряду с мелодией и гармонией, является важнейшим музыкальным средством выразительности. Если в музыкальной практике мы можем встретить произведения без мелодии или гармонии (в узком смысле слова), то ритм исключить из музыкального произведения мы не можем никак, поскольку музыка является временным видом искусства, а ощущение времени — это и есть ритм как череда определенных событий.

Подобно тому как в окружающем нас мире все подчиняется некоему ритму, например смена дня и ночи, времен года, чередование учебных четвертей и каникул, так и в музыке ритм пронизывает все параметры музыкального произведения. Так, понимая ритм в широком контексте, мы можем говорить о ритме смены гармоний (гармоническая пульсация), смены тональностей, о ритме чередования разделов музыкальной формы.

И уж конечно, ритм сам по себе и во взаимодействии с двумя другими главными средствами выразительности — мелодией и гармонией — способен создавать огромное число всевозможных оттенков музыкального движения. Но в подавляющем большинстве случаев все многообразие ритмического движения мы можем оценить на фоне музыкального метра, который является для ритма своеобразным организующим началом.

**Ритм** — чередование звуков и пауз по их длительности.

**Метр** — чередование сильных и слабых долей.

Музыкальный метр бывает двух видов: *двухдольный* и *трехдольный*. В двухдольном метре чередуются одна сильная и одна слабая



доли, а в трехдольном — одна сильная и две слабые. В целом двухдольный метр воспринимается нами более естественно, что связано с «двухдольностью» многих жизненных, природных и биологических ритмов, например ритм шага человека, его сердцебиение, смена дня и ночи и т. п. Зато трехдольный метр обладает более гибкими возможностями благодаря наличию двух слабых долей, которые (в сравнении с четкостью двухдольного метра) придают трехдольному движению большую плавность.

В музыкальном движении соотношение сильных и слабых долей подобно соотношению устойчивых и неустойчивых ступеней лада, то есть слабые доли как бы «тяготееют» в сильные. Однако эти особенности в полной мере раскрываются только в сочетании с конкретным ритмическим рисунком.

Ритм и метр представляют собой неразрывное единство, именно в их сочетании реализуются практически все выразительные возможности ритмического движения. В музыке различаются следующие виды ритмического движения:

- *равномерное*, предполагающее чередование равных или близких по длительности звуков;



- *синкопа*, предполагающая смещение ритмического акцента с сильной доли на слабую;



- *пунктирный ритм*, предполагающий увеличение одной длительности за счет другой.



Каждый из этих видов ритмического движения обладает своими выразительными возможностями, но здесь важно помнить о том, что один и тот же ритмический рисунок может по-разному себя проявлять в различных темпах. Например, равномерный ритм в умеренном темпе будет усиливать общее спокойствие движения

музыки, а вот в быстром темпе он будет чаще всего казаться более взволнованным и устремленным. Так же и пунктирный ритм — в быстром темпе будет ощущаться более острым и активным, нежели в медленном.

Более подробного рассмотрения заслуживает синкопа, в которой различаются следующие разновидности: внутритактовая и межтактовая.

*Внутритактовая синкопа* характеризуется тем, что длинные звуки появляются на более слабой доле такта и их звучание захватывает более сильную долю.

С. Рахманинов. Юмореска, оп. 10, № 5  
(такты 31–38)

(Allegro vivace)

То же самое может происходить и внутри одной доли (так называемая *внутридольная синкопа*), например, это довольно часто встречается в группе шестнадцатых (1–2-й такты примера).

К. Дебюсси. «Кукольный кэк-уок»,  
из цикла «Детский уголок»

Allegro giusto





*Межтактовая синкопа* образуется от продления звука, взятого на слабой доле, на сильную долю следующего такта.

Р. Шуман. «Карнавал», оп. 9,  
«A. s. c. H. - s. c. H. A. (танцующие буквы)» такты 25–32

(Presto)

Характерной чертой пунктирного ритма является подчеркивание и утяжеление следующей за ним доли. В тех случаях, когда мелодия полностью построена на пунктирном ритме, это придает ее движению особую остроту, четкость и «пружинистость».

С. Прокофьев. «Монтеки и Капулетти»,  
из балета «Ромео и Джульетта»

Allegro pesante, ♩ = 100

*pesante, non legato*

**Задание 19**

В приведенных ниже примерах определите и охарактеризуйте виды ритмического движения.

**Ф. Мендельсон. Песня без слов № 38**

**Allegro agitato**



**Й. Гайдн. Соната № 12 (Ноб. XVI/12), 2-я часть. Менуэт**

**TRIO**



**Размер** — цифровое выражение метра в виде дроби, в которой верхняя цифра обозначает количество метрических долей в такте, а нижняя — продолжительность каждой доли.

Размеры делятся на *простые* и *сложные* (табл. 4.1).

Простые размеры содержат одну сильную долю (или один метрический акцент) и подразделяются на двухдольные и трехдольные.

Сложные размеры содержат две и более сильные доли (из которых первая является главной, а остальные считаются относительно сильными) и образуются от слияния двух и более простых размеров. В том случае, если это одинаковые размеры, образуется *сложный однородный размер*. Когда же объединяются разные простые размеры, то образуется *сложный смешанный размер*.

**Таблица 4.1.** Размеры

Простые размеры		Сложные размеры	
Двухдольные	Трехдольные	Однородные	Смешанные
2. 2. 2. 2. 2 1' 2' 4' 8' 16	3. 3. 3. 3. 3 1' 2' 4' 8' 16	4. 4. 6. 6. 12. 4 8' 4' 4' 8' 8' 8	5. 5. 7. 7 8' 4' 8' 4



Кроме этого, в одном произведении могут чередоваться несколько разных размеров. Тогда размер называется *переменным*.

### Задание 20

В предложенных ниже примерах определите размер.

#### И. С. Бах. Трехголосная симфония № 15 си минор

[Largo]

#### Г. Ф. Гендель. Сарабанда из Сюиты ре минор

**Такт** — отрезок музыкального времени между сильными долями.

Графически такт выделяется на письме вертикальными линиями, называемыми тактовой чертой. Значение такта в музыке подобно значению циферблата в часах, отмеряющего движение стрелок.



Можно сказать, что такт в музыке есть графическое отображение музыкального времени. Обратите внимание, как всегда четко и ровно распределено пространство такта между длительностями и паузами. Довольно часто ученики, записывая музыкальный текст на двух нотных станах (например, двухголосный диктант), допускают оплошности, заключающиеся в несовпадении долей верхнего и нижнего стана, или иногда все длительности «толпятся» в одной половине такта, а другая половина пустует. Помните, нотный текст должен быть предельно понятным и удобочитаемым.

Такты в музыке, подобно размеру и в зависимости от него, также бывают простыми и сложными, и их иногда называют двухдольными или трехдольными. Кроме этого, такты, подобно сильным и слабым долям музыкального метра, также могут являться тяжелыми и легкими (например, это часто встречается в вальсах).

Тактовая черта выполняет функцию указателя начала следующей сильной доли. Однако нередко движение музыки старается преодолеть строгую метрическую пульсацию, стать независимым от периодичности метра. Композиторы находят самые различные способы добиться этого эффекта, и надо сказать, что именно здесь огромное значение играет единство и взаимодействие главных средств выразительности — мелодии, гармонии и ритма.

В фрагменте пьесы Р. Шумана, приведенном ниже, гармоническая пульсация (в примере обозначенная пунктирными скобками) все время старается «противоречить» четырехдольному метру, за исключением последних двух тактов примера, где гармоническое движение «выравнивается» в соответствии с размером. Так, в самом начале тоническая гармония, как бы «замечтавшись» в восходящем мелодическом движении по звукам трезвучия, перетекает в следующий такт на одну долю, оставляя субдоминантовому трезвучию лишь три доли (и это повторяется во втором проведении темы, но с другой гармонией после тоники, 5–6-й такты). А в 3-м и 4-м тактах в гармоническом движении возникает синкопа, создаваемая доминантовой гармонией на вторых долях. Но кроме того, обращает на себя внимание фразировка (обозначенная композитором лигами), которая также пытается претендовать на независимость. Это видно по двум мотивам, «преодолевающим» тактовую черту между 2–3-м и 3–4-м тактами — обратите внимание на их несовпадение с гармонической пульсацией. Все это создает гибкое, свободно льющееся музыкальное высказывание, полностью соответствующее названию пьесы.



Р. Шуман. «Грезы», из фортепианного цикла «Детские сцены», оп. 15

Другой пример демонстрирует нам, как в рамках одного размера (метра) может образоваться другой размер (метр). В начале средней части Второго фортепианного концерта С. Рахманинова в партии солиста аккомпанемент излагается в триольном движении. Однако гармонически триоли сгруппированы так, что внутри четырехдольного размера образуется трехдольный. Это хорошо видно по четвертным нотам, обозначающим смену гармонии.

С. Рахманинов. Концерт для фортепиано с оркестром № 2, II часть  
Adagio sostenuto (♩=52)

**Задание 21**

Проанализируйте предложенные ниже примеры, определите несоответствующие с размером метры и то, какими средствами композитор добивается этого.

**П. Чайковский. «Январь», из цикла «Времена года», оп. 37**  
Moderato semplice, ma espressivo

**Ф. Шопен. Вальс, оп. 42**

*leggiero*

**Особые виды ритмического деления (общие сведения)**

Как известно, основным видом ритмического деления в музыке является деление на два, то есть каждая длительность делится на две более мелкие, а каждая метрическая доля может делиться на число, кратное двум: на 2, 4, 8, 16, 32 и т. д. Однако существуют и другие возможности деления длительности, заключающиеся в несопадении с рядом чисел, кратных двум. К наиболее употребительным видам особого ритмического деления относятся:

- *триоли* — деление на три вместо двух;
- *квинтоли* — деление на пять вместо четырех;
- *септоли* — деление на семь вместо четырех.



Знак равенства обозначает одинаковую продолжительность долей.

Нередко встречается ритмическое деление на шесть — *секстоль*, — представляющее собой вариант триоли, каждая длительность которой поделена на две более мелкие.



Кроме этого, в трехдольных метрах возможно разделение трех долей такта на две доли — *дуоль* и на четыре — *квартоль*.



Особые виды ритмического деления занимают промежуточные значения между основными, что зачастую позволяет создавать ощущение ускорения движения в музыке, не прибегая к изменению темпа, как это происходит в следующем маленьком фрагменте из пьесы Бетховена.

**L'istesso tempo**      **Л. Бетховен. Багатель, оп. 126, № 1 (такты 21–28)**

Здесь триольное движение появляется между восьмыми и шестнадцатыми, создавая плавный переход от одних к другим, что и создает ощущение ускорения темпа (усиленное в данном примере внутри-тактовыми синкопами).

Особые виды ритмического деления, в сочетании с основными или друг с другом, приносят в движение музыкальной ткани особую гибкость и свободу, создавая порой ощущение импровизационности в исполнении музыкального произведения.

**Piacevole, ♩ = 100**      **А. Скрябин. Этюд, оп. 8, № 4**