

УЧЕБНИКЪ Элементарной теоріи музыки

ВЪ ОБЪЕМЪ КУРСА КОНСЕРВАТОРІЙ

съ приложеніемъ вопросовъ и болѣе важныхъ практическихъ упражненій по всѣмъ отдѣламъ.

Постановленіемъ Художественнаго Совѣта С.-Петербургской Консерваторіи ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго Музыкальнаго Общества принятъ (въ первомъ изданіи) въ качествѣ учебника при преподаваніи элементарной теоріи музыки въ классахъ С.-Петербургской Консерваторіи.

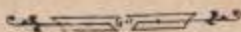
Изданіе третье.

Пересмотрѣнное и дополненное, согласно новымъ программамъ СПб. Консерваторіи статьями: „Интонированіе интерваловъ и опредѣленіе ихъ по слуху“ и „Основныя понятія объ аккордахъ“.

СОСТАВИЛЪ

Профессоръ С.-Петербургской Консерваторіи

А. ПУЗЫРЕВСКИЙ.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія В. Я. Мильштейна. Кронверкскій пр., 27.

1914.

Предисловія.

Къ первому изданію.

Предлагаемый учебникъ элементарной теоріи представляетъ собою попытку соединенія теоретическаго изложенія предмета съ указаніемъ приемовъ изученія, съ задачами и упражненіями, служащими для практическаго примѣненія знаній теоріи.

Эта цѣль вызвала необходимость раздѣленія всего руководства на двѣ части: первую,—теоретическую и вторую,—практическую. Теоретическая часть держится общепринятаго порядка изложенія полного и подробнаго курса элементарной теоріи музыки въ объемѣ программъ Консерваторій ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго Музыкальнаго Общества. Практическая часть, совершенно выдѣленная изъ теоретической части въ особое приложеніе, въ концѣ книги, состоитъ изъ задачъ и упражненій, по болѣе важнымъ отдѣламъ, а главное—изъ вопросовъ по всему курсу.

Вопросы, которымъ отведено преобладающее мѣсто, всегда слѣдуютъ параллельно порядку изложенія того параграфа, къ которому относятся и поставлены такъ, что отвѣтъ на нихъ заключается въ самомъ текстѣ. Слѣдовательно, учащійся, въ затруднительныхъ случаяхъ, легко его найдетъ. Такой вопросной формѣ практическаго усвоенія предмета отдано преимущество потому, что она, будучи свободной отъ катехизическаго изложенія, вызывающаго обыкновенно заучиваніе готоваго отвѣта, требуетъ отъ учащагося найти отвѣтъ самостоятельно, а въ сомнительныхъ случаяхъ—поискать его въ текстѣ и попутно прочесть этотъ текстъ, т. е. по неволѣ повторить то, на вопросъ о чемъ, онъ не можетъ отвѣтить. Такой приемъ на первыхъ же ступеняхъ изученія теоріи

музыки содѣйствуетъ сознательной и самостоятельной работѣ, т.-е. развиваетъ навыкъ, особенно важный и необходимый, во всѣхъ дальнѣйшихъ, высшихъ музыкально-теоретическихъ курсахъ.

Кромѣ того, этотъ приѣмъ помогаетъ, особенно при повтореніи пройденнаго, осмысленному, основательному и подробному усвоенію всего курса. Упражненія и задачи, которыхъ, сравнительно съ вопросами, меньше, касаются главнымъ образомъ, практическаго усвоенія ритма, гаммъ и интерваловъ, какъ трехъ самыхъ существенныхъ отдѣловъ элементарной теоріи, составляющихъ основу всѣхъ дальнѣйшихъ музыкально-теоретическихъ знаній.

Хотя вокальныя упражненія относятся, собственно говоря, къ сольфеджіо, обыкновенно сопровождающему курсъ элементарной теоріи, но тѣмъ не менѣе въ отдѣлѣ практическихъ упражненій нѣкоторыя изъ нихъ указаны, и именно тѣ,—которые относятся къ пѣнію гаммъ и интонированію интерваловъ

Въ рѣшимости составить этотъ учебникъ элементарной теоріи музыки и предпринять его изданіе въ свѣтъ я многимъ обязанъ Г-ну Директору С.-Петербургской Консерваторіи Августу Рудольфовичу Бернгарду и Профессору Ливерію Антоновичу Саккетти, которымъ и приношу мою сердечную благодарность.

Апрѣль 1904 г.

Къ третьему изданію.

Въ настоящемъ изданіи текетъ учебника и перваго приложенія оставленъ безъ перемѣны сравнительно съ прежними изданіями и только краткія указанія касательно упражненій въ интонированіи интерваловъ переработаны въ этомъ третьемъ изданіи въ особое II-ое приложеніе. Кромѣ того прибавлено еще два совершенно новыхъ приложенія: III-е подъ заглавіемъ; «Аккордовыя комбина-

цій изъ секундъ, терцій и квартъ» и IV-е «Основныя понятія объ аккордахъ».

Третье приложеніе озаглавлено «Аккордовыя комбинаціи изъ секундъ, терцій и квартъ» въ виду того, что въ немъ учащіеся упражняются въ различныхъ сочетаніяхъ этихъ интерваловъ и преимущественно въ мелодическихъ ихъ послѣдованіяхъ, какія входятъ въ составъ основныхъ аккордовъ и ихъ обращеній.

Этотъ видъ упражненій, безъ отношенія его къ гармоніи (почему въ упражненіяхъ и не встрѣчается ни одного гармоническаго термина), представляетъ богатый матеріалъ для всесторонняго знакомства съ интервалами и не только какъ съ голыми двоезвучіями (какъ они именно рѣже всего встрѣчаются), а также и въ соединеніи съ другими интервалами, которые не рѣдко въ такихъ комбинаціяхъ придаютъ другъ другу обманчивый характеръ (напр. мал. 3-ія утрачиваетъ часть своей минорности при сочетаніи съ большою и наоборотъ—больш. 3-ія въ мин. трезв. принимается неопытнымъ слухомъ за малую и т. п.). Всѣ эти недочеты устраняются упражненіями, приведенными въ III приложеніи, учащіеся твердо знаютъ интервалы при всякой окружающей ихъ обстановкѣ и приступаютъ совершенно подготовленными къ изученію гармоніи, для успѣшнаго прохожденія которой полное знаніе интерваловъ является существенно важнымъ, чтобы не сказать единственнымъ основаніемъ.

Многіе-ли преподаватели гармоніи могутъ сказать, что они когда либо начинали уроки по этому предмету съ учащимися, хорошо знавшими интервалы практически? Конечно не многіе, если только не всѣ. Вотъ этотъ-то хроническій недостатокъ всесторонняго знанія интерваловъ (а часто еще и гаммъ) и есть главная причина, по которой гармонія стяжала себѣ незаслуженную славу труднаго предмета.

Въ виду только что сказаннаго, въ настоящемъ изданіи учебника предлагается начинать упражненія въ интонированіи и опредѣленіи по слуху *первой половины интерваловъ* (б. и м. секундъ, терцій и квартъ), какъ можно

раньше, еще до прохожденія гаммъ (при §§ 44, 45 и 46), а параллельно съ гаммами продолжать упражненія въ соединеніи этихъ интерваловъ въ аккордовые комбинаціи, интонируя ихъ въ изучаемыхъ гаммахъ, что въ свою очередь облегчитъ заучиваніе этихъ послѣднихъ, но главнымъ образомъ совершенно подготовить учащихся къ изученію остальныхъ двоезвучій (5-ть, 6-ть, 7-мь и 9-ть), которыя проходятся уже въ концѣ курса, въ учени объ интервалахъ. Надо еще замѣтить, что при указанной подготовкѣ, эта вторая половина двоезвучій, а также всѣ увеличенные и уменьшенные интервалы запоминаются очень легко и требуютъ самаго незначительнаго времени.

Чтобы не стѣснять преподающаго опредѣленнымъ методомъ въ практической части курса элементарной теоріи, относящейся болѣе къ сольфеджіо, эти упражненія выдѣлены во II и III приложенія и въ текстѣ сдѣланы только ссылки на нихъ. Дальнѣйшія методическія указанія даны въ самихъ приложеніяхъ, а частью, въ соотвѣтствующихъ мѣстахъ, — въ формѣ подстрочныхъ примѣчаній.

IV-е приложеніе — «Основныя понятія объ аккордахъ», сдѣлано въ виду расширенныхъ въ настоящее время программъ Спб. Консерваторіи.

Іюль 1913 г.

А. Пузыревскій.

УЧЕБНИКЪ

ЭЛЕМЕНТАРНОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ.

I. Предварительныя свѣдѣнія.

§ 1. **Элементарная теорія** обнимаетъ ученія объ основныхъ началахъ музыкальной теоріи, на которыхъ основываются всѣ дальнейшіе музыкально-теоретическіе отдѣлы, т.-е. гармонія, контрапунктъ, ученіе о формахъ музыкальных произведеній и инструментовка.

Къ такимъ элементарнымъ ученіямъ относятся слѣдующія:

1) ученія о свойствахъ, системѣ и номенклатурѣ музыкальных звуковъ;

2) ученіе о нотописаніи, т.-е. о нотахъ и всѣхъ, вообще, музыкальных знакахъ и обозначеніяхъ, необходимыхъ для записыванія, а слѣдовательно, и для чтенія музыкальных произведеній;

3) ученіе о *размѣрѣ* и *ритмѣ*, которымъ подчиняется всякое музыкальное произведеніе;

4) ученіе о гаммахъ, составляющихъ основу для сочиненія мелодій и для образованія аккордовъ, и

5) ученіе объ интервалахъ, т.-е. о двоезвучіяхъ, какъ о составныхъ частяхъ аккордовъ.

§ 2. **О музыкальномъ звукѣ.** Звукомъ, вообще, мы называемъ впечатлѣнія, доступныя органу слуха, т.-е. все, что извѣстнымъ образомъ раздражаетъ слуховые нервы чрезъ посредство барабанной перепонки.

Объясненіе звука, какъ физическаго явленія, и разграниченіе звуковъ на музыкальные и не музыкальные даетъ акустика.

Въ музыкѣ **музыкальными звуками** называются только тѣ, которые воспроизводятся человѣческимъ голосомъ при пѣніи и музыкальными инструментами.

§ 3. **Свойства музыкальнаго звука**—слѣдующія:

высота (большая или меньшая степень пронзительности звука),
длительность (способность одного и того же звука продолжаться большее или меньшее время),
сила (способность быть громкимъ или тихимъ) и
окраска или *тембръ* (особый характеръ, зависящій отъ конструкции инструмента).

Высота — свойство постоянное, такъ какъ при ея измѣненіи звукъ становится совершенно другимъ, т.е. болѣе или менѣе пронзительнымъ.

Сила, длительность и тембръ — свойства переменныя, такъ какъ одинъ и тотъ же звукъ можетъ быть исполненъ громко и тихо, продолжительно и коротко, а также на разныхъ инструментахъ.

§ 4. **Музыкальная система.** Рядъ всѣхъ, употребляемыхъ въ музыкѣ звуковъ, расположенныхъ въ порядкѣ постепеннаго ихъ повышения или пониженія, составляетъ **музыкальную систему**.

Нагляднѣе всего послѣдованіе звуковъ по музыкальной системѣ представляетъ фортепіанная клавиатура (см. чертежъ на стр. 7). Если играть вправо, не пропуская ни одного чернаго и бѣлаго клавишей, то услышимъ послѣдованіе музыкальных звуковъ по мѣрѣ увеличенія ихъ высоты; если же играть, двигаясь влѣво, то это будетъ движеніе по музыкальной системѣ отъ высокихъ звуковъ къ низкимъ.

Въ музыкальной системѣ звуки слѣдуютъ одинъ за другимъ такъ, что два сосѣднихъ звука представляютъ всегда наименьшую разницу по высотѣ, какую можетъ ясно различить нашъ слухъ. (См. I Прилож. № 4 *).

§ 5. **Цѣлый тонъ и полутонъ.** Два звука составляютъ промежутокъ въ **полутонъ**, или находятся на разстояніи полутона, если разница ихъ высотъ такъ мала, что между ними нельзя представить еще хотя-бы одного промежуточнаго звука. Чтобы взять два звука на разстояніи полутона на фортепіано, нужно ударить два сосѣднихъ клавиша, бѣлый и черный, или два такихъ бѣлыхъ, какъ, напр., клавиши №№ 3 и 4, 7 и 8, 14 и 15 и т. д. (см. чертежъ фортепіанной клавиатуры), между которыми нѣтъ чернаго. Всѣ звуки въ музыкальной системѣ слѣдуютъ одинъ за другимъ по полутонамъ.

Два звука составляютъ промежутокъ въ **цѣлый тонъ**, или находятся на разстояніи цѣлаго тона, если разница ихъ высотъ допускаетъ между ними только одинъ промежуточный звукъ. Цѣлый тонъ состоитъ изъ двухъ полутоновъ. На фортепіано два звука на разстояніи цѣлаго тона дадутъ два бѣлыхъ клавиша, между которыми есть одинъ черный (напр. №№ 30—31), или два черныхъ, между кото-

*) Таими ссылками будутъ указываться, помѣщенные въ концѣ книги, виды приложений, практическія упражненія, вопросы, задачи и проч.

рыми есть одинъ бѣлый (напр. №№ 23 и 24 изъ ряда черныхъ), или черный и бѣлый, если между ними заключается для промежуточного звука еще одинъ клавишъ [напр., №№ 31 (по бѣлымъ) и 28 (по чернымъ)]. (См. I Прилож. № 2).

§ 6. **Октавные звуки** *). Звукъ, лежащій на 12 полутоновъ выше (вправо по клавиатурѣ) или ниже (влѣво по клавиатурѣ) отъ даннаго, будетъ всегда вдвое выше или ниже его. *Звукъ, вдвое больше высокій или низкій относительно даннаго, называется его октавнымъ звукомъ или октавою* (напр., по клавиатурѣ—на бѣлыхъ клавишахъ №№ 17 и 24, 42 и 35 и т. п., на черныхъ клавишахъ №№ 13 и 8, 22 и 27 и т. п.). На фортепианной клавиатурѣ, которая представляетъ симметричное чередованіе группъ по два и по три черныхъ клавишей, октавные звуки всегда располагаются одинаково по отношенію къ этимъ группамъ черныхъ; такъ напр., бѣлые клавиши №№ 9 и 16 даютъ октавные звуки, и оба они лежатъ между двумя черными, и т. п. Точно также и два симметричныхъ черныхъ клавиша дадутъ всегда октавные звуки, напр. №№ 7 и 12 изъ ряда черныхъ. (См. I Прилож. № 3).

II. Музыкальная номенклатура.

§ 7. Система (способъ и порядокъ) названій музыкальных звуковъ составляетъ **музыкальную номенклатуру**. Въ акустикѣ высота звука точно опредѣляется быстротой колебаній струны или, вообще, тѣхъ составныхъ частей музыкальнаго инструмента, которыя издають звукъ. Въ музыкѣ высота указывается *условными названіями*.

Звукъ такой высоты, т. е. такого числа колебаній, какой даетъ на фортепиано бѣлый клавишъ № 22, лежащій влѣво отъ пары черныхъ, называютъ *до*. Звуки всѣхъ бѣлыхъ клавишей влѣво отъ каждой пары черныхъ (т. е. №№ 1, 8, 15, 29, 36 и 43), т. е. всѣ октавные звуки этого *до*, получаютъ то же названіе и будутъ отличаться только вдвое, вчетверо и т. д. большей или меньшей высотой.

Такимъ образомъ, два звука въ октавномъ отношеніи всегда носятъ одинаковыя названія.

§ 8. **Названія октавъ**. Октавные звуки дѣлятъ музыкальную систему на октавы. Началомъ для такого дѣленія принято считать звукъ *до*, лежащій на клавиатурѣ почти посрединѣ (бѣлый клавишъ № 22).

Отъ этого *до* вверхъ до каждого изъ слѣдующихъ *до* идутъ по порядку октавы: 1-я или *одночертная*, 2-я или *двучертная*,

*) Значеніе названія «*октавный*», будетъ выяснено немного ниже.

3-я или трехчертная и т. д.; вѣво — малая, большая, контръ-октава, двойная контръ-октава или субъ-контръ-октава (См. чертежъ клавиатуры на стр. 7). (См. I прилож. № 4).

§ 9. **Дѣленіе октавъ на ступени.** Каждая октава дѣлится на семь **основныхъ ступеней** и заканчивается восьмой, т.-е. октавной (отъ латинскаго слова *octo*—восемь). Эта восьмая ступень, какъ октавная, носить одинаковое названіе съ первой. (См. I прилож. № 5).

§ 10. **Названіе семи основныхъ ступеней октавы** (по фортепіано—рядъ звуковъ отъ бѣлыхъ клавишей) идутъ въ слѣдующемъ порядкѣ:

Итальянскія названія: *до* (или *ut*), *ре-ми-фа-со-ля-си-до*.

Буквенныя латинскія: *C—D—E—F—G—A—H—C*.

(См. чертежъ клавиатуры на стр. 7).

Порядокъ этихъ названій ступеней повторяется въ каждой октавѣ.

Такое дѣленіе *музыкальной системы* на октавы, а октавъ—на ступени, даетъ возможность, при всей массѣ музыкальных звуковъ, ограничиться только семью названіями и точно опредѣлить каждый желаемый звукъ, какой бы онъ ни былъ высоты. Для этого нужно только указать названіе звука и октаву, въ которой онъ лежитъ, на примѣръ, *ре* третьей октавы точно опредѣляетъ только одинъ звукъ и такой высоты, какой даетъ бѣлый клавишъ, (по чертежу клавиатуры) № 37. (См. I прилож. № 6).

§ 11. **Буквенныя обозначенія ступеней.** Часто въ теоретическихъ сочиненіяхъ, чтобы не вносить въ текстъ нотъ, звуки обозначаютъ буквенными или слоговыми названіями. Для такого обозначенія приняты слѣдующія условія: 1) Всякая ступень, начиная съ малой октавы вверхъ, обозначается строчными (малыми) буквами: *до, ре, ми* и т. д. или *c, d, e* и т. д. 2) Надъ буквенными обозначеніями ступеней 1-й, 2-й, 3-й и т. д. октавъ ставится соот-

вѣтствующее число черточекъ сверху: *ре* или *d*—первой октавы, *g*

или (*соль*) второй и т. д. 3) Ступени малой октавы обозначаются строчными буквами безъ черточекъ. 4) Всякая ступень, начиная съ большой октавы внизъ, обозначается прописными (большими) буквами: *C, D, E* и т. д.; *До, Ре, Ми* и т. д. 5) Подъ буквами, обозначающими ступени контръ-октавы, ставится одна черточка, снизу, *C, D,* и т. д., *До, Ре* и т. д.

Такимъ образомъ, слѣдующія обозначенія: *До, c, f, Ми, ре, си* и т. п., совершенно точно указываютъ не только названные звуки, но и ихъ высоту, т.-е. октаву, въ которой они будутъ звучать, а слѣдовательно и клавишъ на фортепіано. (См. I прилож. № 7).

§ 12. **Хроматическія измѣненія основныхъ ступеней.** Звукъ, лежащій по музыкальной системѣ между основными ступенями октавы (получаемые на фортепіано на черныхъ клавишахъ), разсматриваются какъ измѣненія окружающихъ ихъ основныхъ ступеней и получаютъ свои названія отъ этихъ послѣднихъ такъ: звукъ, лежащій между *до* и *ре*, считается за повышение ступени *до* или за пониженіе ступени *ре*, и называется повышеннымъ *до* или пониженнымъ *ре*.

Въ музыкѣ повышенная ступень опредѣляется словомъ **диззъ** и указывается знакомъ \sharp , пониженная—словомъ **бемоль** и знакомъ \flat , слѣдовательно:

звукъ между <i>до</i> и <i>ре</i> называется <i>до</i> \sharp или <i>ре</i> \flat			
»	»	<i>ре—ми</i>	» <i>ре</i> \sharp » <i>ми</i> \flat
»	»	<i>фа—соль</i>	» <i>фа</i> \sharp » <i>соль</i> \flat
»	»	<i>соль—ля</i>	» <i>соль</i> \sharp » <i>ля</i> \flat
»	»	<i>ля—си</i>	» <i>ля</i> \sharp » <i>си</i> \flat

Если повышение или пониженіе прекращается и ступень должна звучать какъ основная, то это обозначается словомъ **бекаръ** и знакомъ \natural .

Такъ какъ бекаръ уничтожаетъ дѣйствіе *дизза*, (повышающаго ступень) и дѣйствіе *бемоля*, (понижающаго ступень), то онъ является знакомъ повышения, если ставится послѣ *бемоля*, и знакомъ пониженія, если ставится послѣ *дизза*, т.-е. бекаръ какъ пониженіе:—*до* \sharp —*до* \natural , бекаръ какъ повышение:—*до* \flat —*до* \natural .

Повышенные и пониженные ступени, по отношенію къ основнымъ, называются хроматически измѣненными, а знаки \sharp , \flat , и \natural —называются хроматическими знаками.

Между основными ступенями *си* и *до*, *ми* и *фа* нѣтъ звуковъ (а на фортепіано клавишей); слѣдовательно, при хроматическомъ измѣненіи этихъ ступеней.

повышеніе <i>си</i> , т.-е. <i>си</i> \sharp	приводитъ къ звуку <i>до</i>
» <i>ми</i> » <i>ми</i> \sharp	» » » <i>фа</i>
пониженіе <i>до</i> » <i>до</i> \flat	» » » <i>си</i>
» <i>фа</i> » <i>фа</i> \flat	» » » <i>ми</i>

Основная ступень и ея хроматическое повышение или пониженіе всегда составляютъ два звука на разстояніи полутона. (См. I прилож. № 8).

Разсматривая хроматическое повышение какой-нибудь ступени, какъ измѣненіе ея высоты на полутонъ выше, а пониженіе—какъ измѣненіе ея высоты на полутонъ ниже, можно себѣ представить также хроматическое измѣненіе высоты ступени и на два полутона, т.-е. двойное повышение и двойное пониженіе.

Двойное повышение обозначается словами **двойной дізъ**, или **дубль дізъ**, и знаком \times (въ нѣкоторыхъ нотныхъ изданіяхъ иногда встрѣчается $\sharp\sharp$). Двойное понижение обозначается словомъ **двойной бемоль**, или **дубль-бемоль**, и знакомъ $\flat\flat$.

Основная ступень и ея двойное повышение или понижение отстоятъ на разстояніи двухъ полутоновъ или одного цѣлаго тона.

На фортепіанной клавиатурѣ:

до \times берется на клавишѣ соотвѣств. ступени <i>ре</i>						
<i>ре</i> \times	»	»	»	»	»	<i>ми</i>
<i>ми</i> \times	»	»	»	»	»	<i>фа</i> \sharp
<i>фа</i> \times	»	»	»	»	»	<i>соль</i>
<i>соль</i> \times	»	»	»	»	»	<i>ля</i>
<i>ля</i> \times	»	»	»	»	»	<i>си</i>
<i>си</i> \times	»	»	»	»	»	<i>до</i> \sharp
<i>до</i> $\flat\flat$	»	»	»	»	»	<i>си</i> \flat
<i>ре</i> $\flat\flat$	»	»	»	»	»	<i>до</i>
<i>ми</i> $\flat\flat$	»	»	»	»	»	<i>ре</i>
<i>фа</i> $\flat\flat$	»	»	»	»	»	<i>ми</i> \flat
<i>соль</i> $\flat\flat$	»	»	»	»	»	<i>фа</i>
<i>ля</i> $\flat\flat$	»	»	»	»	»	<i>соль</i>
<i>си</i> $\flat\flat$	»	»	»	»	»	<i>ля</i>

Тройные, четвертные, и т. д. дізъ и бемоли возможны, но не употребительны. (См. I прилож. № 8).

При буквенныхъ названіяхъ повышение ступени обозначается прибавленіемъ къ буквѣ слога *is*; такъ *dis*=*ре* \sharp *fis*=*фа* \sharp и т. д. При двойномъ повышеніи слогъ *is* повторяется дважды: *cisis*=до \times *gisis*=соль \times и пр. Такимъ образомъ весь рядъ названій повышенныхъ ступеней является такимъ:

<i>cis</i> —до \sharp	} рядъ всѣхъ семи ступеней, дважды повышенныхъ будетъ такимъ:	} <i>cisis</i> —до \times
<i>dis</i> — <i>ре</i> $\sharp\sharp$		
<i>eis</i> — <i>ми</i> $\sharp\sharp$		
<i>fis</i> — <i>фа</i> $\sharp\sharp$		
<i>gis</i> —соль $\sharp\sharp$		
<i>ais</i> — <i>ля</i> $\sharp\sharp$		
<i>his</i> — <i>си</i> $\sharp\sharp$	}	} <i>disis</i> — <i>ре</i> \times
	}	} <i>eisis</i> — <i>ми</i> \times
	}	} <i>fisis</i> — <i>фа</i> \times
	}	} <i>gisis</i> —соль \times
	}	} <i>aisis</i> — <i>ля</i> \times
	}	} <i>his</i> — <i>си</i> \times

Понижение ступени обозначается прибавленіемъ къ ея буквенному названію слога *es*, такъ, —*des*—*ре* \flat , *ges*—соль \flat . и т. д. Исключеніе представляетъ названіе —*си* \flat которое называютъ *b*, а не *hes*. Для большаго благозвучія называютъ *as*—(*ля* \flat), а не *aes*; ступень *ми* \flat называютъ не *ees*, а просто *es*. При двойныхъ пониженіяхъ слогъ *es* повторяется дважды: *geses*—соль $\flat\flat$ и пр. Весь рядъ названій пониженныхъ и дважды пониженныхъ ступеней будетъ такимъ:

ces — до ♯	ceses — до ♯♯
des — ре ♯	deses — ре ♯♯
es — ми ♯	eses — ми ♯♯
fes — фа ♯	feses — фа ♯♯
ges — соль ♯	geses — соль ♯♯
as — ля ♯	ases — ля ♯♯
b — си ♭	bb — си

Исключения представляют названия asas (ля ♯♯) вместо ases и bb (—т. е. си ♭♭) вм. bes (См. I прилож. № 8).

§ 13. **Энгармонизмъ.** При помощи хроматическихъ измѣненій основныхъ ступеней, можно двѣ основныя сосѣднія ступени, всегда различныя по высотѣ, привести, путемъ повышенія нижней изъ нихъ и пониженія верхней, къ звуку одной и той же высоты, т. е. къ однозвучію, напр. повышенное фа (фа[♯]) и пониженное соль (соль[♭]) звучать одинаково, т. е. представляютъ звуки одинаковой высоты.

Такое приведеніе двухъ сосѣднихъ ступеней къ однозвучію называется **энгармонизмомъ**, а самыя ступени—энгармонически одинаковыми, т. е. по высотѣ. Въ сущности же, энгармонизмъ есть не что иное, какъ переименованіе одного и того же звука. (См. I прилож. № 9).

§ 14. **Счисленіе ступеней по ихъ взаимному отношенію** (разстоянію). Разстояніе одной ступени (названія) отъ другой определяется латинскими числительными; такъ, всякую изъ семи ступеней можно принять за первую, по-латыни—прима, и отъ нея считать каждую слѣдующую ступень (названіе):

Вторая ступень, т. е. второе	назв. отъ примы, наз. секунда
Третья » » третье	» » » терція.
Четвертая » » четвертое	» » » кварта.
Пятая » » пятое	» » » квинта.
Шестая » » шестое	» » » секста.
Седьмая » » седьмое	» » » септима.
Восьмая » » восьмое	» » » октава.
Девятая » » девятое	» » » нона.
Десятая » » десятое	» » » децима.
Одиннадцатая » » одиннадцатое	» » » ундецима.
Двѣнадцатая » » двѣнадцатое	» » » дуодецима.
Тринадцатая » » тринадцатое	» » » тердецима.

Остальныя числительныя возможны, но на практикѣ почти не употребляются.

Такимъ образомъ ступени отсчитываются вверхъ и внизъ; напр., терція отъ фа вверхъ будетъ третья ступень, т. е. третье названіе отъ фа, слѣдовательно—ля; но терціею отъ фа будутъ

также и ля ♯, ля ♯, ля ♯♯, ля[×], такъ какъ всѣ эти звуки остаются все-таки ступенію ля, третьею по названію отъ фа, но только повышенною, пониженною или дважды повышенною и дважды пониженною. Слѣдовательно, чтобы дать вѣрное численное названіе ступени, нужно обращать вниманіе не на то, на сколько она будетъ лежать близко или далеко (по клавиатурѣ) отъ примы, а на то, которое названіе (по порядку семи основныхъ названій) она будетъ носить отъ этой примы.

Разстоянія одной ступени отъ другой, определяемыя только что приведенными латинскими числительными, называются **интервалами**, т. е. секунды, терціи и т. д. суть интервалы отъ ихъ примы. Интервалы нона, децима, ундецима и т. д. шире октавы, и притомъ ступени ноны носятъ назв. одинаковыя со ступ.: секунды,

» децимы	» » » » терціи,
» ундецимы	» » » » квинты,
» дуодецимы	» » » » квинты,
» тердецимы	» » » » сексты.

И дѣйствительно, напр., нона (т. е. девятая) отъ ре вверхъ будетъ ми (см. клавиатуру №№ клавишей 9—17, 23—31 и т. п.), но ми будетъ и секундою отъ ре, только въ предѣлѣ октавы (см. клавиатуру, №№ клавишей 9—10, 23—24 и т. п.). Слѣдовательно, нону можно называть секундой черезъ октаву. Такимъ образомъ:

нона	называется секундою черезъ октаву
децима	» терціею » »
ундецима	» квартою » »
дуодецима	» квинтою » » и т.

(См. I прилож. № 10).

III Нотація.

§ 15. Знаки для условнаго обозначенія звуковъ и всѣ правила ихъ употребленія составляютъ ученіе о **нотаціи** или о **семеіографіи**. Въ настоящее время у всѣхъ цивилизованныхъ народовъ употребляется—**нотнolinейная** или **итальянская** семеіографія, пользующаяся весьма простыми по начертанію знаками, т. е. нотамп, размѣщаемыми на линіяхъ и ихъ промежуткахъ, отчего и ея названіе—нотнolinейная.

Преимущество нотнolinейной нотаціи заключается въ томъ, что она наглядно обозначаетъ всѣ главнѣйшія свойства музыкальнаго звука, т. е. его длительность, силу и высоту. Тембръ не требуетъ обозначенія, такъ какъ онъ зависитъ отъ того, на какомъ инструментѣ будутъ исполнять обозначенные звуки.

§ 16. **О нотах.** Нота (отъ лат. nota—знакъ, замѣтка), въ зависимости отъ вида ея начертанія, условно обозначаетъ только длительность звука, не указывая ни высоты (т. е. ни названія, ни мѣста на инструментѣ), ни силы.

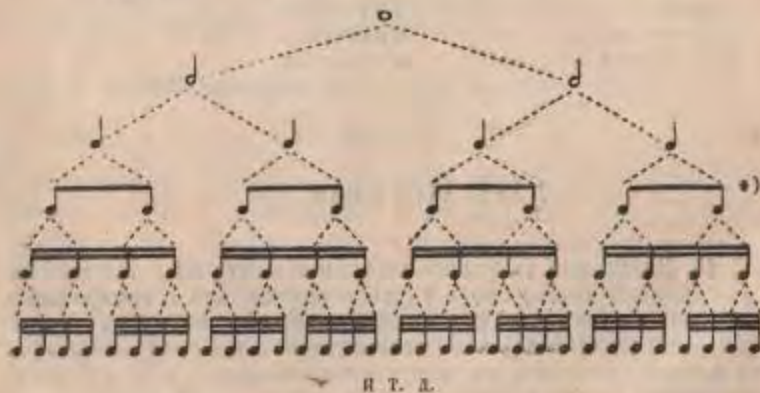
Долгій звукъ обозначаютъ кружкомъ \circ . Такая нота называется **цѣлою**. Всѣ остальные ноты обозначаютъ доли цѣлой, получаемыя отъ ихъ послѣдовательнаго дѣленія на два, а именно: — **половинныя**; половины половинъ, т. е. **четвертныя**; половины четвертныхъ, т. е. **восьмыя**; половины восьмыхъ, т. е. **шестнадцатые**, половины шестнадцатыхъ, т. е. **тридцать вторыхъ** половинъ тридцати вторыхъ, т. е. **шестьдесятъ четвертыхъ**; и т. д. Соответственно этому ноты получаютъ свои начертанія и названія такъ:

№ 1	Полуноты	J или f	шестнадцатая	J или f
	Четверти	J или f	тридцать вторая	J или f
	Восьмушки	J или f	шестьдесятъ четвертая	J или f

Болѣе мелкія доли не употребляются.

Взаимное соотношеніе длительностей, обозначаемыхъ нотами, такое:

№ 2



и т. д.

То есть, цѣлая заключаетъ въ себѣ: 2 полуноты, 4 четверти, 8 восьмыхъ и т. д.; полунота заключаетъ въ себѣ: 2 четверти, 4 восьмыхъ, 8 шестнадцатыхъ, и т. д.; четверть заключаетъ въ себѣ: 2 восьмыхъ, 4 шестнадцатыхъ, 8 тридцати вторыхъ и т. д.

*) Несколько одинаковыхъ долей (начиная съ восьмушекъ), стоящихъ рядомъ, прерываются столько разъ, сколько онѣ должны были бы имѣть хвостиковъ.

Длительность нотъ устанавливается не какимъ-нибудь точно определеннымъ временемъ, напр., числомъ секундъ для каждой изъ нихъ, а ея *сравнительнымъ отношеніемъ* къ длительности какой-нибудь *одной доли*, которая и принимается въ данномъ случаѣ за единицу времени, т. е. за величину для измѣренія длительностей всѣхъ остальныхъ нотъ.

Такая длительность въ противоположность точной называется относительной.

§ 17. **Лига.** Если двѣ ноты, обозначающія одинъ и тотъ же звукъ (повтореніе той же ступени), связаны скобкою, называемою лигою, такъ, (№ 3),

то вторая нота не ударяется и слышится одинъ сплошной звукъ, длительность котораго равна суммѣ длительностей обѣихъ нотъ. При помощи лигъ можно обозначить звукъ какой угодно длительности, которая впрочемъ всегда будетъ выражаться только въ *половинныхъ, четвертныхъ, восьмыхъ, шестнадцатыхъ* и т. д. доляхъ, напримѣръ

$$\text{№ 4. } \circ \text{ — } \text{J} \text{ — } \text{J} \text{ — } \text{J} \text{ — } \text{J} = \frac{12}{4} \quad \text{J} \text{ — } \text{J} \text{ — } \text{J} \text{ — } \text{J} \text{ — } \text{J} \text{ — } \text{J} = \frac{17}{16} \text{ и т. п.}$$

$$\frac{4}{4} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{2}{4} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{4}{16} \quad \frac{2}{16} \quad \frac{2}{16} \quad \frac{2}{16} \quad \frac{1}{16}$$

(См. I прилож. № 11).

§ 18. **Точки при нотѣ.** Если связываются лигою двѣ ноты, изъ которыхъ вторая вдвое короче первой, напр.: (№ 5).

№ 5. $\text{J} \text{ — } \text{J}$ или $\text{J} \text{ — } \text{J}$ или $\text{J} \text{ — } \text{J}$ то вторая нота замѣняется точкою

такъ: № 6. $\text{J} \cdot$, или $\text{J} \cdot$ или $\text{J} \cdot$ Слѣдовательно, точка, стоящая

при нотѣ, удлинняетъ эту ноту на половину ея стоимости. Употребляются двѣ и рѣже три точки у ноты, тогда каждая послѣдующая точка равняется по длительности половинѣ предыдущей, такъ: (№ 7)

$$\text{№ 7. } \text{J} \cdot \cdot \cdot \text{ все равняется звуку въ } \frac{1}{8} \text{, или } \text{№ 8. } \text{J} \cdot \cdot \cdot \text{ — } \frac{1}{8} \text{ — } \frac{1}{8} \text{ — } \frac{1}{8}$$

все равняется звуку въ $\frac{15}{32}$ и т. п. (См. I прилож. № 12).

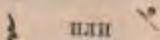

§ 19. **Паузы.** Пауза—знакъ, показывающій продолжительность времени отсутствія звука, т. е. знакъ молчанія. Длительность паузы тоже относительная и такъ же высчитывается, какъ и длительность нотъ.

Пауза, равная длительности цѣлой ноты, пишется въ видѣ утолщенія подъ одной изъ пяти нотныхъ линій.

№ 9. 

Пауза, замѣняющая полуноту, представляетъ утолщеніе, лежащее на линіи:

№ 10. 

Пауза, равная четвертной нотѣ пишется такъ: № 11.  или 


Остальныя паузы обозначаются такъ:

№ 12. $\gamma = \frac{1}{8}$, $\eta = \frac{1}{16}$, $\xi = \frac{1}{32}$ и т. д.

Лигами, на подобіе нотъ, паузы не связываются, но съ точками употребляются при совершенно томъ же значеніи этихъ послѣднихъ, какое онѣ имѣютъ при нотахъ (См. I прилож. № 13).

§ 20. **Обозначеніе несоизмѣрнаго подраздѣленія длительностей.** Принятые въ музыкѣ начертанія нотъ обозначаютъ доли длительности, происходящія отъ дѣленія цѣлой на 2, на 4, на 8, на 16, на 32, на 64 и т. т.-е. каждая группа долей всегда представляетъ одну или нѣсколько разъ слѣдующихъ меньшихъ долей, т.-е. четное, ихъ число.

При такомъ подраздѣленіи другія четныя доли (шестыя, десятыя, двѣнадцатыя и т. д.) и все нечетныя, (третьи, пятые, седьмыя и т. д.), принятыми начертаніями нотъ обозначены быть не могутъ, между тѣмъ какъ на практикѣ многія изъ нихъ употребляются. Чтобы не вводить для такихъ долей новыхъ начертаній нотъ, въ музыкѣ пользуются тѣми же нотами, но при слѣдующихъ условіяхъ: если длительности обозначаемой нотой (безъ точки) соответствуютъ не двѣ, а три равныя доли, то такое дѣленіе называется **непарнымъ** или **несоизмѣрнымъ**, а группа такихъ, равныхъ между собою нотъ, соответствующая длительности одной ноты слѣдующаго высшаго достоинства, называется **тріолью** и обозначается циф-

рою 3 такъ: № 13  Эта тріоль хотя и обозначена полуно-

тами, но каждая изъ нихъ соответствуетъ одной трети цѣлой, что и указывается цифрою 3; а слѣдовательно, вся группа такихъ трехъ нотъ равняется цѣлой. Изъ сказаннаго слѣдуетъ, что тріолі, соответствующія длительности данной ноты, обозначаются нотами такой длительности, какихъ должно было бы идти на такую данную ноту двѣ:

№ 14. $\overset{3}{\text{p}} \overset{3}{\text{p}} \overset{3}{\text{p}} = \text{c}$, $\overset{3}{\text{p}} \overset{3}{\text{p}} \overset{3}{\text{p}} = \text{r}$, $\overset{3}{\text{p}} \overset{3}{\text{p}} \overset{3}{\text{p}} = \text{p}$, $\overset{3}{\text{p}} \overset{3}{\text{p}} \overset{3}{\text{p}} = \text{q}$ и т. д.

т. е. трети цѣлой обозначаются полунотами, трети полуноты—четвертными и т. д.

Длительность нотъ можетъ подраздѣляться и на всякое другое число долей, соответственно которому образующаяся отъ такого дѣленія группа получаетъ численные итальянскія названія, такъ:

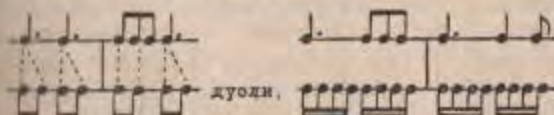
№ 15. $\overset{6}{\text{p}} \overset{6}{\text{p}} \overset{6}{\text{p}} \overset{6}{\text{p}} \overset{6}{\text{p}} \overset{6}{\text{p}} = \text{p}$ - шестоль. — $\overset{6}{\text{p}} \overset{6}{\text{p}} \overset{6}{\text{p}} \overset{6}{\text{p}} \overset{6}{\text{p}} \overset{6}{\text{p}} = \text{p}$ - сестоль. — $\overset{9}{\text{p}} \overset{9}{\text{p}} \overset{9}{\text{p}} \overset{9}{\text{p}} \overset{9}{\text{p}} \overset{9}{\text{p}} \overset{9}{\text{p}} \overset{9}{\text{p}} \overset{9}{\text{p}} = \text{p}$ - септиоль. — $\overset{9}{\text{p}} \overset{9}{\text{p}} \overset{9}{\text{p}} \overset{9}{\text{p}} \overset{9}{\text{p}} \overset{9}{\text{p}} \overset{9}{\text{p}} \overset{9}{\text{p}} \overset{9}{\text{p}} = \text{p}$ - нонемоль и т. д.

Болѣе мелкія дробленія употребляются сравнительно рѣдко.

Выше говорилось о нотахъ съ точками, которые также представляютъ собою звуки одной непрерывной длительности, но по составу своему распадаются на нечетное число долей, напимѣръ:

№ 16. $\text{c} \cdot = \frac{3}{2} \text{p}$, $\text{r} \cdot = \frac{3}{4} \text{p}$, $\text{p} \cdot = \frac{3}{8} \text{p}$ и т. д.

Если на время протяженія такихъ длительностей, составившихся изъ сліянія трехъ долей, падаетъ четное число болѣе мелкихъ и равныхъ между собою длительностей, то образуются четныя несоизмѣрныя группы: дуолі, квартолі и т. д., напимѣръ:

№ 17. 

(См. I прилож. № 14).

§ 21. **Относительная длительность, обозначаемая нотными знаменами.** Изъ всего сказаннаго до сихъ поръ о длительности нотъ вышлось только, что въ музыкѣ принято парное подраздѣленіе длительностей нотъ, т.-е. нота каждаго достоинства подраздѣляется на двѣ двояко болѣе короткія ноты, но сколько времени должна длиться та или другая нота—неизвѣстно. Чтобы длительность всѣхъ нотъ опредѣлилась точно, нужно опредѣлить, какъ велика должна быть длительность которой-нибудь одной изъ нихъ, напр.: цѣлой, полуноты, четверти и т. д. Тогда длительность всѣхъ остальныхъ нотъ опредѣлится точно, но сравнительно съ такой, установленной длительностью для одной выбранной ноты. Чаще всего устанавливается длительность четверти, которая и принимается за единицу длительности для измѣренія всѣхъ другихъ нотъ. Длительность такой единицы нотнаго из-

мѣрениі высчитывается равномѣрными движеніями руки, ноги или особаго маятника, называемаго **метрономомъ** *). Если за единицу времени принимается четверть, т.-е.: если продолжительность времени отъ начала одного удара до начала слѣдующаго считается равной длительности одной четверти, то такой счетъ называется счетомъ по четвертиямъ.

Когда мы установимъ, съ какой быстротой будутъ слѣдовать одинъ за другимъ удары метронома, или взмахи руки, то опредѣлится сейчасъ же и длительность всѣхъ нотъ, а именно: послѣдованіе четвертей будетъ исполняться съ такой быстротой, съ какой будутъ слѣдовать другъ за другомъ удары, каждая полунота будетъ тянуться въ продолженіе двухъ ударовъ, на цѣлую ноту будутъ падать четыре удара. Ноты, мельче четверти, будутъ исполняться по нѣскольку на одинъ ударъ, такъ:

№ 18.

(См. I прилож. № 15).

§ 22. **Обозначеніе темпа.** Условная (неопредѣленная) степень быстроты счета, или, какъ говорятъ—*быстроты темпа*, указывается цифрымъ рядомъ итальянскихъ терминовъ.

Главнѣйшіе изъ этихъ терминовъ слѣдующіе:

Для медленнаго движенія.	Для умѣреннаго движенія.	Для скорого и быстрого движенія.
Largo—протяжно	Andante (And ^{te})—тихо, не спѣша	Allegro (All ^{ro})—весело, одушевленно
Adagio—очень медленно	Moderato (Mod ^{ro})—умѣренно	Vivo—живо, скоро
Lento—медленно	Sostenuto—сдержанно	Presto—быстро.

Эти же термины употребляются въ сравнительной и превосходной степеняхъ: *Larghetto* (ларгетто)—быстрѣе чѣмъ *largo*. *lentissimo*—весьма медленно; *allegretto*—небольшое *allegro* и т. п.

*) Метрономъ устрояется такъ, что онъ можетъ отбивать удары съ желаемой быстротой; для этого нужна только по маятнику, раздѣленному на градусы, обозначенные цифрами, передвигать мушку вверхъ или внизъ. Въ пьесахъ метрономъ указывается такъ, напр. М. М. (т.-е. Метрономъ Мельцеля) $\text{♩} = 100$, т.-е. ставится

та нотная доля, которая должна падать на ударъ, въ нею слѣдуютъ знаки равенства и число, показывающее, на какой нумеръ слѣдуетъ поставить мушку на маятникѣ метронома. Такимъ образомъ, приведенное выше обозначеніе показываетъ, что на

Ка этимъ терминамъ приставляются еще объяснительныя слова: *non*—не, нѣтъ; *ben*—хорошо, лучше, какъ слѣдуетъ; *piu* (*piu*)—болѣе; *meno*—менѣе; *poco*—мало; *poco a poco*—мало-по-малу; *troppo*—слишкомъ; *quasi*—подобно, какъ—будто; *sempre*—всегда; *molto*—весьма; *sempre*—всегда, постоянно; *non tanto*—не столько. Пишутъ, напр., такъ: *piu allegro*—болѣе одушевленно, *non tanto moderato*—не слишкомъ умѣренно, *vivo assai*—очень скоро и т. п. Иногда нужно постепенно намѣнять быстроту темпа, т.-е. ускорить или замедлить счетъ; для этого существуютъ термины, мѣняющіе быстроту: *accelerando* (аццелерандо)—ускоряя, *ritenuto*—задерживая, *ritardando* (риф.)—запаздывая, *rallentando* (ралл.)—замедляя, *meno moto*—меньше движенія; *meno mosso*—меньше одушевленія.

Термины, возстаивающіе прежнее движеніе: *tempo primo*—первоначальный темпъ, а *tempo*—въ темпъ, *l'istesso tempo*—въ томъ же, въ прежнемъ, въ возстановленномъ темпѣ. Но всѣ приведенные термины только условно обозначаютъ степень быстроты: всякій знаетъ, что значить играть скоро или медленно, но не всякій исполнитъ одну и ту же пьесу до точности съ одинаковой быстротой, сравнительно съ другимъ исполнителемъ. Быстрота (живость) исполненія будетъ всегда въ зависимости отъ темперамента (степени подвижности характера), отъ степени развитія техники исполнителя и наконецъ, отъ трудности пьесы.

§ 23. **Обозначеніе силы звука.** Для обозначенія силы звуковъ существуютъ слѣдующіе условные термины и знаки, а именно:

f (*forte*)—сильно; это обозначеніе усиливается повтореніемъ буквы *f*, такъ: *ff* (*fortissimo*)—очень громко, *fff*—громче чѣмъ *ff* и т. д., *piu f* (*piu forte*)—болѣе громко, *sf*—*sforzando* или *sforzato*—умолено. Если *sforzando* касается отдѣльных нотъ, то ставится надъ каждой изъ нихъ знакъ въ видѣ >; *mf*—*mezzo forte* (мечцо форте)—на половину сильно. *Crescendo* (кремендо)—усиливая, сокращается въ *cresc.*, которое продолжаетъ дѣйствовать, пока не появится знакъ *f* или какой-нибудь другой, уничтожающій по своему смыслу знакъ *cresc.*: *p*—*piano* (пиано)—тихо, *pp*—*pianissimo* (пианиссимо)—очень тихо; высшая степень слабой игры выражается *ppp*. *Diminuendo* (диминуендо)—ослабляя, сокращается въ *dim.*, дѣйствующее такъ же, какъ и *cresc.*, на протяжении пьесы, пока

каждый ударъ метронома, поставленнаго на сотое дѣленіе, должна падать четверть

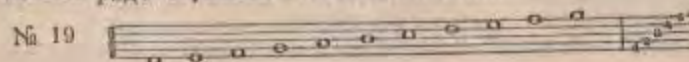
нота бы было такое обозначеніе $\text{♩} = 100$, то это значило бы, что на одинъ ударъ

слѣдуетъ исполнять полуноту, или по двѣ четверти.

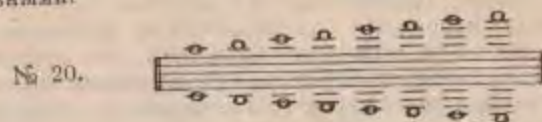
Можно считать и другими долями: напримеръ, считать по полунотамъ (т.-е. два удара на цѣлую, одинъ—на полуноту, двѣ четверти—на ударъ и т. д.), а также по восьмушкамъ (8 ударовъ на цѣлую, 4—на полуноту, 2—на четверть, двѣ шестнадцатыхъ на одинъ ударъ и т. д.).

не встретится знакъ, его уничтожающій. Crescendo и diminuendo замѣняются также знакомъ, который направляется раскрытой частью въ сторону усиленія звучности *).


§ 24. **Обозначеніе высоты.** А). **Пятилинейная система:** Высота звука указывается нотой только тогда, когда эта послѣдняя занимаетъ опредѣленное мѣсто на линейной системѣ. Линейная система состоитъ изъ пяти линій; счетъ линій — снизу. Сосѣднія по названію ступени занимаютъ всегда промежутокъ и линію или линію и промежутокъ; поэтому послѣдовательный рядъ ступеней обозначится такъ:





Если нужно обозначить ступени болѣе высокія или низкія, чѣмъ тѣ, которыми помѣщаются въ предѣлахъ пяти линій и ихъ промежутокъ, то употребляютъ сверху и снизу приписныя или добавочныя линіи, которыми и пользуются такъ же, какъ и пятью основными:

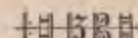


§ 25. Б). **Ключи.** Для того, чтобы рядъ нотъ, приведенныхъ въ нотныхъ примѣрахъ №№ 19 и 20, обозначалъ ступени опредѣленныхъ названій, нужно установить мѣсто для какой-нибудь одной изъ нихъ, т. е. условиться, что такая-то ступень (напр. до, ре, соль, фа или вообще какая-нибудь другая) будетъ занимать такое-то мѣсто. Съ этой цѣлью введены ключи, которые и указываютъ мѣсто ступени, названіе которой и носятъ, а въ зависимости отъ этого, — и мѣста всѣхъ остальныхъ ступеней.

Въ музыкѣ употребляются три ключа: ключъ Соль  или

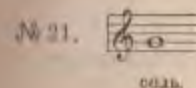
скрипичный, ключъ Фа  или басовый и ключъ До, 

*) Здѣсь приведены только самые употребительные термины; существуетъ же ихъ громадное количество. Но не только итальянскихъ, но еще французскихъ и нѣмецкихъ. Для устранения всякихъ недоразумѣній по терминологіи необходимо имѣть всегда подъ рукою музыкальный словарь. Изъ таковыхъ можно указать на словарь Эрраса, а еще лучше — очень подробный музыкально-энциклопедическій словарь Римона въ русско-нѣм. изданіи П. Юргенсона. Москва.

имѣющій слѣдующія различныя начертанія 

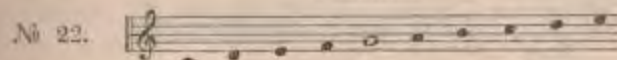
Ключи эти носятъ названія тѣхъ ступеней, мѣста которыхъ они указываютъ.

1. **Скрипичный ключъ соль** указываетъ мѣсто ступени Соль первой октавы на второй линіи (См. чертежъ клавиатуры, клавишъ № 26, изъ ряда бѣлыхъ), которую онъ и оглашаетъ своимъ закругленіемъ. Слѣдовательно, если соль занимаетъ мѣсто на второй линіи, то на слѣдующемъ промежуткѣ будетъ лежать ля, на третьей линіи си и т. д. и рядъ всѣхъ ступеней расположится такъ:



соль,

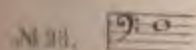
1-я октава



до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до и т. д.

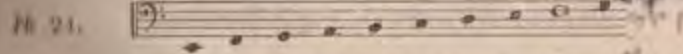
Кромѣ того, всѣ ноты, лежащія выше соль, будутъ обозначать соответствующія ступени въ верхней половинѣ 1-ой октавы, во 2-й, 3-ей и т. д. октавахъ. Всѣ ноты — ниже соль будутъ находиться въ нижней половинѣ 1-ой октавы, въ малой октавѣ и т. д. Вслѣдствіе этого ключъ соль болѣе удобенъ для ступеней высокихъ октавъ. Весь рядъ нотъ, употребляемыхъ въ ключѣ соль, приведенъ въ чертежѣ клавиатуры (стр. 7, строка 4).

2. **Басовый ключъ Фа** указываетъ мѣсто ступени Фа малой октавы на четвертой линіи, на которой и помѣщается начало знака ключа. Предъ его закругленіемъ, для болѣе точности, около 4-ой линіи ставятъ еще точки. Вслѣдствіе того, что фа малой октавы лежитъ на 4-й линіи, всѣ остальные ступени расположатся такъ:



Большая октава

Малая октава



ми, фа, соль, ля, си, до, ре, ми, фа, соль, и т. д.

Такъ какъ ключъ фа указываетъ на высокой линіи ноту довольно низкаго фа малой октавы, то онъ удобенъ для низкихъ октавъ. Весь рядъ нотъ въ ключѣ фа приведенъ въ чертежѣ клавиатуры (стр. 7, строка 5). (См. практ. упражн. № 12).

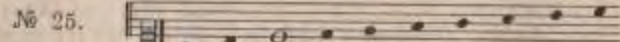
3. **Ключъ До** указываетъ мѣсто ступени До 1-й октавы, т. е. его ключевая нота До (см. черт. клавиатуры, клавишъ № 22) лежитъ какъ разъ посрединѣ между ключевыми нотами скрипичнаго и басо-

вого ключей, т.-е. на квинту ниже *соль* (клавишъ № 26) и на квинту выше *фа* (клавишъ № 18).

Ключъ *До* ставится на разныхъ линияхъ, но всегда указываетъ мѣсто одного и того же *До* 1-ой октавы.

Ключъ *До* на первой линіи называется **дискантовымъ** или **сопрановымъ**. Ступени въ немъ располагаются такъ:

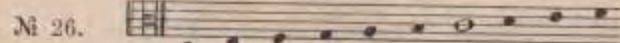
Малая октава. 1-я октава.



ля, си, до, ре, ми, фа, соль, ла и т. д.

Ключъ *До* на третьей линіи называется **альтовымъ**. Ступени въ немъ располагаются такъ:

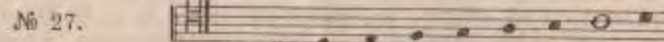
Малая октава. 1-я октава.



ре, ми, фа, соль, ла, си, до, ре, ми, и т. д.

Ключъ *До* на четвертой линіи называется **теноровымъ**. Ступени въ немъ располагаются такъ:

Малая октава. 1-я октава.

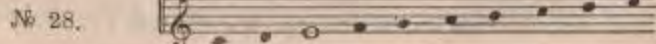


си, до, ре, ми, фа, соль, ла, си, до, ре и т. д.

Такимъ образомъ, во всѣхъ этихъ трехъ положеніяхъ ключа *До*, всѣ ступени отъ ключевой ноты вверхъ, т.-е. въ дискантовомъ ключѣ ноты—выше первой линіи, въ альтовомъ—выше третьей, а въ теноровомъ—выше четвертой, будутъ принадлежать верхнимъ октавамъ, начиная съ первой; всѣ ступени ниже ключевой ноты будутъ лежать въ нижнихъ октавахъ, начиная съ малой. Весь рядъ нотъ въ дискантовомъ, альтовомъ и теноровомъ ключахъ приведенъ въ чертежъ клавиатуры (строки 6, 7 и 8). (См. I прилож. № 16).

Въ старину ключи *Соль*, *Фа* и *До* ставились еще и на другихъ линіяхъ, что давало довольно большое количество разныхъ ключей, въ настоящее время вышедшихъ изъ употребленія. Эти неупотребительные теперь ключи—слѣдующіе:

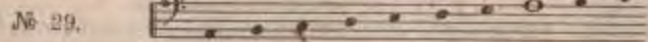
Ключъ *Соль* на первой линіи **старо-французскій**.



ми, фа, соль, ла, си, до, ре, ми, фа и т. д.

Читается какъ басовый, но двумя октавами выше.

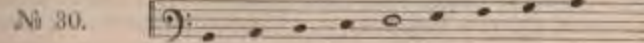
Ключъ *Фа* на 5-й линіи—**басо-профундовый**.



фа, соль, ла, си, до, ре, ми, фа, соль, ла и т. д.

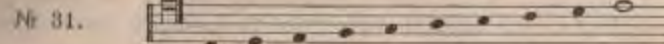
Читать какъ скрипичный, но двумя октавами ниже.

Ключъ *Фа* на 3-ей линіи—**баритоновый**.



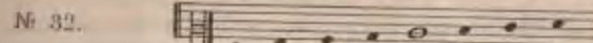
си, до, ре, ми, фа, соль, ла, си, до и т. д.

Этотъ ключъ употребляется иногда ключемъ *До* на 5 линіи отчего мѣста ступеней не мѣняются:



ля, си, до, ре, ми, фа, соль, ла, си, до и т. д.

Ключъ *До* на второй линіи—**меццо-сопрановый**.



фа, соль, ла, си, до, ре, ми, фа и т. д.

Существуетъ не совсѣмъ хорошій приемъ читать ключъ *До*, сравнительно со скрипичнымъ, т.-е. дискантовый ключъ—третьей ниже, альтовый—секундой выше, перенося все на октаву внизъ, что составляетъ, собственно, на септиму ниже; теноровый ключъ—на секунду ниже, перенося все еще на октаву, слѣдовательно, на ноту внизъ противъ написаннаго. Самымъ лучшимъ способомъ является заучиваніе каждого ключа совершенно самостоятельно, запомнивъ мѣсто его ключевой ноты и расположеніе другихъ ступеней сначала на линіяхъ, а затѣмъ въ промежуткахъ.

Есть и другіе, довольно, впрочемъ, сложные приемы заученія ключей которые можно найти въ слѣдующихъ сочиненіяхъ: К. Альбрехтъ, «Курсъ сольфеджій», изд. П. Юргенсона, и Кулябко-Коретскій, «Происхожденіе ключей и ихъ взаимное соотношеніе».

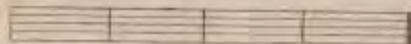
IV. Размѣръ и ритмъ.

§ 26. Всякое явленіе мы воспринимаемъ не сразу, а по частямъ. Поэтому все, что подлечь нашему воспріятію, воспринимается легче, если состоитъ изъ замѣтныхъ и легко выдѣляющихся составныхъ частей. Музыкальныя произведенія особенно нуждаются въ ясной разграниченности своихъ составныхъ частей, потому что они проходятъ предъ слушателемъ во времени и вызываютъ особенно усиленную дѣятельность памяти. Если же въ памяти не сохранится никакого представленія о прослушанной и уже переставшей звучать

части пьесы, то мы никогда не составимъ о ней цѣльнаго представленія и не получимъ эстетическаго удовольствія. Длительность же памяти значительно облегчается, если составныя части музыкальнаго произведенія будутъ типичны и легко, запоминаемы, и если въ ихъ послѣдованіи будетъ замѣтенъ извѣстный порядокъ. Поэтому одна изъ главныхъ задачъ тѣхъ отдѣловъ музыкально-теоретической науки, которые касаются строенія мелодіи и вообще разныхъ музыкальных формъ, заключается въ установленіи правилъ, касательно строенія и порядка чередованія составныхъ частей музыкальнаго сочиненія. Первые и главные изъ такихъ правилъ заключаются въ ученіи о размѣрѣ и ритмѣ.

§ 27. **Тактъ.** Самыми мелкими составными частями мелодіи, какъ музыкальной мысли, выраженной путемъ послѣдованія звуковъ одинъ за другимъ, являются **такты**. Тактъ можно бы уподобить музыкальному слову: какъ изъ словъ составляются предложения для выраженія мысли, такъ точно и изъ тактовъ составляются музыкальныя фразы. Но дальшее сходство между тактами и словами уже не такъ близко. Такты одной и той же мелодіи обыкновенно бываютъ равны между собою и, какъ формы, занимающія извѣстное протяженіе времени, дѣлятся для большаго удобства ихъ воспріятія на равныя между собою доли, иначе называемыя **временами такта**. При исполненіи, равенство долей достигается равномернымъ ихъ отсчитываніемъ рукою или метрономомъ. Звукъ, падающій на начало первой доли, исполняется сильнѣе, т. е. получаетъ удареніе или акцентъ, и вся доля поэтому называется **акцентированной** или **сильной**, а остальные доли — **слабыми**. Акценты дѣлаются для того, чтобы помогать слуху улавливать начало каждаго такта. Такимъ образомъ, для слуха такты отдѣляются одинъ отъ другого акцентированіемъ ихъ первыхъ долей; въ нотѣ такты отдѣляются другъ отъ друга **тактовыми чертами** или **межами**:

№ 33.



(См. I прилож. № 17).

Размѣръ.

§ 28. Число долей такта и продолжительность этихъ долей составляетъ **размѣръ такта**, обозначаемый дробью. Числитель дроби (верхнее число) указываетъ число долей, а слѣдовательно, и число счетовъ въ тактѣ. Знаменатель (нижнее число) обозначаетъ степень продолжительности каждой доли, а слѣдовательно, и степень

быстроты, съ какою должны слѣдовать одинъ за другимъ счета въ тактѣ. Продолжительность долей такта приравнивается къ продолжительности цѣлой ноты или ея частей: половины, четверти, осьмушки, шестнадцатой, что и даетъ условное (неточное) понятіе о томъ, съ какою быстротой слѣдуетъ высчитывать доли такта. По количеству долей, (по числу счетовъ) размѣры подраздѣляются на три рода: 1) **простые** (въ двѣ или три доли, т. е. счетовъ), 2) **сложные** (въ четыре, шесть, девять и двѣнадцать долей, т. е. счетовъ) и 3) **смѣшанные** (въ пять и семь долей, т. е. счетовъ). По качеству (т. е. по длительности) долей каждый родъ размѣра имѣетъ нѣсколько видовъ, т. е. каждый изъ рода простыхъ размѣровъ (двухъ и трехъ-дольных) можетъ быть слѣдующихъ видовъ: въ $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ и т. д.; каждый изъ рода сложныхъ размѣровъ (шесть, девять, и двѣнадцатидольныхъ) также можетъ быть разныхъ видовъ, напр.: $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$ и т. п. Такимъ образомъ, числитель дроби размѣра указываетъ его родъ (число долей и счетовъ), а знаменатель — видъ (условную быстроту послѣдованія долей и счетовъ). (См. I Прилож. № 18).

§ 29. **Простые размѣры.** Тактъ простого размѣра отличается тѣмъ, что имѣетъ только одну сильную, т. е. **акцентированную** долю, съ которой всегда и начинается; остальные доли — **слабыя**. Къ простымъ размѣрамъ относится только **двухдольный** и **трехдольный**. Двухдольный размѣръ представляетъ чередованіе сильной и слабой долей, трехдольный — чередованіе сильной и двухъ слабыхъ. Для каждаго размѣра установленъ извѣстный способъ высчитыванія его долей рукою, т. е. **дирижированія**.

Двухдольный размѣръ, независимо отъ его вида, т. е. отъ продолжительности долей его такта, всегда высчитывается движеніемъ руки внизъ для первой доли и вверхъ — для второй, такъ:

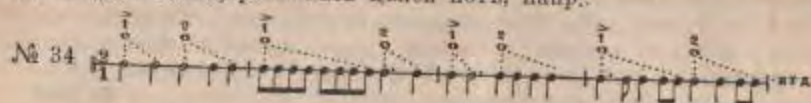


Трехдольный размѣръ, также независимо отъ его вида, высчитывается движеніемъ руки внизъ (первая доля), вправо (вторая доля) и вверхъ (третья доля), такъ:



Виды двухдольнаго размѣра. 1) *Двухдольный размѣръ въ двѣ доли* (т. е. въ двѣ такихъ доли, изъ которыхъ длительность каждой равняется длительности цѣлой ноты). Это значитъ, что въ

тактѣ размѣра въ $\frac{3}{4}$ можетъ быть сколько угодно нотъ различной длительности, но онѣ всегда должны распадаться на двѣ равныя группы, такъ, чтобы сумма нотъ каждой такой группы, равной одной доль такта, равнялась цѣлой нотѣ, напр.:



Слѣдовательно, на одну долю могутъ падать: двѣ полуноты, полунота и двѣ четверти, четыре четверти и т. д. Всѣ ноты, входящія въ группу одной доли, исполняются на одинъ ударъ.

Размѣръ въ $\frac{2}{4}$ называютъ *alla breve* ⁽¹⁾ **большое** и обозначаютъ $\frac{2}{4}$, или числомъ 2, или знакомъ . Какое-нибудь изъ этихъ обозначеній ставится въ началѣ первой строки пьесы.

Такъ какъ въ размѣрѣ *alla breve* большое каждое длинное доль представляетъ затрудненіе въ равномѣрности ихъ отсчитываніи, то промежутки времени между долевыми ударами подраздѣляютъ еще короткими ударами или на двѣ части, т. е. каждая доля дѣлится на двѣ поддоли, или—на четыре, образуя четыре поддоли такъ:



или такъ

2) *Двухдольный размѣръ* въ $\frac{2}{2}$, т. е. въ двѣ такихъ доли, изъ которыхъ длительность каждой равняется длительности полуноты. Слѣдовательно, всякое число нотъ, наполняющихъ такты этого размѣра, должно раздѣляться на двѣ группы, изъ которыхъ каждая въ суммѣ равна полунотѣ. Такимъ образомъ, группы, соответствующія одной долѣ, могутъ состоять: изъ двухъ четвертей, изъ четверти съ точкою и восьмушки, изъ четырехъ восьмушекъ и т. п. выполняемыхъ на одинъ ударъ, такъ:



Размѣръ въ $\frac{3}{4}$ называется *alla breve* **малое** и обозначается дробью

$\frac{3}{4}$, цифрою 2, или знакомъ

Ради равномѣрности высчитыванія долей, *alla breve* малое высчитывается также съ подраздѣленіемъ долей, при помощи короткихъ вспомогательныхъ ударовъ, какъ показано для *alla breve* большое.

3) *Двухдольный размѣръ* въ $\frac{2}{4}$, т. е. длительность каждой доли какое бы число нотъ на нее ни падало, равняется одной четверти.

¹⁾ *Alla breve* въ переводѣ значить—въ сокращеніи, т. е. сокращенный счетъ, по два удара изъ такта и всего четырехъ.

Слѣдовательно, доли могутъ быть заполнены группами въ двѣ восьмушки или восьмушкою съ точкою и шестнадцатою, или восьмушкою и двумя шестнадцатыми и т. п., во всѣ ноты, входящія въ группу одной доли, выполняются на одинъ ударъ.

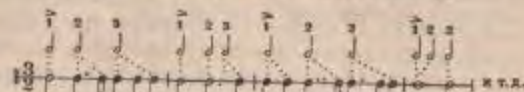
№ 36.



Можно легко представить себѣ размѣры въ $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{16}$ и т. д., но они не употребительны.

Виды трехдольнаго размѣра. 1) *Трехдольный размѣръ* въ $\frac{3}{2}$, т. е. каждая доля равняется длительности одной полуноты. Слѣдовательно, сколько бы нотъ различной длительности ни заключалось въ тактѣ въ $\frac{3}{2}$, онѣ должны распадаться на три группы, изъ которыхъ каждая по суммѣ заключающихся въ ней нотъ, равняется полунотѣ. Слѣдовательно, каждая доля этого размѣра можетъ быть заполнена такою-же группою нотъ, какъ и доля размѣра въ $\frac{2}{2}$.

№ 37



При высчитываніи рукою, промежутки между долевыми ударами подраздѣляются короткими ударами на двѣ равныя части, т. е. каждая доля дѣлится еще на двѣ поддоли, такъ:

Группа, соответствующая одной долѣ, выполняется на одинъ ударъ.

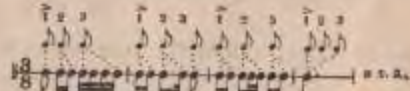
2) *Трехдольный размѣръ* въ $\frac{3}{4}$,—каждая доля равняется одной четверти, и всѣ ноты, наполняющія тактъ распадаются на три группы, изъ которыхъ каждая по суммѣ равняется одной четверти. Слѣдовательно, доли этого размѣра могутъ быть заполнены такими-же группами, какъ и доли размѣра въ $\frac{2}{4}$.

Группа, соответствующая одной долѣ, выполняется на одинъ ударъ.

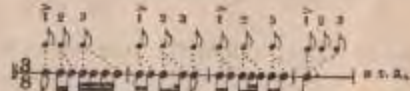
3) *Трехдольный размѣръ* въ $\frac{3}{8}$,—каждая доля равняется одной восьмушкѣ, всѣ ноты, наполняющія тактъ, распадаются на три группы такъ, чтобы сумма нотъ каждой группы равнялась одной восьмушкѣ. Слѣдовательно, доля можетъ быть заполнена слѣдующими группами: двумя шестнадцатыми или шестнадцатою съ точкою и одною тридцатью второю, или одною шестнадцатою и двумя тридцатью вторыми и т. п.

Группа, соответствующая одной долѣ, выполняется на одинъ ударъ.

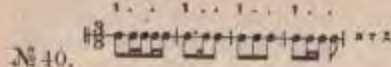
№ 38.



№ 39.



При быстромъ темпѣ размѣръ въ $\frac{2}{3}$ иногда считаютъ за одно движеніе руки танцъ;



№ 40. (См. I Прилож. № 19).

Тактовъ одинаковаго простого размѣра всегда подраздѣляется на нѣсколько равныхъ между собою составныхъ частей, заключающихъ въ себѣ столько долей, сколько ихъ было въ тактѣ простого размѣра, вошедшаго въ составъ сложнаго такта:



соотвѣтствующія прежнему простому такту, и каждая изъ этихъ частей включаетъ въ себѣ по три доли съ сохраненіемъ ударенія на первой изъ нихъ.

Такъ какъ въ сложный тактъ входитъ нѣсколько тактовъ простого размѣра, а каждый простой тактъ начинается акцентированной долей, то въ сложномъ тактѣ является нѣсколько акцентированныхъ долей. Слѣдовательно, число акцентированныхъ долей въ сложномъ тактѣ определяется числомъ простыхъ тактовъ, вошедшихъ въ его составъ.

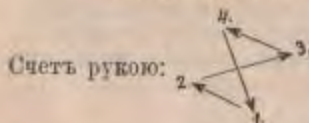
Присутствіе нѣсколькихъ акцентированныхъ долей въ тактахъ сложнаго размѣра составляетъ существенное его отличіе отъ простого размѣра, такты котораго имѣютъ только по одному акценту.

Въ сложномъ тактѣ самымъ сильнымъ бываетъ первый акцентъ; второй акцентъ—слабѣ перваго, третій—слабѣ втораго и т. д.

Сложный размѣръ, въ зависимости отъ числа долей въ тактѣ бываетъ слѣдующихъ четырехъ видовъ: 1) четырехдольный, 2) шестидольный, 3) девятидольный и 4) двѣнадцатидольный.

1. Четырехдольный размѣръ. Тактъ четырехдольнаго размѣра

составляется изъ сліянія двухъ двухдольных тактовъ въ одинъ тактъ и поэтому имѣетъ два ударенія—на первой и третьей (прежней первой) доляхъ. Употребляется преимущественно въ видѣ четырехъ четвертей и обозна-



Счетъ рукою:

чается такъ: 4 или $\frac{4}{4}$, или знакомъ **C**

§ 30. Сложные размѣры. Тактъ болѣе чѣмъ въ двѣ или три доли разсматривается, какъ составившійся изъ соединенія нѣсколькихъ тактовъ одинаковаго простого размѣра. Такимъ образомъ тактъ сложнаго размѣра всегда подраздѣляется на нѣсколько равныхъ между собою составныхъ частей, заключающихъ въ себѣ столько долей, сколько ихъ было въ тактѣ простого размѣра, вошедшаго въ составъ сложнаго такта:

Верхняя строка этого примѣра представляетъ такты въ $\frac{1}{2}$, а нижняя—соединеніе двухъ тактовъ по $\frac{1}{2}$, въ одинъ тактъ въ $\frac{1}{2}$, который въ слѣдствіе этого и раздѣляется на двѣ части (отмѣченные буквою «а» снизу),

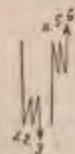
№ 42



Четырехдольный размѣръ выполняется иногда подобно простому, съ однимъ удареніемъ на первой доли, а каждая изъ слѣдующихъ долей исполняется слабѣ предыдущей, и весь тактъ представляетъ постепенное *diminuendo* отъ начала къ его концу (№ 43).

№ 43.

Четырехдольный размѣръ въ $\frac{1}{8}$ почти не употребителенъ.



Счетъ рукою:

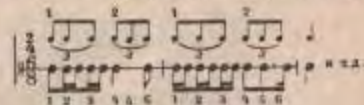
2. Шестидольный размѣръ. Тактъ шестидольнаго размѣра составляется изъ двухъ трехдольных тактовъ, вслѣдствіе чего имѣетъ два акцента—на первой и четвертой (бывшей первой долей прежняго втораго такта) доляхъ.

Употребляется въ видѣ $\frac{6}{4}$ и $\frac{6}{8}$.

№ 44



Тактъ шестидольнаго размѣра и счетъ его напоминаютъ собою двухдольный тактъ съ подраздѣленіемъ каждой доли на три, т. е. по тріоли, вслѣдствіе этого, при быстромъ движеніи этотъ размѣръ считается на два удара руки, какъ двухдольный по тріоли т. е. № 45.



3. Девятидольный размѣръ. Тактъ девятидольнаго размѣра

составляется изъ трехъ трехдольных тактовъ и поэтому имѣетъ три акцента—на первой, на четвертой (бывшей первой долей прежняго втораго такта) и на седьмой (бывшей первой долей прежняго третьяго такта) доляхъ.

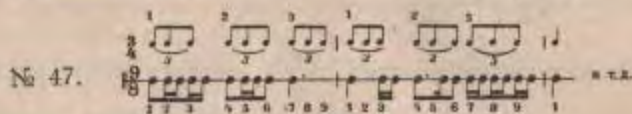
Счетъ рукою:



Употребляется въ видѣ $\frac{9}{8}$ и $\frac{9}{16}$.



Тактъ десятидольнаго размѣра и счетъ его напоминаютъ трехдольный тактъ съ подраздѣленіемъ каждой доли на три, т.-е. по тріолямъ, и поэтому, при быстромъ движеніи, считаются на три удара, какъ трехдольный по тріолямъ, т.-е. на каждый ударъ падаетъ по три доли сразу, такъ: (№ 47).



4. Двѣнадцатидольный размѣръ.

Тактъ двѣнадцатидольнаго размѣра состоитъ изъ четырехъ трехдольныхъ тактовъ и поэтому, имѣетъ четыре акцента—на *первой*, на *четвертой* (бывшей первой доль прежняго втораго такта), на *седьмой* (бывшей первой доль прежняго третьего такта) и на *десятой* (бывшей первой доль прежняго четвертаго такта) доляхъ.

Счетъ рукою:



Употребляется въ видѣ $\frac{12}{8}$ и $\frac{12}{10}$.



Тактъ двѣнадцатидольнаго размѣра и счетъ его напоминаютъ собою тактъ четырехдольнаго размѣра съ подраздѣленіемъ каждой доли на три, т.-е. по тріолямъ, и поэтому, при быстромъ движеніи считаются на четыре удара, какъ четырехдольный по тріолямъ. (См. 1 Прилож. № 20).

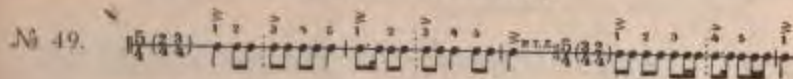
§ 31. Смѣшанные размѣры—также сложные, но представляющіе смѣшеніе разнородныхъ размѣровъ. (См. начало § 30).

Соединеніе тактовъ двухъ и трехдольнаго даетъ **пятидольный** размѣръ, соединеніе трехъ и четырехдольнаго—**семидольный**.

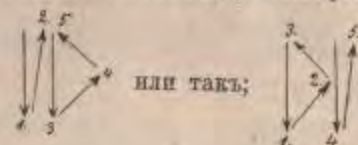
Ударенія въ тактъ смѣшаннаго размѣра размѣщаются различно и въ зависимости отъ того, въ какомъ порядкѣ вошли въ его составъ такты простаго размѣра.

Пятидольный размѣръ можетъ имѣть ударенія на *первой* и

третьей доляхъ (если составилъ изъ послѣдованія двухъ и трехдольнаго тактовъ) или на *первой* и *четвертой* (если составилъ изъ послѣдованія трехъ и двухдольнаго тактовъ).

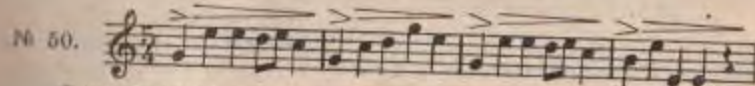


Счетъ рукою для пятидольнаго размѣра, смотри по его составу, представляетъ соединеніе счетовъ двухъ и трехдольнаго, такъ:



или такъ;

Иногда пятидольный тактъ имѣетъ характеръ простаго размѣра—съ однимъ акцентомъ на *первой* доль, напр.:
Галопъ «Жанъ за Царя».

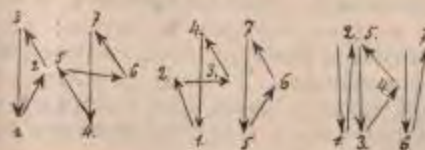


Семидольный размѣръ можетъ имѣть ударенія на *первой* и *четвертой* доляхъ (если составилъ изъ послѣдованія трехъ и четырехдольнаго тактовъ) и на *первой* и *пятой* (если составилъ изъ послѣдованія четырехъ и трехдольнаго тактовъ).

Если семидольный тактъ составленъ изъ послѣдованія двухъ, трехъ и двухдольнаго, то получить три ударенія на *первой*, *третьей* и *шестой* доляхъ.

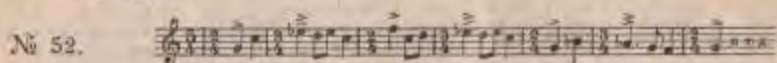


Счетъ рукою для семидольнаго размѣра, въ зависимости отъ его состава, можетъ быть троякимъ:



Въ новыхъ нотныхъ изданіяхъ при смѣшанныхъ размѣрахъ, для указанія удареній, обозначаютъ ихъ составъ двумя дробями, поставленными въ скобкахъ впереди за показателемъ размѣра, какъ это и сдѣлано въ только что приведенныхъ примѣрахъ.

Еще удобнѣе такое обозначеніе:

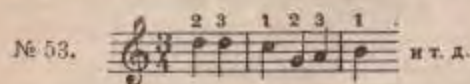


т. е. когда счетъ указывается постановкой дробныхъ показателей у каждой части такта.

Такимъ способомъ указанія пользуются и тогда, когда, какъ это бывало въ очень рѣдкихъ случаяхъ, приходится указывать и другія смѣшенія различныхъ размѣровъ, которыя, какъ исключенія, въ настоящемъ руководствѣ рассматриваемы быть не могутъ.

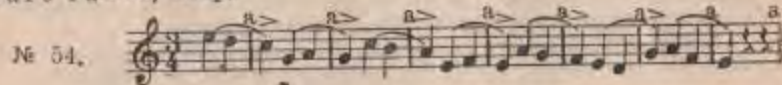
(См. I прилож. № 21).

§ 32. **Затактъ.** Мелодія очень часто начинается не съ первой доли такта, а съ какой-нибудь побочной, на примѣръ, такъ:

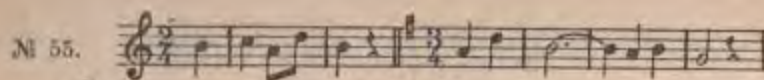


Такой неполный (безъ начала) первый тактъ называется затактомъ. Въ этихъ случаяхъ вся мелодія распадается на такія звенья

(отмѣченные въ примѣрѣ № 54 буквою а), изъ которыхъ каждое будетъ состоять изъ затакта и столькожъ долей сѣдующаго такта, сколько не хватало затакту до полнаго такта, напр.:



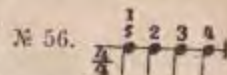
Поэтому мелодія, начинающаяся съ затакта, окончится всегда неполнымъ тактомъ, въ которомъ не будетъ доставать числа долей, вошедшихъ въ затактъ. Въ данномъ примѣрѣ затактъ состоитъ изъ 2-й и 3-й долей, а послѣдній тактъ изъ одной первой, которая съ долями затакта составляетъ полныя три доли такта. Въ подобныхъ случаяхъ нашъ слухъ будетъ принимать за цѣлое звено, равное такту, не то, что заключается отъ межи до межи, а затактъ и недостающія ему доли въ слѣдующемъ тактѣ, т. е. части, отмѣченной буквою а, изъ которыхъ каждая будетъ заключать въ себѣ такія же три доли (по четвертямъ), какія заключаетъ и тактъ (отъ черты до черты), но не въ томъ порядкѣ, а именно: не сильная и двѣ слабыя, а двѣ слабыя и сильная, т. е. слуховой тактъ будетъ не разъ-два-три, а два-три-разъ. Затактъ, по количеству входящихъ въ его составъ долей, можетъ быть однодольнымъ, двудольнымъ, трехдольнымъ и т. д. Въ примѣрѣ № 55 приведены однодольный и двудольный затакты.



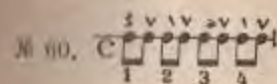
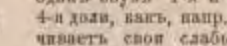
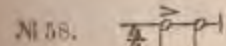
(См. I прилож. № 22).

§ 33. **Общій выводъ о размѣрахъ.** Изъ всего сказаннаго о размѣрахъ легко сдѣлать слѣдующіе выводы:

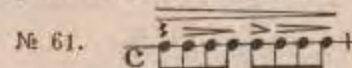
1) Существенно отличающихся другъ отъ друга размѣровъ только два: а) двухдольный и б) трехдольный. Въ двухдольномъ—слабая часть такта равна сильной, въ трехдольномъ—слабая часть превосходитъ сильную. Всѣ остальные размѣры, кромѣ смѣшанныхъ, составляютъ не что иное, какъ двух- и трехдольный. Двѣ-ствительно, четырехдольный размѣръ, имѣющій два ударенія на 1-й и 3-й доли (№ 56) есть въ сущности малое



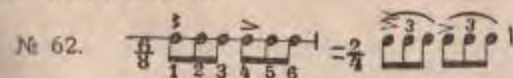
alla breve (№ 57), въ которомъ каждая доля подраздѣляется пополамъ, вслѣдствіе чего понадобилось сдѣлать небольшое удареніе на первой половинѣ второй доли (т. е. на два), чтобы отдѣлить вторую пару четвертей отъ первой. Такимъ образомъ, двухдольный тактъ тоже можетъ имѣть два ударенія, какъ и четырехдольный. Въ свою очередь, четырехдольный тактъ, въ которомъ слизисъ въ одну звуку 1-й и 2-й доли, 3-й и 4-й доли, какъ, напр., въ № 58, утрачиваетъ свои слабые части (счетомъ два и четыре), вслѣдствіе чего слабое удареніе (въ три) пропадаетъ, такъ какъ его не окружаютъ доли безъ ударенія и тактъ звучитъ совершенно такъ же, какъ alla breve (№ 59). Бываютъ случаи, въ которыхъ четырехдольный размѣръ, понижаясь, имѣетъ больше отличія отъ двухдольнаго, напр., № 60. Въ такомъ надѣ, при четырехдольномъ размѣрѣ, нужно выдѣлять четыре пары восьмюшекъ, но такъ, чтобы первая пара получала самое сильное удареніе, третья пара—болѣе слабое, а во 2-й и 4-й парахъ слѣдуетъ чуть выдѣлать первую ихъ половину (т. е. третью и седьмую восьмюшки), чтобы было замѣтно, что каждая изъ этихъ долей подраздѣлилась на двѣ четверти (восьмюшки).



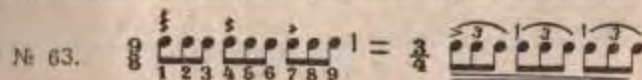
Если этотъ самый примѣръ принять за тактъ alla breve малое, то выдѣленіе третьей и седьмой восьмюшекъ не нужно, и мы услышимъ такое исполненіе (№ 61).



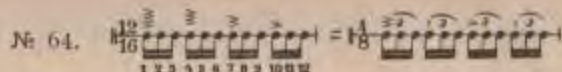
Шестидольный размѣръ есть не что иное, какъ двухдольный, состоящій изъ трехъ на каждой долѣ, т. е. (№ 62).



Девятидольный—все равно, что трехдольный съ тріолями на каждой долѣ, т. е.

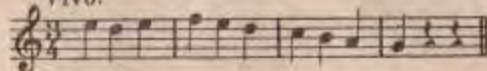


Двадцатидольный—все равно, что четырехдольный съ тріолями на каждой долѣ, т. е.



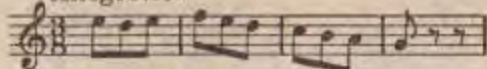
2) Знаменатель во всех дробях, или показатель длительности долей, собственно говоря, не нужен, и обычно обозначать знаменатель дробью есть остаток того старого времени, когда не было метронома, точно указывающего быстроту темпа, т. е. быстроту счета, а следовательно и быстроту последования долей. И действительно, в исполнении двух следующих образцов не будет различия никакой разницы, хотя первый написан в $\frac{3}{4}$, а второй в $\frac{2}{4}$.

Vivo.



№ 65.

Allegretto.



Восьмая вдвое короче четверти; следовательно, казалось бы, что второй пример должен быть исполнен вдвое быстрее первого, но в первом указано темпо быстрее, чем во втором, т. е. четверти будут исполняться быстро, а восьмые — сравнительно медленно, что в результате даст одинаковое исполнение. Совершенно никакой разницы в исполнении не будет тогда, когда мы надь первой пьесой обозначим метроном, напр., такт М. М. $\frac{1}{4}$ —85, а надь второй — такт М. М. $\frac{1}{2}$ —85. Тогда в обоих случаях метроном будет считать с одинаковой быстротой, но в первом случае подь его счет падают четверти, а во втором, — подь тот же самый счет, восьмые.

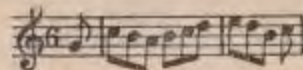
Из сказанного следует, что различных видов двухдольного, различных видов трехдольного и т. д. разницы не существует, а есть один двухдольный, один трехдольный, один четырехдольный, один шестидольный и т. д., но только каждый из них может быть выражен в более долгих или коротких долях, т. е. то в целых нотах, то в половинках, то в четвертях и т. д. Пользуясь метрономом, каждый из разницы во всей музыке можно было бы писать только в каких-нибудь одних долях, напр., в четвертях ($\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$), а поэтому и обозначать разницы только одним числом долей, т. е. все двухдольные цифрой 2, так:



трехдольные цифрой 3 и т. д., как это и делают в

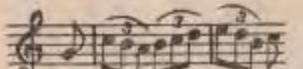
некоторых новых нотных изданиях, потому что такое обозначение совершенно ясно даже и при современном существовании разницы с долями различной стоимости. Действительно, если в следующем примере обозначить разницу без знаменателя, так:

№ 66.



то, конечно, никто не спросит: — в каких шесть долей написана пьеса?

№ 67.

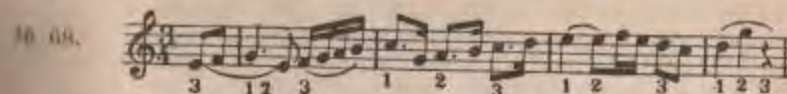


Также в случае, если бы было написано как в № 67, то каждый догадается, что пропущено указание разницы 2, т. е. двухдольного в триолах.

Р и т м ъ.

§ 34. Из десятков, а иногда и сотен тактов какого угодно музыкального сочинения, только в немногих из них встрѣ-

чается, а иногда и совершенно не встречается, столько нот, сколько долей. Обыкновенно сходство тактов данного сочинения ограничивается одинаковым числом долей, а следовательно, и равенством самих тактов по времени: число же наполняющих их нот и длительности этих нот бывают весьма разнообразны, например:



В приведенном образце мы имеем четыре такта, совершенно непохожих один на другой по качеству и стоимости нот. Но все это разнообразие звуков различной длительности подчиняется разнице и укладывается под равномерный трехдольный счет (указанный цифрами снизу), при чем, сколько бы нот ни приходилось на долю, сумма их длительностей всегда равняется длительности доли. Такой-то известный порядок чередования звуков одинаковой и различной длительности, но подчиняющийся метру (равномерному счету), составляет ритм.

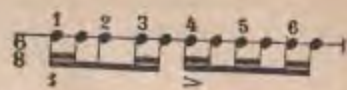
Следовательно, когда мы поем пьесу со счетом рукою, то рука выполняет разницу или метр, а голос — ритмизованную мелодию. Если ту же пьесу, также со счетом руки, исполнить на барабане, то палки будут выстукивать только ритм, сообразуясь с равномерным счетом.

Разнообразие разницы крайне ограничено: мы нашли только восемь его разновидностей — два вида простых, четыре вида сложных и два вида смешанных, и, кроме этих немногих видов, ничего больше не существует. Разнообразие же ритма даже в одном и том же разнице неисчерпаемо, и действительно: все когда-либо сочиненные на свете пьесы, например, в трехдольном разнице (все вальсы, все полонезы, все мазурки и пр.), одинаковы по разнице, но совершенно разнообразны по ритму. С музыкально-эстетической точки зрения разнице вносит элемент единства, а ритм — элемент разнообразия.

Подчинение же ритма разнице является средством к достижению весьма важного в эстетическом отношении равновесия между единством и разнообразием. Ритм, представляя чередование звуков различной длительности и в различном порядке, вносит в музыку то большую, то меньшую оживленность. Врное выполнение ритма составляет одно из самых существенных условий художественности исполнения; другими словами, — ритмический фальш так же невыносим, как фальш мелодической, т. е. как фальшивые ноты.

§ 35. Группировка. В виду такого громадного значения ритма, в музыкальной практике выработались особые приемы нотного письма, с целью облегчить глазу возможность быстро охватывать

Вследствие этого предыдущий примѣръ нужно сгруппировать такъ: (№ 74). Тогда становится очевиднымъ, что шести



дольный тактъ состоитъ изъ двухъ равныхъ половинокъ по три доли, и удареніе, падающее, на четвертую долю, будетъ замѣтно, такъ какъ съ него начнется вторая группа. Чтобы группы, соответствующія отдѣльнымъ долямъ (счетахъ), были также замѣтны, во второй половинѣ такта шестнадцатая прочеркнута не сплошной второй чертой, т. е.

не такъ: № 75. а попарно, такъ: № 76.

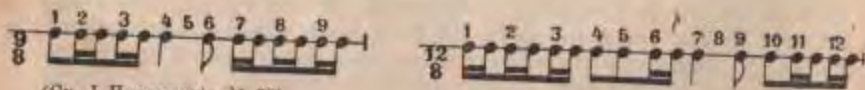
хотя дѣлаютъ и сплошныя прочеркиванія. Разница группировокъ въ простыхъ и сложныхъ размѣрахъ легко усваивается изъ ихъ сравненія. Такъ, напр.: простой тактъ въ $\frac{3}{4}$ вмѣщаетъ въ себя также шесть восьмушекъ, какъ и сложный шестидольный тактъ въ $\frac{6}{8}$. И если не обозначить размѣра и не дѣлать группировки, то нельзя сказать, въ $\frac{3}{4}$ или въ $\frac{6}{8}$ будетъ тактъ слѣдующаго примѣра:

Но если онъ будетъ сгруппированъ

такъ: № 77. или

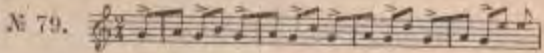
такъ: то очевидно, что въ первомъ случаѣ это размѣръ въ $\frac{3}{4}$ тактъ какъ имѣетъ три группы (по $\frac{2}{3}$), изъ которыхъ каждая равняется $\frac{1}{4}$ и составляетъ одну изъ трехъ долей такта, во второмъ случаѣ выступаютъ двѣ группы по $\frac{3}{8}$, которыя выдѣляютъ ударенія на первой и на четвертой восьмушкахъ и указываютъ на составъ изъ двухъ тактовъ по $\frac{3}{8}$. Изъ сказаннаго вытекаетъ слѣдующее общее правило для группировки въ сложныхъ размѣрахъ: сначала тактъ сложнаго размѣра долженъ быть сгруппированъ по прежнимъ простымъ тактамъ, вошедшимъ въ его составъ, а затѣмъ въ каждой изъ такихъ составныхъ частей такта (сгруппированныхъ въ одну группу) слѣдуетъ сдѣлать группировку по долямъ. Это общее правило буквально относится и къ девяти, и къ двѣнадцатидольному размѣрамъ: въ девятидольномъ размѣрѣ будутъ только три такихъ группы, а въ двѣнадцатидольномъ — четыре напр.:

№ 78.



(См. I Приложение № 25).

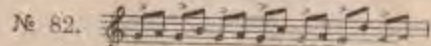
§ 38 Иногда группировка умышленно дѣлается не правильно съ цѣлью показать искусственное перенесеніе удареній на слабыя доли, напр. (№№ 79 и 80).



Въ первомъ примѣрѣ при правильной группировкѣ исполненіе предполагалось бы такое: (№ 80).



между тѣмъ какъ при приведенной выше группировкѣ, мы услышимъ совершенно другую фразу и съ акцентами на другихъ нотахъ:



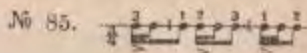
Въ примѣрѣ № 81-го нѣтъ правильной группировки, т. е. такой:



невозможно видѣть бы двѣ разныхъ ритмическихъ фигуры, наз. мотивами: а именно

№ 84. Между тѣмъ композиторъ желалъ № 84а провести три раза одну и ту же

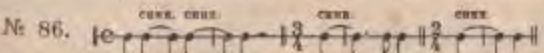
фигуру № 84а такъ, чтобы она начиналась съ каждой доли такта: т. е. первый разъ съ третьей доли, второй разъ — со второй и третей разъ — съ первой (№ 85).



Къ числу также неправильныхъ группировокъ относятся и нѣкоторыя общепринятые способы обозначенія синкопы.

§ 39. Синколою называется особая ритмическая фигура, происходящая отъ того, что звукъ, начавшійся съ неакцентированнаго времени, протягивается на акцентированное.

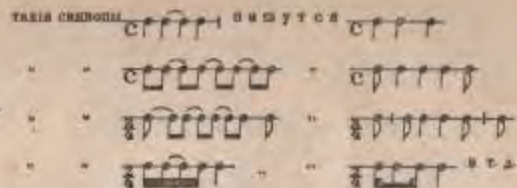
Синкопа можетъ вмѣщать въ себя или двѣ цѣлыя доли: — предшествующую неакцентированную и слѣдующую акцентированную, напр.:



или вторую половину всякой доли, акцентированной и неакцентированной, съ первой половиной послѣдующей (хотя бы и неакцентированной), напр.:



Синкопы внутри такта пишутся особымъ общепринятымъ способомъ, представляющимъ отступленія отъ правильной группировки, а именно:



№ 88.

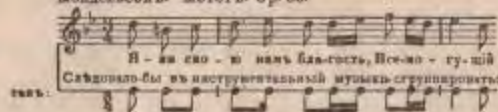
т. е. объ ноты и длительности, сливающиеся въ синкопѣ, обозначаются одной нотой, равной ихъ суммѣ.

При исполненіи, на началѣ синкопы дѣлается искусственное удареніе, начинающееся всегда со слабаго времени; поэтому синкопу опредѣляютъ еще такъ: перенесеніе ударенія съ сильной части на слѣдующую слабую *). (См. I прилож. № 26).

§ 40. Группировка въ вокальныхъ сочиненіяхъ (съ текстомъ) дѣлается не по долямъ такта, а по слогамъ текста: связываются вмѣстѣ ноты, падающія на одинъ слогъ, и, наоборотъ, не связываются ноты, принадлежащія двумъ слогамъ, хотя бы онѣ и падали на одну и ту же долю такта: напр.:

Мендельсонъ. Мотетъ. Оп. 89.

№ 89.



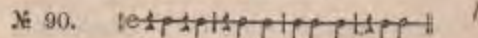
V. Ученіе о гаммахъ.

§ 41. Прежде, чѣмъ говорить о гаммахъ, нужно установить точныя понятія о цѣломъ тонѣ, полутононѣ и о тетрахордахъ, какъ о составныхъ частяхъ гаммы.

Выше (§ 5) были уже даны опредѣленія полутона и цѣлаго тона, здѣсь скажемъ еще разъ объ этихъ разстояніяхъ, но во всей полнотѣ.

Такъ какъ всѣ звуки, установленные въ музыкальную систему, слѣдуютъ по степени высоты, то разницу высотъ двухъ звуковъ принято называть разстояніемъ или интерваломъ

*) Мелодія получаетъ характеръ, напоминающій синкопированный, если на акцентированныхъ доляхъ приходятся паузы напр.:



(т. е. по музыкальной системѣ). Самыми меньшими разстояніями являются полутононъ и цѣлый тононъ. (Повторить §§ 4 и 5).

§ 42. **Полутононъ** называется промежуткомъ между двумя звуками, настолько мало отличающимися по высотѣ, что наше слухъ не чувствуетъ между ними ни одного чистаго промежуточнаго звука. При переходѣ голоса съ даннаго звука на слѣдующій, отстоящій отъ него на полутононъ, голосъ какъ бы вливается въ этотъ второй звукъ.

Если полутононъ составляется названіями двухъ сосѣднихъ ступеней, то называется **большимъ** или **діатоническимъ** (ми-фа, си-до, ре-ми и т. п.).

Если полутононъ составляется ступенью и ея хроматическимъ измѣненіемъ (см. § 12), то называется **малымъ** или **хроматическимъ** (до-до \sharp , ре \flat ре и т. п.).

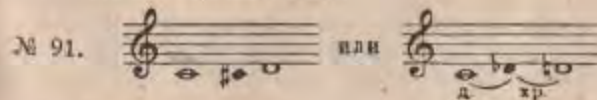
Современное фортепіано настроено такъ, что на немъ діатоническій полутононъ равенъ хроматическому, т. е. напр., до-до \sharp звучитъ одинаково съ до-ре \flat .

Такой строй называется **темперированнымъ** *), въ отличіе отъ чистаго или **акустическаго** строя. По акустическому строю хроматическое повышеніе предшествующей ступени ниже хроматическаго пониженія слѣдующей, т. е. до \sharp ниже ре \flat . Отсюда и названіе полутоновъ малый и большой.

Въ темперированномъ строе, вслѣдствіе равенства полутоновъ, только и возможенъ энгармонизмъ (см. § 13). (См. I прилож. № 27).

§ 43. **Цѣлымъ тономъ** называется промежуткомъ между двумя ступенями сосѣднихъ названій, отстоящими на два полутона. Слѣдовательно, между двумя звуками, составляющими цѣлый тононъ, заключается только одинъ чистый промежуточный звукъ, напр.: цѣлый тононъ до-ре состоитъ изъ до, до \sharp , ре или до, ре \flat , ре \sharp ; до \sharp или ре \flat —и есть промежуточный звукъ.

Такимъ образомъ, цѣлый тононъ дѣлится всегда на хроматическій и діатоническій полутоны, такъ:



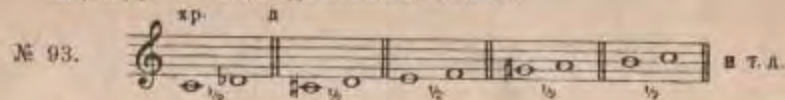
(См. I прилож. № 28).

(Предъ чтеніемъ § 44 повторить § 14).

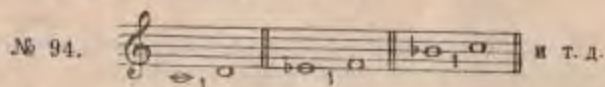
§ 44. **Малая и большая секунды.** Изъ всего сказаннаго слѣдуетъ, что большой (діатоническій) полутононъ и цѣлый тононъ образуются двумя сосѣдними ступенями, образуя двухъ сосѣднихъ названій, слѣдовательно, составляютъ интервалы секунды.

*) Темперированный строй представляетъ суженіе нѣкоторыхъ интерваловъ сравнительно съ ихъ акустической широтой. Его происхожденіе станетъ понятнымъ въ слѣдующаго: если струну настроить въ какой-нибудь тононъ, напр., до то $\frac{2}{3}$ это

Секунда, равная полутону, называется *малой*:



Секунда, равная целому тону, называется *большой*:

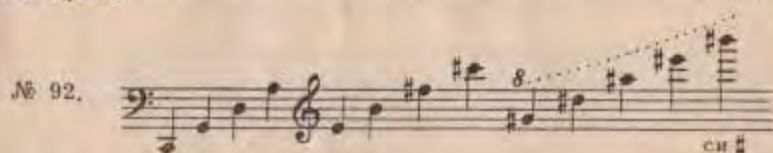


Хроматический (малый) полутоном хотя и равен по звуку малой секунде, но носить этого названия не может, так как образуется данной ступенью и ее же повышением или понижением, а не следующим, т. е. секундным ступенью. (См. I прилож. № 28) *)

§ 45. **Большая и малая терция.** Последование двух больших секунд (напр. *до-ре*, *ре-ми*, или *фа-ми* \flat , *ми* \flat *ре* \flat вниз) приводит к третьей ступени (от начальной), т. е. образует интервал большой терции (*до-ми* или *фа-ре* \flat вниз и т. п.).

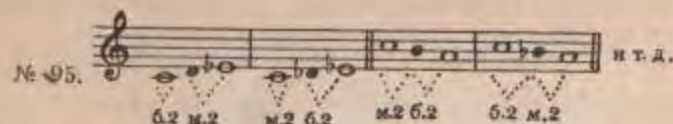
Последование малой и большой секунд или большой и малой приводит к терции в $1\frac{1}{2}$ тона, называемой *малой*. № 95.

струны дадут квинтовый тон, т. е. $\frac{3}{2}$ той части, которая даст звук *соля* даст *ре* и т. д. Продолжая таким образом, получим следующий ряд квинтовых звуков:

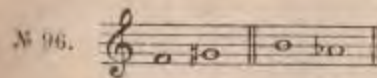


Если, полученную таким образом тринадцатую квинту (си \sharp) сравнить с тем же звуком на фортепиано, то она будет звучать значительно выше и не совпадет с *до*, с которым совпадает фортепианное си \sharp . В теоретическом строе эта разница между *до* и акустическим си \sharp раздѣлена на 12 частей и на такую $\frac{1}{12}$ ее долю понижена каждая из квинт, следующих за первым *до*. Результатом такого незначительного для слуха понижения квинт, и является энгармонизм, т. е. совпадение, напр., звуков *фа* \sharp с *соля* \flat , *до* \sharp с *ре* \flat и т. д.

*) Если курс не будет с практическими слуховыми и голосовыми упражнениями, то здесь особенно удобно начать слуховые и голосовые упражнения в усвоении главных интервалов, секунд, терций и квинт, таким образом, просматривать начало II-го приложения, пройти сначала секунды § 44 (II прилож., нот. примр. № 20, (1, 2, 3 и 4) и объяснения к ним), а затем, усвоив терции § 45 (II прилож., нот. примр. № 20, (5, 6, 7 и 8) и объяснения к ним) и наконец, — тетракорды и квинты § 46 (II прилож., нот. примр. № 20, (9, 10, 11) и объяснения к ним). После этих упражнений продолжать изучение гамм (§§ 47-59) постоянно в это время повторять по памяти большие и малые 2 и 3 и части 4-ты

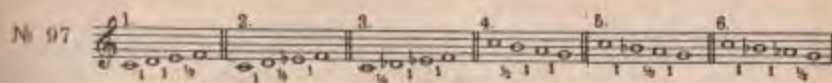


На $1\frac{1}{2}$ тона может отстоять и вторая ступень от данной: но этот интервал называется увеличенной секундой и не может быть сближаемым с малой терцией, так как образуется не первой и третьей (терцовою) ступенями, а первой и второй, но только отставленной на $1\frac{1}{2}$ тона (Пр. № 96).



Таким образом, последование вверх или вниз двух соседних ступеней приводит к секунде большой или малой, последование трех соседних ступеней приводит к терции большой или малой. (См. I прилож. № 29).

§ 46. **Тетракорд**, или *полугамма* представляет последование четырех соседних ступеней, следующих по порядку вверх или вниз (по секундам) и так, чтобы два промежутка были равны большим секундам, а третий — малой:



Следовательно, четвертая ступень тетракорда всегда будет отстоять от первой на $2\frac{1}{2}$ тона. — Промежуток в малую секунду может быть верхним, средним или нижним промежутком (прим. № 97).

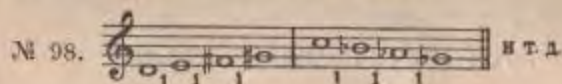
Крайние ступени тетракорда, отстоя на $2\frac{1}{2}$ тона, составляют, одна по отношению к другой, четвертую ступень, т. е. квинту вверх, или вниз. Такая квинта в $2\frac{1}{2}$ тона называется чистой. Следовательно, чтобы от данной ступени прийти к ее чистой квинте вверх или вниз, нужно взять последование двух больших и одной малой секунд в каком угодно порядке.

Тетракорд с малой секундой вверх (прим. № 97, такты 1 и 4) называется *мажорным*. Тетракорды с малой секундой в середине (такты 2 и 5) или внизу (такты 3 и 6) — *минорные* *).

Четыре ступени, следующие по большим секундам, приводят к квинте на расстоянии 3-х целых тонов. Такое расстояние

*) Здесь такое название дано тетракордам в виду того, что 1-й вид (такты 1 и 4) входит в состав мажорной гаммы, а второй и третий (такты 2, 3, 5 и 6) — в состав минорной. В греческой теории, откуда именно и заимствованы тетракорды, вид с малой секундой вверх (такты 1 и 4) называется *дорийским*, вид с малой секундой в середине (такты 2 и 5) — *фригийским*, а вид с малой секундой внизу (такты 3 и 6) — *дорийским*.

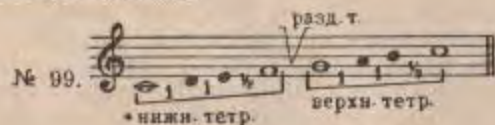
не называется тритономъ. Крайнія точки тритона образуютъ кварту въ 3 тона, наз. увеличенною.



При правильномъ построении тетракорда въ немъ могутъ явиться или одинъ бемоли, или дизъ, смѣшенія этихъ знаковъ быть не можетъ. (См. I предлж. № 30).

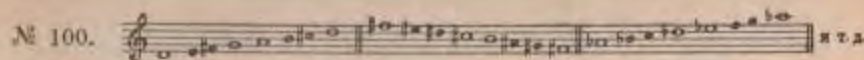
§ 47. **Гаммы.** Гамма или звукорядъ есть всякое послѣдованіе звуковыхъ ступеней по порядку вверхъ или внизъ. Всѣ, употребляемыя въ современной музыкѣ гаммы, дѣлятся на два рода: діатоническій и хроматическій. 1) Гамма діатоническая—послѣдованіе восьми ступеней одна за другой, т.-е. по секундамъ. Слѣдовательно, въ діатонической гаммѣ, на протяженіи одной октавы, каждое названіе ступени является только одинъ разъ, кромѣ восьмой, заканчивающей гамму и носящей одинаковое названіе съ первой. 2) Гамма хроматическая—движеніе вверхъ или внизъ по полутонамъ (діатоническимъ и хроматическимъ). Въ современной музыкѣ изъ діатоническихъ гаммъ употребляются только два вида или наклоненія: гамма мажорная и минорная. Гамму иногда еще называютъ строемъ (отъ „строить“ „настраивать“) или ладомъ (отъ „наладить“), какъ такой рядъ звуковъ, въ которомъ всѣ ступени подстраиваются или подлаживаются одна къ другой (по высотѣ), въ зависимости отъ первой ступени, называемой тоной, т. е. ступеню, дающей главный тонъ. Отсюда является еще одно названіе гаммы—тонъ или тональность.

§ 48. **Мажорная гамма.** Два мажорныхъ тетракорда, идущихъ одинъ за другимъ и раздѣленныхъ цѣлымъ тономъ, составляютъ натуральную мажорную гамму. Цѣлый тонъ, отдѣляющій тетракорды называются раздѣльными:



Формула, т.-е. послѣдованіе промежутковъ мажорной гаммы— $1. 1. 1\frac{1}{2}. 1. 1. 1. 1\frac{1}{2}$. Мелкія секунды (т.-е. полутоны) въ мажорѣ лежатъ между III и IV, VII и VIII ступенями.

Пользуясь этимъ правиломъ для построения мажорныхъ гаммъ, можно построить мажорную гамму отъ какой угодно ступени, какъ натуральной, такъ и хроматически намѣненной, а также вверхъ или внизъ напр.:

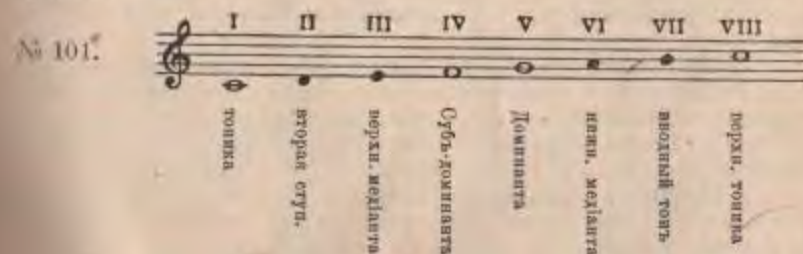


§ 49. **Главные и побочныя ступени.** Ступени мажорной гаммы, по ихъ отношенію къ тоникѣ и какъ основы строящихся на нихъ аккордовъ, дѣлятся на главные и побочныя и носятъ особыя названія, такъ:

Главные ступени.	Побочныя ступени.
I ст. тоника (нижняя).	III ст. верхняя медіанта.
IV „ субдоминанта или нижняя доминанта.	VI „ нижняя медіанта.
V „ доминанта или верхняя доминанта.	VII „ вводный тонъ.
VIII „ тоника (верхняя).	II „ названія не имѣтъ.

Доминанта въ переводѣ значитъ—главная, господствующая; медіанта—средняя, посредствующая.

Если эти названія подставить подъ ступенями гаммы, то получимъ:



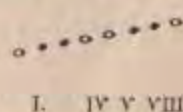
Тутъ кажется на первый взглядъ страннымъ, почему нижняя медіанта лежитъ выше верхней, но эти названія явились въ виду слѣдующаго расположенія ступеней:



т.-е. обѣ доминанты располагаются на равныхъ разстояніяхъ отъ тоникѣ: одна—на пять ступеней вверху, а другая—на пять ступеней внизъ. Тогда верхнею среднею ступеню между тоникой и доминантой, т.-е. верхнею медіантою, является III ст., а нижнею среднею, т.-е. нижнею медіантою,—VI ступень.

Нельзя не замѣтить, что тоника, субдоминанта, доминанта и верхняя тоника падаютъ на начальныя и конечныя точки тетрахордовъ. Кроме того, умѣние быстро соотносить и находить эти главные ступени во всякой гаммѣ является существенно необходимымъ при изученіи гармоніи. Поэтому, при изученіи гаммъ весьма цѣлесообразно писать ихъ, выделяя въ видѣ цѣлыхъ нотъ I, IV, V и VIII ст., т.-е. придавать всякой написанной гаммѣ слѣдующій видъ:

№ 103.



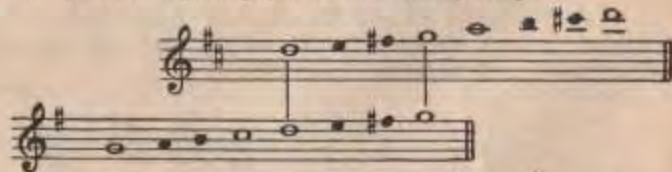
Тогда запоминается наглядно и составъ гаммы изъ двухъ тетрахордовъ, и выделяются главные ступени. (См. I прилож. № 32).

§ 50. Построеніе мажорныхъ гаммъ отъ разныхъ ступеней и ихъ хроматическихъ измѣненій. Если начать строить мажорную гамму отъ каждой ступени, ея повышенія и пониженія, т.-е. отъ До, отъ До \sharp , отъ До \flat , отъ Ре, отъ Ре \sharp отъ Ре \flat и т. д., то прежде всего вся масса получаемыхъ гаммъ распадается на двѣ группы: гаммы съ однимъ только діэзми—діэзные и гаммы съ однимъ только бемолями—бемолевые. Діэзы вмѣстѣ съ бемолями ни въ одной гаммѣ не встрѣтятся. Въ каждой группѣ будутъ гаммы съ различнымъ числомъ знаковъ, т. е. діэзовъ или бемолей, начиная отъ одного.

Только одна гамма До не будетъ имѣть знаковъ; поэтому она, какъ беззначная, и считается начальною или первою гаммою. Дальнѣйшая систематизація, т.-е. приведеніе въ порядокъ отдѣльно діэзныхъ и отдѣльно бемолевыхъ гаммъ, даетъ слѣдующіе выводы и правила относительно тѣхъ и другихъ. (См. I прилож. № 33).

§ 51. Діэзные мажорныя гаммы: 1) а) Каждая діэзная мажорная гамма со слѣдующимъ большимъ числомъ знаковъ начинается съ верхняго тетрахорда предыдущей гаммы такъ, напр.:

№ 104.

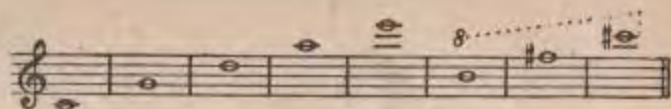


б) Изъ этого вытекаетъ, что тоника каждой слѣдующей діэзной мажорной гаммы лежитъ на пять ступеней выше предыдущей, и гаммы идутъ по чист. квинтамъ (въ $3\frac{1}{2}$ тона) вверхъ такъ: До, Соль, Ре, Ля, Ми, Си, Фа \sharp и До \sharp (потн. примѣръ № 106 стр. 48).

№ 105. Мажорныя гаммы.

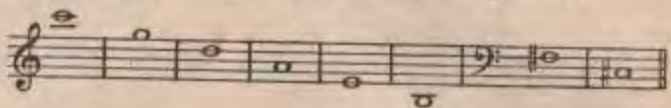


№ 106.



Но тотъ же порядокъ гаммъ сохранится, если идти внизъ на четыре ступени, т. е. по чистымъ квартамъ (въ $2\frac{1}{2}$ тона).

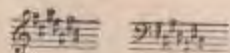
№ 107.



Итакъ: тоники мажорныхъ диэзныхъ гаммъ идутъ по квинтамъ (въ $3\frac{1}{2}$ тона) вверхъ или по квартамъ (въ $2\frac{1}{2}$ тона) внизъ.

2) Всѣ диэзы предыдущей диэзной гаммы являются въ каждой изъ слѣдующихъ и идутъ въ такомъ порядкѣ: фа # до #, соль #, ре #, ля #, ми #, си #, а пишутся такъ:

№ 108.



Порядокъ диэзовъ и каждый изъ нихъ по его номеру (т. е. какой диэзъ—первый, какой—

третий, седьмой, второй и т. д.) нужно знать особенно твердо.

3) Последній (старшій) диэзъ является всегда на VII ст., т. е. на водномъ тонѣ гаммы (такъ напр., въ гаммѣ ми последній диэзъ—ре #, въ гаммѣ ля—соль # и т. д.).

4) Всѣ диэзные гаммы, кромѣ гаммъ Фа # и До # начинаются съ натуральныхъ (не-диэзныхъ) ступеней (См. потн. примѣръ № 105 стр. 74 и I прилож. № 34).

§ 52. Бемольная мажорная гамма: 1) а) Каждая бемольная мажорная гамма со слѣдующимъ большимъ числомъ знаковъ оканчивается нижнимъ тетракордомъ предыдущей гаммы:

№ 109.



(Сравнить съ диэзными гаммами § 51 п. 1 а).

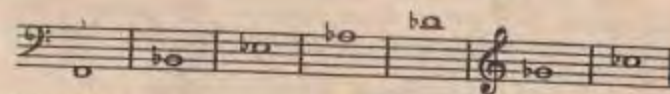
б) Тоника каждой слѣдующей по числу бемолей гаммы, лежитъ на пять ступеней ниже или на четыре ступени выше предыдущей; гаммы идутъ такъ: Фа, Си б, Ми б, Ля б, Ре б, Соль б, До б.

№ 110.



или:

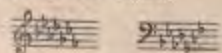
№ 111.



Слѣдовательно, тоники бемольныхъ мажорныхъ гаммъ идутъ по квартамъ (въ $2\frac{1}{2}$ тона) вверхъ или по квинтамъ (въ $3\frac{1}{2}$ тона) внизъ *) (Сравнить съ § 51, п. 1 б).

2) Всѣ знаки предыдущей бемольной гаммы являются въ каждой изъ слѣдующихъ и идутъ въ порядкѣ, обратномъ диэзамъ, а именно: си б, ми б, ля б, ре б, соль б, до б, фа б, пишутся такъ:

№ 112.



(Сравнить съ диэзными гаммами § 51, п. 2).

Порядокъ бемолей и каждый изъ нихъ по его номеру (т. е. какой бемоль второй, шестой, пятый и т. д.), нужно знать особенно твердо.

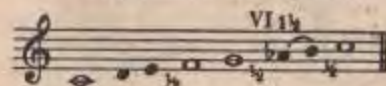
3) Последній (старшій) бемоль является всегда на субдоминантѣ т. е. на IV ст. гаммы (такъ напр., въ гаммѣ ми б последній бемоль—ля б, въ гаммѣ си б последній бемоль ми б и т. д.). Сравнить съ диэзными гаммами § 51, п. 3).

4) Всѣ бемольные гаммы, кромѣ гаммы Фа, начинаются съ бемольныхъ ступеней. (Сравнить съ диэзными гаммами § 51, п. 4).

NB. Диэзные и бемольные гаммы описаны совершенно одинаково и, гдѣ можно, даже тѣми же словами, нарочно, чтобы легче было въ нихъ сравнить, (что вездѣ и указано), и замѣтить все общее и все противоположное и различное. (См. I прилож. № 35)

§ 53. Гармоническая мажорная гамма происходитъ отъ пониженія VI ступени въ натуральной мажорной:

№ 113.



Отъ такого пониженія:—1) верхній тетракордъ перестаетъ быть мажорнымъ, 2) является характерное разстояніе между VI и VII

*) Послѣдованіе диэзныхъ гаммъ по квинтамъ вверхъ, или по квартамъ внизъ, а бемольныхъ—обратно, наз. квинтово-квартовымъ кругомъ.

въ $1\frac{1}{2}$ тона, составляющее увеличенную секунду, и 3) получается третий полутономъ между V и VI ступенями.

Формула гармонического мажора слѣдующая: $1.1.\frac{1}{2}.1.\frac{1}{2}.1.\frac{1}{2}$.

Знакъ пониженія на VI ступени называется случайнымъ и въ ключѣ не выставляется.

Въ потномъ списокѣ мажорныхъ гаммъ (прим. № 107) случайные знаки поставлены надъ шестыми ступенями для того, чтобы сохранить послѣдованіе натуральныхъ мажорныхъ гаммъ. (См. I прилож. № 36).

§ 54. **Минорная гамма.** Рядъ ступеней, отъ VI до VI ст., по натуральной мажорной гаммѣ даетъ натуральную минорную гамму.

Гаммы взаимно параллельныя.

№ 114.

Натуральная минорная гамма состоитъ изъ двухъ разныхъ тетрахордовъ: нижняго—съ полутономъ въ серединѣ и верхняго—съ полутономъ внизу. Слѣдовательно, по ступенямъ малая секунда или полутона располагаются между II и III, V и VI ступенями. (Сравнить съ § 48).

Формула натурального минора слѣдующая: $1, \frac{1}{2}, 1, 1, \frac{1}{2}, 1.1$. (Сравнить съ § 48).

Мажорная и происходящая отъ нея минорная гаммы называются взаимно параллельными или соответствующими и отстоятъ на малые терціи, причемъ мажоръ лежитъ выше, миноръ—ниже. Взаимно параллельныя гаммы имѣютъ одинаковое число знаковъ.

Потный списокъ минорныхъ гаммъ (прим. № 115) составленъ параллельно со спискомъ мажорныхъ гаммъ: слѣва каждой минорной гаммы написано ея названіе, а подъ нею—названіе той мажорной, отъ которой она происходитъ (напр., Ре \sharp отъ Фа \sharp).

Мажорная и минорная гаммы, имѣющія одинаковыя тонки, наз. *одноименными*; напр., До маж. и До мин. Ре маж. и Ре мин. и т. п. Одноименныя гаммы имѣютъ всегда различное число знаковъ, а иногда и самые знаки бываютъ различными, т. е. въ одной гаммѣ—двѣзды, а въ другой—бемоли, напр., гаммы Соль маж. и Соль мин. До маж. и До миноръ, Ре маж. и Ре миноръ (См. практ. упр. къ § 54).

§ 55. **Главные и побочныя ступени.** Ступени минорной гаммы также дѣлятся на главные и побочныя и носятъ такіа же точно названія, какъ и въ мажорѣ, (Сравнить съ § 49) т. е.

№ 115. Минорныя гаммы.

Главные ступени.	Побочныя ступени.
I—тоника (нижняя).	II—безъ названія.
IV—субдоминанта.	III—верхняя } VI—нижняя } медианты.
V—доминанта.	VII—вводный тонъ (если от- стоитъ на мал. секунду отъ верхн. тоника).
VIII—тоника (верхняя).	

(См. I прилож. № 37).

§ 56. **Діэзные минорныя гаммы.** Тоники діэзныхъ минорныхъ гаммъ идутъ также по квинтамъ (въ $3\frac{1}{2}$ тона) вверхъ или по квартамъ (въ $2\frac{1}{2}$ тона) внизъ, какъ и тоники мажорныхъ.

2) Все знаки предыдущей діэзной минорной гаммы являются въ каждой изъ слѣдующихъ и идутъ совершенно въ томъ же порядкѣ, какъ и въ мажорѣ.

3) Последний (старшій) діэзъ является въ минорѣ на II ступени; напр., въ гаммѣ *re* \sharp последний діэзъ есть *mi* \sharp и т. д. (Сравнить съ § 51, п. 3).

4) Діэзные минорныя гаммы, кромѣ первыхъ двухъ, *mi* и *si*, начинаются съ діэзныхъ ступеней (Сравнить съ § 51, п. 4). (См. I Прилож. № 39).

§ 57. **Бемольныя минорныя гаммы.** Тоники бемольныхъ минорныхъ гаммъ идутъ такъ же, какъ и тоники мажорныхъ, по квинтамъ (въ $3\frac{1}{2}$ тона) внизъ или по квартамъ (въ $2\frac{1}{2}$) вверхъ (Сравнить съ § 52, п. 16).

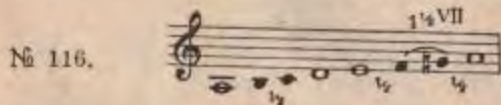
2) Все знаки предыдущей бемольной гаммы являются въ каждой изъ слѣдующихъ и идутъ точно въ такомъ же порядкѣ, какъ и въ мажорѣ.

3) Последний (старшій) бемоль въ минорѣ является на VI ступени (Сравнить съ § 52, п. 3).

4) Все бемольныя, минорныя, кромѣ трехъ послѣднихъ *si*, *fi* и *la* \flat , начинаются съ натуральныхъ ступеней. (Сравнить съ § 52, п. 4). (См. I прилож. № 40).

§ 58. **Гармоническая минорная гамма** происходитъ отъ повышения VII ступени въ натуральной. (Сравнить съ гармонич. мажоромъ § 53).

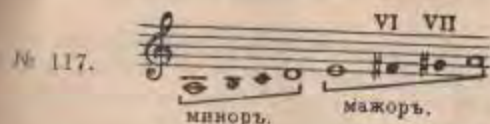
Отъ такого повышения является: 1) характерное разстояние между VI и VII въ $1\frac{1}{2}$ тона, т. е. на увеличенную секунду (сходное полутона между VII и VIII ступенями).



Формула гармонич. минора; $1. 1\frac{1}{2}. 1. 1. 1\frac{1}{2}. 1\frac{1}{2}. 1\frac{1}{2}$. (Сравнить съ § 53).

Изъ списка минорныхъ гаммъ примѣра № 115 случайные знаки на VII ступени поставлены надъ нотами, чтобы сохранить послѣдованіе натуральныхъ минорныхъ гаммъ. (См. I прилож. № 41).

§ 59. **Минорная мелодическая восходящая гамма** происходитъ отъ повышения VI и VII ступеней въ натуральной минорной гаммѣ и имѣетъ двѣ малыя секунды, т. е. два полутона, между II и III, VII и VIII. Характерное отличие ея въ томъ, — что нижній тетрахордъ—минорный, а верхній—мажорный:



Формула восходящей минорной слѣдующая: $1. 1\frac{1}{2}. 1. 1. 1\frac{1}{2}. 1\frac{1}{2}. 1\frac{1}{2}$ (Сравнить съ § 58).

Восходящую эту гамму называютъ потому, что при исполненіи, и въ теоріи она употребляется только въ порядкѣ движенія вверхъ. **Минорная мелодическая нисходящая** идетъ, какъ натуральная, безъ повышения VI и VII ступеней. Нисходящую она называется потому, что при исполненіи и въ теоріи употребляется только въ порядкѣ движенія сверху внизъ.

Въ вотномъ списокѣ минорныхъ гаммъ примѣра № 115 случайные знаки по мелодическому минору подписаны подъ нотами VI и VII ступеней. Случайные знаки мелодического и гармонического минора въ ключѣ также не выставляются.

Въ гаммахъ какъ мажорныхъ, такъ и минорныхъ особенно твердо нужно знать слѣдующее:

1) число ключевыхъ знаковъ, ихъ порядокъ и послѣдній знакъ; (§ 51 п. 2 и 3) (§ 52 п. 2 и 3) (§ 56 п. 2 и 3) (§ 57 п. 2 и 3);

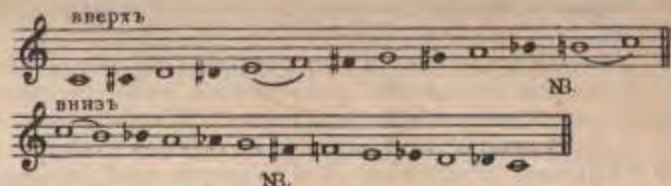
2) главные ступени, знаніе которыхъ особенно необходимо въ гармоніи, а привычка слуха къ ихъ послѣдовательности является первымъ шагомъ въ развитіи и воспитаніи гармоническаго чувства (§ 49 и § 55);

3) въ минорѣ надо знать одинаково твердо все три вида и случайные знаки (§§ 54, 58, 59);

4) помнить (по названіямъ) VI и VII ступени, составляющія $1\frac{1}{2}$ тона, т. е. увеличенную секунду въ гармоническихъ минорныхъ и мажорныхъ гаммахъ. (См. I прилож. № 42).

§ 60. **Хроматическая гамма** представляетъ движеніе вверхъ или внизъ по полутонамъ. Она пишется различно, по общепринятому способу ея нотирования слѣдующій:

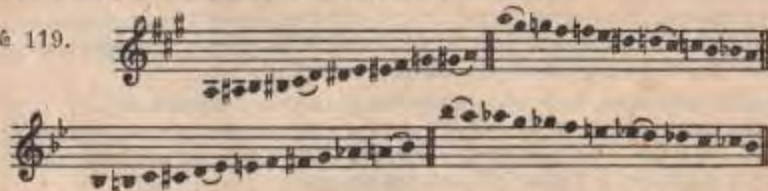
№ 118.



Вверхъ гамма пишется со знаками повышения, т.-е. въ промежуткѣ каждой большой секунды вставляется повышение нижней ступени, за исключеніемъ промежутка между VI и VII ступенями, въ который вставляется понижение VII ступени взаменъ повышения VI (при NB).

Въ нисходящемъ порядкѣ хроматическая гамма пишется со знаками понижения: въ промежуткѣ каждой большой секунды вставляется понижение ея верхней ступени, за исключеніемъ промежутка между V и IV, въ который помѣщается повышение IV ступени, а не понижение V. Слѣдующіе примѣры представляютъ хроматическую гамму въ бемольной и дѣззовой тональностяхъ:

№ 119.



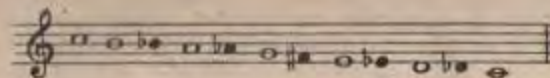
Въ минорѣ хроматическая гамма вверхъ пишется по ея параллельной мажорной. Такимъ образомъ, напр.: гамма до-миноръ, во первыхъ, должна быть принята въ ея натуральномъ видѣ (безъ си \sharp), а затѣмъ—при восходящемъ направленіи, въ промежуткахъ большихъ секундъ вставляются повышения предыдущей ступени, за исключеніемъ промежутка между первой и второй ступенями, въ которомъ нужно вставить понижение II ступени, а не повышение I, такъ какъ I и II ступени минора были VI и VII ступенями его мажора, которыми должно быть не повышение VI ступени, а пониженіе. Словомъ, въ данномъ случаѣ нужно представлять себя какъ тогѣ ми-бемоль-мажоръ, начатаго съ его VI ступени.

№ 120.



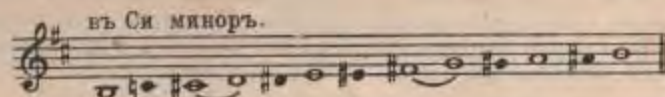
Нисходящая гамма пишется какъ нисходящая одноименнаго мажора, т.-е. хроматическая гамма въ до-миноръ внизъ пишется, какъ будто-бы это было въ до-мажоръ.

№ 121.

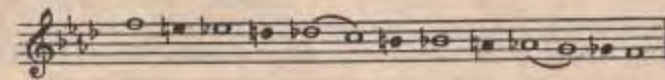
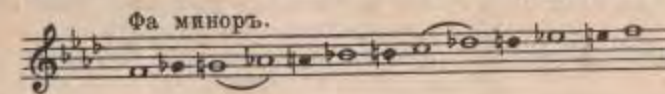
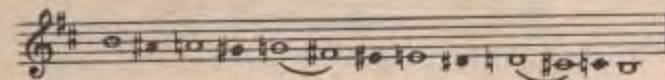


На этомъ основаніи слѣдующія гаммы должны быть написаны такъ:

№ 122.



№ 122а.



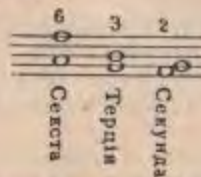
(См. I прилож. № 43)

VI. Ученіе объ интервалахъ.

§ 61. Интервалъ или двоезвучіе образуется двумя ступенями, ограничивающими какой-нибудь звуковой промежутокъ.

Ступени, составляющія интервалъ, называются также голосами. Нижній голосъ интервала, т.-е. его прима, называется основаніемъ, а верхній—вершиною. Вершина интервала получаетъ латинское численное названіе, въ зависимости отъ того, которую ступень она составляетъ отъ основанія, какъ было показано въ § 14.

№ 123.

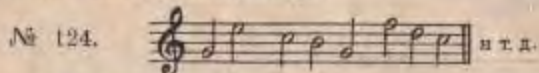


Различіе впечатлѣній, получаемыхъ отъ разныхъ интерваловъ, зависитъ исключительно только отъ различія высотъ звуковъ, входящихъ, въ ихъ составъ, т.-е. напр., терція ля-до не похожа на квинту ля-ми только потому что различна высота ля и до—одна, а высота ля и ми—другая. Слѣдовательно, практическая сторона изученія интерваловъ заключается въ томъ, чтобы научить слухъ ясно распознавать звуки, составляющіе основаніе и вершину интервала, верно указывать разницу ихъ высотъ и

твёрдо запомнить звуковой характер каждой такой разницы, т.-е. каждого интервала.

§ 62. **Верхние и нижние интервалы.** Интервалы строятся от данной примы вверх и вниз, отчего и называются верхними и нижними; такъ, напр.; верхняя терція отъ ре будетъ фа, а нижняя—си. (См. I прилож. № 44).

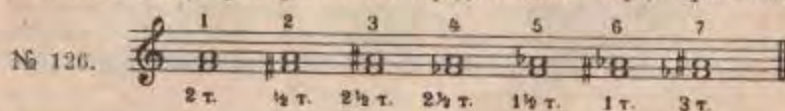
§ 63. **Интервалы мелодические и гармонические *).** Интервалъ называется мелодическимъ интерваломъ, мелодическимъ ходомъ или скачкомъ, если составляющіе его ступени слѣдуютъ одна за другою, т.-е. такъ, какъ его можно исполнить голосомъ или на всякомъ духовомъ инструментѣ; напр.:



Интервалъ называется гармоническимъ или *двоезвучіемъ*, если составляющіе его ступени звучатъ одновременно, такъ (№ 125):

Впечатлѣніе отъ одного и того же мелодическаго и гармоническаго интерваловъ не одинаковы; такъ, напр.: секунда, какъ плавный переходъ съ одной ступени на другую, не представляетъ ни въ какой мѣрѣ того рѣзкаго впечатлѣнія какое она имѣетъ, какъ двоезвучіе. Поэтому изучать интервалы нельзя только голосомъ, т.-е. мелодически, а необходимо знакомиться съ ними еще и при помощи такихъ инструментовъ, на которыхъ ихъ можно исполнять какъ двоезвучія.

§ 64. **Величина интерваловъ.** Латинское численное названіе интервала указываетъ только, какимъ номеромъ по порядку названій, если можно такъ сказать, будетъ вершина интервала отъ его основанія или основаніе отъ вершины; во судить по такому названію о томъ, сколько цѣлыхъ тоновъ и полутоновъ, какъ единицъ мѣры для каждого интервала, заключается между основаніемъ и вершиною, нельзя. Число же цѣлыхъ тоновъ и полутоновъ въ интервалѣ, носимомъ какое-бы то ни было численное названіе, можетъ измѣняться въ зависимости отъ хроматическихъ измѣненій вершины и основанія; такъ, примѣръ № 126 представляетъ терцію различной



ширины: всѣ приведенныя двоезвучія будутъ терціями потому, что вершины ихъ—*ля*, являются третьими названіями отъ *фа*, независимо ни отъ какихъ хроматическихъ знаковъ при этихъ ступеняхъ, присутствіе которыхъ мѣняетъ звучность и дѣлаетъ интервалъ шире

*) Мелодіей наз. послѣдованіе звуковъ одинъ за другимъ, Гармоніа—совмѣщеніе (одновременное звученіе) нѣсколькихъ звуковъ различной высоты.

или уже, т.-е. измѣняетъ заключающееся въ немъ число цѣлыхъ тоновъ и полутоновъ, но не номеръ его вершины отъ основанія.

Такая различная ширина одного и того же интервала, зависящая отъ хроматическихъ измѣненій (т.-е. отъ повышенія или пониженія) его основанія и вершины, называется величиною интервала. Изъ сказаннаго слѣдуетъ, что величина интервала определяется заключающимися въ немъ числомъ цѣлыхъ тоновъ и полутоновъ.

Въ музыкѣ употребляются интервалы четырехъ величинъ: уменьшенные, малые, большіе и увеличенные *).

Всякій уменьшенный интервалъ на полутона меньше малаго, малый—на полутона меньше большаго, большій—на полутона меньше увеличеннаго.

Каждая такая величина каждого интервала точно опредѣлена числомъ заключающихся въ немъ цѣлыхъ тоновъ и полутоновъ, какъ показано въ слѣдующей таблицѣ:

	Уменьш.	Малый	Больш.	Чистый	Увелич.
Унисоны	1/2	—	—	0	1/2
Секунды	—	1/2	1	—	1 1/2
Терціи	1	1 1/2	2	—	—
Кварты	2	—	—	2 1/2	3
Квинты	3	—	—	3 1/2	4
Сексты	—	4	4 1/2	—	5
Септимы	4 1/2	5	5 1/2	—	—
Октавы	5 1/2	—	—	6	6 1/2

Большіе унисоны, кварты, квинты и октавы по причинамъ, которыя будутъ объяснены ниже, называются чистыми. Эти интервалы малыми не бываютъ, а, будучи меньше чистыхъ на 1/2 т., они считаются уменьшенными, а на 1/2 т. большіе чистыхъ—увеличенными.

Въ таблицѣ были приведены величины только употребляемыхъ интерваловъ. Интервалы, величина которыхъ не указана, или совершенно не существуютъ (мал.; унисоны, кварты, квинты и октавы), или если и могутъ быть, то они никогда не употребляются (уменьш. секунды и сексты и увелич. септимы и терціи).

Такъ какъ при опредѣленіи величины широкихъ интерваловъ затруднительно отсчитывать число заключающихся въ нихъ цѣлыхъ тоновъ и полутоновъ, то для этого существуетъ другой приемъ, болѣе легкій, но основанный на безукорыненномъ знаніи гаммы, а именно:

Всѣ интервалы отъ нижней тоники натуральной мажорной гаммы вверхъ къ каждой изъ слѣдующихъ ступеней будутъ, по числу тоновъ и полутоновъ, большіми или чистыми.

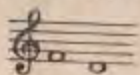
	I	II	III	IV	V	IV	VII	VIII
большая секунда 1 т.								
больш. терція 2 т.								
чист. кварта 2 1/2 т.								
чист. квинта 3 1/2 т.								
большая секста 4 1/2 т.								
большая септима 5 1/2 т.								
чистая октава 6 т.								

*) Въ очень рѣдкихъ случаяхъ встрѣчаются интервалы дважды увеличенные, которые на полутона больше увеличенныхъ.

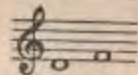
Пользуясь этими свойствами верхних интервалов мажора, легко определить величину всякого данного интервала, нужно только основание его принять за тонину мажорной гаммы и посмотреть, совпадает ли его вершина с соответствующею ступенью той же гаммы; так напр., интервал *ля-до* — не большой, так как, приладывая его к гамме *ля-мажор*, ступень *до* не совпадает, потому что в гамме *ля* есть *до* \sharp ; следовательно, большим интервалом будет *ля-до* \sharp . Если случится определять величину интервала, построенного на такой ступени, от которой нить мажорной гаммы, напр. *ми-до* \sharp , то сначала нужно определить интервал, отбросив хроматический знак (*ми-до* \sharp), а потом посмотреть, суживает ли, или расширяет его отброшенный знак. Таким образом, *ми-до* \sharp будет секста, меньшая на полутона, чѣм большая (*ми-до* \sharp).

Если нужно определять величину интервала, который называют сверху вниз, напр., *фа-ре* вниз, (см. № 127) то его стоит только назвать в обратном порядке — *ре-фа* (см. № 128) и поступать такъ, какъ только-что было объяснено.

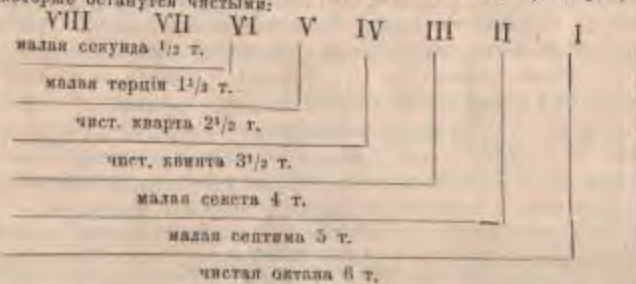
№ 127.



№ 128.



Иногда бываетъ удобно определять величину интервала, рассматривая его какъ бы построеннымъ отъ вершины къ основанию. Для этого нужно только помнить, что все интервалы отъ верхней тонны натуральной мажорной гаммы къ каждой изъ слѣдующихъ ступеней внизъ будутъ малыми, кроме унисона, кварты, квинты и октавы, которые останутся чистыми:

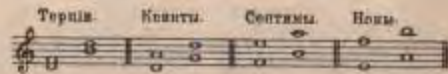


Пользуясь этими свойствами интервалов мажорной гаммы, рассматриваемыхъ отъ верхней тонны внизъ, величина данного интервала определяется такъ: вершина его принимается за верхнюю тонну мажорной гаммы, и если основание совпадаетъ съ соответствующею ступенью этой гаммы, то интервалъ будетъ малымъ, напр.: секста *ре-фа* \sharp внизъ — малая, потому что совпадаетъ съ соответствующимъ интерваломъ по гамме *ре* мажоръ внизъ. (См. I Прилож. № 45).

§ 65. Графическое расположение интерваловъ на линейной системѣ. Для чтения интерваловъ главами весьма полезно помнить слѣдующее:

1) Все нечетные интервалы (3, 5, 7, 9, 11 и т. д.) располагаются всегда такъ: если основание занимаетъ линію, то и вершина также лежитъ на линіи; если основание лежитъ въ промежуткѣ, то и вершина займетъ промежутокъ.

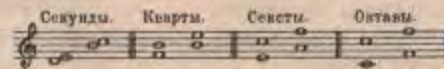
№ 129.



Въ какомъ бы ключѣ ни читать приведенные интервалы, ихъ численныя названія всегда останутся теми же. Изъ приведеннаго примѣра видно, что ступени, составляющія терцію, занимаютъ или два соседнихъ промежутка, или два соседнихъ линіи; ступени квинты располагаются черезъ промежутокъ, или черезъ линію, ступени септими — черезъ два промежутка, или черезъ две линіи и т. д.

2) Все четные интервалы (2, 4, 6, 8, 10 и т. д.) располагаются всегда такъ: если основание лежитъ въ промежуткѣ, то вершина — въ промежуткѣ; если основание лежитъ на линіи, то вершина — на линіи.

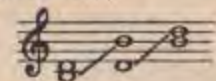
№ 130.



Такимъ образомъ, ступени секунды занимаютъ линію и слѣдующій промежутокъ или промежутокъ и слѣдующую линію; ступени кварты — линію и промежутокъ, оставляя свободными промежутокъ и линію и т. д.

§ 66. Обращеніе интерваловъ. Обращеніе интервала — такая перестановка его ступеней, при которой или основаніе, отъ перенесенія на октаву вверхъ, становится вершиной, или вершина, отъ перенесенія на октаву внизъ, становится основаніемъ; напр.: № 131.

Величина интервала при обращеніи измѣняется прямо противоположно, № 131. т. е. большой интервалъ обращается въ малый и обратно, увеличенный — въ уменьшенный и обратно, т. е.



№ 132.



Верхній рядъ представляетъ только большіе или чистые интервалы (какъ построенные вверхъ отъ тонны гаммы до мажоръ), нижній рядъ — ихъ обращенія, причѣмъ основаніемъ каждого интервала становится другая ступень. Опредѣляя величину интерваловъ нижней строки по приемамъ, указаннымъ въ § 64-мъ, видимъ, что большіе секунды, терціи, сексты и септими обращаются въ малые септими, сексты, терціи и секунды (какъ это подписано).

Численное названіе данного интервала съ численнымъ названіемъ его обращенія даетъ въ суммѣ 9, т. е.

унисонъ	обращается въ октаву	(1+8=9)
секунда	»	» септиму (2+7=9)
терція	»	» сексту (3+6=9)
кварта	»	» квинту (4+5=9)
квинта	»	» кварту (5+4=9)
секста	»	» терцію (6+3=9)
септима	»	» секунду (7+2=9)
октава	»	» унисонъ (8+1=9)

Исключения представляют чистые интервалы (т.е. унисоны—0 тонов, кварты— $2\frac{1}{2}$ тонов, квинты— $3\frac{1}{2}$ тонов и октавы—6 тонов), которые, будучи большими, обращаются также в большие; например № 133.

Следовательно, малых 1, 4 и 8 не существует, а эти интервалы, на полутон больше чистых, становятся увеличенными, а на полутон меньше—сразу уменьшенными.

В примере № 132 не случилось увеличенных и уменьшенных интервалов. Вывести правила их обращения легко на всяком примере; так, напр.: *до фа* \sharp является увеличенной квинтой, а ее обращение *фа* \sharp *до*—уменьшенной квинтой; действительно, *фа* \sharp *до* на полутон меньше, чем чистая кварта *фа* \sharp *до*. \sharp Таким образом оказывается, что увеличенный интервал обращается в уменьшенный и обратно.

Интервалы шире октавы, начиная с ноты, при перенесении на октаву одного только основания или вершины, обращения не получают, так как переносимая на октаву ступень не может переступить через другую. (№ 135).



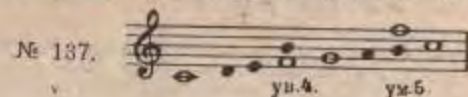
Такой интервал получить обращение, если основание перенести на октаву вверх и одновременно вершину на октаву вниз, так; (см. № 136). Тогда нота, как секунда через октаву, обращается в септиму ($2+7=9$); децима, как терция через октаву,—в сексту ($3+6=9$) и т. д.—и притом так же—большие в малые, а малые в большие.

Учение об обращении интервалов вместе с различными приложениями в гармонии и особенно в контрапункте; в элементарной же теории оно облегчает построение широких интервалов и до некоторой степени помогает найти их. Построение интервалов при помощи обращения дается так: вместо требуемого интервала берется его обращение, т.е.—в обратную сторону интервала, дополняющий его до 9, а именно: большую сексту вверх от *си* \flat составить *соль* т.е. та же самая ступень, которая вниз от *си* \flat дает малую терцию (малая 3 из обращения—большая 6) (см. I Прилож. № 46) ²⁾

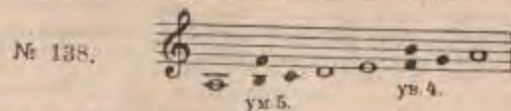
§ 67. I. Увеличенные и уменьшенные интервалы в натуральных гаммах. В натуральном мажоре из увеличенных

²⁾ Если курс ведется с практическими слуховыми и голосовыми упражнениями и параллельно с сольфеджио, то после учения об обращении интервалов удобно перейти к их интонированию и в такой последовательности: 1) сначала усвоить самым основательным образом интонирование б. и м. секунд, терций и

и уменьшенных интервалов встречаются только увеличенная кварта (между IV и VII ступенями) и ее обращение—уменьшенная квинта (между VII и IV ступенями).



Эти же увеличенная кварта и уменьшенная квинта должны, конечно, войти в состав натурального минора, как представляющего натуральную мажорную гамму без всяких изменений, но только идущую от VI до VI ее ступени. Так как бывшая VI ступень мажора в миноре считается за первую, то и эти интервалы будут относиться к другим ступеням, а именно: увеличенная кварта—между VI и II, а уменьшенная квинта—между VII и VI.

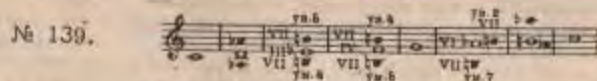


Легко заметить, что в этих интервалах всегда участвует вводный тон, или бывший вводный тон (в миноре, напр., в уменьшенной квинте второй ступени, состоящей из II и VI ступеней, эта вторая ступень есть бывший вводный тон ея параллельного мажора). Вводный тон в увеличенном интервале лежит сверху, а в уменьшенном снизу. (См. I Прилож. № 47).

§ 68. Происхождение увеличенных и уменьшенных интервалов в гармонических гаммах. В гармонической мажорной и минорной гаммах, кроме выше упомянутых увеличенной кварты и уменьшенной квинты (образуемых из миноры II и VI ступенями, в мажоре IV и VII ступенями), являются еще другие увелич. и уменьш. интервалы и на других ступенях, а именно:

а) в гармоническом миноре:
Увел. секунда между VI и VII ст. и ее обрац. ум. септима VII и VI
Увел. кварта " IV " VII " " ум. квинта VII " IV
Увел. квинта " III " VII " " ум. кварта VII " III

Гармонический минор:

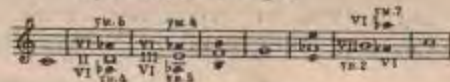


б) в гармоническом мажоре:
Увел. секунда между VI и VII ст. и ее обрац. ум. септима между VII и VI
Увел. кварта " VI " II " " ум. квинта " II " VI
Увел. квинта " VI " III " " ум. кварта " III " VI

чист. кварты, если это не было пройдено с §§ 44, 45 и 64 (см. I Прилож. начало, подл. прим. № 20 и объяснения к нему); затем: 2) перейти к чист. квинтам, б. и м. секстам, септима, и модам (II прилож. нота, прим. № 21 и объяснения к нему), и наконец, 3) к увелич. и уменьш. интервалам (II прилож. нота, прим. № 22 и объяснения к нему).

Гармонический мажорь.

№ 140.



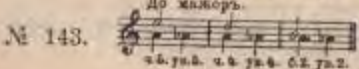
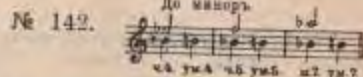
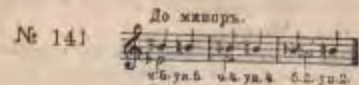
Нотные образцы № 139 и 140 доказывают, что въ гармоническомъ минорѣ (№ 139) все увеличенные и уменьшенные интервалы, кромѣ увел. 4 (между VI и II ст.) и ум. 5 (между II и VI ст.), принадлежащихъ натуральной гаммѣ, являются при участии искусственно повышенной VII ст. т.-е. вводного тона, следовательно, эта искусственная ступень и создала все новые увел. и уменьш. интервалы.

Въ гармонич. мажорѣ № 140 все увелич. и уменьш. интервалы, кромѣ ув. 4 (между IV и VII ст.) и ум. 5 (между VII и IV ст.), принадлежащихъ натуральному виду, являются при участии искусственно повышенной VI ст., пониженіе которой и есть причина пониженія новыхъ увеличенныхъ и уменьшенныхъ интерваловъ.

Далѣе общий обзоръ увелич. и уменьш. интерваловъ, приходящихъ къ слѣдующимъ выводамъ:

1) Въ гармоническомъ мажорѣ и минорѣ встречаются только увелич. секунды, квинты и квинты и уменьшенные септимы, октавы и квинты. Никакихъ другихъ увеличенныхъ и уменьшенныхъ интерваловъ нѣтъ.

2) Увеличенные и уменьшенные интервалы въ гармоническомъ мажорѣ и минорѣ образуются различно и противоположно, а именно въ минорѣ они происходятъ отъ повышенія VII ступени, а въ мажорѣ—отъ пониженія VI ступени. Такимъ образомъ: въ гармоническомъ минорѣ: а) увеличенные интервалы происходятъ изъ большихъ или чистыхъ отъ повышенія на хроматическій полутонъ ихъ вершины, которую и составляетъ искусственный вводный тонъ (см. № 141); б) уменьшенные интервалы происходятъ отъ чистыхъ и малыхъ отъ повышенія на хроматическій полутонъ ихъ основанія, которое и составляетъ искусственный вводный тонъ (см. № 142).



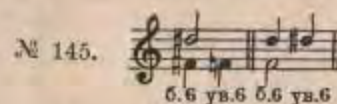
ВѢ. Слѣдуетъ твердо запомнить, что во всехъ увеличенныхъ интервалахъ гармоническаго минора вершину составляетъ вводный тонъ гаммы, а во всехъ уменьшенныхъ—основаніе составляетъ вводный тонъ гаммы.

Въ гармоническомъ мажорѣ—совершенно наоборотъ: а) увеличенные интервалы происходятъ изъ большихъ или чистыхъ отъ хроматическаго пониженія ихъ основанія, которымъ и является искусственная VI ст. (см. № 143); б) уменьшенные интервалы происходятъ изъ малыхъ или чистыхъ, но только обратно—отъ хроматическаго пониженія ихъ вершины, которое и является искусственной VI ст. (см. № 144).

ВѢ. Слѣдуетъ также твердо помнить, что во всехъ увеличенныхъ интервалахъ гармоническаго мажора основаніе составляетъ искусственно пониженная VI ступень гаммы, а во всехъ уменьшенныхъ интервалахъ вершину составляетъ искусственно повышенная VI ступень гаммы. (См. I Прилож. № 48).

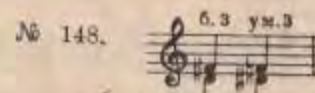
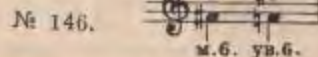
§ 69. Случайные увеличенные и уменьшенные интервалы. Въ разсмотрѣнные въ §§ 67 и 68 увеличенные и уменьшенные интер-

валы могутъ быть названы тональными, какъ образующіеся изъ ступеней натуральныхъ и гармоническихъ тональностей. Но въ музыкѣ употребляются еще такіе интервалы, называемые случайными, для образованія которыхъ нужно ввести въ гамму различныя случайныя или временныя хроматическія измѣненія ея ступеней, кромѣ пониженія VI (въ гармоническомъ мажорѣ) и повышенія VII (въ гармоническомъ минорѣ). Однимъ изъ такихъ случайныхъ, особенно часто встречающихся интерваловъ, является увеличенная секста и ея обращеніе—уменьшенная терція. Увелич. секста представляетъ или 1) расширеніе большой сексты путемъ повышенія одной только вершины, или пониженія одного только основанія:



или 2) отъ расширенія малой сексты путемъ одновременнаго повышенія вершины и пониженія основанія. (№ 146).

Отсюда слѣдуетъ, что уменьшенная терція, какъ обращеніе увеличенной сексты, происходитъ или 1) отъ суженія малой терціи при помощи пониженія вершины или повышенія основанія, (№ 147) или 2) отъ суженія большой терціи при помощи сближенія обоихъ голосовъ (№ 148).

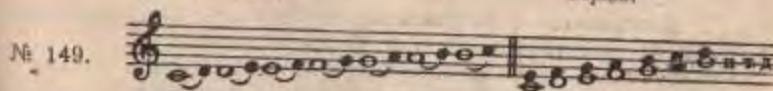


(См. I Прилож. № 49 *).

§ 70. Расположеніе интерваловъ по ступенямъ натуральной и гармонической мажорной и минорной гаммъ.

Если строить все интервалы, начиная съ секунды до септимы включительно во каждой ступени мажорной и минорной гаммъ, т.-е. такъ:

Секунды; Терціи;



то окажется, что она расположится по ступенямъ мажорныхъ и минорныхъ гаммъ какъ показано въ слѣдующей таблицѣ:

* Объ исправленіи увелич. и уменьшенія интерваловъ см. II приложение въ концѣ.

Въ мажорѣ.	натуральномъ.		гармоническомъ.	
Больш. сек.	3	I, II, IV, V, VI ступени	3	I, II, IV
Малая "	2	III и V I	3	III, V, VII
Увелич. "	—	—	1	VI
Больш. терц.	3	I, IV, V	3	I, V, VI
Малая "	4	II, III, VI, VII	4	II, III, IV, VII
Чист. кварты.	6	I, II, III, V, VI, VII	4	I, II, V, VII
Увелич. "	1	IV	2	IV, VI
Уменьш. "	—	—	1	III
Чист. квинты.	6	I, II, III, IV, V, VI	4	I, III, IV, V
Увелич. "	—	—	1	VI
Уменьш. "	1	VII	2	II, VII
Больш. сексты.	4	I, II, IV, V	4	II, IV, V, VI
Малая "	3	III, VI, VII	3	I, III, VII
Больш. септ.	2	I, IV	3	I, IV, VI
Малая "	5	II, III, V, VI, VII	3	II, III, V
Уменьш. "	—	—	1	VII

Въ минорѣ.	натуральномъ.		гармоническомъ.	
Больш. сек.	5	I, III, IV, VI, VII	3	I, III, IV
Малая "	2	II, V	3	II, V, VII
Увелич. "	—	—	1	VI
Больш. терций.	3	III, VI, VII	3	III, V, VI
Малая "	4	I, II, IV, V	4	I, II, IV, VII
Чист. кварты.	6	I, II, III, IV, V, VII	4	I, II, III, V
Увелич. "	1	VI	2	IV, VI
Уменьш. "	—	—	1	VII
Чист. квинты.	6	I, III, IV, V, VI, VII	4	I, IV, V, VI
Увелич. "	—	—	1	III
Уменьш. "	1	II	2	II, VII
Больш. сексты.	4	III, IV, VI, VII	4	II, III, IV, VI
Малая "	3	I, II, V	3	I, V, VII
Больш. септ.	2	III, VI	3	I, III, VI
Малая "	5	I, II, IV, V, VII	3	II, IV, V
Уменьш. "	—	—	1	VII

§ 71. **Диссонансы и консонансы.** По впечатлѣнію, производимому на слухъ, двоезвучія дѣлятся на двѣ группы:

- 1) **консонансы**—вызывающіе впечатлѣніе покоя, и
- 2) **диссонансы**—вызывающіе впечатлѣніе движенія, т.-е. дальнѣйшаго перехода въ консонансъ.

Кромѣ того, консонансы бываютъ совершенные и несовершенные.

На эти двѣ группы всѣ двоезвучія подраздѣляются такъ:

Консонансы.		Диссонансы:
Совершенные:	Несовершенные:	Большія и малыя 7 " " 2
Всѣ чистые, т.-е. 1. 4, 5 и 8.	Больш. и мал. 3 " " 6	Всѣ безъ исключенія увеличенные уменьшенные. При известныхъ условіяхъ—и чистая 4.

Изъ обзора этой таблицы легко замѣтить, что данный интервалъ (консонансъ или диссонансъ) и его обращеніе всегда принадлежать къ одной и той же категоріи, т.-е. каждый совершенный консонансъ дѣлется въ обращеніи также совершенный консонансъ—каждый несовершенный дѣлется несовершенный, и, наконецъ, диссонансъ дѣлется диссонансъ. Исключенія составляютъ чистая кварта, считающаяся иногда консонансомъ, а иногда диссонансомъ, но въ обращеніи дающая чистую квинту, которая ни въ какихъ случаяхъ диссонансомъ не бываетъ. Это происходитъ потому, что кварта получаетъ диссонансирующий характеръ только тогда, когда она, какъ это указывается въ гармоніи, составляетъ нижнюю часть аккорда. (См. практ. упражн. къ § 71).

§ 72. **Разрѣшеніе диссонансовъ.** Переходъ диссонанса въ консонансъ называется *разрѣшеніемъ*, которое совершается на основаніи точно определенныхъ для каждого диссонанса ходовъ составляющихъ его ступеней. Но есть и общія для всѣхъ разрѣшеній правила, а именно:

- 1) ступени, входящія въ составъ диссонансирующаго двоезвучія, т.-е. его голоса, могутъ переходить или плавно, по большимъ и малымъ секундамъ вверхъ или внизъ, или скачкомъ, но не шире чистой квинты;
- 2) переходъ на хроматическіе полутоны, или скачками, составляющими диссонансирующие интервалы, не допускается;
- 3) при разрѣшеніи одна изъ ступеней, входящихъ въ составъ диссонанса, можетъ выдерживаться;
- 4) если вершина и основаніе движутся и притомъ плавно, то всегда въ разныхъ направленіяхъ, т.-е. если вершина идетъ на ступень вверхъ, то основаніе—на ступень внизъ и обратно. (См. I прилож. № 51).

§ 73. **Разрѣшеніе большой и малой секунды, септими, нонъ и чистой кварты.**

№ 150.



Большая секунда разрывается в большую или малую терцию переходом нижнего голоса в следующую ступень, лежащую, смотря по тональности, на большую или малую секунду вниз⁹⁾; верхний голосъ поддерживается (№ 150,1). На этомъ основаніи **малая септима**, какъ обращеніе большой секунды, разрывается в большую или малую сексту ходомъ верхняго голоса (который в секунду былъ нижнимъ) на большую или малую секунду вниз; нижний голосъ поддерживается (№ 150,2).

Малая септима, сохраняя движеніе верхняго голоса на большую или малую секунду вниз, можетъ еще разрываться в большую или малую терцію, если нижний голосъ дѣлаетъ скачекъ на чистую кварту вверх, или на чистую квинту вниз, (тогда получается терція черезъ октаву) (№ 150,4). На этомъ основаніи **большая секунда**, какъ обращеніе малой септимы, можетъ разрываться в большую или малую сексту ходомъ нижняго голоса на большую секунду вниз и скачкомъ верхняго голоса на чистую кварту вверх (№ 150,3).

Малая секунда разрывается только в малую терцію ходомъ нижняго голоса на большую секунду вниз; верхний голосъ поддерживается (№ 150,5). **Большая септима**, какъ обращеніе малой секунды, разрывается только в большую сексту ходомъ верхняго голоса на большую секунду вниз; нижний голосъ поддерживается (№ 150,6).

Большая септима, сохраняя ходъ верхняго голоса на большую секунду вниз, можетъ разрываться еще только в большую терцію (или дециму) при ходѣ нижняго голоса на чистую кварту вверх, или на чистую квинту вниз (№ 150,8). На этомъ основаніи **малая секунда**, какъ обращеніе большой септимы, сохраняя ходъ нижняго голоса на большую секунду вниз, можетъ разрываться еще в малую сексту ходомъ верхняго голоса на чистую кварту вверх (№ 150,7).

Чистая кварта разрывается в большую или малую терцію ходомъ верхняго голоса на большую или малую секунду вниз; нижний голосъ поддерживается.

Нона хотя и считается за секунду черезъ октаву, но разрывается не такъ, какъ секунда:



Большая нона разрывается в чистую октаву ходомъ верхняго голоса на больш. секунду вниз и поддержаніемъ основанія, или— в чистую квинту, ходомъ верхняго на секунду вниз и скачкомъ основанія на чистую кварту вверх или чистую квинту вниз.

Малая нона разрывается точно также, но ея вершина можетъ опускаться только на мал. секунду. (См. I прилож. № 52).

⁹⁾ Всегда точно говорить—на и, или б, секунду вниз или вверх, а не на тонъ и полутона.

§ 74. Разрѣшеніе увеличенныхъ и уменьшенныхъ диссонансовъ. Разрѣшеніе увеличенныхъ и уменьшенныхъ диссонансовъ совершается по правиламъ, основаннымъ на ихъ образованіи (см. §§ 68 и 69), а именно: голосъ, происходящій отъ хроматическаго повышения, продолжаетъ двигаться вверхъ всегда на малую секунду; голосъ, происходящій отъ хроматическаго пониженія, продолжаетъ двигаться вниз на малую секунду. Другой голосъ поддерживается или движется на большую или малую секунду, но всегда въ сторону, обратную съ первымъ.

Такимъ образомъ: а) каждый увеличенный интервалъ можетъ имѣть три разрѣшенія, которыя схематически можно указать такъ: (№ 152).

т.-е. разрѣшается или ходомъ одного верхняго голоса на мал. секунду вверх, или ходомъ одного нижняго голоса на мал. секунду вниз, или раздвиженіемъ обоихъ голосовъ, но только при непрямомъ условіи, чтобы интерваломъ разрѣшенія былъ консонансъ. Поэтому если какой-нибудь изъ этихъ разрѣшеній приводитъ къ диссонансу, то оно невозможно.

Дѣло замѣтить, что увеличенные диссонансы при всѣхъ трехъ случаяхъ разрѣшенія переходятъ въ болѣе широкіе консонансы, т.-е. расширяются.

б) Каждый уменьшенный интервалъ имѣетъ также три разрѣшенія, схематически обозначенныя такъ: (№ 153),

т.-е. разрѣшается или ходомъ одного нижняго голоса вверх на мал. секунду, или ходомъ одного верхняго голоса вниз на мал. секунду, или объединеніемъ обоихъ голосовъ, но только при условіи, чтобы интерваломъ разрѣшенія былъ консонансъ. Изъ приведеннаго видно,

что уменьшенные диссонансы при разрѣшеніи переходятъ въ болѣе узкіе консонансы.

Припомнимъ сказанное въ § 68 о различіи образованій увелич. и уменьшен. интерваловъ въ мажоръ и миноръ, становящихся ясными слѣдующія правила:

- 1) Всѣ разрѣшенія увелич. и уменьшен. интерваловъ, совершающіяся при ходѣ одного только голоса вверх, принадлежатъ минору.
- 2) Всѣ разрѣшенія увелич. и уменьшен. интерваловъ, совершающіяся при движеніи одного только голоса вниз, принадлежатъ мажору.
- 3) Всѣ разрѣшенія увелич. и уменьшен. интерваловъ, совершающіяся при движеніи обоихъ голосовъ, принадлежатъ одновременно и мажору и минору, чѣмъ и объясняется движеніе одного изъ голосовъ (только въ этомъ случаѣ) на большую или малую секунду (отмѣченное въ №№ 152 и 153 буквами—и, б, 2).

Эти правила дѣло запомнятся при внимательномъ обзорѣ слѣдующей таблицы разрѣшеній всѣхъ увеличенныхъ и уменьшенныхъ интерваловъ.

Таблица разрѣшеній увеличенныхъ и уменьшенныхъ диссонансовъ:

Увеличенная секунды, кварты и квинты могутъ разрѣшаться такъ:



Уменьшенные кварты, квинты и септимы могутъ разрѣшаться такъ: (№ 155).

№ 155.



Каждый увеличенный и уменьшенный диссонанс въ отдѣльности разрѣшается, слѣдовательно, такъ:

Увеличенная секунда разрѣшается: 1) въ большую терцію движеніемъ одного верхняго голоса на малую секунду вверхъ или 2) въ больш. терцію движеніемъ одного нижняго голоса на малую секунду внизъ, или 3) въ чистую кварту раздвиженіемъ обоихъ голосовъ на малые секунды *). (Пр. № 154, 1).

Увеличенная кварта разрѣшается: 1) въ чистую квинту, или движеніемъ одного верхняго голоса на малую секунду вверхъ, или 2) въ чистую квинту движеніемъ нижняго голоса на малую секунду внизъ, или 3) въ большую и малую сексту раздвиженіемъ обоихъ голосовъ, при чемъ верхній голосъ всегда идетъ на малую секунду вверхъ, а нижній можетъ двигаться на большую или малую секунду внизъ (2).

Увеличенная квинта разрѣшается: 1) въ большую сексту, или движеніемъ одного верхняго голоса на малую секунду вверхъ, или 2) въ большую сексту движеніемъ одного нижняго голоса на малую секунду внизъ. Раздвиженіемъ обоихъ голосовъ разрѣшаться не можетъ, такъ какъ получается диссонансъ септими (3).

Уменьшенная кварта разрѣшается: 1) въ малую терцію, или ходомъ верхняго голоса на малую секунду внизъ или 2) въ малую терцію ходомъ нижняго голоса на малую секунду вверхъ. Сдвиженіемъ же обоихъ голосовъ разрѣшаться не можетъ (какъ и ея обращеніе, увеличенная квинта), такъ какъ приводитъ къ диссонансу секунды (№ 155, 4).

Уменьшенная квинта разрѣшается: 1) въ чистую кварту или движеніемъ одного верхняго голоса на малую секунду внизъ, или 2) въ чистую кварту движеніемъ одного нижняго голоса на малую секунду вверхъ, или 3) въ большую и малую терцію сдвиженіемъ обоихъ голосовъ, при чемъ нижній голосъ всегда идетъ на малую секунду вверхъ, а верхній—можетъ идти на большую или малую секунду внизъ (5).

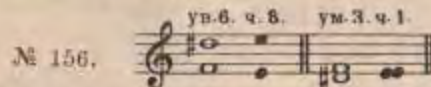
Уменьшенная септима разрѣшается: 1) въ малую сексту или движеніемъ одного верхняго голоса на малую секунду внизъ или 2) въ малую сексту движеніемъ одного нижняго голоса на

*) Буквы въ пот. примѣрахъ №№ 154 и 155 представляютъ сокращеніе словъ: м—минору, т.—терцію, т.-е. разрѣшеніе только по минору, М—мажору, т. е. разрѣшеніе только по мажору. М. м. указываетъ разрѣшеніе, принадлежащее мажору и минору.

малую секунду вверхъ, или 3) въ чистую квинту сдвиженіемъ обоихъ голосовъ на малые секунды (6).

NB. По программѣ Спб. Консерваторіи изъ приведенныхъ разрѣшеній требуются только: для увелич. секунды 1-е и 3-е), разрѣшенія, для ув. кварты—только 3-е), для ув. квинты—только 2-е), для ум. кварты—только 2-е), для ум. квинты—только 3-е), для ум. септими—только 3-е). Остальные разрѣшенія важны для гармоніи.

Увеличенная секста разрѣшается только въ чистую октаву сдвиженіемъ обоихъ голосовъ на малые секунды, а ея обращеніе, уменьшенная терція,—только въ унисонъ, сдвиженіемъ обоихъ голосовъ на малые секунды: (см. № 156).



(См. I прилож. № 53 и 54).

§ 75. **Энгармоническое равенство интерваловъ.** При помощи энгармонизма всякое двоезвучіе, оставаясь неизмѣняемымъ для слуха, можетъ энгармонизироваться и, въ зависимости отъ этого, получать разные численные названія; напр., увеличенная секунда (до ре #) энгармонизируется въ малую терцію (до ми), звучащую съ ней (на фортепиано) одинаково. Такие интервалы называются *энгармонически равными*. Въ слѣдующей таблицѣ приведены всѣ употребляемые энгармонически равные интервалы:



(См. I приложенія № 55).

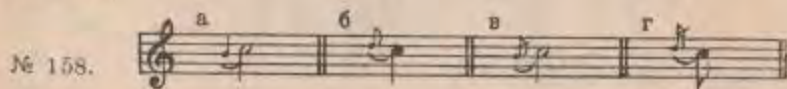
§ 76. **Неупотребительные интервалы.** Уменьш. секунды, увелич. терціи, уменьш. септими и увелич. септими не употребляются потому, что они, будучи диссонансами, какъ увеличенные и уменьшенные, энгармонически равны чистымъ консонансамъ, а именно:

1) уменьшенная секунда—чист. 1; 2) увеличенная терція—чист. 4; 3) уменьшенная септима—чист. 5; 4) увеличенная септима—чист. 8.

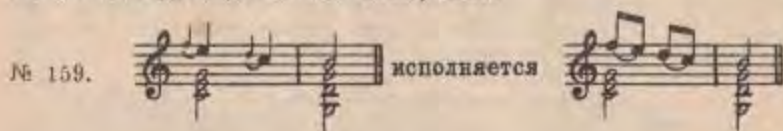
VII. Мелизмы.

§ 77. Мелизмами называются разные мелкія украшенія мелодіи, не относящіяся къ сущности ея содержанія. Къ мелизматическимъ украшеніямъ относятся **апподжіатура** или **форшлагъ**, **группетто** и **трель** съ ихъ разновидностями. Все обозначается условными знаками.

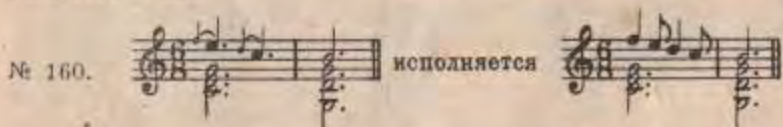
Апподжіатура или **форшлагъ** (предъ-ударъ) обозначаетъ короткій, какъ бы мимоходомъ задѣтый звукъ, предшествующій другому, уже не случайному звуку мелодіи. Апподжіатура обозначается обыкновенно нотой мелкаго шрифта, шейка которой направлена въ обратную сторону съ шейкою той ноты, къ которой апподжіатура примыкаетъ.



Существуютъ два вида апподжіатуры: **долгая** и **короткая**. **Долгая апподжіатура** пишется обыкновенно нотой вдвое болѣе короткою (прим. № 158, а и б) и отнимаетъ половину длительности главной, слѣдующей за нею ноты, такъ:



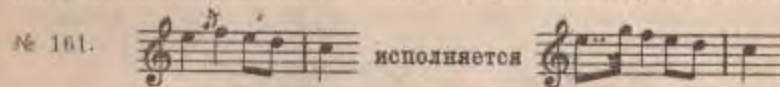
Если стоитъ передъ нотой съ точкой, то занимаетъ длительность всей главной ноты, а эта послѣдняя получаетъ только длительность точки.



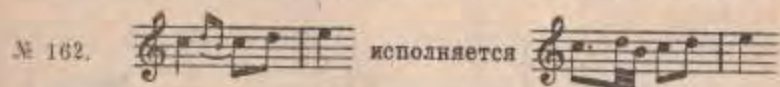
Короткая апподжіатура обозначается обыкновенно въ видѣ восьмушекъ или шестнадцатыхъ съ прочеркиваніемъ ихъ хвостиковъ откосною линіею (прим. № 158, в и г). Короткая апподжіатура опредѣленной длительности не имѣетъ и быстро предшествуетъ главной нотѣ, заимствуя свою, очень короткую длительность также отъ главной, какъ и большая апподжіатура, а не отъ предшествующей.

Двойная и тройная апподжіатуры состоятъ изъ двухъ или трехъ очень короткихъ (маленькихъ) нотъ, отнимающихъ время (у старинныхъ композиторовъ), также отъ той ноты, которой предшествуютъ (подобно долгой апподжіатурѣ).

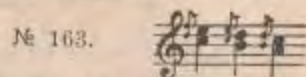
Иногда короткую апподжіатуру исполняютъ, какъ показано въ прим. № 161. (см. Б. Марксъ, Всеобщій Учебникъ музыки) но старинные учителя называли такой способъ ея исполненія дилетантскимъ.



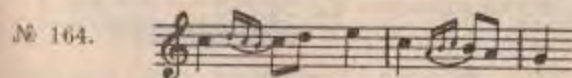
Если апподжіатура изъ двухъ, трехъ нотъ, исполняется, какъ написано въ Пр. № 162, т. е. отнимаетъ время отъ ноты, предшествующей той, передъ которой стоитъ, то называется **шнеллеромъ**.



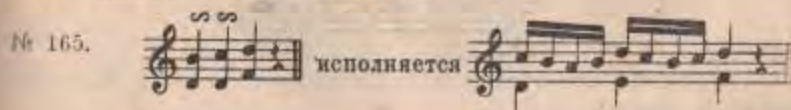
Апподжіатуры могутъ быть въ двухъ голосахъ:



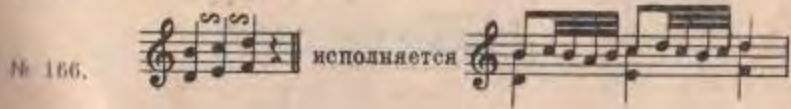
Группетто (Doppelschlag), т. е. группа апподжіатурныхъ нотъ, есть двойная апподжіатура, между нотами которой задѣвается главная нота, вслѣдствіе чего группетто состоитъ изъ трехъ нотъ.



Группетто обозначается условнымъ знакомъ, который ставится надъ нотой (№ 165), или надъ промежуткомъ (№ 166) двухъ нотъ. Если группетто стоитъ надъ нотой, то оно занимаетъ всю длительность главной ноты отъ ея начала:

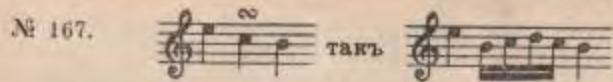


Если группетто стоитъ между нотами, то отнимаетъ половину длительности первой ноты:

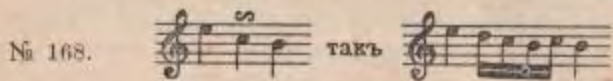


Различают еще группетто, знак которого написать, начиная сверху, или снизу.

Группетто снизу начинается съ нижней ноты отъ главной:



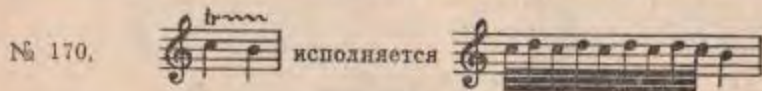
Группетто сверху начинается съ верхней ноты отъ главной:



Если верхняя или нижняя нота группетто должна быть хроматически измѣнена, то ставить соответствующій знакъ вверху или внизу, такъ:

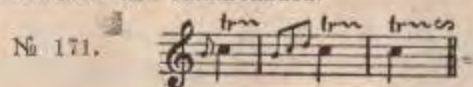


Трель—быстрое, равномерное и попеременное повторение главной ноты и ея верхней апподжиатуры съ окончаніемъ на главной. Обозначается трель сокращеніемъ слова: tr и цѣнью, такъ:



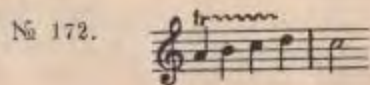
Длительность трели равняется длительности ноты, надъ которой она стоитъ.

Трель соединяется съ апподжиатурой и съ группетто, которыми ее можно начинать или заканчивать.

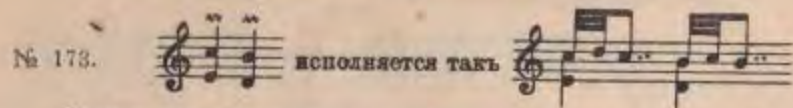


Группетто послѣ трели прибавляется почти всегда и рѣдко обозначается знакомъ.

Рядъ нотъ, которыя должны быть исполнены трелью, обозначаютъ такъ:



Пральтриллеръ есть короткая трель, состоящая изъ главной апподжиатуры и главной; обозначается такъ:

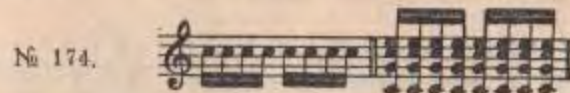


Если такая короткая трель состоитъ изъ главной ноты, и ея апподжиатуры, но не сверху, а снизу, то наз. мордентъ.

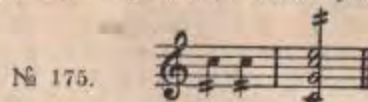
Въ послѣднее время начинаетъ все болѣе и болѣе устанавливаться весьма благоразумный обычай,—выписывать сомнительныя мелизмы, каковы, напр., большой форшлагъ и группетто. Въ старину мелизмовъ и ихъ разновидностей было гораздо больше.

VIII. Болѣе употребительныя сокращенія нотнаго письма и нѣкоторыя условныя обозначенія.

§ 78. 1) Повтореніе одного и того же, болѣе или менѣе короткаго звука, или какого нибудь созвучія, называется **тремолло**:



Такой способъ полного выписыванія часто замѣняютъ сокращеннымъ, такъ: вмѣсто нѣсколькихъ повтореній ноты или аккорда, выписываютъ ихъ одинъ разъ нотой, равной ихъ суммѣ, а шейку ея прочеркиваютъ надлежащее число разъ, такъ:



Такъ же обозначаютъ тремолло, представляющее чередованіе паръ разныхъ нотъ или созвучій; напр.:



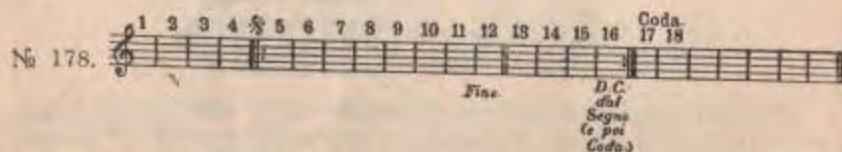
2) Если какая-нибудь фигура повторяется нѣсколько разъ, то ее выписываютъ однажды, а затѣмъ повторенія указываютъ параллельными черточками:



При болѣе продолжительномъ ея повтореніи для большей ясности надѣ такимъ обозначеніемъ ставятъ еще слово *segue*, (продолжать такъ же), или *simile* (sim. — подобно), и тогда нумеруютъ такты, на протяженіе которыхъ должно распространяться это указаніе.

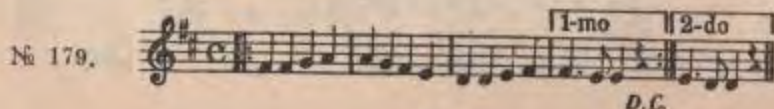
3) Если вся пьеса, или часть ея должна быть буквально повторена, то ее не выписываютъ, а въ началѣ и въ концѣ повторяемаго мѣста ставятъ такой знакъ:  называемый **репризою** или **зна-**

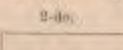
комъ повторенія. Обыкновенно въ концѣ того мѣста, отъ котораго нужно возвратиться къ началу, ставятъ *D. C.*, что значитъ—*Da capo* (да-капо), т.-е. сначала. Если надо начать повтореніе не съ первыхъ нотъ, а гдѣ-нибудь въ срединѣ пьесы, то у этого мѣста ставятъ знакъ называемый *segno* (сеньо). *D. C. d'al segno*, т.-е. начать повтореніе сначала отъ знака. Если повтореніе надо кончить гдѣ-нибудь въ срединѣ, то тамъ ставятъ слово *fine* (конецъ). При первомъ исполненіи *fine* не принимается въ соображеніе, а при повтореніи останавливаются у этого знака. Схематически это можно показать такъ:



т.-е. играть слѣдуетъ всѣ 16 тактовъ, затѣмъ начать повтореніе отъ знака до *fine*, т.-е. исполнить такты съ 5 по 12. Иногда въ концѣ приписывается *Coda*, и если къ ней нужно переходить съ мѣста, гдѣ стоитъ *fine*, то объ этомъ дѣлаютъ предупрежденіе около *D. C.*, словами *e poi coda*, т.-е. *Da Capo d'al segno al fine e poi coda*, что значитъ—сначала отъ знака до слова конецъ и потомъ кода.

Если при повтореніи конецъ измѣняется, то для того, чтобы не выписывать всего, что не имѣетъ разницы, поступаютъ такъ: у того мѣста, съ котораго нужно начать повтореніе, ставятъ знакъ *D. C.*, послѣ котораго приписываютъ измѣненное окончаніе и обозначаютъ это такимъ образомъ:



Это значитъ, что при повтореніи тактъ (а иногда и нѣсколько ихъ), обозначенный  скобкою съ цифрою 1 нужно опустить и вмѣсто него исполнить тактъ, обозначенный 

Скобки съ цифрами называются *prima volta* и *seconda volta* т.-е. первая дуга и вторая дуга. Встрѣчается иногда и третья дуга.

Разныхъ знаковъ сокращенія и вообще условныхъ знаковъ въ музыкѣ очень много; равно какъ и всевозможныхъ иностранныхъ терминовъ. Перечисленіе всего этого въ небольшой книжкѣ рѣшительно невозможно. Желаящимъ подробно познакомиться съ этимъ можно указать на существованіе разныхъ словарей, изъ которыхъ лучшимъ можетъ считаться Римана «*Musik-Lexicon*», изданный П. Юргенсономъ въ русскомъ переводѣ, очень, впрочемъ, объемистый и дорогой. Есть и дешевыя изданія подобнаго содержанія, напр. «Карманный музыкальный словарь» Гарраса изд. П. Юргенсона.

І ПРИЛОЖЕНІЕ.

Практическія упражненія вопросы и задачи.

Предварительныя свѣдѣнія.

1. Къ §§ 3 и 4. Какими свойствами обладаетъ музыкальный звукъ? Что слѣдуетъ понимать подъ высотой звука, — подъ длительностью, — подъ силой, — подъ тембромъ? Какимъ свойствомъ является высота? Почему высота есть свойство постоянное, неизмѣнное? Какими свойствами являются сила, длительность и тембръ? Какъ доказать, что сила, длительность и тембръ — свойства переменныя? Что назыв. музыкальной сист.

Къ § 5. Задача. Отъ каждого звука на фортепіано (бѣлаго и чернаго клавишей) находить звуки, лежащіе отъ него на полутонъ и цѣлый тонъ вверхъ и внизъ. Оба эти звука ударить сразу, а голосомъ пѣть раздѣльно. Потомъ ударить одинъ звукъ, а другой, лежащій отъ него на цѣлый тонъ и полутонъ, брать по-слуху голосомъ.

3. Къ § 6. Задача. Находить октавные звуки къ данному на фортепіано и голосомъ, когда одинъ изъ нихъ ударяютъ.

Музыкальная номенклатура.

4. Къ § 8. Указать на фортепіано каждую изъ октавъ съ ея названіемъ.

5. Къ § 9. Сколько ступеней въ октавъ? Что обозначаетъ по русски слово — октава и ступень?

6. Къ § 10. Перечислить всѣ итальянскія и латинскія названія ступеней. Перечислить эти названія въ обратномъ порядкѣ. Называть основныя ступени черезъ одну (до, ми, соль и т. д.) вверхъ и внизъ и черезъ двѣ (до, фа, си и т. д.). Какъ по-итальянски называютъ ступени: а, с, f, d, g, h, e? Какими буквенными названіями можно замѣнить названія — до, си, фа, ре, ля, ми, соль? Находить на фортепіано каждый заданный звукъ и называть каждый звукъ, взятый на фортепіано.

7. Къ § 11. Обозначить на бумагѣ разнымъ ступенямъ слогамъ или буквами; а затѣмъ брать ихъ на фортепіано. Обозначить на бумагѣ (словесными и буквенными названіями) каждую изъ основныхъ ступеней (на бѣлыхъ клавишахъ), которую берутъ на фортепіано.

8. Къ § 12. Какой знакъ указываетъ повышеніе ступени и какой — пониженіе? Произвести названія слѣдующихъ обозначеній и найти соответствующіе имъ знаменія на фортепіано: фа \sharp , — ре \flat , — си \flat , — соль \sharp , — до \sharp , — соль \flat , — ми \flat и т. п. Что обозначаетъ такой знакъ — \sharp и какъ онъ называется? Что дѣлаетъ бекоръ? Есть-ли бекоръ знакъ повышенія или пониженія? Когда онъ имѣетъ значеніе знака повышенія и когда — пониженія? На какое разстояніе отстоятъ основная ступень и ея повышеніе и пониженіе? Какое разстояніе будетъ между пониженіемъ основной ступени и ея же повышеніемъ? Какое общее названіе носятъ знаки \sharp , \flat и \natural ? Найти на фортепіано: до \flat , — ми \sharp , — си \sharp , — фа \flat . Что достигается двойнымъ повышеніемъ и пониженіемъ? Какимъ словомъ обозначается двойное повышеніе и двойное пониженіе? Какъ пишется дубль-дизъ и дубль-бекоръ? На какомъ разстояніи (сколько полутоновъ) основная ступень и ея двойное повышеніе, а также и двойное пониженіе? Взявъ на фортепіано: до \times , — соль $\flat\flat$, — ля \times , — ре $\flat\flat$, — фа \times , — ми $\flat\flat$, — си \times , — до $\flat\flat$, — си \times , — фа $\flat\flat$ и т. п. Двойными повышеніями или пониженіями какихъ ступеней можно замѣнить названія — ре, соль, до, ми \flat , фа \sharp , ля, си \flat и т. д.? Всѣ приведенныя и найденныя въ предыдущихъ двухъ вопросахъ названія двойныхъ ароматическихъ замѣнъ замѣнить буквенными названіями.

9. Къ § 13. Что называется энгармонизмомъ? Звукъ каждого чернаго клавиша называть какъ пониженіе и какъ, пониженіе. Перечислить всѣ энгармоническія названія, которыя можно дать каждой изъ семи основныхъ ступеней (на бѣлыхъ клавишахъ).

10. Къ § 14. Что обозначаютъ по-русски слова: прима, терція, секста, секунда, нона, кварта, квинта и т. п.? Которую ступенью вверхъ будутъ ступени ре отъ си, до отъ ми, ля отъ си \flat , си \flat отъ ля, фа отъ ре, ми отъ до \flat и т. п.? Отвѣтить на этотъ вопросъ, замѣнивъ въ немъ слово *вверхъ* словомъ *внизъ*. Если ступень си (клавиша № 35 по черт. форт. клав.) принять за приму, то которыми отъ неѣ ступенями будутъ звуки слѣдующихъ бѣлыхъ клавишъ: №№ 38, 33, 29, 40, 28 и т. п.? Которыми ступенями отъ того-же си будутъ звуки слѣдующихъ черныхъ клавишъ: ля \sharp (№ 25), фа \sharp (№ 23), соль \flat (№ 23), ми \flat (№ 27), ре \sharp (№ 27) и т. д.? Отъ какого звука, взятаго на фортепіано, ударить его: секунду вверхъ, — кварту внизъ, — сексту вверхъ, — септиму вверхъ, — квинту внизъ, — кварту вверхъ, — терцію вверхъ и внизъ и т. п.

Н о т а ц і я.

11. Къ § 16 и 17. Что обозначаетъ слово «нота»? Какой по длительности звукъ обозначается цѣлою нотой? Сколько четвертей въ цѣлой нотѣ? Сколько четвертей въ полнотѣ? Сколько восьмушекъ въ полнотѣ, — въ четверти, — въ цѣлой? Сколько шестнадцатыхъ въ полнотѣ, — въ восьмушкѣ, — въ четверти, — въ цѣлой? Сколько восьмушекъ въ двухъ цѣлыхъ, въ одной полнотѣ и въ четверти, — въ цѣлой, — одна за другой и связанными лигами? Сколько шестнадцатыхъ въ трехъ четвертихъ? Обозначать нотными знаками (присоединяя ихъ одинъ къ другому лигами) длительности въ ¹³/₁₆, ¹⁴/₁₆, ¹⁵/₁₆, ¹⁶/₁₆, ¹⁷/₁₆, ¹⁸/₁₆, ¹⁹/₁₆ и т. п.

12. Къ § 18. Чему равняется точка при нотѣ? Чѣмъ можно замѣнить точку при нотѣ? Сколько восьмушекъ въ цѣлой съ точкою, — въ полнотѣ съ точкою, — въ четверти съ точкою? Сколько шестнадцатыхъ въ каждой изъ названныхъ длительно-

стей? Что обозначает вторая точка при ноте? Какому долю ноты оно составляет? Какую долю первой точки составляет вторая точка? Сколько восьмьюшек в полуноте с двумя точками, — в цбдой с двумя точками? Пользуясь точками, обозначить следующие длительности: $\frac{1}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{7}{16}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{17}{16}$ и т. д.

13. № § 19. Что обозначает пауза? Употребляются ли при паузах точки? Написать паузы, равные цбдой, полуноте, четверти, восьмьюшке, шестнадцатой и тридцати второй.

14. № § 20. Какое движение называется непаризмом? Как называется группа трех нот, соответствующих одной ноте следующего высшего достоинства? Как, следовательно, образовались триолы? Чьим указываются триолы? Нотами какой длительности обозначаются триолы: равная цбдой нота, — равная полуноте, — равная четверти, — равная восьмьюшке? Как называются группы из пяти нот, — из шести, — из семи, соответствующих длительности одной какой-нибудь ноты? На сколько равных долей и на какие именно подразделяется звук, обозначенный цбдой нотой с точкою? Три половинны, соответствующие цбдой с точкою, можно ли назвать триолом? Почему же нельзя три половинны, соответствующие цбдой с точкою, или три четверти, соответствующие полуноте с точкою, и т. п. назвать триолами? *). От какого подразделения образуются дуоды, — кварты?

15. № § 21. Установлена ли определенная длительность для ноты? Что нужно для того, чтобы длительность ноты определялась? Каким способом измеряется время, которое должно продолжаться звук, обозначенный той или другой нотой? Какая доля соответствует обыкновенно одному движению руки? Сколько ударов будет падать на цблую, на полуноте, на четверть, если считать по четвертиям? Сколько в этом случае восьмьюшек упадет на один удар руки, — сколько шестнадцатых и т. д.? Если удар руки будет определять длительность полуноты, то сколько ударов пойдет на цблую? Сколько четвертей, восьмьюшек, шестнадцатых упадет на один такой удар, соответствующий полуноте? Если один удар будет указывать длительность цбдой ноты, то сколько на него пойдет полуноте, четвертей восьмьюшек, шестнадцатых и т. д.?

16. № § 25. Что указывают ключи? Какие ключи употребляются в музыке? Отчего эти ключи носят названия ступеней? В каких октавах лежат ступени, указываемые ключами Соль и Фа? На каких линиях лежат эти ключи. Как называются ключевые соль скрипичного ключа и басовый ключи? Как написать ключевое фа басового ключа в скрипичном? Взяв на фортепиано До, которое указывает ключ До, на которых линиях ставятся ключи альтовый, теноровый и дискантовый?

Размѣръ и ритмъ.

17. № § 27. Что называется тактом? Такты одной и той-же пьесы равны между собою или нѣтъ? Чьим определяется равенство тактов? — только одинаковым числом долей в каждом из них, или также и одинаковой длительностью тех долей? — Чьим облегчается достижение равенства долей при исполнении? — Чьим

*) Потому, что такие обозначения представляют по длительности по одну ноту, а изображений собственно всегда двух нот, связанных звуком. Триол же представляется подразделением на три части длительности только одной какой-нибудь ноты без всякого из нее звука.

отличаются доли одна от другой по силе звука? — Которые доли всегда бывают сильными? — Как еще называется доля с сильным звуком?

18. № § 28. Что составляет размѣръ такта? Как обозначается в пьесах размѣръ и где пишется это обозначение? — Что показывает числитель дроби размѣра и что — знаменатель? — Если в знаменателе стоят цифры 2, 4, 8, то они указывают половинны, четверти, восьмьюшки доли чего именно? — Как узнать по указателю размѣра, сколько счетов руки придется на один такт? — В зависимости от чего размѣры подразделяются на различные роды? — На сколько родов и на какие подразделяются размѣры? — От чего зависит вид размѣра? — Какое число, в показателе размѣра, указывает его род и какое — вид? — Если сказать просто — двухдольный, трехдольный и т. п. размѣръ, то этим указывается род или вид размѣра?

19. № § 29. Что служит существенным отличием простого размѣра? — Сильной или слабой доли начинается всякий такт? — Какие размѣры относятся к простым? — Сколько слабых долей в двухдольном размѣре и сколько их в трехдольном? — Какое особое название носят размѣры в $\frac{2}{4}$ и в $\frac{3}{4}$? — Как обозначается в ключе alla breve большое и малое? — Каких еще видов бы имеет двухдольный размѣръ? — Каких видов бывает трехдольный размѣръ? — Показать, какими движениями руки считать двухдольные размѣры и какими — трехдольные.

20. № § 30. Как составляется сложный размѣръ? — Подразделяется ли такты сложного размѣра только на доли, или пишут еще какие-нибудь подразделения? — Сколько долей находится в такой составной части сложного такта? — Чьим отличается такт простого размѣра от такта сложного по числу акцентов? — Чьим определяется число акцентов в такте сложного размѣра? — Все ли акценты в сложном такте одинаковы по силе? — Каких видов бывают сложные размѣры? — Как составляется *четырёхдольный такт*? — На каких долях приходится акценты? — В каких долях пишется *четырёхдольный размѣръ* и как он обозначается? — Показать движение руки при счете на четыре. Которая доля указывается рукою вправо, которая — влево, которая — вверх, которая — вниз? — Как составляется такт *шестидольного размѣра*? — Сколько акцентов он имеет? — На которых доля он приходится? — Отчего акценты в *шестидольном такте* приходится именно на первую и на четвертую доли? — Составляется ли когда-нибудь *шестидольный такт* из трех двухдольных тактов, то на каких долях должны бы приходиться акценты? — Каких видов (по длительности долей) бывает *шестидольный размѣръ*? — Показать движение руки при вычитывании *шестидольного такта*. — В какие стороны рука указывает акцентированные доли? — Какой простой размѣръ и при каких условиях совершенно похож на *шестидольный*? — Как составляется *десятидольный размѣръ*? — Сколько акцентов он имеет? — На которых доля он падает? — Каких видов бывает *десятидольный размѣръ*? — Показать движение руки при вычитывании *десятидольного размѣра*. — В какие стороны рука указывает акцентированные доли? — Какой простой размѣръ и при каких условиях напоминает *десятидольный*? — Как составляется *двенадцатидольный размѣръ*? — Сколько акцентов он имеет? — На которых доля он приходится? — Каких видов бывает *двенадцатидольный размѣръ*? — Показать движение руки при счете тактов *двенадцатидольного размѣра* и

сказать, из которых стороны руна указывает акцентированные доли?—Какой простой размер и при каких условиях напоминает двенадцатидольный?

21. Къ § 31. Какъ составляется тактъ *смишанного размера*?—Въ чемъ различие въ составѣ *смишанного* размера и *сложного*?—Отчего отъ *размѣра* называется *смишаннымъ*?—Отъ чего зависитъ число акцентовъ въ *смишанномъ* размѣрѣ?—Какъ составляется *пятидольный размер*?—На какихъ доляхъ приходятся акценты, если *размѣръ* составленъ изъ двухъ и трехдольнаго и если—изъ трехъ и двухдольнаго?—Показать движенія руки при счетѣ *пятидольнаго* размера.—Какъ составляется *семидольный размер*?—На которыхъ доляхъ падаютъ акценты, если *семидольный* размеръ составленъ изъ трехъ и четырехдольнаго и если—изъ четырехъ и трехдольнаго?

22. Къ § 32. Что называется *затактомъ*?—Сколько долей, падающихъ на акцентъ, бываетъ обыкновенно въ послѣднемъ тактѣ мелодіи, начинающейся съ затакта?

23. Къ § 35 и 36. *Группировка*. Что называется *группировкою*?—Въ чемъ нужно отдавать себѣ ясный отчетъ при группировкѣ въ простыхъ размерахъ (см. § 36)?—Для чего нужно знать, сколько долей въ тактѣ *группируемаго* образа?—Для чего нужно знать, въ какихъ доляхъ выражается *размѣръ* данного примѣра?—На сколько же группъ придется разбить *двухдольный* тактъ и на сколько—*трехдольный*?

24. *Практическія упражненія въ группировкѣ* анализируются весьма важными, такъ какъ, съ одной стороны, усилютъ ея практическое значеніе, а съ другой—способствуютъ быстро соображать и верно исполнять ритмъ при чтеніи нотъ. Эти упражненія можно систематизировать такъ: а) *упражненія въ составленіи долевыхъ группъ* б) *упражненія въ группировкѣ нотъ въ тактахъ простыхъ размѣровъ* и в) *упражненія въ группировкѣ нотъ въ тактахъ сложныхъ и смѣшанныхъ размѣровъ*.

а) *Упражненія въ составленіи долевыхъ группъ*: 1) Составлять группами нотъ, иначе—*ритмическіе* ноты или *фигуры* изъ 2-хъ, 3-хъ, 4-хъ, 5-ти, 6-ти, 7-ми и 8-ми нотъ одинаковой (гдѣ возможно) и различной длительности, но при условіи, чтобы сумма всѣхъ нотъ такой *ритмич. фигуры* всегда равнялась одной четверти; напр., такъ:

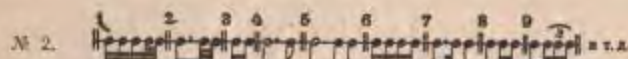


2) Составлять такіе же фигуры, равныя въ суммѣ каждой одной восьмой, а также состоящія изъ 2-хъ, 3-хъ и т. д. до 8-ми нотъ.

Въ этихъ обоихъ случаяхъ каждую такую фигуру всегда можно прочертить общими ребрами длительности столько разъ, сколько будетъ допускать достоинство составляющихъ ее нотъ. Такое прочеркиваніе наглядно придаетъ группѣ видъ одной цѣлой группы. 3) Составлять такіе же группы, соответствующія сначала полнотѣ, а затѣмъ цѣлой нотѣ. Эти группы въ рѣдкихъ случаяхъ будутъ допускать прочеркиванія и во всякомъ случаѣ несплошныя.

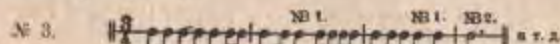
Въ послѣдующихъ работахъ составленія, такимъ образомъ различныя группы будутъ заполнять отдѣльныя доли такта, равныя четверти, половинѣ, цѣлой, отчего и могутъ быть названы *долевыми группами*. Когда учащійся напишетъ невозмож-

ны, подобныя приведеннымъ въ примѣръ, фигуры, то легко отвѣтить на слѣдующій вопросъ: доли какой длительности заполняютъ каждая изъ слѣдующихъ долевыхъ группъ?



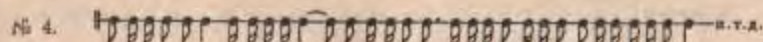
Отвѣтъ можно дать письменно, подставляя подъ каждой группой ноту такой длительности, которая составляетъ сумму всѣхъ нотъ этой группы, какъ показано въ первомъ тактѣ примѣра № 2. Такая подставная нота будетъ обозначать, что соответствующая ей группа въ каждомъ размѣрѣ, выражаемомъ въ доляхъ этой подставной ноты, заполняетъ цѣлую долю или, что все равно, пойдетъ на одинъ счетъ руки.

б) *Упражненія въ группировкѣ нотъ въ тактахъ простыхъ размѣровъ и въ четырехдольномъ*. Первый видъ задачи заключается въ томъ, чтобы изъ группъ, которыя получаются отъ предыдущаго упражненія, писать разные ритмически последованія (такъ же на одной строкѣ, какъ вышеприведенные примѣры) въ заданныхъ размѣрахъ, а именно: сначала въ $\frac{1}{4}$, въ $\frac{2}{4}$, и въ $\frac{4}{4}$, а затѣмъ въ $\frac{2}{2}$, въ $\frac{3}{2}$, въ $\frac{3}{4}$ и въ $\frac{2}{4}$. Эти задачи очень просты. Такъ, напр., для рѣшенія первой изъ нихъ, стоитъ только взять равныя группы, равныя четверти (такъ какъ размѣръ выраженъ въ четвертихъ) и писать ихъ одну за другою, отдѣляя каждая три группы тактовыми чертами, напр.:

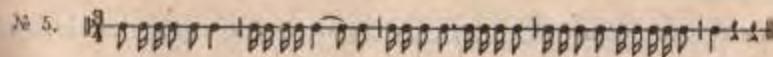


Самъ собою разумѣется, что можно цѣлыя доли такта заполнять также отдѣльными нотами, равными длительности этихъ долей, какъ это и сдѣлано въ примѣрѣ № 3 при NB₁. Можно иногда пользоваться нотами, заполняющими цѣлый тактъ (какъ при NB₂).

Второй видъ задачи заключается въ томъ, чтобы данный рядъ нотъ раздѣлить на такты въ указанномъ размѣрѣ и сгруппировать. Такъ, напр., данъ слѣдующій рядъ нотъ:

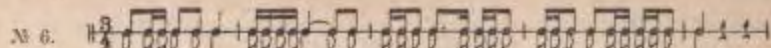


Сгруппировать въ $\frac{3}{4}$ при этомъ нельзя, ни измѣнять нотъ, ни дѣлать какія-бы то ни было измѣненія и прибавленія, за исключеніемъ послѣдняго такта, который, въ случаѣ надобности, можно дополнить паузами. Въ виду такихъ условій данный примѣръ лучше всего переписать безъ всякихъ перемѣнъ, а группировку дѣлать въ сторону, обратную нотнымъ шейкамъ, т. е., въ данномъ случаѣ,—вверхъ. Порядокъ рѣшенія такой: 1) сначала данный примѣръ раздѣлить тактовыми чертами на такты по три четверти въ каждомъ, такъ:



а уже после дѣлать группировку шейками вверх, такъ:

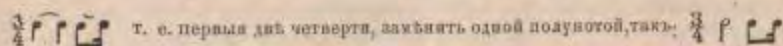
Группировка: NB.



Въ случаѣ, отмѣченномъ NB, въ примѣрѣ № 6, можно фигуру замѣнять

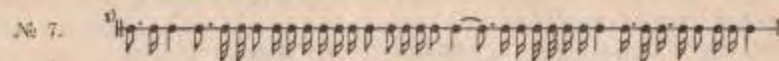
сокращеннымъ способомъ письма, употребить точку — что дастъ ритмическую

фигуру, растягивающуюся на двѣ доли. Можно также двѣ доли, связанныя лигой

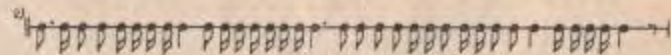


Задача. Сгруппировать слѣдующіе примѣры по вѣсколку разъ каждый, въ указанныхъ размѣрахъ, такъ:

Три раза: 1) въ $\frac{3}{4}$, 2) въ $\frac{3}{4}$, 3) въ $\frac{4}{4}$



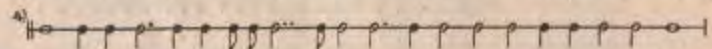
Три раза: 1) въ $\frac{3}{4}$, 2) въ $\frac{3}{4}$, 3) въ $\frac{4}{4}$.



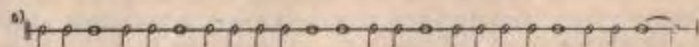
Три раза: 1) въ $\frac{3}{4}$, 2) въ $\frac{3}{4}$, 3) въ $\frac{4}{4}$.



Два раза: 1) въ $\frac{3}{4}$, 2) въ $\frac{4}{4}$, поставивъ паузу въ $\frac{1}{4}$ передъ первой нотой.



Два раза: 1) въ $\frac{3}{4}$, 2) въ $\frac{3}{4}$, поставивъ паузу $\frac{1}{4}$ передъ первой нотой.

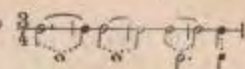


Въ случаяхъ, подобныхъ 3), 4) и 5) примѣра № 7, можетъ понадобиться прерѣзывать ноты тактовыми чертами; такъ, напр., если нужно слѣдующій примѣръ

раздѣлить на такты то тактовыми чертами должны пройти

черезъ первые три ноты такъ: для того, чтобы раздѣлить

первую цѣлую ноту на двѣ неравные части, изъ которыхъ одна въ $\frac{3}{4}$ будетъ въ первомъ тактѣ, а другая — въ $\frac{1}{4}$ — во второмъ. Этотъ второй тактъ придется дополнить двумя четвертями, взятыми съ второй цѣлой, вследствие чего и она прерѣзана чертой и т. д., какъ это показано подписанными дробями. Но такъ какъ тактовыми черты проводить черезъ ноты не принято, то такіе прерѣзанные ноты нужно замѣнить двумя другими нотами, разными по суммѣ прерѣзанной, но связанными лигой, чтобы по-

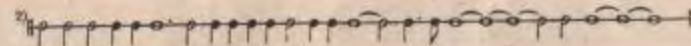
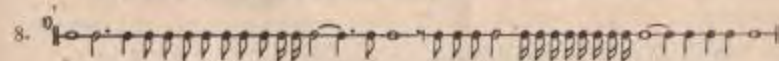


лучить такой-же, неразрывно текущій звукъ, а именно

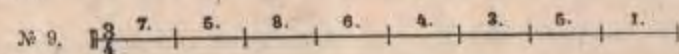
Задача. Всѣ примѣры, приведенные въ № 7, сгруппировать въ размѣрахъ въ $\frac{4}{4}$ и $\frac{2}{4}$, а первые три, провъ т-го, еще въ размѣрѣ $\frac{3}{4}$.

Примѣчаніе. Материаломъ для такихъ задачъ можетъ служить любой сборникъ сольфеджі, изъ котораго нужно выбрать какой угодно номеръ (лучше съ болѣе мелкими нотами, т. е. съ восьмыми, шестнадцатыми и т. д.), переписать его чернилами въ тетрадь точно такъ, какъ показано въ № 8, т. е. на одной линіи, уничтоживъ прочеркиванія и замѣнивъ ихъ соответствующимъ числомъ хвостиковъ на каждой нотѣ. Группировку дѣлать карандашомъ и непременно въ нечетномъ размѣрѣ, если примѣръ въ сольфеджіо написанъ въ четномъ и обратно, т. е. если выбранный примѣръ въ $\frac{2}{4}$, то группировать его, напр., въ $\frac{3}{4}$, примѣръ въ $\frac{3}{4}$ группировать въ $\frac{2}{4}$ и т. п.

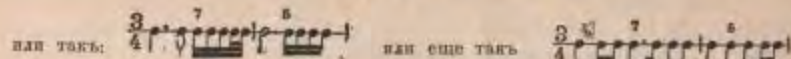
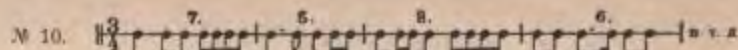
Задача. Слѣдующіе примѣры сгруппировать каждый въ $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ и $\frac{2}{4}$:



Третьей изъ задачъ заключается въ томъ, чтобы писать самостоятельные примѣры на заданное и обозначенное цифрами число нотъ въ каждомъ тактѣ. Такъ напр., дано:



Это значить, что въ каждомъ тактѣ нужно вписать указанное цифрою число точекъ, придавъ каждой изъ нихъ значеніе ноты какой угодно длительности, но чтобы въ суммѣ было $\frac{3}{4}$, и группировать въ заданномъ размѣрѣ (въ данномъ случаѣ — въ $\frac{3}{4}$) такъ, напр.:



Словом, каждый ритм можно сдать на множество видов. Следующие ряды чисел служат для таких упражнений.

Задачи. Для размера $\frac{3}{4}$

- а) 4—6—3—2—5—7—4—1 ||, б) 3—5—9—7—4—8—2—1 ||, в) 1—4—5—3—8—7—3—1 *

Для размера $\frac{3}{8}$:

- а) 4—5—8—10—7—6—3—1 ||, б) 6—11—9—4—12—7—5—1 ||, в) 9—4—10—8—6—12—3—1.

Для размера $\frac{4}{8}$:

- а) 6—10—8—4—9—5—3—1 ||, б) 4—12—3—7—16—11—9—1 ||, в) 7—15—10—3—8—16—5—1 || и т. п.

Каждую задачу сдать по несколько раз.

23. К § 37. Упражнения в группировке нот в тактах сложных размеров (шесть, девять и двенадцатидольных). Все три вида задач сохраняются и для этих упражнений.

Первый вид задачи. Задача. Составлять группы из 1-ой, 2-х, 3-х, 4-х, 5-ти, 6-ти, 7-ми, 8-ми, 9-ти, 10-ти, 11-ти и 12-ти нот так, чтобы по сумме этих нот, каждая группа равнялась трем восьмизнам. Такие группы прочеркивать один раз сплошной линией, а другие прочеркивания (если понадобятся) делать так, чтобы ясно выделялись все ноты, падающие на одну восьмушку (см. § 37); так напр.,

шесть шестнадцатых гласует: прочеркнуть не так: а так:

Сопоставляя такие, но не одинаковые между собою, группы рядом, образовать такты из $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ и $\frac{12}{8}$.

Задача. Совершенно при тех же условиях (насколько это возможно) составлять группы, также от 1-ой до 12 нот, равновесные (по сумме нот) из $\frac{3}{4}$, а затем из $\frac{3}{8}$. Сопоставляя такие группы рядом, образовать такты из $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{4}$ и $\frac{3}{4}$, а также из $\frac{6}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{6}{8}$ и $\frac{12}{16}$.

Второй вид задачи. Последствия, приведенные в ритмических примѣрах №№ 7 и 8 группировать в тактах из $\frac{6}{8}$, из $\frac{9}{8}$, из $\frac{12}{8}$, из $\frac{9}{16}$ и из $\frac{12}{16}$, а также из $\frac{6}{4}$.

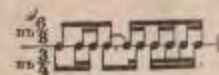
Брать, как указано выше, в сборнике сольфеджий примѣры, написанные в $\frac{3}{4}$ с преобладанием восьмизна, отбросить тактовые черты и перегруппировать в размерах из $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ и $\frac{12}{8}$, а сольфеджи в $\frac{3}{8}$ также перегруппировывать в $\frac{9}{16}$ и $\frac{12}{16}$.

* Эти ряды цифр разбиваются под тактами, как показано в пр. № 9, и указывают число нот в такте.

При перегруппировке трехчетвертного размера в $\frac{6}{8}$ нужно помнить, что объединяются ноты в группы, равные трем восьмым; так, напр., следующий такт,

включающий в себя ноты из $\frac{3}{4}$ написан в размере $\frac{3}{4}$ так

как: Почаще, в себя три группы, равные четвертям. В размер $\frac{6}{8}$ этот такт ну. Сдвинуть на две группы по три восьмых каждая в против такт, как указано в тексты учебника (стр. § 41), что даст следующую группировку



Третий вид задачи — в заданное число нот в такте:

Задачи. Для шестидольного размера:

- а) 8—11—9—1—15—10—6—1 ||, б) 10—12—7—9—11—8—4—1 ||, в) 5—6—8—3—12—7—2—1.

Для девятидольного размера:

- а) 10—6—15—3—16—11—5—1 ||, б) 13—15—18—1—12—10—7—1 ||, в) 14—16—12—9—17—15—8—1.

Для двенадцатидольного размера:

- а) 16—5—20—3—18—22—11—1 ||, б) 6—12—24—10—14—17—3—1 ||, в) 7—5—9—1—8—16—4—1.

Группировка в сдвинутых размерах после всех, приведенных упражнений затруднений не представляет.

26. К § 39. Что называется синкопой? Как принято писать синкопы. Какая черта на акцентах производится синкопой? Когда параграф о синкопах будет усвоен, то во всех упражнениях, сделанных на группировку, все попадающие в них синкопы внутри тактов, написать общепринятым способом их правописания, как сказано в § 39 учебника.

27. К § 42. Что называется полутоном? Что называют большими полутоном, Назвать и написать, а также играть на фортепиано большие полутоны вверх: от ре, — си, — фа — ля — до — фа — ми, — ре — соль — и т. д. От тех же ступеней построить большие полутоны вниз. Что называется хроматическим полутоном? Как еще называют хроматический полутоном? Называть, писать и играть хроматич. полутоны от вышеприведенных и других ступеней вверх и вниз. Есть ли для звука разница между большим и малым полутоном? Загармонизовать диатонические полутоны в хроматические и обратно.

28. К §§ 43 и 44. Что называют цѣлым тоном? — Назвать, написать и играть цѣлые тоны вверх и вниз от ступеней: ре, — си, — соль, — ми, — фа — до — си — ми — фа — ля — до — фа — ми — ре и т. д. — На сколько цѣлый тон больше полутона? — На какие два полутона делится цѣлый тон? — Каждый из цѣлых тонов от вышеприведенных ступеней называть, вставляя промежуточный звук таким образом, чтобы один раз сначала был хроматический полутоном, а затем диатонический, а второй раз — сначала диатонический, а потом — хроматический, напр., от ре: 1) ре (ре — ми), ре (ми — фа) ми 2) ре (ре — фа) до, ре (до — ми) до — ми. — Какой интер-

валъ образуетъ диатоническій полутонокъ? — Какой интервалъ обыкновенно составляетъ цѣлый тонъ? — Почему хроматическій полутонокъ, равный диатоническому по звуку, не составляетъ секунды? (Практ. упр. см. во II прилож. нотн. прим. № 20, 1—4).

29. Къ § 45. Какой интервалъ образуется крайними ступенями двухъ соседнихъ последующихъ большихъ секундъ? — На какихъ части, следовательно, раздѣляется большая терція примежующей ступенью? — Назвать несколько большихъ терцій вверхъ и внизъ отъ разныхъ основныхъ, дѣзныхъ и бемоальныхъ ступеней? — Сколько цѣлыхъ тоновъ заключается въ большой терціи? — Последованіе какихъ секундъ приводитъ въ малой терціи? — Назвать малые терціи вверхъ и внизъ отъ ступеней: си, фа, до, ля, ми, ре, и т. п., сначала такъ, чтобы одинъ разъ вышло послѣдованіе большой и малой секунды, а затѣмъ, въ той же терціи, послѣдованіе малой и большой секунды (см. учебникъ, нотный, пр. № 95). — Сколько тоновъ и полутоновъ заключается въ себѣ малая терція? — Какой еще интервалъ равняется $1\frac{1}{2}$ тонамъ? — Переименовать полутоналы выше названъ терціи на увеличенныя секунды. Большія и малые терціи слѣдуетъ свободно пѣть и играть на фортепиано, какъ со вставными промежуточными ступенями, такъ и безъ нихъ, т. е. скачкомъ отъ примы въ терціи. (Практ. упр. см. во II прил. нотн. прим. № 20, 5—9).

30. Къ § 46. Что называется тетракордомъ? — Какъ еще можно назвать тетракорды? — Сколько ступеней, различныхъ названій, входитъ въ составъ тетракорда? — Какія разстоянія образуются между ступенями тетракорда? — Сколько большихъ секундъ и сколько малыхъ заключается въ тетракордѣ? — Которыми промежутками, считая сверху, можетъ быть въ тетракордѣ малая секунда? — Называть, пѣять, играть и пѣть всѣ три вида тетракорда отъ каждой изъ семи основныхъ ступеней, ихъ повышея и понижены вверхъ и сейчасъ же внизъ (см. учебникъ нотн. пр. № 97). На какомъ разстояніи лежатъ крайнія точки тетракорда? — Во всѣхъ ли трехъ видахъ тетракорда разстояніе между этими точками будетъ въ $2\frac{1}{2}$ тона? — Какъ называется интервалъ въ $2\frac{1}{2}$ тона? — Что называютъ тритонами? — Называть, играть, пѣть и писать тритоны отъ разныхъ ступеней. (Практ. упр. см. во II прилож. нотн. прим. № 20, 10—11).

Гаммы.

31. Мажорныя гаммы Къ § 48. Какъ составляется мажорная гамма? Какіе тетракорды входятъ въ составъ мажорной гаммы? Что значить мажорный тетракордъ (см. § 46)? Какой видъ мажорной гаммы составляется изъ двухъ мажорныхъ тетракордовъ? На какомъ разстояніи находятся оба тетракорда гаммы? Какъ называется промежутокъ между тетракордами гаммы? Между которыми ступенями гаммы лежатъ малые секунды? Какіе ступени гаммы отдѣляются одна отъ другой большими секундами? Сколько большихъ секундъ въ мажорной гаммѣ? Сколько малыхъ? Въ какомъ порядкѣ большія и малые секунды въ мажорной гаммѣ будутъ слѣдовать при ея движеніи вверхъ, а затѣмъ — внизъ (формула мажора)? Понимъ составъ мажорной гаммы изъ двухъ мажорныхъ тетракордовъ, разставленныхъ на большую секунду построить устно гаммы отъ ступеней: ре, фа, — ля, ми, — ре, фа и т. п. вверхъ и отъ ступеней: си, фа, — ля, — ре, — соль, — ми, — соль и т. п. вверхъ. Эти же гаммы построить письменно.

32. Къ § 49. Какъ подраздѣляются ступени гаммы по ихъ отношенію къ тоникѣ? Перечислить названія побочныхъ ступеней. Перечислить номера побочныхъ и глав-

ныхъ ступеней. Которыми ступенями являются тоника, субъ-доминанта, доминанта верхняя и нижняя медианты, седьмой тонъ? Какъ называется V-я ступень, II—IV, III—VII, VIII—VI? Перечислить всѣ эти названія въ порядкѣ последованія ступеней гаммы вверхъ, а затѣмъ внизъ. На какомъ разстояніи *) верхняя доминанта лежитъ отъ нижней тоникѣ? — отъ верхней тоникѣ? — отъ субъ-доминанты? — отъ верхней медианты и т. п.? Какое разстояніе между субъ-доминантой и II ступенью, — между медиантами, — между верхней медиантой и VII ст., — между II ступ. и доминантой и т. п.? Какое названіе носитъ въ гаммѣ нижняя и верхняя крайняя точки нижняго тетракорда? Въ какомъ тетракордѣ лежитъ доминанта? Что составляетъ верхнюю точку верхняго тетракорда?

33. Къ § 50. На какихъ группахъ распадаются всѣ мажорныя гаммы по отношенію къ хроматическимъ названіямъ? Могутъ-ли въ одной и той же гаммѣ быть дѣзы и бемоли? Какая гамма не имѣетъ аналога?

34. Къ § 51. 1) Какъ по данной дѣзной гаммѣ найти начало слѣдующей за ней (по числу знаковъ) дѣзной гаммы? 2) На какомъ разстояніи, идя вверхъ, будутъ лежать тоники двухъ соседнихъ дѣзныхъ мажорныхъ гаммъ? 3) На какомъ разстояніи будутъ эти же тоники, идя внизъ, отъ данной гаммы? 4) Назвать порядкомъ последованія тоники дѣзныхъ гаммъ? 5) Которыми по счету гаммами отъ До (считая ее за первую) будутъ гаммы: ре, — си, — ля, — ми, — фа и т. п.? 6) Въ какомъ порядкѣ прибавляются дѣзы? 7) Написать порядкомъ всѣхъ дѣзозъ въ скрипичномъ и басовомъ ключахъ, не такъ, какъ это принято. 8) Назвать и написать порядкомъ трети дѣзозъ, пяти, четырехъ, двухъ и т. п. 9) Назвать которой дѣзъ, четвертый дѣзъ, первый, пятый и т. п. 10) На какой ступени является послѣдній дѣзъ въ мажорной гаммѣ? 11) Какой послѣдній дѣзъ будетъ въ гаммахъ — ля, ре, ми, си, фа и соль? 12) Сколько, следовательно, въ каждой изъ этихъ гаммъ дѣзозъ?

35. Къ § 52. Всѣ вопросы для § 51 (кроме 5, 11, 12) применить къ бемоальнымъ гаммамъ, заменивъ въ нихъ слово «дѣзъ» словомъ «бемоли» и слово «дѣзная гамма» — словами — «бемоальная гамма». Которыми по счету гаммами отъ До будутъ гаммы: си, фа, — ми, — соль, — ля, — си и т. п.? Какой послѣдній бемоли будетъ въ гаммахъ: фа, — ре, — ля, — си, — ми, — соль? Какая разница въ последованіи тоники бемоальныхъ и дѣзныхъ гаммъ? Какіе одинаковые тетракорды въ двухъ соседнихъ дѣзныхъ гаммахъ и въ двухъ соседнихъ бемоальныхъ? На какой ступени является послѣдній дѣзъ въ дѣзной гаммѣ и послѣдній бемоли въ бемоальной?

Задача. Написать по порядку последованія всѣхъ дѣзныхъ и бемоальныхъ гаммъ въ восходящ. и нисходящ. направленіи каждую, выставивъ знаки въ ключѣ и при нотахъ. Главныя ступени отмѣчать цѣлыми нотами (см. нотный примѣръ въ текстѣ учебника № 103), а ступени, отстоящія на мал. секунду, соединять лигой. Вслѣдъ за каждой гаммой выписать отдѣльно послѣдованіе ея главныхъ ступеней — I, IV, V, VIII или I, IV, V, I. Выписать ступени, образующія полутоны: (т. е. мал. секунды), въ такомъ порядкѣ: III и IV, — VII и VIII. Для образца приводимъ гамму До, указаннымъ способомъ написанную:

№ 11.

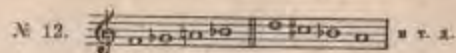
*) Разстояніе должно указываться въ числахъ тоновъ и полутоновъ, а затѣмъ въ числахъ названій — секунды, терціи и т. п.

Весьма полезно последованіи главных ступеней и ступеней, образующихся плутонъ въ гаммахъ, идти по всевозможныхъ перестановкахъ; такъ, напр. главные ступени идти въ такомъ порядкѣ: VIII, IV, V, I, — V, VIII, IV, VIII и т. п., а ступени полутоновъ, напримеръ такъ: VII, VIII, III, IV, — III, VIII, VII, — IV, III, VII, — IV, VII, VIII, III, — VII, IV, III, VIII, — IV, VII, III, VIII и т. п. Вообще, ясное и быстрое представленье всевозможныхъ последованій этихъ ступеней въ дальнейшихъ теоретическихъ курсахъ имѣетъ большое значеніе.

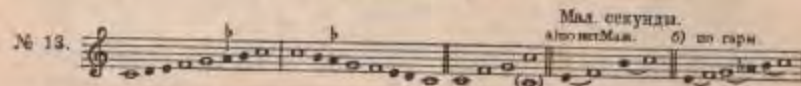
Задача. Написавши такимъ образомъ гаммы идти, играть, и учить, т. е. запоминать число знаковъ, главные ступени и малые секунды (по названію и голо-сомъ) до тѣхъ поръ, пока каждая гамма будетъ такъ хорошо известна, что при од-номъ ее названіи, сразу будутъ припоминаться, все главнѣйшіе, только что пере-считанные, ее элементы. Такое выучиваніе гаммъ лучше дѣлать не сразу, а по одной, по двѣ. Выученныя гаммы слѣдуетъ уметь идти, (произнося названія каждой сту-пени съ ея хроматич. знаменемъ), не только отъ тоникъ до тоникъ, но и отъ каждой изъ среднихъ ступеней до ея октавы вверхъ и внизъ; такъ напр. ситъ гамму ла \sharp вверхъ, начиная со ступени соль. Это будетъ—соль, ла \sharp , си \sharp , до, ре \sharp , ми \sharp , фа, соль, или ситъ гамму ми внизъ, начиная отъ соль дѣзъ. Соль \sharp , фа \sharp , ми—ре \sharp , до \sharp , си, ла, соль \sharp и т. п. Когда твердо выучены всѣ гаммы, то только что указанное упражненіе можно дѣлать еще и такъ, что будетъ повторяться большинство выучен-ныхъ гаммъ, а именно: назначить себѣ какую-нибудь ступень и ситъ отъ нея вверхъ или внизъ, или—то вверхъ, то внизъ, всѣ гаммы, въ которыхъ эта ступень заклю-чается; напр., ситъ всѣ, какія возможно, мажорныя гаммы, начиная отъ ми. Сту-пени ми заключаются во всѣхъ дѣзъныхъ гаммахъ до гаммы фа \sharp , въ которой—не ми и \sharp и въ бемолевыхъ гаммахъ до си \flat , изъ которой не ми, а ми, \flat ; слѣдовательно, начиная отъ ступени ми, можно ситъ мажорныя гаммы До, Соль, Ре, Ла, Ми, Си и Фа

36. **№ § 53.** Какъ образуется гармоническая мажорная гамма? Назвать по порядку ступеней разныя мажор. гармоническія гаммы, напр.: Си \flat мажор., — Соль, — Фа \sharp , — Ла \sharp и т. п. Какой характерный промежутокъ заключается въ гармо-ническомъ мажорѣ? Какой интервалъ образуетъ этотъ промежутокъ въ $1\frac{1}{2}$ тона? Какія ступени гаммы образуютъ увеличенную секунду въ мажорѣ? Какія увеличен-ныя секунды \flat въ мажорныхъ гаммахъ: Си \flat , — Фа, — Ре — Ла, — Ми \flat , — Соль \flat , — Си, — Фа \sharp и т. п.? Какими гаммами принадлежатъ увелич. секунды фа—соль \sharp , ми—ре \flat (внизъ), си \flat —до \sharp ре—ми \sharp и т. п.?

Задача. Писать и идти четырехступенные ряды съ однимъ среднимъ проме-жуткомъ въ $1\frac{1}{2}$, и остальными двумя—по $\frac{1}{2}$ тона; такъ напр.:



Задача. Въ составленномъ уже въ тетради учащагося спискѣ всѣхъ мажор-ныхъ гаммъ, выставить надъ VI ст. знакъ ея случайнаго пониженія, не внося его въ самую гамму, чтобы сохранить ея натуральный видъ, и послѣ малыхъ секундъ натур. гаммы, выписать также малыя секунды гармонической, такъ:



Задача. Итиъ натуральная и гармоническія мажорныя вверхъ и внизъ, смѣ-няя одну другою.

37. **Минорныя гаммы. № § 54.** Какъ строится натуральная минорная гамма? Какого вида нижній и верхній тетрахорды этой гаммы? Какая разница въ строеніи тетрахордовъ натурального мажора и минора? Гдѣ лежатъ въ натуральномъ мажорѣ малыя секунды? Схожи-ли натуральные мажоръ и миноръ по числу мал. секундъ? Гдѣ эти секунды лежатъ въ минорѣ? Между какими ступенями натурального минора лежатъ большія секунды? Сколько большихъ секундъ въ натуральномъ минорѣ? Въ какомъ порядкѣ въ натуральномъ минорѣ слѣдуютъ промежутки между ступенями (см. формулу минора) при последованіи вверхъ и внизъ? Какъ называются мажоръ и производящій отъ него миноръ по ихъ взаимной связи? На какомъ разстояніи ле-жатъ тоникъ извѣстно-параллельныхъ мажора и минора? Какой минорная будетъ происходить отъ слѣдующихъ мажорныхъ: Ла, — Си \flat , — Ре, — Фа \sharp , — Ми \flat , — Соль и т. п.? Отъ какихъ мажорныхъ будутъ происходить слѣдующіе минорные: си, — ла, — ре, — фа \sharp , — ми \flat , — соль, и т. п.? Сколько знаковъ въ ключѣ и какіе будутъ имѣть слѣдующіе минорные: си \flat , — ла \sharp , ре, — фа, — ми \flat , — соль, — си, — до \sharp и т. п.?

38. **№ § 55.** Которыми ступенями въ минорѣ будутъ слѣдующія бышія сту-пени его параллельнаго мажора: субъ-доминанта, — III ст., — вводный тонъ, — нива, медіанта, — V ступень, — II ступ., верхн. медіанта, — IV ступень, — VI ступень и т. п.? Вѣтъ эти же самыя ступени по минору и определять, которыми ступенями онѣ были въ параллельномъ мажорѣ.

39. **№ § 56.** 1) Въ какомъ последованіи идутъ тоникъ дѣзъныхъ минорныхъ гаммъ? 2) Одинаковы ли различныя порядкомъ ключевыхъ знаковъ въ минорѣ и мажорѣ? 3) На которой ступени является послѣдній (старшій) дѣзъ минора? 4) На которой, ступени онъ является въ мажорѣ? 5) Почему въ минорѣ старшій дѣзъ яв-ляется на II ст., тогда какъ въ мажорѣ онъ падаетъ на VII ступ.? 6) Какой послѣдній дѣзъ будетъ въ минорныхъ гаммахъ: си, — фа \sharp , — до \sharp , — ми, — ре \sharp и т. п.? 7) Сколько слѣдовательно, въ каждой изъ этихъ минорныхъ, гаммъ дѣзъовъ? 8) Какая разница въ числѣ дѣзъовъ между гаммами: Фа \sharp маж. и фа \sharp миноръ, Си маж. и си миноръ Ла маж., и ла миноръ, До \sharp маж. и до \sharp миноръ и т. п.?

40. **№ § 57.** Всѣ вопросы (крош 2, 3, 6, 7 и 8) къ § 56 принять въ бе-молевыхъ гаммахъ, замѣнивъ въ этихъ вопросахъ слово «дѣзъ» словомъ «бемоль» и слова—«дѣзъныя гаммы» словами—«бемолевыхъ гаммы». Почему въ минорѣ послѣ-дній бемоль приходится на VI, тогда какъ въ мажорѣ онъ падаетъ на IV ступ. Какой послѣдній бемоль будетъ въ минорныхъ гаммахъ: соль, — фа, — си \flat , — до, — ми \flat и т. п.? Сколько, слѣдовательно, въ каждой изъ этихъ гаммъ бемолей? Какая разница въ числѣ ключевыхъ знаковъ между гаммами Си \flat маж. и Си \flat миноръ, — Фа маж. и Фа миноръ, — Соль маж. и Соль миноръ, — Ре маж. и Ре миноръ и т. п.?

Задача. Написать въ порядкѣ последованія всѣ дѣзныя и бемолевыя минор-ныя гаммы, восходящія и нисходящія, выставили знаки и въ ключѣ, и при нотахъ *). Надъ каждой гаммой написать ее названіе, а подъ гаммой—названіе ея параллель-наго мажора (см. нотн. пр. № 115 стр. 51). Главныя ступени минора также отметить

*) Между двумя соседними минорными гаммами оставлять свободную нотную строку, для записыва-нія капающихъ элементовъ гаммы.

Определять величину интервалов, обозначая соответствующим числом численное название каждого, а буквою—его величину, как показано в первых двух тактах.

№ 16

Определяет ве

№ 17

Какой величины будут интервалы от верхней тонки натуральной мажорной гаммы вниз из каждой из следующих ступеней. Какие из этих интервалов от тонки вниз будут малыми? А какими будут унисоны, квинты, октавы? Упражняйтесь в определении данных интервалов, принимая их першпект за тонку мажорной гаммы.

Задача. Умение быстро строить и определять величину каждого данного интервала должно быть доведено до высшей степени; для достижения этого весьма полезно построить все интервалы, какие могут встречаться в музыке.

Это делается такъ: въ нотной тетради нужно приготовить слѣдующую таблицу: (см. прим. № 18) т. е. нотную строку раздѣлить на 18 равныхъ тактовъ, протянувъ тактовые черты внизъ на протяженіи семи строкъ. Въ началѣ поставить нѣсь семь ступеней, на каждой строкѣ по одной, а сверху, надъ тактами, написать всѣ употребленные интервалы, какъ показано. Ступени въ началѣ строки показываютъ, что на этой строкѣ будутъ построены всѣ интервалы только отъ этой ступени. Построения слѣдуетъ дѣлать не подъ рядъ, тактъ за тактомъ, а какъ показано, — то въ одномъ тактѣ одной строки, то въ другомъ тактѣ другой строки. Для ясности нота, отъ которой мы строимъ указанный верхней надписью интервалъ, пишется въ видѣ цѣлой, а найденная нота — точкою. Каждый интервалъ слѣдуетъ

№ 18

м.2 б.2 уа2 ум.3 м.3 б.3 ум4 ч.4 уа4 ум.5 ч.5 уа5 м.6 б.6 уа6 ум7 м.7 б.7

The musical score for № 18 is written on a grand staff with two staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals, corresponding to the rhythmic values listed in the header. The score is sparse, with many measures containing rests.

струнты вверх и сейчас же вниз. Полезно такимъ построениемъ заниматься понемногу, въ продолженіе довольно долгаго времени, не останавливая впрочемъ, изученія дѣлѣтѣйшаго изъ курсовъ. Кромѣ этой таблицы нужно построить еще точно такіе же двѣ, но въ одной мѣсто чистыхъ ступеней поставить дѣззаны (до \sharp , ре \sharp и т. д.), а въ другой—все бемоляны (до \flat , ре \flat и т. д.). Во всемъ остальномъ поступать точно такъ, какъ только что описано. При построеніи некоторыхъ интерваловъ могутъ потребоваться тройные дѣзз и бемол.

46. № § 66. **Обращение интервала.** Что значит обращение интервала? Что дастъ въ обращеніи ре-ся вверхъ, —ми-до внизъ, —ля-ми вверхъ, —солъ-ре внизъ и т. д.? Какъ измѣнятся величины интервала при обращеніи? Въ какомъ отношеніи будутъ численныя названія данного интервала и его обращенія? Во что обратятся терція, септима, квинта, секунда и т. д.? Назвать обращенія больш. секунды, мал. сексты, чистой квинты, больш. септими, уменьш. кварты, увел. квинты, мал. терція и т. д. Отчего не существуютъ малыхъ унисоновъ, квартъ, квинтъ и октавъ? Почему интервалы выше октавы, не получаютъ обращеній при перенесеніи только одного основанія или одной вершины? Какіе интервалы получаются отъ взаимной перестановки основанія и вершины малой ноты, увел. унтерцены, больш. децимы, больш. ноты, уменьш. дуодецимы и т. п.?

47. Из § 67. Увеличенные и уменьшенные интервалы в натуральных гаммах. Какие из увеличенных и уменьшенных интервалов встречаются в натуральном мажоре? Какими ступенями мажора ограничиваются уменьш. кварта и увелич. кварта? Назвать увелич. кварту и уменьш. квинту в следующих мажорных гаммах: Ре, — Ми б, — Си б, — Фа б, — Соль, — Ла б и т. п.

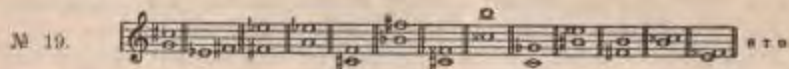
Назвать мажорные гаммы в которых находится следующие увелич. кварты—ре-солъ \sharp , ми \flat -ля, солъ-до \sharp , си \flat -ми и т. д., и следующие уменьш. квинты—до-солъ \flat , ля-ми \flat , фа \sharp -до, ре \sharp -ми и т. д. Какие увеличенные и уменьшенные интервалы встречаются в натуральном миноре? Почему в натуральном миноре тоже только одна увелич. кварта и одна уменьш. квинта? Какими ступенями в натуральном миноре ограничиваются увелич. кварта и уменьш. квинта? Назвать минорные гаммы, которым принадлежит увелич. кварта и уменьш. квинта. Назвать минорные гаммы, помешенные тремя вопросами выше. Назвать увелич. кварту и уменьш. квинту в следующих натуральных минорных гаммах: ре,—фа \sharp —до,—ми \flat —ля,—солъ \sharp —си \flat —ми,—до \sharp и т. д.

48. № 8 68. Происхождение увеличенных и уменьшенных интерваловъ въ гармоническихъ гаммахъ.

Какие увеличенные и уменьшенные интервалы, кроме увеличенной квинты (IV и VII ст.) и уменьшенной квинты (VII и IV ст.), образуются из гармонических мажор и минор? Отчего из гармонических гамм является такое большое количество увеличенных и уменьшенных интервалов? Перечислить все существующие увеличенные и уменьшенные интервалы? Каких же увеличенных и уменьшенных интервалов не существует?

Какъ проходить увеличенные интервалы гармонич. минора? Какая ступень гаммы составляетъ первую увеличенныхъ интерваловъ въ миноръ? Какъ проходить уменьшенные интервалы въ миноръ? Какая ступень гаммы составляетъ основание уменьшенныхъ интерваловъ въ миноръ? Какъ образуются увеличенные интервалы въ гармоническомъ мажоръ? Какая ступень гаммы составляетъ ихъ основание?

Как образуются уменьшенные интервалы в гармоническом миноре? Какую ступень гаммы является их вершина? Присутствием какой же ступени гаммы характеризуются все увеличенные и уменьшенные интервалы минора? Какая ступень гаммы непременно участвует в увеличенных и уменьшенных интервалах мажора? В каких увеличенных и уменьшенных интервалах минора участвует VI ст. гаммы (перечислить их)? В каких увеличенных и уменьшенных интервалах мажора присутствует вводный тон (перечислить их)? Найти и записать все увелич. и уменьш. интервалы: такие, которые 1) в мажоре и в миноре образуются одинаковыми ступенями, т. е. лежат на одинаковых местах гаммы, и 2) такие, которые лежат в мажоре и миноре на различных ступенях гаммы. Назвать минорными гармоническими гаммы, которым принадлежат следующие увеличенные и уменьшенные интервалы:



Назвать мажорными гармоническими гаммы, которым принадлежат эти же интервалы.

Приведенный ряд увеличенных и уменьшенных интервалов можно дополнить еще и другими, заимствуя их из таблиц построения интервалов (нот. прим.р. № 18).

49. К § 69. Какие интервалы называются случайными? Как могут образоваться увеличенная секста и уменьшенная терция? Из пьесовых больших и малых терций образуются уменьшенные, а из пьесовых больших и малых секст — увеличенные. Назвать уменьшенную терцию от следующих ступеней: фа — си \sharp — до \sharp — ми — фа \sharp — соль — си \sharp — ми \sharp — фа \sharp — соль \sharp — фа — до — ре \sharp — си — до — ми — фа \sharp и т. п. вверх, а затем вниз. Назвать вверх и вниз увеличенную сексту от тех же ступеней.

50. К § 71. Консонансы и диссонансы. Как делятся все двоязвучия по впечатлению, производимому на слух? Какие созвучия называются консонансом и какие — диссонансом? Как подразделяются консонансы? Какие созвучия относятся к совершенным консонансам, — к несовершенным, — к диссонансам? К какого рода созвучиям относятся мал. терция, увел. квинта, чист. октава, бол. септима, умов. терция, чист. кварта, мал. секунды, увел. септима, бол. терция, бол. сексты, больш. секунды и т. п.? Что в обращении дает каждый совершенный консонанс, — каждый диссонанс, — каждый несовершенный консонанс?

51. К § 72. Разрешение диссонансов. Что значит разрешение диссонанса? Какими ходами могут передвигаться голоса диссонанса из голоса консонанса? Какие ходы голосов не допускаются? Если при разрешении оба голоса диссонанса движутся, то при каких условиях это может быть?

52. К § 73. Письменно и устно разрешать больш. и мал. секунды, чистые кварта, больш. и мал. септима и квинта.

Отчего при разрешении малой секунды — основание, а при разрешении большой септима — вершина не может опускаться ниже и на малую секунду?

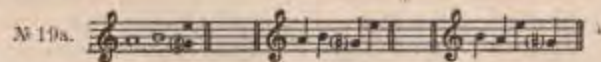
Задача Из таблиц построения интервалов (нот. прим.р. № 18) выписать все, только что упомянутые интервалы и разрешить их.

53. К § 74. Разрешение увеличенных и уменьшенных диссонансов. На чем основываются правила разрешения увеличенных и уменьшенных диссонансов? Какими способами могут разрешиться малый увеличенный диссонанс? Какими при разрешении передвигается движущийся голос? Какими способами разрешается уменьшенный диссонанс? Как движется голос при разрешении увелич. и уменьш. диссонансов в минор, — в мажор? Существуют ли разрешения увеличенных и уменьшенных диссонансов, принадлежащие одновременно и мажору и минору? Связать с точностью, какие в этом случае голоса передвигаются, в каком направлении и насколько. Скажут, как разрешаются увеличенные секунды, квинты и квинты и уменьшенные септима, квинты и квинты. Почему при разрешении увелич. секунды раздвижением обоих голосов нижний голос не может переходить также и на большую секунду вниз? Почему при разрешении увелич. квинты раздвижением обоих голосов нужно допустить переход нижнего голоса и на большую, и на малую секунды вниз? Почему увеличенная квинта не может разрешаться сближением обоих голосов? Почему при разрешении уменьш. квинты сближением обоих голосов нужно допустить опускание вершины на большую и малую секунды? Как разрешаются увелич. секста и уменьш. терция? Почему оба эти диссонанса не могут разрешаться ходом одного только голоса, как все прочие увелич. и уменьш. диссонансы?

Из таблицы построения интервалов (нот. прим.р. № 18) выписать все увеличенные и уменьшенные диссонансы и разрешить их всеми способами, указав тональности, которым эти интервалы будут принадлежать.

54. К §§ 72, 73 и 74. Пение диссонансов с разрешениями. Обыкновенно требуют не только петь и письменно делать разрешения диссонансов, но и петь их. Если усвоеноintonирование интервалов, то никакого труда не составит и пение всех диссонансов с их разрешениями, так как оно потребует только умения петь два, хорошо знакомых интервала рядом.

Пение диссонансов с разрешениями принято делать так: если диссонанс поется от основания к вершине, то и его разрешение поется также, и обратно напр., разрешение секунды в сексту (пр. № 19а) слухуется петь, как показано в тактах 2) и 3).



55. К § 75. Зигармоническое равенство интервалов. Что значит зигармонизировать интервал (см. § 13)? Наименее ли для слуха характерен созвучия при его зигармонизации? Что же является в зигармонизованном интервале? Во что зигармонизируются увелич. секунды, уменьш. квинты мал. сексты и т. д.? Перечислить все увелич. и уменьш. диссонансы, зигармонически равные консонансам. Перечислить все увелич. и уменьш. диссонансы, которые зигармонизируются также в диссонансы? Тщательно проследить все разрешения увеличенных и уменьшенных диссонансов и заметить, последования каких двоязвучий они будут давать. Если будут играть разрешение увелич. секунды в бол. терцию, то какие в сущности два созвучия мы услышим? Какие два созвучия будут слышны при разрешении уменьш. квинты? Если мы услышим последования малой и большой сек

отъ одного и того же основанія, то на какой диссонансъ слѣдуетъ принимать первое созвучіе? Если будуть звучать обратно, — сначала большая секста, а затѣмъ малая отъ одного и того же основанія, или отъ одной и той же вершины, то на какой диссонансъ нужно принимать первое двоезвучіе? Если будуть звучать большая секста, переходящая въ чистую октаву, то на какой диссонансъ нужно принимать эту сексту? За какой диссонансъ должна быть принята малая септима, расширяющаяся въ октаву и т. п.?

II ПРИЛОЖЕНІЕ.

Интонированіе (пѣніе) интерваловъ и опредѣленіе ихъ по слуху (къ нотн. примѣру № 20).

Всякія музыкально-теоретическія занятія должны сопровождаться практическими слуховыми упражненіями, подготавливающими нашъ слухъ или къ *случайному* музыкѣ, безъ всякихъ умственныхъ расчисленій и расчетовъ о слышаемомъ, или къ *музыкальному исполненію*, въ которомъ тоже нужно уметь — не словесно объяснить себѣ воспріятіе, а вѣрно слышать всѣ звуковыя тонкости для того, чтобы ихъ выполнить, или, наконецъ, къ сочиненію, къ композиціи, которая также не есть какое нибудь предварительное вычисленіе безъ участія слуха, выписанное по нотамъ, а умение быстро и точно отгизать все, что создаетъ такъ называемый *внутренній слухъ*, т. е. такая высшая стадія его развитія, при помощи которой мы достигаемъ способности совершенно ясно представлять, какъ будто слышать, всякія звуковыя комбинаціи, по безвучно. Ни какихъ другихъ цѣлей, для которыхъ были-бы нужны самыя обширныя, книжныя познанія въ теоріи музыки, не существуетъ.

Такимъ образомъ, развитіе слуха, требуемое музыкой, должно привлекать все вниманіе посвящающаго себя серьезному, а такъ болѣе специальному изученію музыкѣ. Но тутъ слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что, на сколько, напримѣръ, раньше не требуетъ какой либо специальной школы для того, чтобы приспособиться смотреть на картины и понимать ихъ съ точки зрѣнія не техника-художника, а просто-зрителя, на столько развитіе слуха и даже нормальнаго, не заслуживающаго названія плохого, въ большинствѣ случаевъ именно требуетъ такой школы, такъ какъ на разныхъ ступеняхъ своего развитія, какъ это обыкновенно бываетъ у большинства начинающихъ заниматься музыкой, слухъ, въ противоположность зрѣнію, требуетъ работы о полномъ приспособленіи его къ музыкальному, если можно такъ сказать, совершенію.

И такъ, — работа надъ слухомъ, надъ развитіемъ музыкальности и главнымъ образомъ при помощи своего собственного голоса, для готовящагося къ музыкальной профессіи, должно быть главнѣйшею работою.

Изъ числа разнообразныхъ слуховыхъ упражненій, главнѣйшимъ является тщательное и всестороннее ознакомленіе слуха со всѣми интервалами, какъ основнымъ элементомъ гармоніи; достигается же это лучше всего и скорѣе путемъ ихъ пѣнія, т. е. интонированія.

Интонированіе интерваловъ имѣетъ нѣсколько различныхъ методовъ, но самымъ рациональнымъ изъ нихъ долженъ считаться методъ, основанный на аккордовомъ ихъ извѣщеніи. Преимущество этого метода заключается въ томъ, что онъ требуетъ твердаго слуха по слуху и умения свободно исполнять голосомъ, только весьма ограниченнаго числа интерваловъ, а именно: большихъ и малыхъ секундъ и терцій и чистъ квартъ. Всѣ же остальные интервалы слгаются только изъ этихъ трехъ коренныхъ интерваловъ, образуя вышеупомянутыя простѣйшія аккордовые комбинаціи, хорошо знакомыя каждому, занимающемуся музыкой и безъ изученія теоріи.

Предлагаемый методъ интонированія интерваловъ подраздѣляется на три части:

1) интонированіе б. м. секундъ, терцій и чистыхъ квартъ.

2) интонированіе интерваловъ, состоящихъ изъ секундъ, терцій и квартъ, а именно: чет. квинтъ, б. и м. секстъ, септмъ и октъ.

3) интонированіе увелич. и уменьш. интерваловъ.

Въ порядкѣ этихъ трехъ отдѣловъ и слѣдуетъ знакомиться съ интервалами, замѣтивъ, что каждый послѣдующій отдѣлъ основанъ на извѣстіи предшествующаго.

Начиная со второго отдѣла, въ которомъ всѣ, относящіяся къ нему интервалы интонируются при посредствѣ среднихъ, промежуточныхъ звуковъ, раздѣляющихъ ихъ на меньшіе интервалы, мы начинаемъ постоянно слышать разныя аккордовые комбинаціи, наполняющія всякую музыку — и серьезную, и легкую, и художественную, и учебную; такимъ образомъ съ этого момента курса владется начало развитія гармоническаго (аккордоваго) чувства.

Въ виду того, что всѣ эти аккордовые комбинаціи, какъ коренныя, являются хорошо извѣстными нашему слуху, самый способъ интонированія становится очень легкимъ и каждый интервалъ, при помощи промежуточныхъ звуковъ не только скоро запоминается, но легко и безошибочно опредѣляется слухомъ, когда его намъ исполняютъ какъ двоезвучіе, безъ промежутка, который при арпеджированіи интервала наирашивается самъ собою и подсказываетъ интервалъ.

I. Интонированіе б. м. секундъ и терцій и чистъ квартъ.

Объясненія къ нотному примѣру № 20. (стр. 98—99).

Интонированіе секундъ (См. § 44 и I Прилож. Практич. упражн. № 28).

№ 1. А. Б. служатъ упражненіемъ для достиженія чистой интонаціи сначала малой, а затѣмъ и большой секундъ внизъ, которые потомъ (В) поются въ ихъ чередованіи, радомъ (сравнительно). Упраженія Г, Д и Е представляютъ точно такую-же интонацію б. и м. секундъ вверхъ.

ИНТОНИРОВАНИЕ БОЛЬШ. И МАЛ. СЕКУНДЪ.

1. А. Мал. 2-я (1 тона) Б. Больш. 2-я (1 тона) В. Чередование б. и м. секундъ.

Г. Больш. 2-я (1 тона) Д. Мал. 2-я (1 тона) Ж. Чередование б. и м. секундъ.

Ж. Больш. и мал. 2-я и 3-я (2 тона) З. Мал. 2-я Больш. 2-я

А. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Б. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Г. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Д. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Е. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

ИНТОНИРОВАНИЕ Б. И М. ТЕРЦІЙ.

5. А. Мал. терція Б. Бол. терція В. Чередование б. и м. терцій.

Д. Мал. 3-я и 4-я В. Ж. Чередование б. и м. терцій.

З. И. Л. Чередование б. и м. терцій.

6. А. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Б. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

В. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Г. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Д. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Е. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

В. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Г. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Д. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Е. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

ИНТОНИРОВАНИЕ ЧИСТ. КВАРТЪ

10. А. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Б. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

В. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Г. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Д. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

11. А.

В. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Г. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Д. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Е. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

В. В. 3-я, по ступенямъ 3 такта.

Примечание 1: Все эти упражнения и другие, какие будут указаны, следует петь, написать, а если нужно, то и играть от каждой ступени, ее повышения и понижения (напр. от до, до-диез и до-бемоля и т. д.).

Примеры Ж—пение разных секунд (б. и м., м. и б.) вверх и вниз от одной и той же ступени; примеры З представляют такое же пение, но одинаковых секунд, что вкромоче окажется труднее. Их следует петь, как указано в примечании 1.

Но все приведенные примеры служат главным образом механическими упражнениями для голоса и знакомств слуху, собственно говоря, не с созвучием б. и м. секунд, а лишь с последованием двух ступеней на расстоянии этих интервалов. Между тем, впечатление, получаемое от секунды, как последования двух звуков не сходно с впечатлением, которое получается, когда оба ступени звучат одновременно (гармонически). По этому, чтобы всесторонне познакомиться слух с секундами и вообще со всеми другими интервалами, следует поступать так:

Примечание 2: Когда голос освоится с пением изучаемого материала звуки за звуком, то этот интервал следует играть от разных ступеней (выше и ниже) гармонически (см. § 63 стр. 55), ударя оба ступени одновременно и, вслушиваясь, разделять голоса.

Такое упражнение с секундами часто представляет некоторую трудность.

№ 2. Представляет так называемое секвентное последование (по порядку ступеней) секунд. Образцы А и Б следует дописать, а затем:

Примечание 3:—все четыре образца (А, Б, В и Г) переписать чернилом в тетрадь и петь, как написано (без хроматич. знаков), а затем, приставляя разное число бемолей и диэзов, (от одного до семи) и начиная пение всегда от до. Если пример написан чернилом, то он один будет служить для всех случаев пения, так как необходимые знаки можно приписывать каждый раз карандашом.

Этим упражнениям учащийся будет пользоваться не зная быт. может быть и порядка появления диэзов и бемолей *). Это неудобство легко обойти: в тексте учебника на стр. 48 и 49 приведен порядок последования диэзов и бемолей в скрипичном и басовом ключах. Она всегда стоит на местах тех нот, к которым относится. Всякое их число надо брать всегда начиная с первого, так напр., если хотим петь три диэза, то это непременно будут фа, до, соль; их нужно запомнить и выставить у каждого фа, у каждого до и соль, во всех октавах *).

*) Это замечание относится к следующим замечаниям. В тексте книги сказано: «учащийся должен быть способен к этому упражнению, понимая из нотных примеров №№ 20, 21 и 22 не только высоту, но и характер (т. е. интервалы) и из §§ 44, 45 и 46 также V, где до прохождения диэзов и бемолей гаммы. Это допущено из виду того, чтобы не сбивать учащегося из порядка изучения курса для упражнения с пением интервалов и скармливая им по слуху, так как от этих упражнений учащийся может извлечь, как и от изучения гаммы, так и при прохождении урока об интервалах. И можно продолжать относиться к этим упражнениям, как к первой половине курса, т. е. из §§ 44, 45 и 46, которые только с нею подходят учащегося к изучению гаммы, как бы она не была упражнением первой книги. Нет же соответствующие термины и сведения познакомить с учащимся из архаичности загромождать и особенно

Такое введение знаков даст 12 разновидностей одного и того же образца и следовательно и 12 различных чередований б. и м. секунд, т. е. от употребления различных знаков б. секунд будут дватся малыми и обратно, малыми — большими.

№ 3. А и Б. Этот пример следует дописать, т. е. построить такие же звуковыя от каждой из следующих ступеней, до си включительно и петь по подраб или вразбаву с разными числами знаков (см. 3 примечание).

№ 4. Свободным мелодии, представляющим последование б. и м. секунд. Написать, как указано во 3-м примечании и петь с разным числом знаков, всегда начиная от до.

Оба приведенные образца примера № 4 можно переписать с ноты к началу, чтобы получить для упражнения ноты последования.

Интонарование терций (См. § 45 и I Прилож. практич. упраж. № 29).

№ 5. А, Б, В, Г, Д, Е. Упражнения для чистой интонации б. и м. терции и для первоначального ознакомления слуха с этими интервалами, составлены совершенно аналогично с упражнениями № 1 (см.). Все указания, приведенные в этом номере, совершенно применимы и к № 5. Упражнения Ж, З, И, I представляют те же терции сначала разной, а затем одинаковой величины вверх и вниз от одной и той же ступени. Все указания касательно примеров Ж и З № 1-го приложения и здесь.

Большая и малая терция являются существенно важными интервалами в виду следующего:

- 1) терция — интервал, дающий начало впечатлению мажора (б. терция) и минора (мал. терция);
- 2) терция — коренной интервал, входящий в строение основных аккордов. Поэтому на самое тщательное усвоение б. и м. терций и их разнохарактерности следует обратить особенно серьезное внимание и усвоить их главным образом гармонически.

Поэтому, когда терции твердо выучены даются несогласные ходы, необходимо особенно тщательно упражняться в усвоении их гармонического характера (см. 2 примечание).

Упражнения № 5 Ж, З, И, I впервые знакомят слух с коренными аккордами — трезвучиями (см. приложение IV Основныя понятия об аккордах § 3), особенно, если при пении аккомпанировать себя, ударя по первым двум тактам каждого упражнения вместе, аккордово. (См. 2 примечание).

из 14-х. Начиная изучение учащийся с этого момента курса, учиться имеет больше времени впереди для того, чтобы успевать усвоивать себе из чистоты интервалов, и скармливая интервалов по слуху, т. е. из этого, особенно важного навыка, который от большинства требует немалого труда. По этому уже о том, что эти упражнения вообще служат развитию гармонического чувства, они, кроме того, развивают в слух тончайшее чувство (т. е. ноты с различными знаками и всегда от одной и той же ступени) и очень полезны для развития теоретических знаний, так как с помощью соображения высоты отношений между двумя и более звуковыми ступенями. Эти упражнения могут быть с большим успехом и полезнее повторены с некоторыми разнообразиями при прохождении гаммы, которая благодаря им лучше усваивается. При таких условиях получается превосходный практический усвоенный материал, который, при возможности обобщения и дополнения, даст полное усвоение об интервалах.

№ 6. А представляет запись последования терций и поется по частям, отбрасывая в три, четыре и пять ступеней (а, б, в), как это показано под лит. Б, и въ отрывк, удобной для голоса, но съ различнымъ числомъ диэзъ и бемолей, такъ, чтобы величина терцій каждый разъ мѣнялась. Пѣть слѣдуетъ и безъ аккомпанимента и аккомпанируя, тогда всѣ выбранныя три, четыре или пять нотъ со всѣми выставленными знаками слѣдуетъ ударить аккордно и артежировать голосомъ.

№ 7. А, Б, В, Г. Упражнение въ поступенномъ (секвентномъ) последованіи терцеобразныхъ ходовъ (третучій). Поступать, какъ сказано въ 3-мъ примѣчаніи.

№ 8. А Б—Свободныя мелодическія последованія секундъ и терцій. Упражняться, какъ сказано въ 3-мъ примѣчаніи и объясненіи къ № 4.

Тетрахорды (См. § 46 и I Прилож. практ. упражн. № 30), и **интонированіе кварты**.

№ 9. А, Б. Построеніе тетрахордовъ всѣхъ трехъ видовъ вверхъ, а также четырехступенныхъ звукопроводовъ въ три пѣл. тона (тритоны) и съ $1\frac{1}{2}$ тономъ въ среднѣ *) (А). Тѣ-же построенія и отъ той же ступени внизъ (Б).

При изученіи тетрахордовъ нужно достигнуть полной свободы и быстроты въ письменномъ и устномъ построеніи, пѣніи и опредѣленіи по слуху всѣхъ ихъ видовъ. Тетрахорды представляютъ собою полугаммы и всестороннее ихъ знаніе помогаетъ быстрому усвоенію гаммъ. Въ виду сказаннаго необходимо: прежде всего возможно больше писать во всѣхъ ихъ видахъ и отъ разныхъ ступеней, натуральныхъ, диэзныхъ и бемолевыхъ и непременно вверхъ и сейчас-же внизъ отъ той-же самой ступени, затѣмъ пѣть сначала по написанному упражненію въ разбивку, а затѣмъ наизусть, задавая тонъ перваго звука и наконецъ опредѣлять мѣсто нахожденія мал. секунды, когда тетрахорды играютъ ктонибудь другой.

Нѣкоторую трудность представитъ сначала чистая интонація тритонового тетрахорда. Обратитъ на это вниманіе и сначала при пѣніи подыгрывать.

Тетрахорды съ увеличенной секундой пѣть, писать и пр. только одного вида, въ которыхъ увелич. секунда лежитъ между двумя малыми. Съ особеннымъ вниманіемъ слѣдуетъ вслушиваться въ увелич. секунду, которая здѣсь производитъ впечатлѣніе какъ будто нѣсколько болѣе расширеннаго интервала, чѣмъ равная ей мал. терція (См. § 45).

№ 9. В и Г. Переписать, вставивъ четыре пропущенныхъ такта такъ, чтобы каждый изъ нихъ начинался со слѣдующей (отъ предшастающаго) ступени вверхъ (Пр. В) и внизъ (Пр. Г.). Пѣть, какъ указано въ 3 Примѣчаніи.

№ 10. А, Б, В. Представляетъ интонированіе чистой кварты (т. е. двухъ ступеней скачкомъ на разстояніи $2\frac{1}{2}$ тоновъ). Кварту особенно нужно уметь интонировать чисто безъ всякихъ вспомогательныхъ приемовъ. Самымъ не музыкальнымъ является пѣніе кварты (да и вообще всѣхъ другихъ интерваловъ) черезъ рядъ промежуточныхъ ступеней, такъ: *до* (ре, ми) *фа*, такъ какъ хотя проекарзаныя этихъ ступеней и коротки, но все-же, останавивъ на слухъ (сдѣлать, онѣ мѣшаютъ чистотѣ впечатлѣнія. Тѣмъ у кого скачекъ по чист. $\frac{1}{2}$ не остается въ памяти, можно

*) Промежутокъ из $1\frac{1}{2}$ между двумя ступенями составлялъ называлъ составленъ увеличенную секунду (см. § 45).

рекомендовать запомнить этотъ интервалъ по какойнибудь знаменитой пѣснѣ, романсу отъду и пр., въ которыхъ онъ замѣтно является. Скачки на кварты, какъ показано при А, Б и В, вверхъ и внизъ отъ той-же ступени, слѣдуетъ дѣлать также отъ разныхъ диэзныхъ и бемолевыхъ ступеней. (См. I примѣчаніе). Заключаются упражненія интонированіемъ кварты, какъ сказано во 2-мъ примѣчаніи.

№ 11 А, Б, В, Г. Представляютъ свободныя мелодическія последованія съ ходомъ на секунды и скачкомъ на терціи и кварты.

Примѣчаніе 4. Когда всѣ интервалы до кварты включительно усвоены то слѣдуетъ всѣ ихъ написать въ большомъ количествѣ, въ разбивку, отъ разныхъ нотъ, разной величинъ и при участіи различныхъ хроматическихъ знаковъ и упражняться въ опредѣленіи по слуху, когда ихъ играютъ гармонически т. е. ударяя оба звука одновременно.

II. Интонированіе чистой квинты, больш. и мал. септимъ, секстъ и нонъ.

№ 21.

6. Чист. квинты. 7. Мал. септимы. 8. Больш. септимы. 9. Мал. сексты. 10. Больш. сексты. 11. Больш. нонъ. 12. Мал. нонъ.

Объясненія къ нотному приѣму № 21.

6) Чистая квинта поется чрезъ больш. и мал. или мал. и больш. терціи, т. е. чрезъ мажорное или минорно третучіи *). 7) Малая септима поется чрезъ последованіе въ какомъ угодно порядкѣ трехъ терціи, изъ которыхъ одна—большая, а другія двѣ—малыя. 8) Большая септима поется чрезъ большую терцію, малую терцію и большую терцію. 9) Малая секста поется чрезъ чистую кварту и малую терцію или чрезъ малую терцію и чистую кварту. 10) Большая секста поется чрезъ чистую кварту и большую терцію или чрезъ большую терцію и чистую кварту. 11) Большая нона поется такъ: сначала нужно спѣть малую септиму (см. № 21—7),

*) Ноты въ этихъ тонахъ состоятъ изъ нѣсколькихъ. При начальныхъ упражненіяхъ ихъ нужно пѣть, а послѣ—только свободно представлять ихъ умъ. 9 третучіи см. стр. 107, § 4.

а латъмъ прибавить большую терцію. 12) *Малая нона* поется также чрезъ малую секунду. № 7 но съ приставкой малой терціи.

Тутъ слѣдуетъ замѣтить, что *все нечетные интервалы* (т. е. квинты, септимы и ноны) интонируются только припомощи терцій, а четные (т. е. бол. и мал. сексты)—при помощи всегда частой квинты и терціи большой, если секста большая и малой—если секста малая.

III. Интонированіе увеличенныхъ и уменьшенныхъ интерваловъ.

№ 22

13. Ув. секунда. 14. Ув. кварта. 15. Ув. квинта. 16. Ув. секста.
 17. Ум. кварта. 18. Ум. квинта. 19. Ум. септима. 20. Ум. терція.

Объясненіе къ нотному примѣру № 22.

13) *Увеличенная секунда* поется такъ: сначала нужно себя ясно представить (сѣсть въ умъ) большую терцію вверхъ, а потомъ малую секунду внизъ, т. е. какъ бы създать эту мысленную терцію на полутонъ или обратно,—представить большую терцію внизъ и тогда подняться на малую секунду вверхъ. 14) *Увеличенная кварта* поется чрезъ последованіе большой секунды и большой терціи вверхъ, или чрезъ последованіе большой терціи и большой секунды внизъ. 15) *Увеличенная квинта* поется чрезъ двѣ большія терціи. 16) *Увеличенная секста* поется чрезъ большую и малую терціи (т. е. маж. трезв.) съ приближеніемъ увеличенной секунды, а внизъ—обратно, т. е. чрезъ увелич. секунду и мажори. трезвучіе. 17) *Уменьшенная кварта* поется такъ: нужно мысленно представить себя малую терцію и расширить ее на малую секунду вверхъ, (если кварта поется вверхъ), и внизъ—(если кварта интонируется внизъ). 18) *Уменьшенная квинта* поется чрезъ двѣ малыя терціи. 19) *Уменьшенная септима* поется чрезъ три малыя терціи. 20) *Уменьшенная терція* поется чрезъ двѣ малыя секунды.

III. Приложение.

Аккордовые комбинаціи изъ секундъ, терцій и квинтъ.

Для музыканта-спеціалиста весьма существеннымъ вопросомъ является вопросъ о развитіи гармоническаго чувства, т. е.: впечатлительности, чуткости слуха къ разнымъ аккордовымъ комбинаціямъ, которыя представляютъ нечто иное, какъ сочетанія нѣсколькихъ, одновременно звучащихъ интерваловъ.

Современная музыка настолько богата разнообразіемъ и тонкостями гармоническаго элемента и часто на столько сложными, что точное и полное воспріятіе гармоніи требуетъ весьма хорошо развитого слуха.

Каждый, одаренный обыкновеннымъ, нормальнымъ слухомъ (ненормальности, какъ всякія отступленія отъ природы, рѣдки) обладаетъ и гармоническимъ чувствомъ, но только къ гармоніи примитивной, такъ называемой—о с н о в о й. Самая же изысканная гармонія есть нечто иное, какъ развитіе, при помощи различныхъ приемовъ, гармоніи основной и слухъ неразвитой, не приспособленной къ такимъ измѣненіямъ, такъ сказать—варіациямъ основной гармоніи, не улавливая по всей полнотѣ эту сѣть гармоническихъ прикрасъ, составляющую для него какъ бы туманъ, сквозь который онъ схватываетъ лишь коренные аккорды основной гармоніи и такимъ образомъ слышитъ пьесу какъ-бы въ упрощенной гармонизаціи. Значитъ вся красота и достоинства современной музыки, особенно богатой гармоніею, остаются для него плохо-воспріимчивыми и пропадаютъ.

Въ виду этого серьезно изучающій музыку долженъ особенно заботиться о томъ, чтобы какъ можно раньше положить начало развитію гармоническаго чувства. Это легко сдѣлать вслѣдъ за изученіемъ трехъ коренныхъ интерваловъ: секунды, терціи и квинты, такъ какъ все главнѣйшее аккорды состоятъ только изъ нихъ.

Слѣдующія неиноты и не сложные упражненія положатъ основу развитію гармоническаго чувства, познакомятъ слухъ съ большимъ числомъ, вѣрды до-вольно трудныхъ аккордовыхъ комбинацій и представятъ отличную подготовку для перехода къ гармоніи.

Аккордовые комбинаціи изъ секундъ, терцій и квинтъ.

Схема аккордовыхъ комбинацій.

Все аккордовые созвучія образуются или изъ последованій однихъ только терцій №№ 1—3 (1, 4, 5) или изъ соединеній терцій съ квинтой (2, 3), при чемъ одна терція лежитъ внизу, а затѣмъ вверхъ, и наконецъ изъ соединеній двухъ терцій съ одной секундой, которая помещается вверху (6), въ срединѣ (7) и низу (8).

АККОРДОВЫЯ КОМБИНАЦІИ изъ секундъ, терцій и квинтъ.

Способъ арпеджировапія (первый аккордъ.)

СХЕМА АККОРДОВЫХЪ КОМБИНАЦІЙ.

Таким образом правила составления аккордовых комбинаций очень просты. Но для того, чтобы упражнения не представляли больших трудностей, необходимо уметь быстро соотносить б. и м. секунды, терции, чет. и увелич. кварты (См. §§ 43, 45, 46 иintonирование секунды, терций и кварты, въ I прилож.).

Самые упражнения ведутся так:

1) Петь. (как показано въ пр. № 2) все аккорды арпеджиато, задавая тоны первого звука, сначала от ноты До, но съ каждым числомъ диэзовъ и бемолей отбавляя себя отчетъ, какой величины интервалы образуются.

2) Выбирал напередъ то одну, то другую тональность, ударять въ ней все ступени сразу, аккордно и, вслушиваясь, раздѣлять голосомъ. Но въ этомъ случаѣ не слѣдуетъ помогать слуху арпеджированіемъ аккорда на инструментахъ.

3) Петь упражнение № 1) въ указанныхъ ключахъ и также съ различными числомъ диэзовъ и бемолей.

Незнающій ключей долженъ написать въ знакомомъ ему ключѣ примѣръ № 1) на остальныхъ ступеняхъ октавы (т. е. отъ ре, отъ ми и т. д. до ступени си) и упражняться, какъ указано въ п.п. 1 и 2-мъ при участіи различныхъ хроматическихъ знаковъ.

Когда, при помощи указанныхъ трехъ способовъ упражненія, слухъ и голосъ достаточно познакомится со всеми аккордовыми комбинаціями, которыя при этомъ будутъ получаться, то слѣдуетъ приступить къ упражненію по схематической записи аккордовъ (пр. № 3), припоминающей ихъ строеніе.

Упражнения ведутся такъ:

1) установить опредѣленное число знаковъ, (т. е. тональность) выбрать одну изъ семи звуковыхъ ступеней и отъ нея, соотнося какой величины будутъ выходить интервалы, арпеджировать аккорды. За тѣмъ, за начало принять верхнюю ступень и интонировать все внизъ. Для разнообразія полезно каждый аккордъ петь отъ какойнибудь ноты ступени, или по порядку ступеней вверхъ и внизъ.

2) Установить предварительно величину каждаго интервала въ избранномъ аккордѣ, сообразить, какія для этого понадобятся знаки, задать начальный звукъ и арпеджировать весь аккордъ голосомъ. Дѣлать такъ же и сверху внизъ.

3) Строить аккордовые комбинаціи по способамъ, указаннымъ въ п.п. 1 и 2, и, установивъ аккордъ окончательно въ умѣ, сразу ударять его на роялѣ и арпеджировать голосомъ.

Знающій мажорныя и минорныя тональности можетъ дѣлать все эти упражненія въ названныхъ тональностяхъ, при этомъ нунно не забывать и гармоническихъ гаммъ.

Этимъ упражненіями слѣдуетъ заниматься по возможности долгій періодъ времени, такъ какъ, чѣмъ больше при помощи ихъ разовьется способность быстро соотносить и строить все приведенныя аккордовые формулы, чѣмъ больше основится съ нами слухъ и чѣмъ лучше онъ будетъ подсказывать интервальное строеніе слышимаго аккорда, тѣмъ легче поймутъ все дальнѣйшія музыкально-теоретическія занятія.

IV. Приложение.

Основные понятія объ аккордахъ.

§ 1. Аккордомъ называется созвучіе, состоящее не менѣе, чѣмъ изъ трехъ звуковъ различной высоты.

§ 2. Аккорды подраздѣляются на основныя обращенныя *).

Основные аккорды.

§ 3. Основные аккорды имѣютъ терцеобразное строеніе (состоятъ изъ послѣдованія терцій), а если считать отъ нижней, основной ноты до каждой изъ слѣдующихъ ступеней аккорда, то получаются только нечетные интервалы: терція, квинта, септима, нота и т. д. Примѣръ № 1.

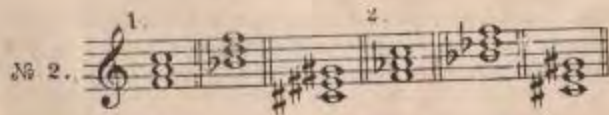


Аккордъ, состоящій изъ трехъ звуковъ по терціямъ наз. трезвучіемъ аккордъ — изъ четырехъ звуковъ по терціямъ т. е. четырехзвучіе, наз. септаккордомъ, такъ какъ крайній верхій звукъ по отношенію къ нижнему будетъ септимою. На томъ же основаніи аккордъ — изъ пяти терцеобразно слѣдующихъ звуковъ наз. нонакордомъ.

Такимъ образомъ трезвучіе, септаккордъ и нонакордъ составляютъ основныя аккорды.

Нижняя ступень основного аккорда, т. е. его прима наз. основнымъ тономъ, слѣдующая — терціей, или терцевымъ тономъ, далѣе идутъ квинта, септима, нона и т. д.

§ 4. Трезвучіе. Трезвучіе, состоящее изъ примы, больш. терціи и чистой квинты (т. е. изъ послѣдованія больш. и мал. терцій вверхъ) наз. мажорнымъ (№ 2, 1).



Трезвучіе, состоящее изъ примы, мал. терціи и чистой квинты (т. е. изъ послѣдованія мал. и больш. терцій вверхъ) наз. минорнымъ (№ 2, 2).

* Вызываютъ эти аккорды случайные, но ихъ строеніе и практическія приложенія подчиняются особымъ условіямъ.

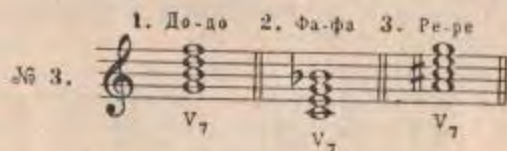
Написать рядъ маж. и минор. трезвучій отъ разныхъ ступеней.

Трезвучіе — изъ прима, мал. терція и уменьш. квинты (т. е. изъ послѣдованія двухъ мал. терцій) наз. уменьшеннымъ. Трезвучіе — изъ прима, больш. терція и увелич. квинты (т. е. изъ послѣдованія двухъ больш. терцій) наз. увеличеннымъ. Приведенныя маж. и мин. трезвучія въ № 2-мъ представлятъ въ уменьшенныхъ и увеличенныхъ, не измѣняя основного тона.

Способъ пѣнія всѣхъ трезвучій см. приложение II,intonированіе чист. уменьш. и увелич. квинта ноты. примѣръ № 21, а 22 и 13.

§ 5. **Септаккорды.** Септаккордъ состоитъ изъ какого-нибудь трезвучія съ прибавленіемъ септими (отъ прима). Отъ величины септими, которая можетъ быть уменьшенной, малой и большой, септаккорды наз. уменьшенными, малыми и большими.

§ 6. **Доминантсептаккордъ.** Септаккордъ, состоящій изъ мажорнаго трезвучія и мал. септими, называется доминантсептаккордомъ.



Аккордъ такого строенія встрѣчается только однажды въ натуральномъ и гармоническомъ мажорѣ и въ гармоническомъ минорѣ на доминантѣ (т. е. на V ст.) отъ чего и носитъ свое названіе.

Способъ пѣнія доминантсептаккорда см. Прилож. II. Иntonированіе мал. септима, ноты. примѣръ № 21, а.

Написать доминантсептаккорды всѣхъ діазныхъ и бемольных мажори, и минори, тональностей.

Септаккордъ, состоящій изъ уменьшеннаго трезвучія и мал. септими встрѣчается на вводномъ тонѣ (VII ст.) натурального мажора и наз. вводно-малымъ.

Такого же строенія встрѣчаются септаккорды на II ст. гармонич. мажора и минора но такъ они названія вводныхъ не носятъ.

Септаккордъ, состоящій изъ уменьшеннаго трезвучія и уменьш. септими встрѣчается (подобно доминантсептаккорду) также однажды въ гармонич. мажорѣ и минорѣ на вводномъ тонѣ (VII ст.) и потому называется вводно-уменьшеннымъ.

Способъ пѣнія вводнаго и вводно-уменьш. септаккордовъ см. Прилож. II, Иntonированія мал. и уменьш. септими, ноты. примѣръ № 21, а. и № 22, а.

Написать вводные и вводно-уменьшенные септаккорды во всѣхъ тональностяхъ.

§ 7. **Нонаккордъ,** состоящій изъ доминантсептаккорда и большой ноты, наз. большимъ доминант-нонаккордомъ, если же онъ состоитъ изъ доминантсептаккорда и мал. ноты, то наз. малымъ доминант-нонаккордомъ. Большой наонаккордъ лежитъ на доминантѣ (V ст.) натуралн. мажора, малый наонаккордъ — на доминантѣ гармоническаго мажора и минора.

Способъ пѣнія см. Прилож. II Иntonированіе б. и м. ноты. ноты. прим. № 21, б, 12.

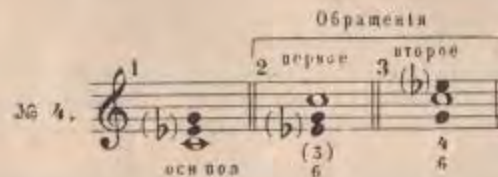
Написать всѣ больш. и мал. доминант-нонаккорды.

Обращенія основныхъ аккордовъ.

(Повторить объ обращеніи б. м. 3-й, чист. 5-ть и м. 7-мъ, § 66 по учебнику).

§ 8. Обращеніемъ основнаго аккорда, называется такая его перестановка, влекущая обращеніе его интерваловъ, при которой основной тонъ переходитъ въ одинъ изъ верхнихъ голосовъ, а нижнимъ голосомъ становится одна изъ верхнихъ ступеней.

§ 9. Трезвучіе состоитъ изъ трехъ ступеней, пиз, что то же самое, — изъ двухъ интерваловъ 3 и 5, и слѣдовательно, допускаетъ два обращенія:



Такимъ образомъ въ первомъ обращеніи басовою нотою является прежняя терція трезвучія, въ основной тонъ становится секстой и аккордъ состоитъ изъ прима, терція и сексты, отъ чего и называется терц-секст-аккордомъ, или сокращенно — секстаккордомъ (№ 4₁). Во второмъ обращеніи басовою нотою становится прежняя квинта трезвучія, а основной тонъ дѣлается квартой и аккордъ состоитъ изъ прима, кварты и сексты, отъ чего и называется кварт-секст-аккордомъ (№ 4₂).

Секстаккордъ мажорнаго трезвучія состоитъ изъ прима, мал. терція и мал. сексты (или изъ послѣдованія мал. терція и чистой кварты).

Расчитать и записать составъ секстаккорда минорнаго трезвучія.

Квартсекстаккордъ мажорнаго трезвучія состоитъ изъ прима, чистой кварты и больш. сексты (или изъ послѣдованія чистой кварты и большой терція).

Расчитать и записать составъ квартсекстаккорда минори, трезвучія.

Способъ пѣнія секст. и квартсекстаккорда мажори, и минори, трезвучій см. Приложение II. Иntonированіе б. и м. сексты, ноты. примѣръ № 21, б и 13.

Построить оба обращенія отъ уменьшен. и увелич. трезвучія, опредѣлить и записать величину составляющихъ ихъ интерваловъ.

§ 10. **Септаккордъ** состоитъ изъ четырехъ ступеней или изъ трехъ интерваловъ — 3, 5 и 7, слѣдовательно, допускаетъ три обращенія.



Септима и основной тонъ обозначены нотами различнаго шрифта для того, чтобы было очевидно, какіе интервалы они образуютъ въ обращеніяхъ.

Въ составъ каждаго обращенія, какъ видно изъ нотнаго примѣра, входитъ секунда, вершину которой составляетъ основной тонъ септаккорда, а основаніе—септима септаккорда. Понимая это, легко по каждому обращенію найти основной тонъ септаккорда, а следовательно, опредѣлять какъ септаккордъ, такъ и ступень гаммы, на которой онъ построенъ.

Первое обращеніе септаккорда, какъ состоящее изъ примы, терціи, квинты и сексты (или изъ послѣдованія двухъ терцій и секунды вверхъ) наз. терц-квинт-секстаккордомъ, или сокращенно—квинт-септаккордомъ. Секунда (при узкомъ положеніи аккорда) лежитъ вверху (№ 5₁).

Второе обращеніе, какъ состоящее изъ примы, терціи, квинты и сексты (или изъ послѣдованія терціи, секунды и терціи) наз. терц-кварт-секстаккордомъ, или сокращенно—терц-квартаккордомъ. Секунда (при узкомъ положеніи аккорда) лежитъ въ среднѣ (№ 5₂).

Третье обращеніе, какъ состоящее изъ примы, секунды, квинты и сексты (или изъ послѣдованія секунды и двухъ терцій) наз. секунд-кварт-секстаккордомъ или сокращенно—секундакордомъ. Секунда (при узкомъ положеніи аккорда) лежитъ внизу (№ 5₃).

1) Въ примѣрѣ № 5 приведенный аккордъ и его обращенія сдѣлать доминантсептаккордомъ путемъ прибавленія необходимыхъ хроматическихъ знаковъ (См. § 5, этого прилож.); опредѣлить и записать величину всѣхъ интерваловъ отъ примы и въ порядкѣ ихъ послѣдованія такъ:

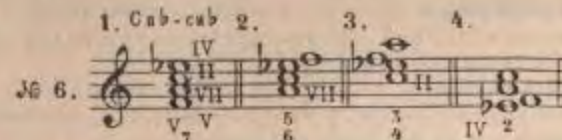
а) дом-септ-а-инт.—прима, б. терція, ? квинта, ? септима, изъ б. послѣдованіе—б. терція, ? терція и ? терція.

2) Точно такъ же записать и составъ каждаго обращенія.

3) Тамъ же написать, при помощи хроматическихъ знаковъ, септаккордъ и его обращенія въ примѣрѣ № 5 по вводно-уменьшенному (См. § 6 этого прилож.); опредѣлить и записать величину всѣхъ интерваловъ отъ примы и въ порядкѣ ихъ послѣдованія, приложивъ предварительно объ обращенія ум. 3. ум. 7 (§ 66 учебника, желкій шрифтъ).

4) Обратитъ вниманіе на величину секундъ и терцій по вводно-уменьшенному септаккордъ сравнительно съ величиной этихъ же интерваловъ въ доминантсептаккордъ.

§ 11. Въ составъ доминант-септаккорда входятъ V, VII, II и IV ступени тональности (№ 6).



Изъ этого слѣдуетъ, что

V⁵₂ вѣдетъ въ басу вводный тонъ (VII ст.) (№ 6²)

V⁵₄ " " " вторую ступень (№ 6³)

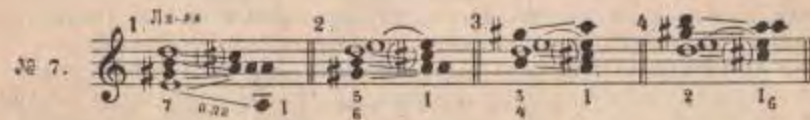
V² " " " суб-доминанту (IV ст.) (№ 6⁴).

Твердо запомнить басовую ступень, каждаго изъ обращеній доминантсептаккорда, легко быстро опредѣлить тональность, которой принадлежитъ данное обращеніе, а также построить каждаго обращеніе, если твердо знать величину и порядокъ интерваловъ каждаго изъ нихъ.

Разрѣшеніе доминант-септаккорда и его обращеній.

(Повторить о разрѣшеніи мал. 7-м. больш. 2-м; §§ 72 и 73 по учебнику).

§ 12. Доминант-септаккордъ какъ заключающій въ себѣ диссонансы мал. 7 и ум. 5, который въ обращеніяхъ этого аккорда даютъ б. 2 и ум. 4, относится, вмѣстѣ съ обращеніями, къ диссонирующимъ аккордамъ, всегда требующимъ разрѣшенія (т. е. переходъ въ конс. аккордъ).



Доминантсептаккордъ въ основномъ положеніи разрѣшается въ тоническую терцію съ утроеннымъ основнымъ тономъ, т. е. въ несопное трезвучіе (безъ квинты) I ступени:

Основн. тонъ дѣлаетъ скачокъ на чист. кварту вверхъ или на чист. квинту внизъ, въ ступень тоника.

Терція, какъ вводный тонъ, всегда идетъ на нѣж. 2 вверхъ, въ ступень тоника.

Квинта идетъ на б. 2 внизъ, въ ступень тоника.

Септима всегда опускается на большую (въ миноръ), или на малую (въ мажоръ) секунду внизъ, въ терцію тонич. трезвучія (№ 7, 1).

а) **Квинт-септаккордъ** включаетъ въ себѣ диссонансы ум. 5 и б. 2 и разрѣшается въ полное тоническое трезвучіе, съ удвоеннымъ (въ унисонъ) основнымъ тономъ:

Басовый голосъ, какъ вводный тонъ всегда идетъ въ ступень тоника на м. 2 вверхъ;

терція опускается въ ступень тоника на б. секунду внизъ;

квинта (какъ бывшая септима, а въ обращеніи—б. 2) опускается внизъ на б. 2 (въ мин.) или на м. 2 (въ мажоръ), въ терцію тонич. трезвучія

секста выдерживается, образуя в разрешении квинту тонич. трезвучия (№ 7.)

б) **Терц-кварт-аккордъ** заключается в себя диссонансы увелич. 4 и б. 2-хъ и разрешается в полное тонич. трезвучие съ удвоеннымъ (въ октаву) основнымъ тономъ;

басовый голосъ идетъ на б. 2 внизъ, въ ступень тоникки;

терция (какъ бывшая септима, а въ обращении—б. 2-да) опускается внизъ на б. 2-ду (въ миноръ) или на мал. 2-ю (въ мажоръ).

квартъ выдерживается, образуя в разрешении квинту тонич. трезвучия.

секста, какъ вводный тонъ, всегда идетъ на м. 2-ду вверхъ, въ ступень тоникки (№ 7.)

в) **Секунд-аккордъ** заключается в себя диссонансы б. 2-ды и ун. 4-ты и разрешается в секстаккордъ тонич. трезвучия съ удвоенной секстой (бывш. оставшимъ тономъ).

басовый голосъ (какъ бывшая септима, а въ обращении б. 2-да) опускается на б. 2-ю (въ миноръ) или на мал. 2-ю (въ мажоръ) внизъ, въ басовый тонъ секстаккорда (бывш. терция тонич. трезвучия);

секунда выдерживается, образуя в разрешении терцію тонич. секстаккорда (бывшую квинту);

квартъ, какъ вводный тонъ всегда идетъ на мал. 2 вверхъ, въ ступень тоникки (въ сексту тонич. секстаккорда);

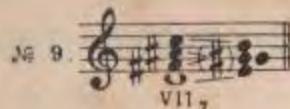
секста опускается на б. 2 внизъ, въ ступень тоникки (въ сексту тонич. секстаккорда).

Очень легко замѣтить графическое разрешение обращеній въ указанъ положеніи, а именно въ обращеніяхъ, какъ выше было замѣчено, всегда участвуетъ секунда, которая лежитъ въ квинтсекстаккордѣ—внизъ, въ терцквартъ—въ средний и въ секунд-аккордѣ—внизъ и во всѣхъ случаяхъ разрешается въ большую или малую терцію. Остальные два голоса образуютъ или 1) терцію, которая всегда лежитъ по одну сторону секунды (выше или ниже ея) и всегда при разрешеніи сходится въ унисонъ, или 2) обращеніе этой терции—сексту, которая всегда обогаетъ секунду, при разрешеніи расходится въ октаву. Схематически это можно изобразить такъ:



Водно-уменьшенный септаккордъ (VII ст.) разрешается в тонич. трезвучіе такимъ образомъ: основной тонъ, какъ вводный всегда идетъ на м. 2 вверхъ а остальные голоса,—какъ въ доминантсекстаккордѣ: терція—на ступень вверхъ, а квинта и септима (каждая) на ступень внизъ, отъ чего получается тонич. трезвучіе съ удвоенной терціей.

Нужно замѣтить что въ обращеніяхъ уменьшеннаго септаккорда-секунда увеличенная (какъ обращеніе ум. септимы) и потому разрешается в чист. кварту (см. § 74 въ учебникѣ). Остальные два голоса идутъ совершенно такъ, какъ при разрешеніи доминант-септаккорда.



По вслѣдствію особаго разрешенія увелич. 2 получается, что b_6 аккордъ разрешается въ 6 аккордъ тонич. трезвучія, 3_4 аккордъ—также въ секстаккордъ, и 2 аккорда—въ 4_2 аккордъ тонич. трезвучія (сравнить съ разрешеніемъ доминантсекстаккорда).



По этой схемѣ и по нотному примѣру № 9 написать водно-уменьшенные септаккорды въ разныхъ тональностяхъ съ ихъ обращеніями, разрѣшить и записать всѣ ходы голосовъ, по образцу разрѣшеній доминант септаккорда и его обращеній, какъ это сдѣлано въ настоящемъ параграфѣ.

Полезно писать разрѣшенія всѣхъ аккордовъ въ ключахъ.

Примѣчаніе. Въ программахъ Сиб. Консерваторіи редакціи 1913 г. на переходномъ экзаменѣ изъ класса элементарной теоріи въ классъ гармоніи требуется: устные отвѣты по всему курсу (текстъ настоящаго учебника и IV Приложение:—„Основныя понятія объ аккордахъ“) и кромѣ того,—„группировка на доскѣ заданныхъ неритмованныхъ нотъ въ фигуры пѣанты опредѣленнаго размѣра (См. I Приложение № 24 и 25). Умѣніе писать всѣ гаммы съ любой ступени, но и пѣть такимъ же образомъ, кромѣ хроматической. (См. I Приложение № 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42 задачи) и разрѣшать всякіе диссонансирующие интервалы въ ключахъ скрипичномъ, басовомъ и въ ключахъ до, (дискант. альтъ, и теноровомъ). Требуется и пѣніе диссонансовъ съ разрѣшеніями (I Приложение № 51—54). По сольфеджіо „дѣлать нотъ средней трудности съ листа въ скрипичномъ и басовомъ ключахъ. **Сольмизація** (чтеніе мелодій съ названіями нотъ, но въ одной высотѣ, безъ пѣнія) въ скрипичномъ, басовомъ ключахъ, а равно въ ключахъ „до“.

Алфавитный список терминов.

(Цифры обозначают страницы)

Аккорды основ. 107.
 обращен. 107,
 случайн. 107.
Антенга 24.
Азбучный ключъ. 22.
Апподикатура 70, 71.
Accelerando. 19.
Adagio. 18.
Alia breve большое. 26.
 " малое. 26.
Allegretto и allegro. 18.
Andante. 18.
Assai. 19.
Баритоновый ключъ. 23.
Басовый ключъ. 20, 21.
Басопротъ, иховый ключъ.
 22.
Бетаръ и Бемоль. 10.
Ben. 19.
Вводный тонъ. 45, 52, 61.
Вводно - уменьшительный
 септаккордъ. 110.
Безличина интерваловъ. 56.
Вершина интерваловъ. 56,
 59.
Времена такта. 24.
Высота звука. 6.
Vivo. 18.
Гамма 44.
 диатонич. 44.
 мажорная. 44, 49.
 минорная. 50, 52, 53.
 хроматическая. 44,
 53.
Главный ступени. 45, 52.
Группето. 71.
Группировка нота въ
 такте. 35—40.
Двозвучіе. 56.
Двойной бемоль и диэзъ. 11.
Децима. 12.
Дирижированіе. 25.
Дискантовый ключъ. 22.
Диссонансъ. 64.
Длительность звука. 6.
Доминанта. 45, 52.
Доминантъ - нонаккордъ.
 108.
Дуодецима. 12, 13.
Дуоль. 17.
D. C. 74.

D. C. d'al segno. 74.
D. C. d'al segno al fine. 74.
Da-Capo. 74.
Diminuendo. 19.
Doppelschlag. 71.
Затантъ. 32.
Знаки нотные. 14.
 " повторенія. 74.
 " повышенія и пони-
 женія. 10.
Интервалъ. 13, 40, 55
 " большой. 57.
 " гармонич. 56.
 " малый. 57.
 " мелодическ. 56.
 " случайный. 62.
 " увелич. и умень-
 " 57, 60.
 " чистый. 57.
Istesso tempo. 19.
Кварта. 12, 43, 57, 61, 62,
 67.
Кварталь. 17.
Квинта. 12, 46, 57, 61, 62,
 67, 68.
Квинтоль. 17.
Консонансъ совершен. и не-
 совершен. 64.
Ключи. 20, 21.
Crescendo. 19.
Coda (пока). 74.
Quasi. 19.
Ладъ. 44.
Лига. 15.
Линейная система. 20.
Larghetto. 18.
Largo. 18.
Lentissimo. 18.
Lento. 18.
Медіанта верхняя и ниж-
 няя. 45, 52.
Медиами. 69.
Метрономъ. 18.
Мордентъ. 73.
Музыкальная номенкла-
 тура. 8.
Музыкальн. система. 6.
Музыкальный звукъ. 5.
Meno. 19.
Meno-moto. 19.
Meno-mosso. 19.

Медля сопрановый ключъ.
 23.
Mezza forte. 19.
Moderato. 18.
Molto. 19.
Mi. 19.
Неларное дѣленіе длитель-
 нотъ. 16.
Несоразитрное дѣленіе. 16.
Новамоля. 12.
Нона. 12, 66.
Нонаккордъ. 107, 108.
Нота. 14.
Нотация. 13.
Нотные знаки. 14.
Non. 19.
Обращения аккордовъ 109—
 111.
Интерваловъ. 59.
 " трезвучій.
 109.
 " септаккор-
 довъ. 110.
Октава. 8, 9, 12, 57.
Октавные звуки. 8.
Оправка звука. 6.
Основная ступень. 9.
Парное дѣленіе длитель-
 нотъ. 17.
Паузы. 15.
Побочныя ступени. 45, 52.
Полутона. 6, 41.
Послѣдованіе диэзовъ и
 бемолей. 48, 49.
Прима. 12.
Prima volta. 75.
Piano, p. pp. ppp. pianis-
 simo. 19.
Praltriller. 72.
Presto. 19.
Размѣры: такта (метръ).
 25—31.
 " простой. 25.
 " сложный. 25, 28.
 " смѣшан. 25, 30.
 " трехдольн. 27.
 " четырехдольн. 28.
 " шестидольн. 29.
 " девятидольн. 29.
 " двѣнадцатидольн.
 30.

Размѣры пятнадцатидольн. 30,
 25—27.
 " семиздольн. 31.
Разрѣшеніе диссонансовъ.
 65, 69.
Ребра длительности. 36.
Реприза. 74.
Ритмъ: 23, 34.
 rallentando. 19.
 ritardando. 19.
 ritenuto. 19.
Секста. 12, 57, 63, 69.
Секунда. 12, 41, 43, 57, 61,
 66, 67.
Семеография. 13.
Септима. 12, 57, 66, 68.
Септимоль. 17.
Сила звука. 6, 19.
Сильная и слабая доля. 24.
Сянка. 39.
Скрипичный ключъ. 2.
Слабая доля. 24.
Случайные знаки. 50, 53.

Старо-французскій ключъ.
 22.
Сопрановый ключъ. 22.
Строй. 44.
Субъ-доминанта. 45, 52.
Seconda volta. 75.
Segno. 74.
Segu. 73.
Sempre. 19.
Simile (sim). 74.
Sostenuto. 19.
Sforzando и sforzato. 19.
Тактъ и тактоп. межа. 24.
Тембръ. 6.
Темперированный строй.
 41.
Темпъ. 18.
Теноровый ключъ. 22.
Терцидима. 12, 13.
Терца. 12, 42, 47, 57, 62,
 63, 68.
Тетрохордъ. 43.
Тональность. 44.

Тоника. 45, 52.
Тонъ. 44.
Точки (при нотахъ). 15.
Трезвучіе. 107.
Трель. 72.
Тремолло. 73.
Тритонъ. 44.
Триоль. 16.
Tanto (non tanto). 19.
Темпо. 19.
Торро. 19.
Ундецима. 12, 13.
Унисонъ. 57.
Форшлагъ. 70.
Fine. 74.
Forte, f. ff. ff. 19.
Цѣлая нота. 14.
Цѣлый тонъ. 6, 14.
Шеллеръ. 71.
Эгармонич. 12.
Эгармонически — равные
 интервалы. 69.

Оглавление.

	СТР.
Предисловіе	1
I. Предварительныя свѣдѣнія:	
§ 1. Элементарная теорія музыки	5
§ 2. О музыкальномъ звукѣ	5
§ 3. Свойства музыкальнаго звука	6
§ 4. Музыкальная система	6
§ 5. Цѣлый тонъ и полутоны	6
§ 6. Октавные звуки	8
II. Музыкальная номенклатура:	
§ 7. Система названій муз. звуковъ	8
§ 8. Названія октавъ	8
§ 9. Дѣленіе октавъ на ступени	9
§ 10. Названія семи основныхъ ступеней октавы	9
§ 11. Буквенныя обозначенія ступеней	9
§ 12. Хроматическія измѣненія основныхъ ступеней	10
§ 13. Эпгармонизмъ	12
§ 14. Счисленіе ступеней по ихъ взаимному отношенію	12
III. Нотація:	
§ 15. О нотномъ обозначеніи вообще	13
§ 16. О нотахъ	14
§ 17. Лига	15
§ 18. Точки при нотѣ	15
§ 19. Паузы	15
§ 20. Обозначеніе несоразмѣрнаго подраздѣленія длительностей	16
§ 21. Относительная длительность, обозначаемая нотными знаками	17
§ 22. Обозначеніе темпа	18

	СТР.
§ 23. Обозначеніе силы звука	19
§ 24. Пятилинейная система	20
§ 25. Ключи	20
IV. Размѣръ и ритмъ:	
§ 26. Необходимость размѣра	23
§ 27. Тактъ	24
§ 28. Размѣръ (вообще)	24
§ 29. Простые размѣры	25
§ 30. Сложные размѣры	28
§ 31. Смѣшанные размѣры	30
§ 32. Затактъ	32
§ 33. Общій выводъ о размѣрахъ	33
§ 34. Ритмъ (вообще)	34
§ 35. Группировка	35
§ 36. Группировка въ простыхъ размѣрахъ и въ четырехъ-должномъ	36
§ 37. Группировка въ сложныхъ размѣрахъ	37
§ 38. Умышленно—неправильная группировка	39
§ 39. Синкопа	39
§ 40. Группировка въ вокальныхъ сочиненіяхъ	40
V. Ученіе о гаммахъ:	
§ 41. О полутонахъ и о цѣломъ тонѣ вообще	40
§ 42. Полутоны	41
§ 43. Цѣлый тонъ	41
§ 44. Малая и большая секунды (какъ интервалы, равные полутону и цѣлому тону)	41
§ 45. Большая и малая терція (какъ послѣдованіе цѣлыхъ тоновъ и полутоновъ)	42
§ 46. Тетрахорды	43
§ 47. Гаммы (вообще)	44
§ 48. Мажорная гамма	44

	СТР.
§ 49. Ступени мажорной гаммы (главная и побочная)	45
§ 50. Построеніе мажорныхъ гаммъ отъ разныхъ ступеней и ихъ хроматическихъ измѣненій	46
§ 51. Дѣззныя мажорныя гаммы	46
§ 52. Бемолиныя мажорныя гаммы	48
§ 53. Гармоническая мажорная гамма	49
§ 54. Минорная гамма	50
§ 55. Ступени минорной гаммы (главная и побочная)	50
§ 56. Дѣззныя минорныя гаммы	52
§ 57. Бемолиныя минорныя гаммы	52
§ 58. Гармоническая минорная гамма	52
§ 59. Минорная мелодическая восходящая	53
§ 60. Хроматическая гамма	53
VI. Ученіе объ интервалахъ:	
§ 61. Интервалъ или двозвучіе	55
§ 62. Верхніе и нижніе интервалы	56
§ 63. Интервалы мелодическіе и гармоническіе	56
§ 64. Величина интерваловъ	56
§ 65. Графическое расположеніе интерваловъ на линейной системѣ	58
§ 66. Обращеніе интерваловъ	59
§ 67. Увеличенные и уменьшенные интервалы въ натуральныхъ гаммахъ	60
§ 68. Происхожденіе увеличенныхъ и уменьшенныхъ интерваловъ въ гармоническихъ гаммахъ	61

	СТР.
§ 69. Случайные увеличенные и уменьшенные интервалы	62
§ 70. Расположеніе интерваловъ по ступенямъ мажорной и минорной гаммъ	63
§ 71. Диссонансы и консонансы	64
§ 72. Разрѣшеніе диссонансовъ вообще	65
§ 73. Разрѣшеніе большихъ и малыхъ секундъ, септимъ, нонъ и чистой кварты	65
§ 74. Разрѣшеніе увеличенныхъ и уменьшенныхъ диссонансовъ	67
§ 75. Эпгармоническое равенство интерваловъ	69
§ 76. Неупотребительные интервалы	69
VII. § 77. Мелизмы:	70
VIII. § 78. Больше употребительныя сокращенія нотнаго письма и нѣкоторые условныя обозначенія	73
Приложеніе I. Практическія упражненія, вопросы и задачи	76
Приложеніе II. Импровизація: интерваловъ и опредѣленіе ихъ по слуху	96
Приложеніе III. Аккордовые комбинаціи въ секундахъ, терціяхъ и квартѣ	104
Приложеніе IV. Основныя понятія объ аккордахъ	107

ЗАМѢЧЕННЫЯ ОПЕЧАТКИ:

Страница.	Строка снизу.	сверху.	Напечатано.	Слѣдуетъ читать.
14	5	—	i	i . . .
20	—	9	2 3 4 5	2 3 4 5
"	—	"	1 2 3 4	i 2 3 4
"	—	16	„Такое построение выше образцовой—бемольныхъ гаммъ" и т. д.	„Такое построение выше образцовой диэзныхъ гаммъ и ниже бемольныхъ гаммъ..."
22	11	—	1	i
24	—	2	7	7
36	4	—	„луд"	„луд"
38	5 и 9	—	Легато на слогъ „ше"	Легато на слогъ „ну"
74	—	3	„1"	„1 ."
77	—	12 и 14	„1"	„1 ."
78	8	—	до ре ми	до ре ми
80	—	22	такъ i „i"	такъ: „i"
81	12	—	два удара—0, три—0...	два удара—0., три—0..
"	4 и 5	—	1 2 3 4 5 6 7 i i, 1 2 3 4 5 6 7 i i	1 2 3 4 5 6 7 i, 1 2 3 4 5 6 7 i
82	—	9	„1. 2 1"	„1. 2 1"
"	—	10	„2. 2 3 2"	„2 2 3 2."
"	—	11	„2 3 2"	„2. 3 2"