



А.КУДРЯВЦЕВ
В.ТАРАНУЩЕНКО



ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

Основы гармонии, полифонии
и форм музыкальных
произведений



Государственное издательство
культурно-просветительной литературы
Москва 1956

*Главы I, II написаны А. В. КУДРЯВЦЕВЫМ.
Глава III — В. А. ТАРАНУЩЕНКО.*



Глава I

ВВЕДЕНИЕ В ГАРМОНИЮ

§ 1. Понятие о полифонии и гомофонии

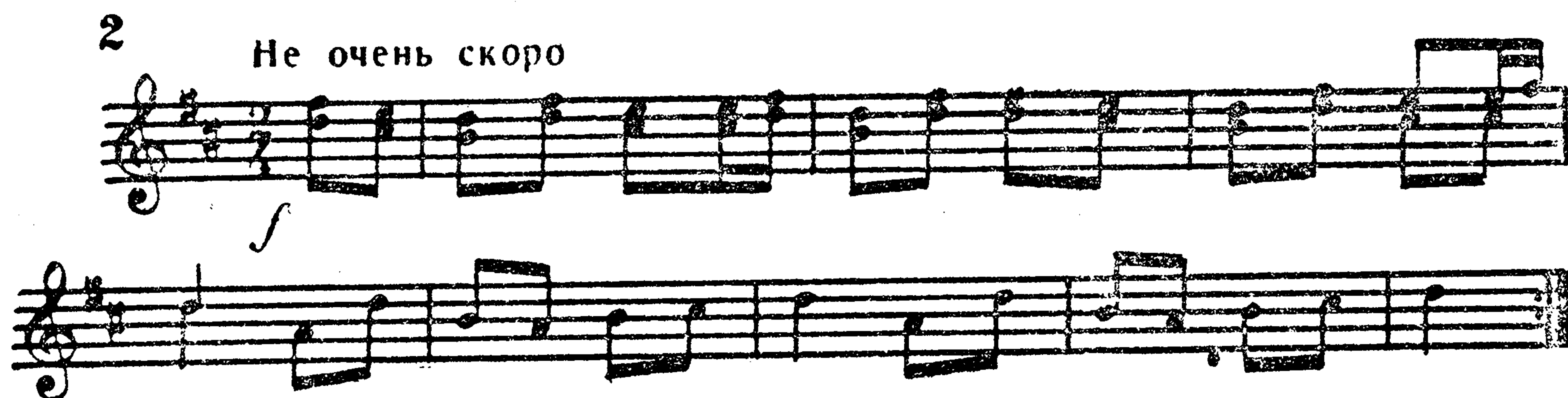
Мелодия — главный элемент всякого музыкального произведения.

Еще сравнительно недавно многие народы мира довольствовались одnogолосной музыкой, одной мелодией. Однако об одnogолосии у этих народов в большинстве случаев можно говорить лишь условно, так как, сопровождая пение на инструменте или исполняя чисто инструментальные произведения, они вносили в музыку элементы многоголосия, чаще всего в виде выдержанного или повторяемого звука, на фоне которого разворачивалась мелодия. Движение голоса на фоне выдержанного звука другого голоса называется *к о с в е н н ы м*.



«Охота». Казахская народная пьеса для домбры (начало)

Широко развитая в странах Европы хоровая народная культура привела к более свободному использованию второго голоса. Одним из наиболее простых видов такого двухголосия является общеизвестный у нас способ «вторить» мелодии песни в терцию или в сексту. Такое движение голосов называется параллельным.



Русская хороводная песня «Посеяли девки лен»

Многовековое развитие народной хоровой песни не могло, естественно, ограничиться только такими примитивными формами многоголосия. Звучание хора обогащалось противоположным движением (один голос идет вверх, другой вниз) и добавлением третьего, а затем четвертого и большего числа голосов.



В старинной русской народной песне из репертуара хора им. Пятницкого — «При долинушке калинушка» (пример 3) — запекает один голос, затем к нему присоединяются в унисон второй и третий. В следующем такте третий голос идет вниз, косвенным движением по отношению к первым двум голосам,

Сыграйте одно сопровождение (запись для левой руки в басовом ключе), и музыка лишится содержания. Но и мелодия (запись для правой руки, в скрипичном ключе) без сопровождения аккордами будет звучать сравнительно с полным звучанием бедно.

Исторически полифония предшествовала гомофонии. В течение длительного периода внимание было уделено главным образом мелодии, и лишь позднее было замечено, что при соединении разных мелодий образуются аккорды (см. вторую и третью доли предпоследнего такта примера 3).

В теории музыки самостоятельная выразительная ценность аккордов получила признание лишь в XVI веке, хотя их использование как опоры мелодии было известно на практике значительно раньше.

1. СТРОЕНИЕ АККОРДОВ

§ 2. Созвучие и аккорд

Одновременное сочетание трех или большего числа звуков называется созвучием.

Но не всякое созвучие называется аккордом. Аккордом называется сочетание трех или более различных звуков, расположенных по терциям, или которые могут быть расположены по терциям.



Так, в примере 4 созвучия 1, 2, 3 — аккорды, потому что соль — си — терция и си — ре — терция.

В созвучиях 4, 7, и 8 звук, записанный на верхнем нотоносце, при перенесении его на октаву вниз совпадает со звуком си нижнего нотоносца. Для определения аккорда достаточно учесть только звуки, имеющие разные названия; октавные же повторения звуков, носящие название удвоений, учитывать не надо.

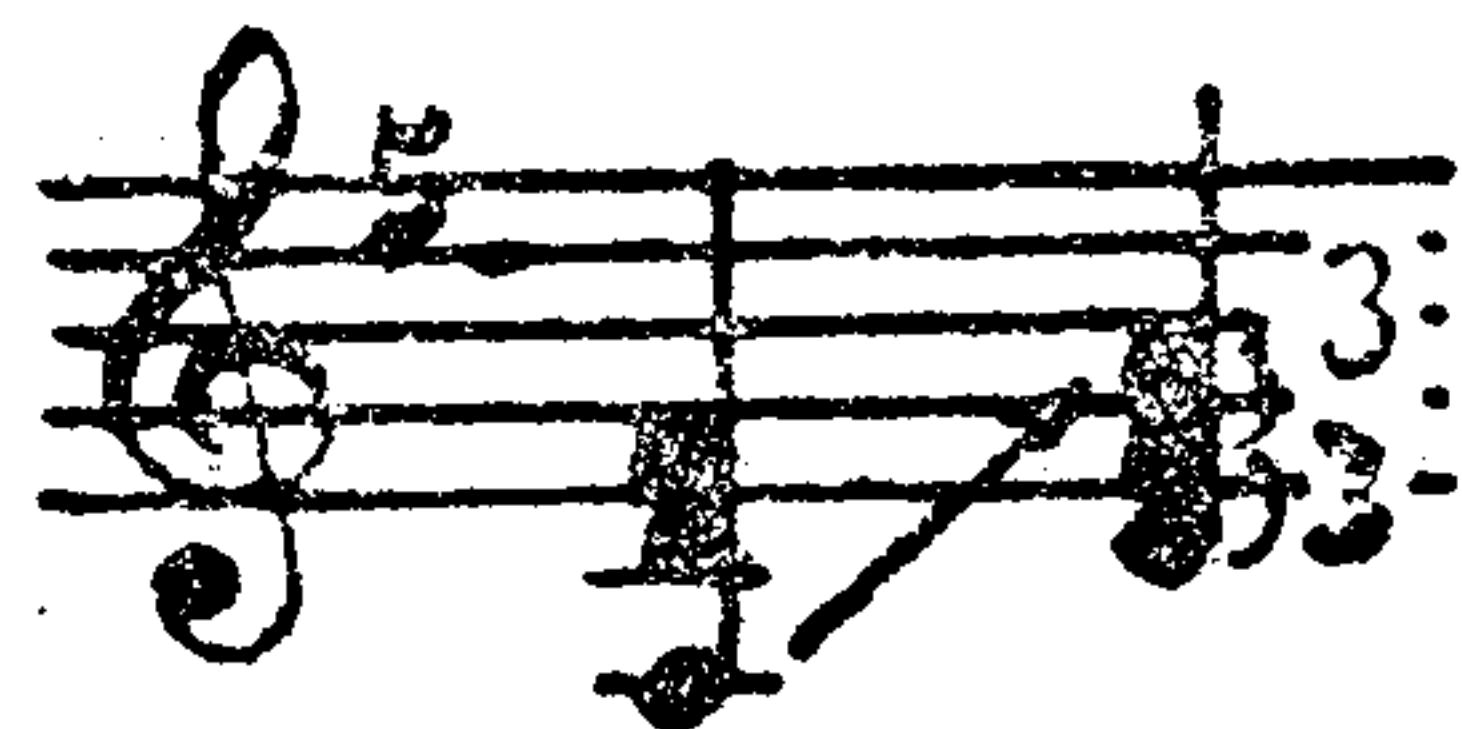
В созвучиях 5 и 9 не все звуки расположены по терциям. Звуки до и ре образуют секунду. Но если до перенести на октаву вверх, все звуки расположатся по терциям:



Следовательно, эти созвучия — тоже аккорды.

После переноса на октаву вверх одного из звуков созвучия 6 из примера 4 оно оказывается аккордом:

7



Созвучие же 10 никакими перемещениями его звуков на октаву не может быть расположено по терциям. Такие созвучия называются «случайными сочетаниями».

Задача 1. Расположите по терциям аккорды примера 8, укажите в нем случайные сочетания.

8



Продолжение «Песни о Москве» (см. пример 4)

В созвучиях примера 9 звуков гораздо больше, чем в созвучиях примера 4.

9

Andante sostenuto

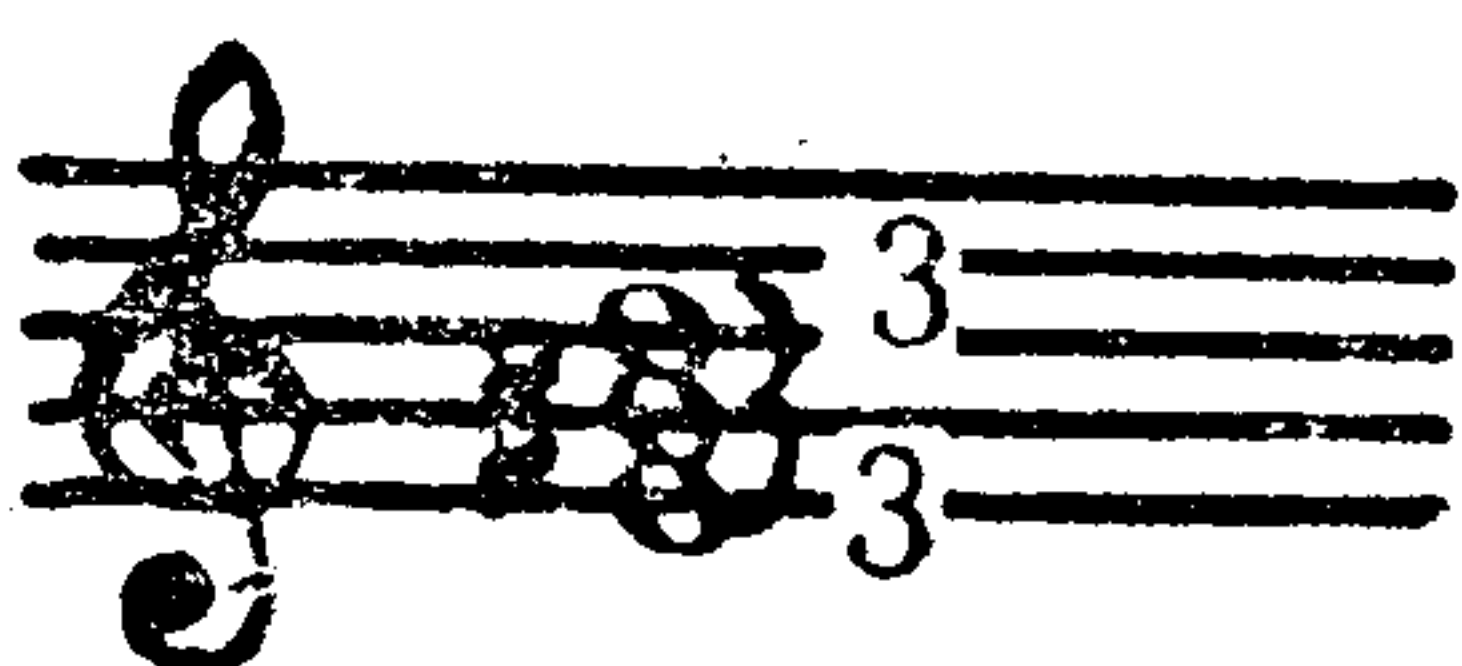


П. ЧАЙКОВСКИЙ. «Скажи, о чем в тени ветвей». Вступление.

Волнистая черта перед аккордом обозначает прием исполнения *arreggiato* — «арпеджиато», при котором звуки аккорда берутся не одновременно, а поочередно, от нижнего к верхнему.

Чтобы определить, являются ли такие многозвучные созвучия аккордами, надо выбрать из них разные по названиям звуки (не учитывая удвоений) и расположить их по терциям. Например, созвучие 1 включает только три разных звука: с о л ь-диез, с и и м и, которые нетрудно расположить по терциям:

10



Созвучие 2 включает большее количество разных по названиям звуков, которые не располагаются по терциям. Следовательно, это случайное сочетание. Созвучие 3 состоит из звуков ф а-диез, с и, р е-диез и л я. Их можно расположить по терциям:

11



Следовательно, это аккорд.

З а д а ч а 2. Расположите по терциям звуки остальных аккордов примера 9.

§ 3. Трезвучие и септаккорд

Расположение по терциям созвучий примеров 4, 8 и 9 образует аккорды из трех и четырех разноименных звуков.

Аккорд из трех разноименных звуков называется **т р е з в у ч и е м**. Так, в примере 4 аккорды 1 и 6 — трезвучия:

12 Трезвучия



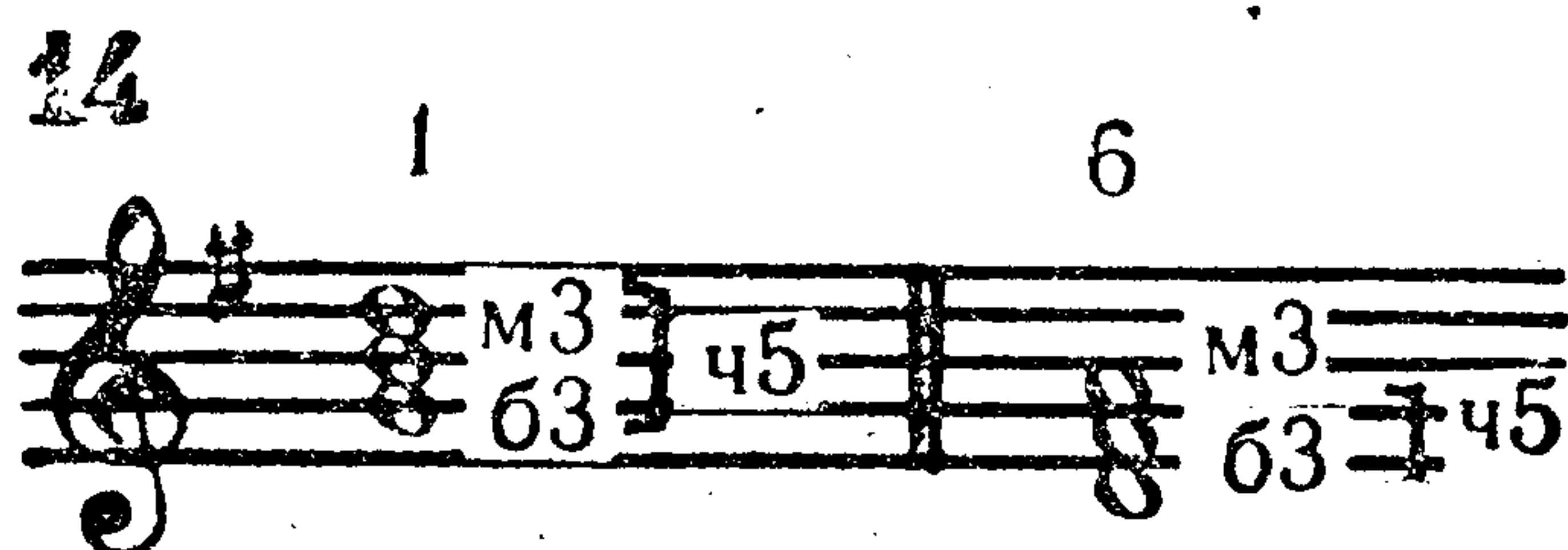
Аккорд из четырех разноименных звуков называется септаккордом. Так, аккорд 5 в примере 4 — септаккорд:



Задача 3. Определите, какие аккорды примеров 8 и 9 являются трезвучиями, какие — септаккордами.

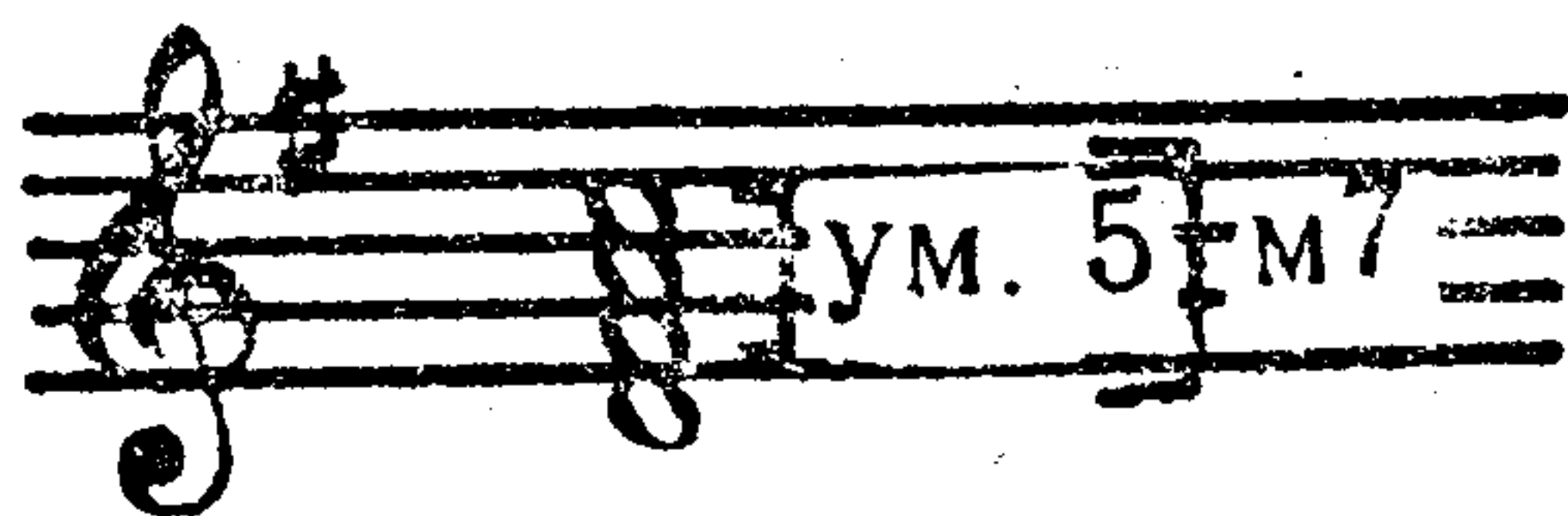
§ 4. Названия звуков аккорда

Характер звучания аккорда зависит не столько от высоты его звуков (соль, си, ре и т. п.), сколько от образуемых этими звуками интервалов. В этом нетрудно убедиться на примере 4. Трезвучия 1 и 6, несмотря на их разную высоту, звучат сходно, так как все образуемые их звуками интервалы — консонансы:



Отличающийся же только одним звуком от трезвучия 6 септаккорд 5 имеет совершенно иной характер звучания, так как включает два диссонирующих интервала — 7 м. и 5 ум.

15



Расположение звуков аккордов 6 и 5 не по терциям сохраняет общий характер звучания, так как перемещение звуков на октаву превращает интервал или в составной от данного или в его обращение, причем, как известно из I части книги, консонансы в обращении остаются консонансами, а диссонансы — диссонансами.

При расположении звуков аккорда по терциям второй снизу звук по отношению к нижнему звуку образует терцию, третий — квинту, четвертый (имеющийся только в септаккорде) — септиму. По этим интервалам звуки аккорда и получили свои названия.

Самый нижний звук, на котором аккорд построен по терциям, называется **п р и м о й**, или **о с н о в н ы м т о н о м** (не путать с тоном как измерением высотного соотношения двух звуков). Второй снизу звук называется **т е р ц и е й**, третий — **к в и н т о й**, четвертый (в септаккорде) — **с е п т и м о й** (подразумевается «от основного тона»). Сокращенно эти названия заменяются цифрами соответствующих интервалов.

Название и обозначение звуков трезвучия:

16 . Названия . обозначение

Название и обозначение звуков септаккорда:

17 . Названия . обознач.

Эти названия звуков аккорда сохраняются за ними и при расположении не по терциям. Например, в аккорде 6 из примера 4:

18

р е, как и в терцовом расположении (см. пример 16), — основной тон, или прима, ф а-диез — терция, л я — квинта. В аккорде 5 из примера 4 добавляется еще септима, д о:

19

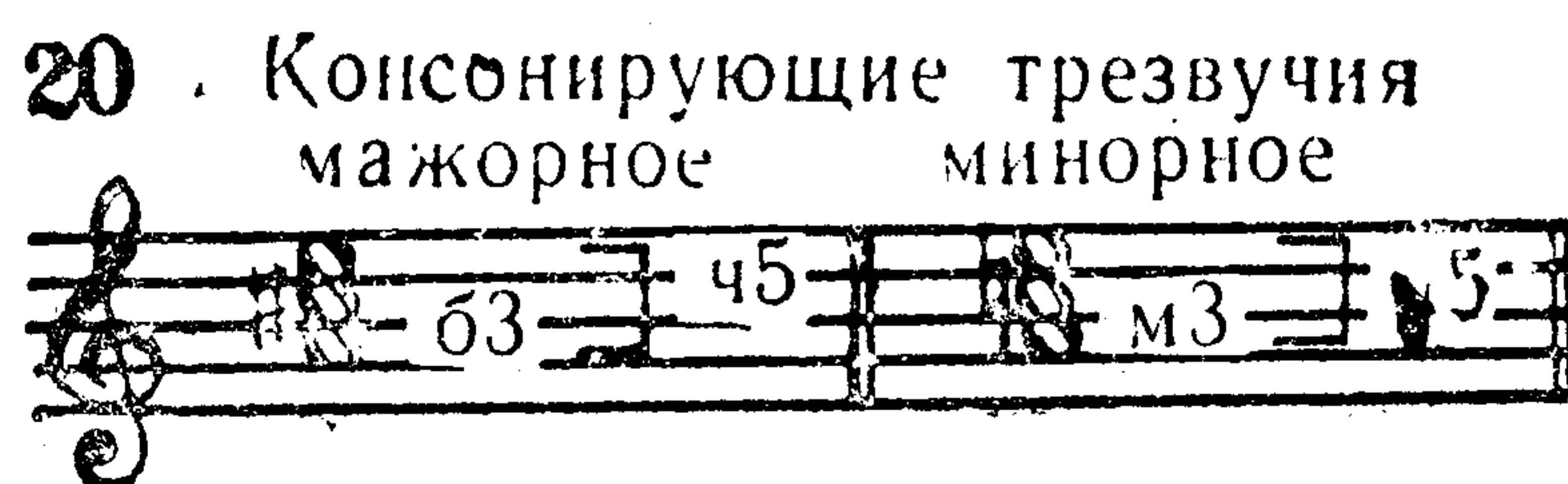
Сравните названия тех же звуков в терцовом расположении (пример 17).

З а д а ч а 4. Перепишите примеры 8 и 9 и справа от каждого звука аккордов укажите цифрой его аккордовое название (1, 3, 5 или 7; удвоения при этом обозначаются одинаковыми цифрами).

§ 5. Виды трезвучий

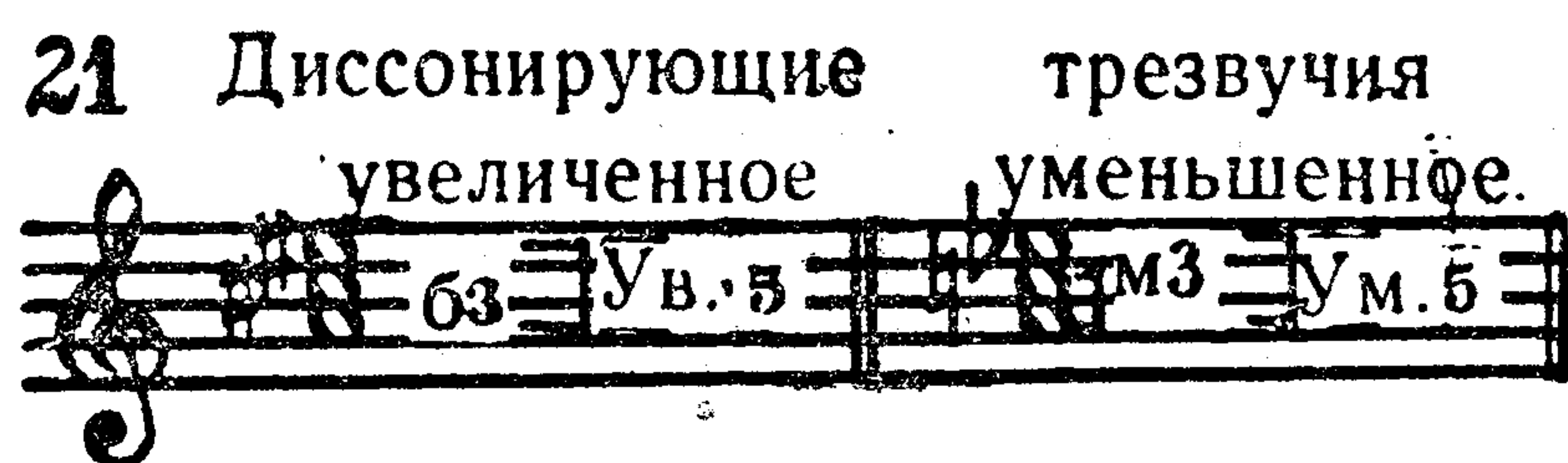
Характер звучания аккорда зависит от качества интервалов, образуемых его основным тоном с другими звуками, то есть с терцией, квинтой, септимой; говоря другими словами, — от качества его терции, квинты, септимы (в терцовом расположении).

Трезвучие, кроме основного тона, имеет только терцию и квинту. Терция может быть большой или малой (бывают аккорды с ум. 3, о них будет сказано в § 30), квинта — чистой, увеличенной или уменьшенной. Большая и малая терции и чистая квинта — консонансы. Следовательно, консонирующими могут быть только трезвучия с чистой квинтой. Этих трезвучий может быть два: с большой терцией — мажорное трезвучие, с малой терцией — минорное.



Эти трезвучия уже известны из I части книги как тонические трезвучия мажора и минора. Далее будет видно, что они могут быть и не только тоническими.

Кроме консонирующих, применяются два диссонирующих трезвучия: увеличенное — с увеличенной квинтой и большой терцией, и уменьшенное — с уменьшенной квинтой и малой терцией (считая от основного тона).



Задача 5. Сыграйте примеры 22, 23 и 24. Определите в них мажорные, минорные, увеличенные и уменьшенные трезвучия.

Задача 6. По образцу примеров 20 и 21 постройте в терцовом расположении все четыре вида трезвучий на основных тонах: до, ре и фа-диез.

22 Vivace giocoso

Скрипка

p *liggiero*

Ф-но

p

III часть концерта для скрипки Д. КАБАЛЕВСКОГО

23

f

p

pp

Отрывок из оперы Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «Золотой петушок»

24

П. ЧАЙКОВСКИЙ. «Кукушка». Вступление

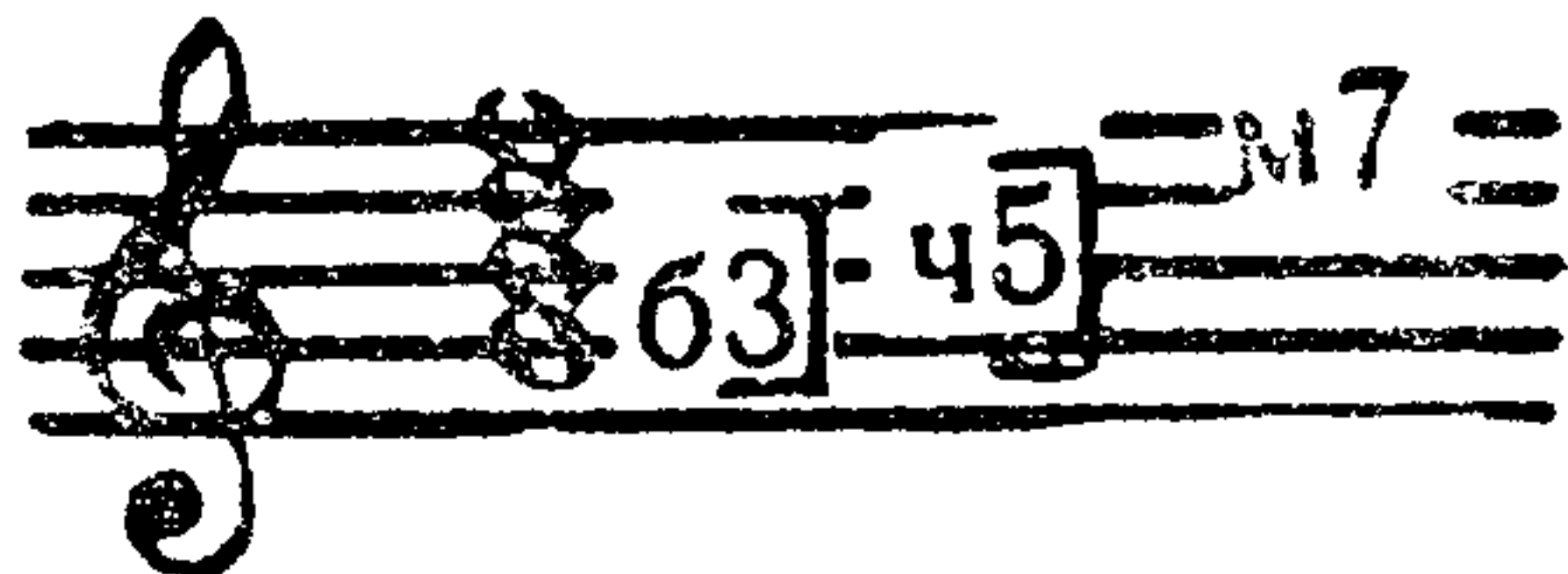
§ 6. Виды септаккордов

Септаккорд отличается от трезвучия наличием четвертого аккордового звука, септимы. Септима является диссонансом. Поэтому все септаккорды — диссонансы. Септима в септаккорде может быть большая, малая и уменьшенная.

Так как септима может быть добавлена к любому из четырех видов трезвучий, то различных видов септаккордов больше, чем видов трезвучий. Но в мажоре и миноре наиболее употребительны лишь четыре вида:

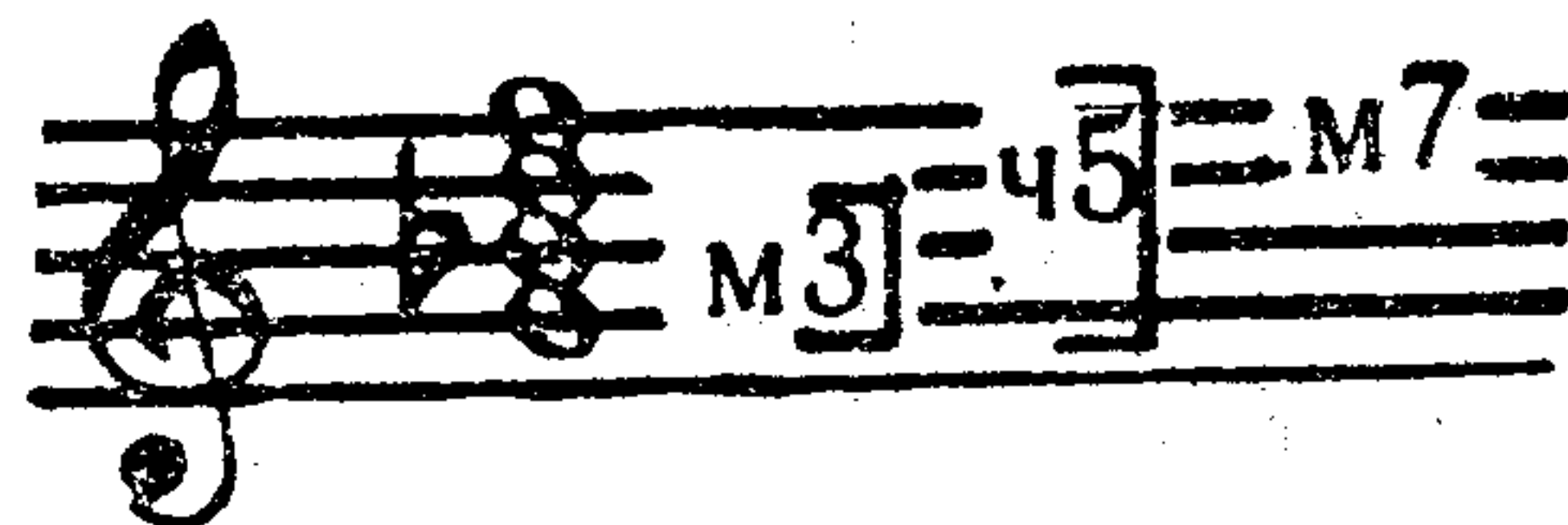
1) Доминантсептаккорд, состоящий из мажорного трезвучия с добавлением к нему малой септимы:

25



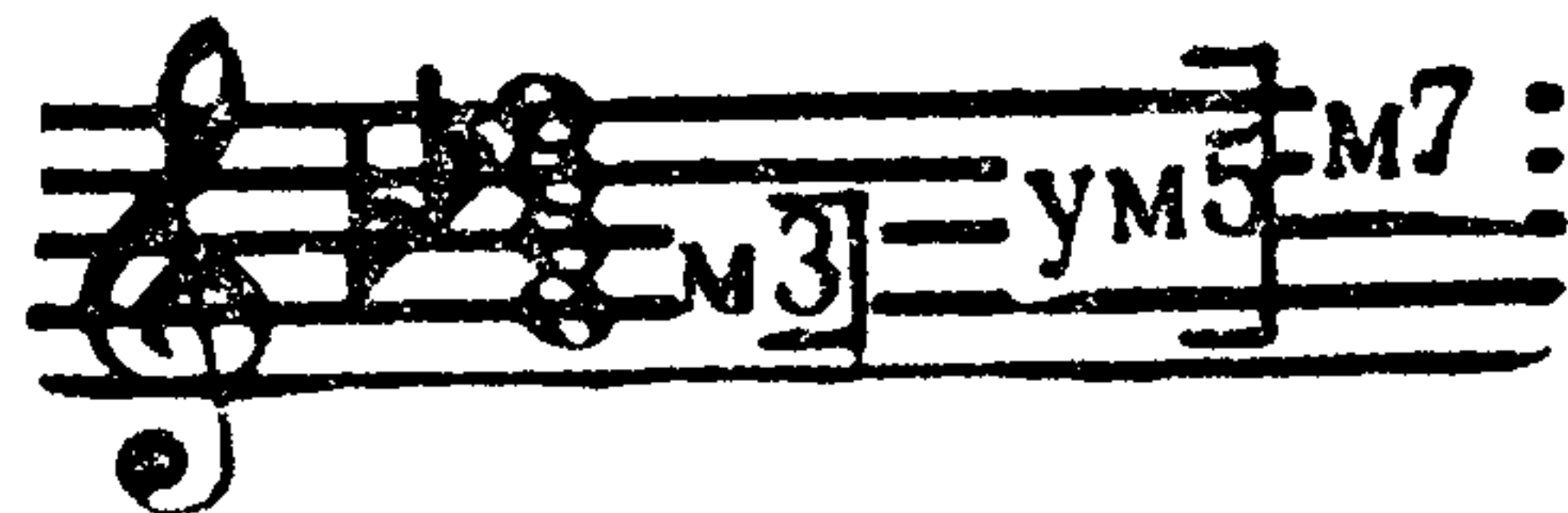
2) Малый септаккорд, состоящий из минорного трезвучия с добавлением к нему малой септимы:

26



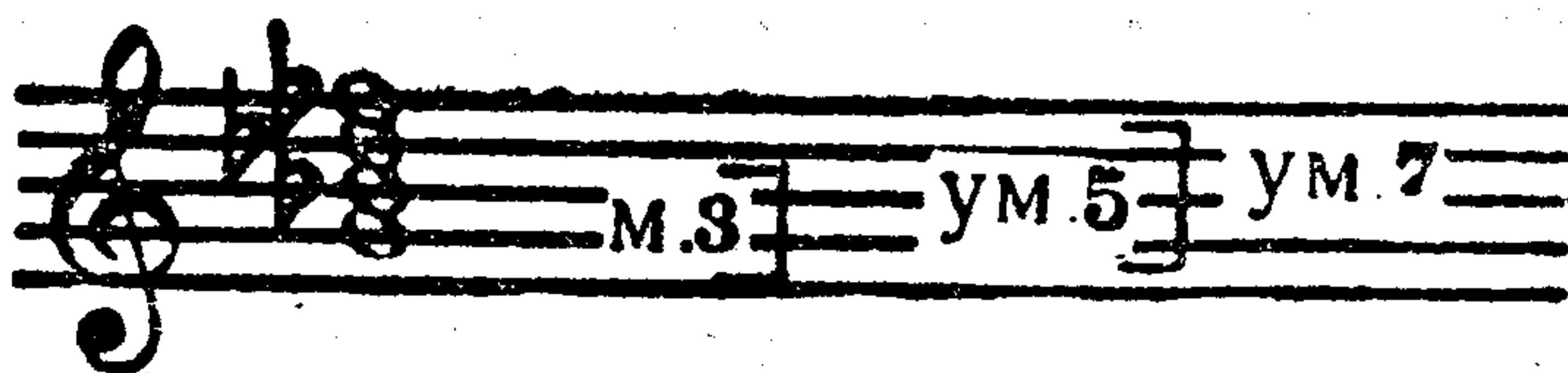
3) Малый септаккорд с уменьшенной квинтой, состоящий из уменьшенного трезвучия с добавлением малой септимы:

27



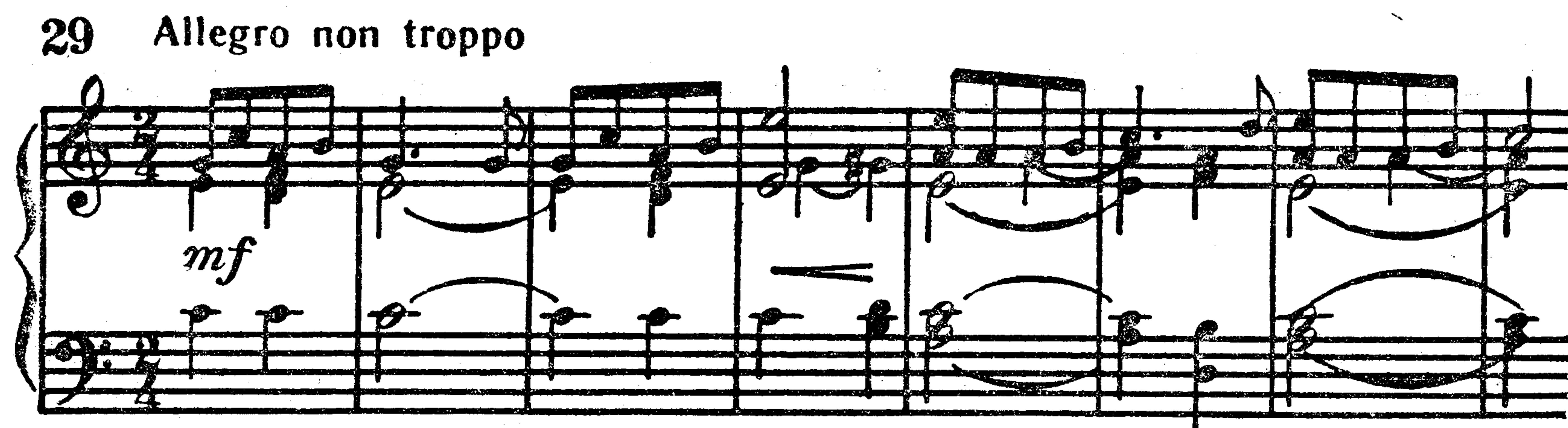
4) Уменьшенный септаккорд, состоящий из уменьшенного трезвучия с добавлением к нему уменьшенной септимы:

28



Задача 7. По образцу примеров 25, 26, 27 и 28 постройте четыре наиболее употребительных вида септаккордов в терцовом расположении на основных тонах: си, до-диез и ми-бемоль.

Задача 8. Найдите в примере 29 все септаккорды и определите вид каждого из них.



«На берегу», музыка П. ЧАЙКОВСКОГО

Как в трезвучиях, так и в септаккордах часто отсутствует квинта. При пропуске квинты септаккорд состоит только из трех различных звуков, которые не могут быть расположены по терциям. Тогда в «терцовом» (условно) расположении септаккорд складывается из терции и квинты.



Готовые доминантсептаккорды баяна и аккордеона, извлекаемые клавишами 5-го от меха ряда, а на аккордеоне и уменьшенные септаккорды, которые дают клавиши 6-го от меха ряда на левой клавиатуре, — обычно бывают неполными, то есть без квинты (см. запись для левой руки в примере 4, аккорды под цифрой 7).

Задача 9. В примере 31 определите вид каждого трезвучия и септаккорда (сокращенно его можно обозначить под аккордом так: «Б» — мажорное трезвучие, «М» — минорное трезвучие, «ув.» — увеличенное трезвучие, «ум.» — уменьшенное трезвучие; «7» — доминант-септаккорд, «7мал.» — малый септаккорд,

«7 ум. 5» — малый септаккорд с уменьшенной квинтой, «7 ум.» — уменьшенный септаккорд).

31 Allegro moderato



П. ЧАЙКОВСКИЙ. «Весенняя песня». Вступление

2. АККОРДЫ В ЛАДУ

§ 7. Названия и обозначения аккордов номерами ступеней лада. Аккорды натурального мажора.

Аккорды лада состоят из звуков его гаммы. Поэтому каждый вид гаммы данного лада делает возможным построение на каждой его ступени лишь одного вида трезвучия или септаккорда. Например, в натуральном мажоре на I, IV и V ступенях получаются мажорные трезвучия, на II, III и VI — минорные, на VII — уменьшенное.

Трезвучия натурального До-мажора:

32

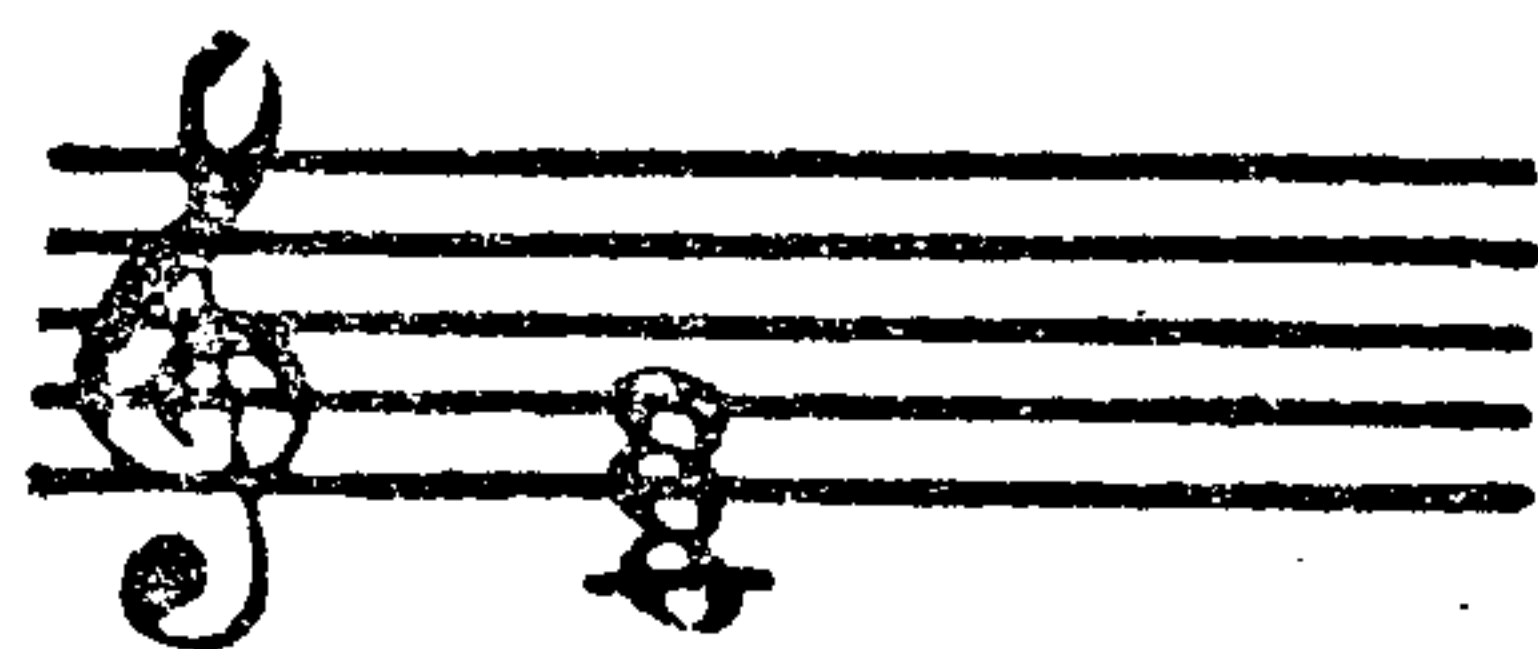


Вид трезвучия:	маж.	мин.	мин.	маж.	маж.	мин.	ум.
Степень гаммы:	I	II	III	IV	V	VI	VII

. Если лад и тональность неизвестны, то аккорд называют, указывая его основной тон и вид. Так, трезвучие примера 10 — Ми-мажорное, трезвучия примера 20 — Ля-мажорное и ля-минорное. Септаккорд примера 15 — доминантсептаккорд на звуке ре, септаккорд примера 27 — малый септаккорд с уменьшенной квинтой на звуке соль и т. п.

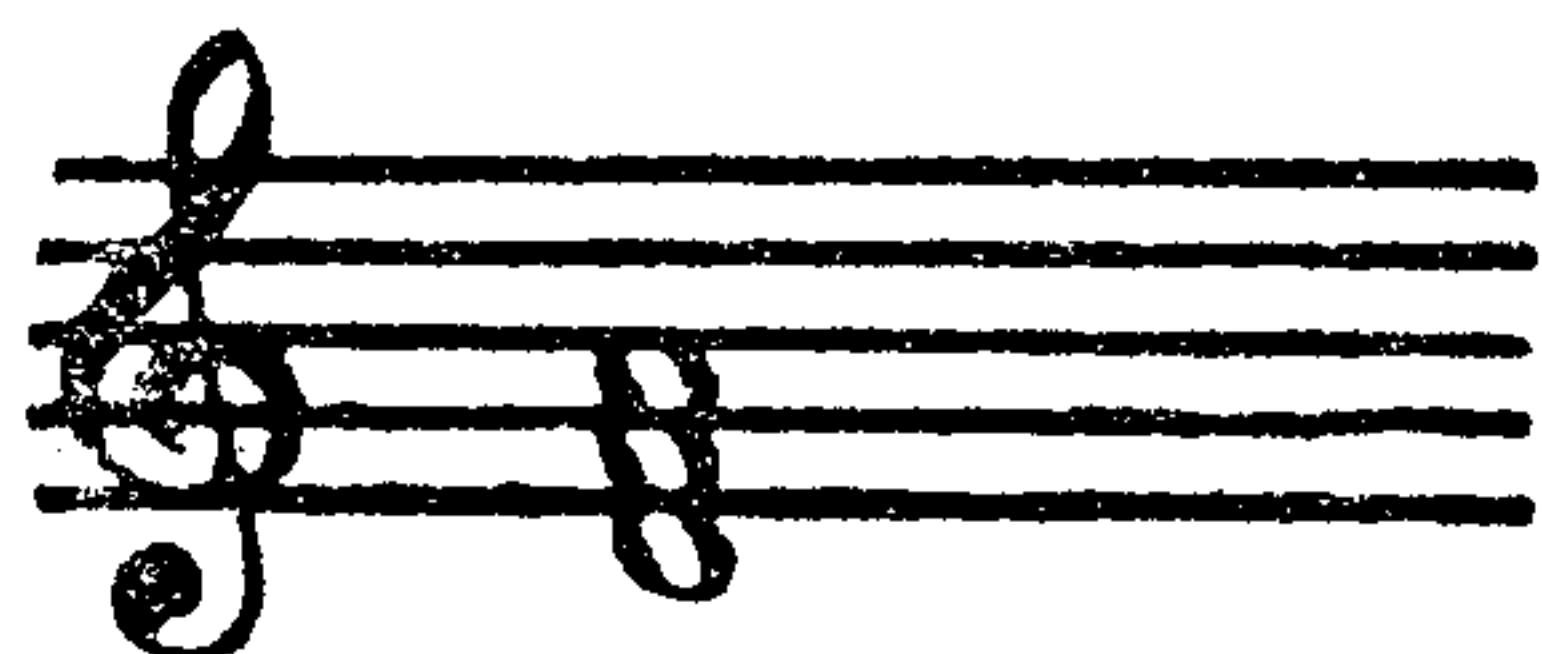
Но если тональность известна, тогда достаточно указать степень гаммы, являющуюся основным тоном трезвучия или септаккорда. Например, в До-мажоре:

33



называется трезвучием I степени;

34



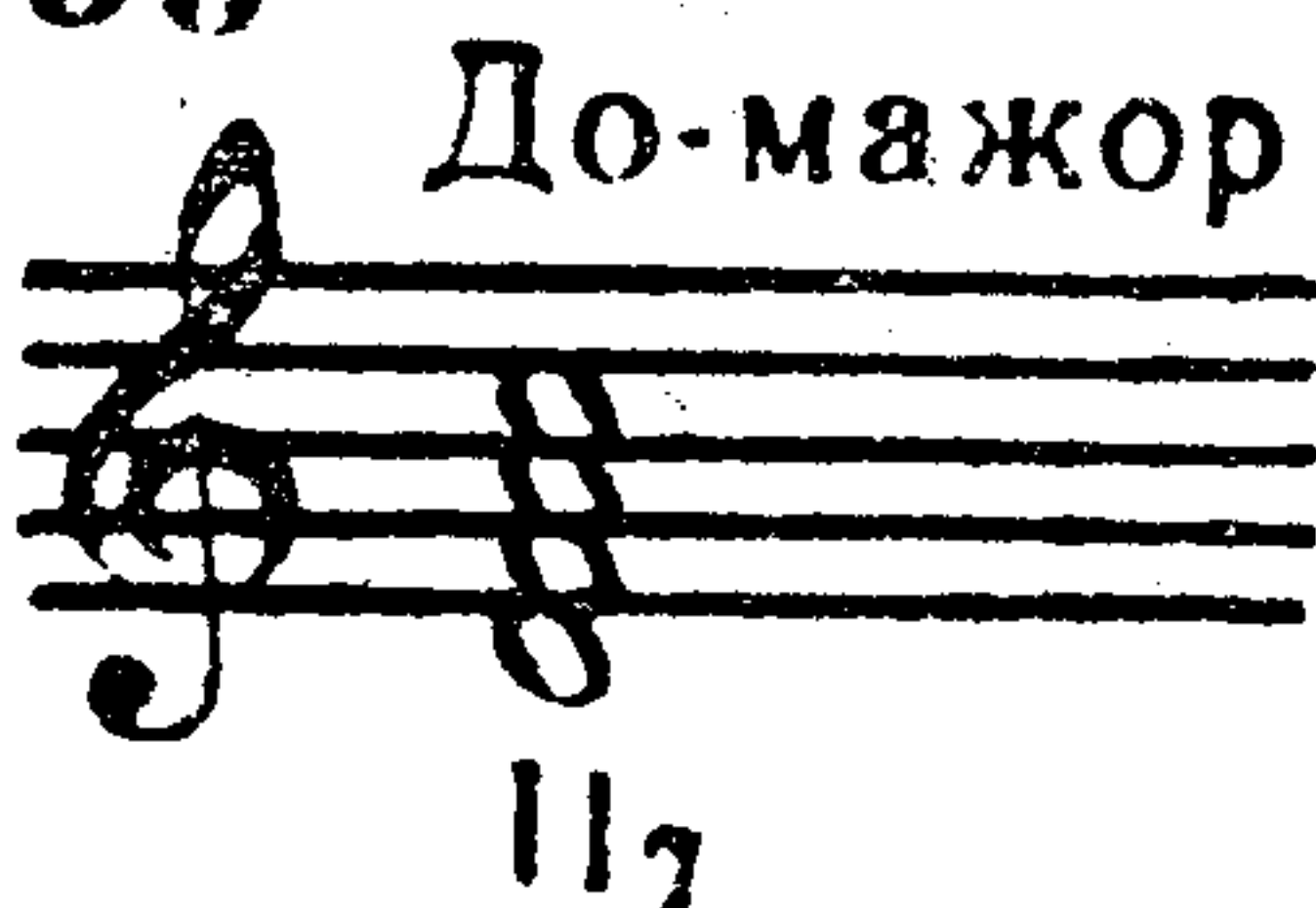
называется трезвучием II степени и т. д.

Сокращенно трезвучие обозначается одной цифрой степени. Например I — означает трезвучие I степени, II — трезвучие II степени и т. д.

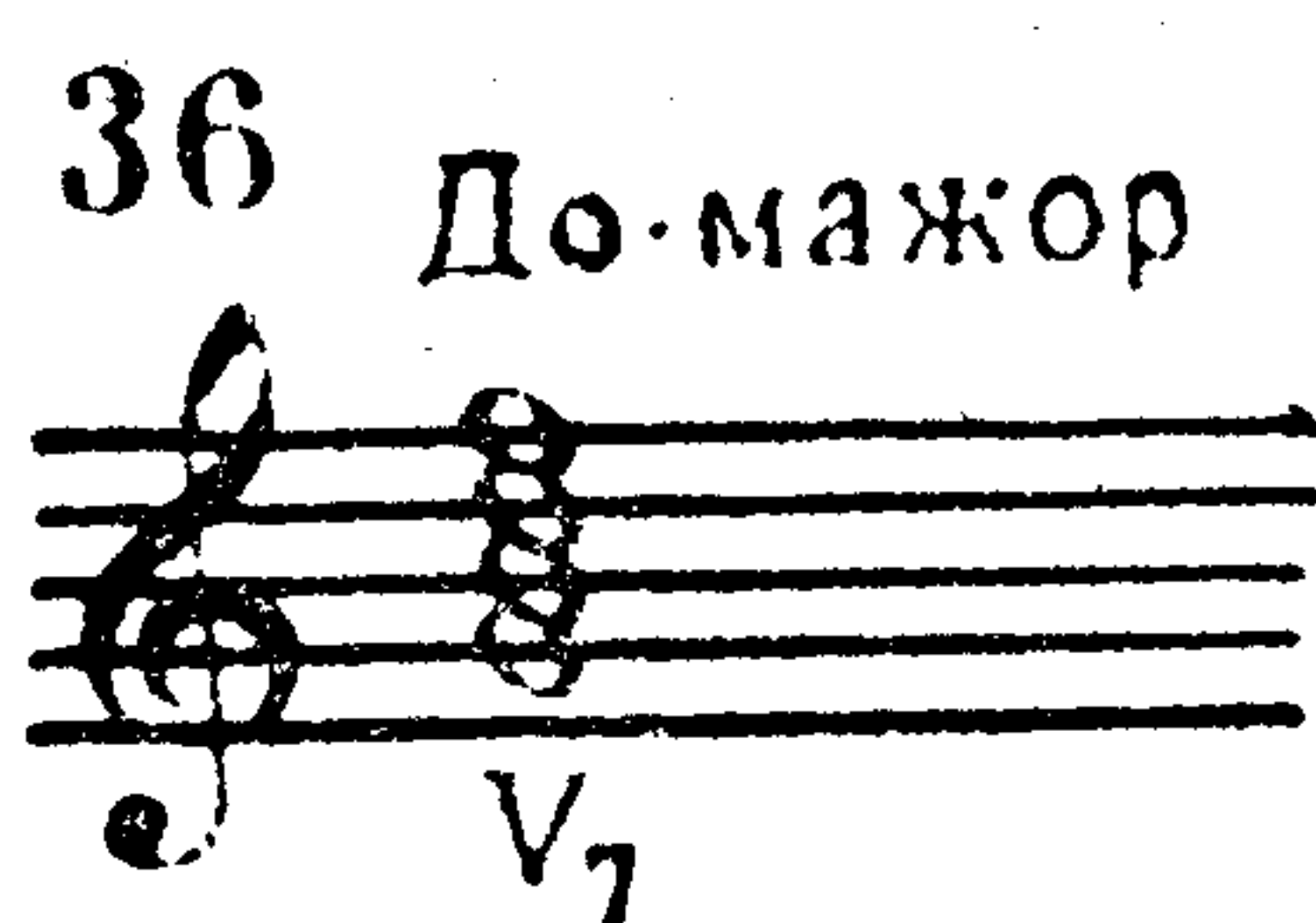
Из септаккордов в ладу применяются, главным образом, три:

1) Септаккорд II степени; в натуральном мажоре это малый септаккорд:

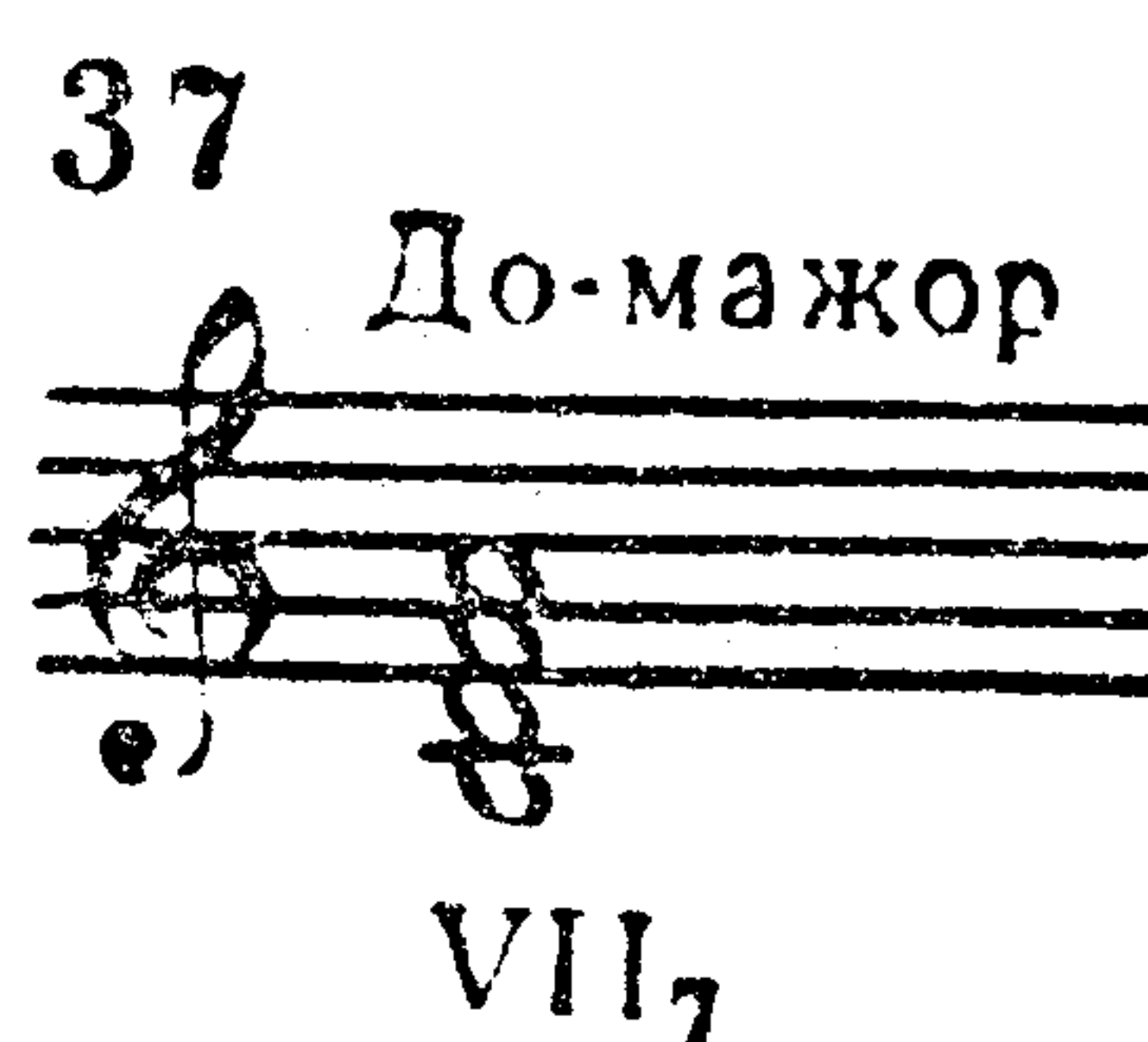
35



2) Септаккорд V ступени; в натуральном мажоре это доминантсептаккорд:



3) Септаккорд VII ступени; в натуральном мажоре это малый септаккорд с уменьшенной квинтой:



Как видно из примеров 35, 36 и 37, септаккорды сокращенно обозначаются номером ступени их основного тона с добавлением справа снизу цифры 7.

З а д а ч а 10. По образцу примеров 32, 35, 36 и 37 постройте все семь трезвучий и три септаккорда, II, V и VII ступеней, в тональностях Соль-мажор и Фа-мажор.

При определении аккордов в музыкальных произведениях цифры ступеней принято ставить под аккордом, а тональность указывать в начале записи над нотами. Например, «Песня борцов за мир», музыка В. Мурадели (запись для баяна):

38 В темпе марша, героически
фа-минор

f *mf*

I I I I I I I I I I

Two systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass staff. The first system has five measures with chords labeled V_7 , V_7 , V_7 , V_7 , V_7 , followed by three measures with chords labeled I , I , I . The second system has five measures with chords labeled II_7 , II_7 , II_7 , I , I , followed by three measures with chords labeled II_7 , I , I , V_7 , I . The notation includes various note values and rests.

З а д а ч а 11. По образцу примера 38 определите все аккорды в примере 39. (При определении аккордов ноту с о л ь-бемоль учитывать не следует.)

39

Andante

Musical notation for example 39, first system. It shows a treble and bass staff with a piano (p) dynamic marking. The notation includes various note values and rests.

Musical notation for example 39, second system. It shows a treble and bass staff with various note values and rests.

«Баю баюшки баю» (колыбельная), музыка А. ДАРГОМЫЖСКОГО

§ 8. Аккорды гармонического мажора

Гармонический мажор отличается от натурального понижением VI ступени. Следовательно, все аккорды лада, в которые входит VI ступень, то есть II, IV, VI, II₇ и VII₇ (см. примеры 32, 35 и 37), имеют в гармоническом мажоре иной вид, чем в натуральном. Остальные аккорды, то есть I, III, VII и V₇, в обоих видах одинаковы.

Сравнение аккордов натурального и гармонического мажора:

а) Натуральный До-мажор

Вид аккорда: 40 Б М М Б Б М Ум. 7 мал. 7 7 ум. 5

Обозначение: I II III IV V VI VII II₇ V₇ VII₇

б) Гармонический До-мажор

Вид аккорда: Б Ум. М М Б Ув. Ум. 7 ум. 5 7 7 ум.

Обозначение: I II_г III IV_г V VI_г VII II_{7г} V₇ VII_{7г}

Как видно из примера 40, б, при обозначении аккордов гармонического мажора, отличающихся от аккордов тех же ступеней в натуральном мажоре, справа добавляется буква «г».

Аккорды же, одинаковые в обоих видах мажора, никаких дополнительных обозначений не получают.

З а д а ч а 12. Определите аккорды примера 41, применяя для аккордов гармонического мажора обозначения с буквой «г».

41 Tempo di marcia

f risoluto e marcato *sf mf stacc. assai*

М. ГЛИНКА. «Рыцарский романс». Вступление

Задача 13. По образцу примера 40, б постройте аккорды гармонического Ре-мажора и Си-бемоль-мажора.

§ 9. Аккорды гармонического и натурального минора

Если основой для определения аккордов мажора служит его натуральная гамма, то для определения аккордов минора исходной считается гармоническая гамма (аккорды натурального минора применяются реже). Поэтому ступени, на которых построены аккорды гармонического минора, не имеют дополнительных обозначений. Аккорды натурального минора, в состав которых входит VII ступень гаммы, то есть III, V, VII, V₇ и VII₇, отличаются от аккордов гармонического минора и в обозначении отмечаются буквой «н» (натуральный).

Сравнение аккордов гармонического и натурального минора:

а) Гармонический до-минор

Вид аккорда: 42 М Ум Ув М Б Б Ум 7 ум.5 7 7 ум



Обозначение: I II III IV V VI VII II₇ V₇ VII₇

б) Натуральный до-минор

Вид аккорда: М Ум Б М М Б Б 7 ум.5 7 мал 7

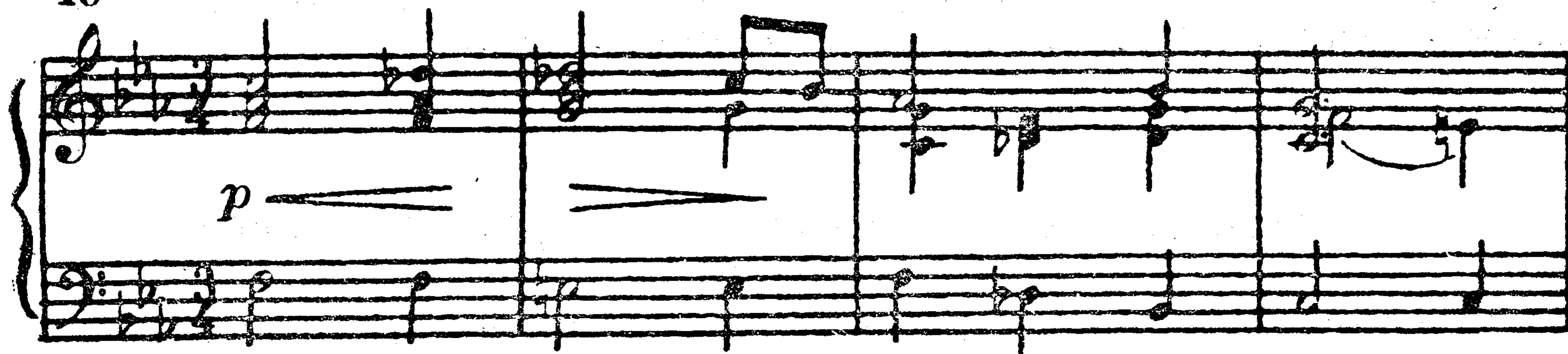


Обозначение: I II III_n IV V_n VI VII_n II₇ V_{7n} VII_{7n}

Задача 14. По образцу примера 42 постройте аккорды гармонического и натурального ля-минора.

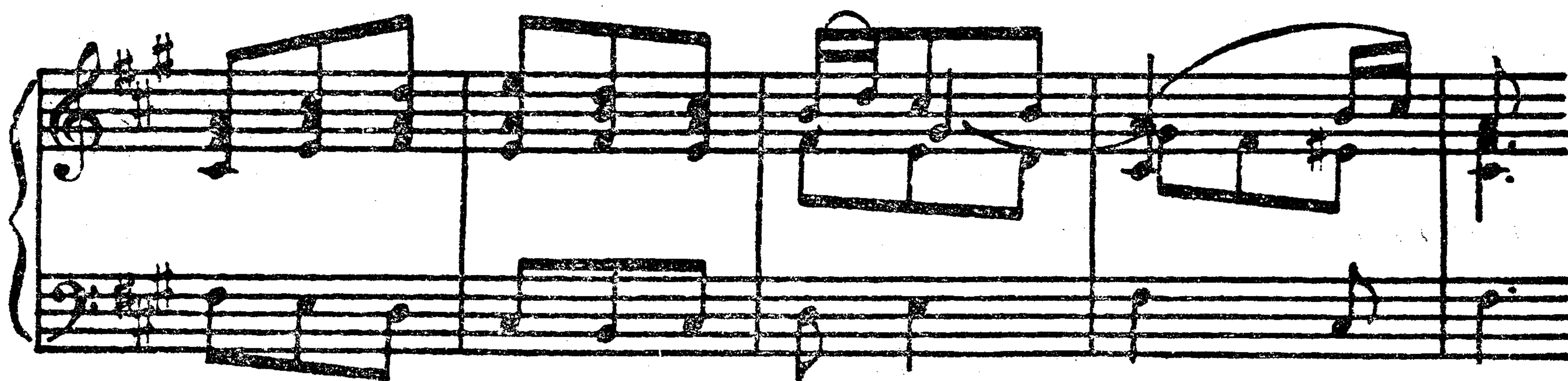
Задача 15. Определите аккорды и случайные сочетания в примерах 43 и 44, применяя для аккордов натурального минора обозначение буквой «н». (Следует учесть, что иногда ключевые знаки могут не соответствовать тональности.)

43 Adagio assai



БАХ. Отрывок из «Каприччио на отъезд брата»

44 Andantino quasi allegretto



Русская народная песня «Заплетися, плетень». Гармонизация
Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

§ 10. Главные и побочные аккорды лада

Одноименные гармонические мажор и минор отличаются друг от друга только III ступенью гаммы.

Задача 16. В примерах 40, б и 42, а определите сходные и различные аккорды гармонического мажора и минора.

Сравнение натуральных параллельных ладов, имеющих общий звукоряд (те же ключевые знаки), показывает, что кроме II₇ натурального мажора и V₇ натурального минора, все прочие их аккорды — общие, но построены в мажоре на одних ступенях, а в миноре — на других.

Сравнение аккордов натурального До-мажора и ля-минора:

45

В До-мажоре:	I	II	III	IV	V	V ₇	VI	VII	VII ₇
В ля-миноре:	III _n	IV	V _n	VI	VII _n	VII _{7n}	I	II	II ₇

З а д а ч а 17. По образцу примера 45 постройте аккорды натуральных ладов с тремя бемолями в ключе и под ними укажите их обозначение в мажоре и в миноре.

Точно так же много общих аккордов можно найти, сравнивая тональности, мало отличающиеся друг от друга по числу ключевых знаков.

З а д а ч а 18. Напишите все аккорды натуральных До-мажора и Соль-мажора. Укажите общие аккорды этих тональностей, например: I До-мажора = IV Соль-мажора, III До-мажора = VI Соль-мажора и т. д. (II До-мажора следует пропустить, так как аккорда — р е, ф а, л я — в Соль-мажоре нет). Прodelайте то же самое для До-мажора и Фа-мажора.

Все это показывает, что не только один аккорд, но и несколько аккордов, общих двум тональностям, тональности еще не определяют.

Тональность определяется последовательностью аккордов главных ступеней лада, то есть I ступени, или т о н и к и, IV ступени, или с у б д о м и н а н т ы, и V ступени, или д о м и н а н т ы. Тонического, субдоминантового и доминантового трезвучий или тонического трезвучия и доминант-септаккорда (V₇) вполне достаточно для установления тональности. Поэтому аккорды I, IV, V и V₇ считаются г л а в н ы м и а к к о р д а м и л а д а. Все прочие аккорды называются п о б о ч н ы м и. Простейшее сопровождение мелодии очень часто ограничивается только главными аккордами лада.

З а д а ч а 19. Определите аккорды в примере 4.

Побочные консонирующие трезвучия лада являются главными трезвучиями в параллельной тональности (см. пример 45). Поэтому последовательность побочных консонирующих трезвучий создает впечатление отклонения в параллельную тональность. Это

образует переменный лад (см. часть I «Элементарной теории»), то есть чередование мажора с параллельным минором или наоборот. Такая переменность параллельных ладов широко используется в русской музыке. Например:

Andante non tanto quasi moderato
фа-диез-минор

46

p

I IV I IV I V_H IV I

Ля-мажор | фа-диез-минор

росо più *f* *p*

V V I V I V_H IV I IV I IV I II₃ V

П. ЧАЙКОВСКИЙ. Начало увертюры «Ромео и Джульетта»

З а д а ч а 20. Найдите три отклонения в параллельный мажор и определите все аккорды в примере 47.

47

Tranquillo

Русская народная песня «Вьюн на воде извивается».
Гармонизация П. ЧАЙКОВСКОГО

3. ОБРАЩЕНИЯ АККОРДОВ

§ 11. Понятие о басы

Чтобы найти основной тон и вид аккорда, его звуки следует расположить по терциям (раздел 1). Но в музыкальном произведении аккорды могут быть расположены не по терциям, а основной тон не всегда бывает самым нижним звуком аккорда. Расположение звуков аккорда имеет значение для характера его звучания, в этом нетрудно убедиться путем сравнения звучания 1, 4 и 8 аккордов примера 9. Аккорд 1 звучит незаконченно, аккорды 4 и 8 более законченно. Разница между аккордами 4 и 8 менее заметна, чем между этими аккордами и аккордом 1. В аккордах 4 и 8 самым нижним звуком является основной тон трезвучия I ступени Ми-мажора, в аккорде 1 — терция этого трезвучия, соль-диез. Следовательно, для характера звучания аккорда большое значение имеет самый нижний звук аккорда, называемый *басом*. В басу может быть любой из звуков аккорда (обозначение звуков аккорда см. в § 4). Например:

48

В басу: 1 3 7 3 5 4 3 4 7 3 5 4 1 4 3 5 4 3 3 4 4 1

Образец из «Практического учебника гармонии» *Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА*

Задача 21. По образцу примера 48 укажите, какие звуки аккордов находятся в басу в примере 29.

§ 12. Понятие об обращении аккорда

Аккорд, у которого в басу находится основной тон, называется *аккордом в основном положении*. Такой аккорд сокращенно обозначается так, как было сказано в § 7. Все аккорды примера 48 с основным тоном в басу являются трезвучиями или септаккордами в основном положении.

Если в басу аккорда находится не основной тон, то аккорд называется *о б р а щ е н и е м*. Все аккорды примера 48, у которых в басу находится 3, 5 или 7,— обращения.

Аккорды с терцией в басу (см. 3 в примере 48) называются *п е р в ы м* обращением аккорда.

Аккорды с квинтой в басу (см. 5 в примере 48) называются *в т о р ы м* обращением аккорда.

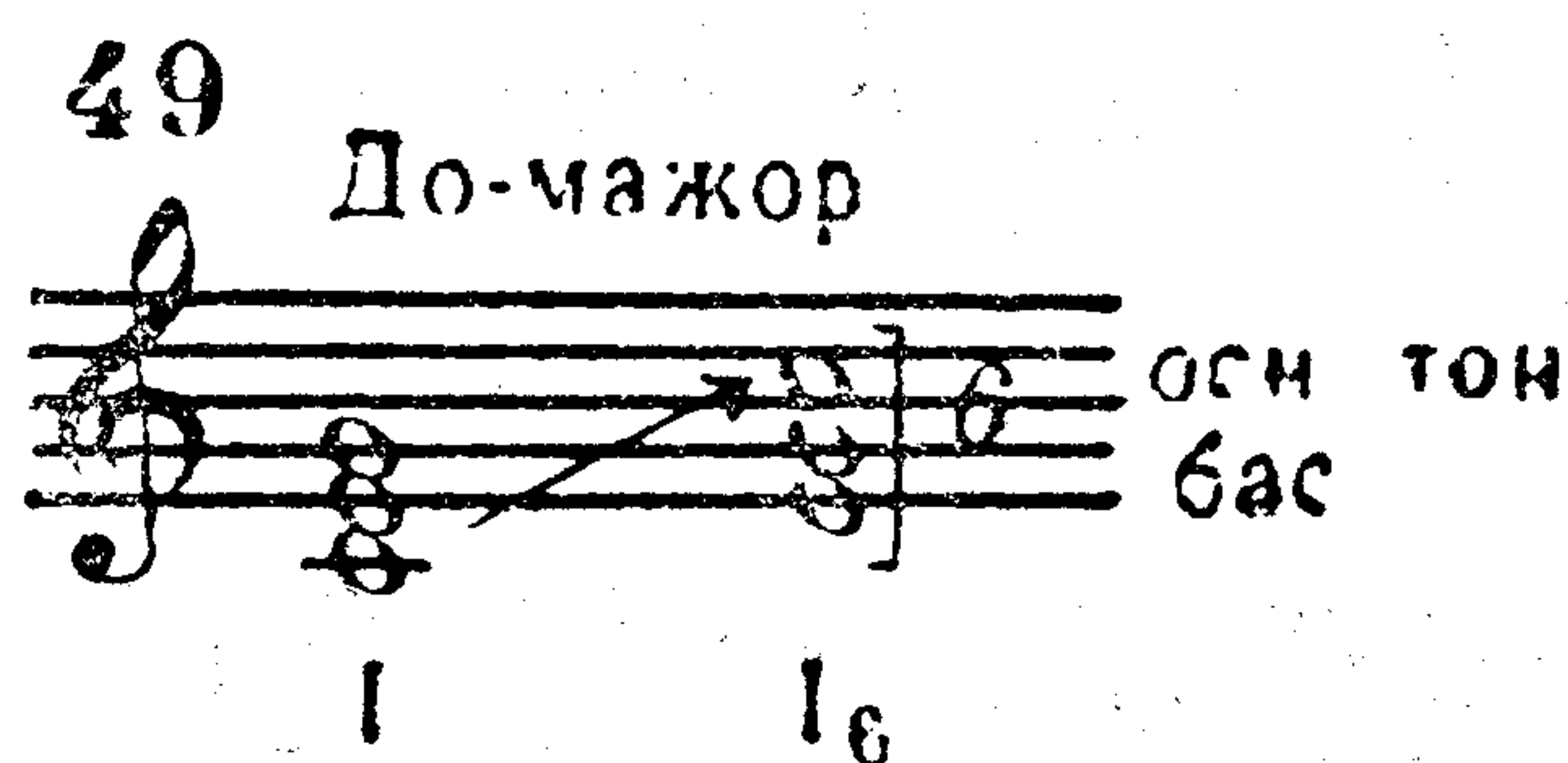
Аккорды с септимой в басу (см. 7 в примере 48) называются *т р е т ь и м* обращением аккорда. Третье обращение может быть только у септаккорда, так как трезвучия септимы не имеют.

З а д а ч а 22. Определите обращения в примере 29.

§ 13. Обращения трезвучия

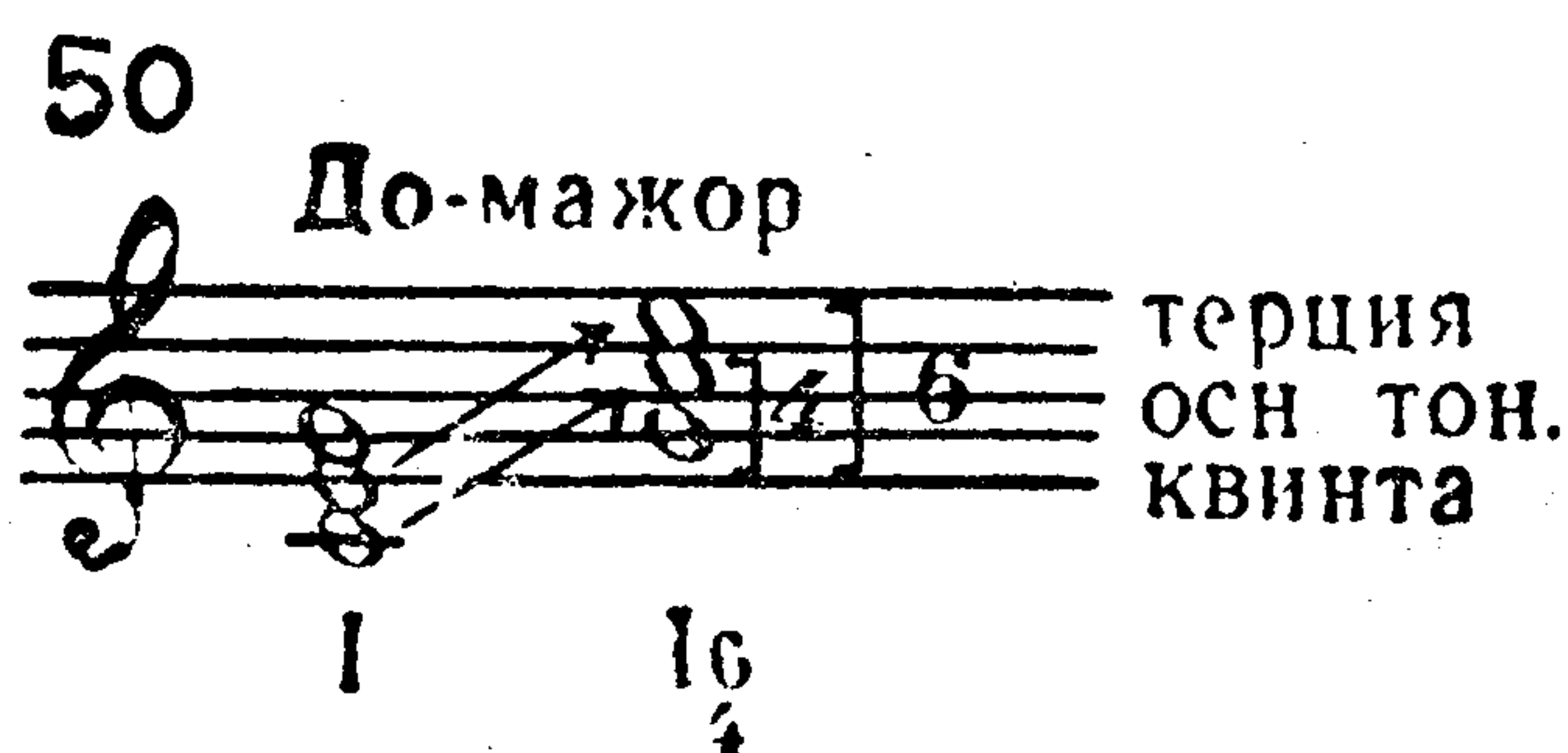
Обращения трезвучий и септаккордов имеют особые названия. Эти названия определяются интервалами между басом и другими звуками аккорда.

Первое обращение трезвучия образуется переносом основного тона трезвучия в тесном расположении (по терциям) на октаву вверх, в результате чего в басу будет терция трезвучия.



Первое обращение трезвучия называется *с е к с т а к к о р д о м*, так как от баса до основного тона образуется интервал — секста.

Второе обращение трезвучия образуется переносом на октаву вверх основного тона и терции трезвучия, в результате чего в басу будет квинта трезвучия.



Второе обращение трезвучия называется *к в а р т с е к с т а к к о р д о м*, так как верхние звуки образуют с басом интервалы кварту и сексту.

Сектаккорд обозначается цифрой 6, квартсектаккорд — цифрами $\frac{6}{4}$ (см. примеры 49 и 50). Эти цифры ставятся справа от номера ступени основного тона трезвучия.

Необходимо учитывать, что расстояния от баса (терция и секста у 6 аккорда, кварта и секста у $\frac{6}{4}$ аккорда) при широком расположении голосов могут образовать составные интервалы.

Задача 23. Постройте сектаккорды и квартсектаккорды всех семи трезвучий натурального До-мажора, затем гармонического ля-минора, поставив под каждым аккордом его обозначение.

§ 14. Обращения септаккордов

Обращения септаккордов в тесном расположении образуются так же, как обращения трезвучий, то есть переносом одного, двух, трех нижних звуков на октаву вверх.

51 До-мажор

а) 1-ое обращение б) 2-ое обращение в) 3-ье обращение

Π_7 Π_6
5

Π_7 Π_4
3

Π_7 Π_2

Названия обращений септаккордов определяются интервалами от баса до септимы и основного тона.

Первое обращение септаккорда, с терцовым тоном в басу, называется к в и н т с е к с т а к к о р д о м, так как интервал между басом и септимой — квинта, а между басом и основным тоном — секста (см. пример 51, а).

Второе обращение септаккорда, с квинтовым тоном в басу, называется т е р ц к в а р т а к к о р д о м, так как от баса до септимы интервал — терция, а до основного тона — кварта (см. пример 51, б).

Третье обращение септаккорда, с септимой в басу, называется с е к у н д а к к о р д о м, так как интервал от баса до основного тона — секунда.

Для сокращенного обозначения обращений септаккордов справа от ступени основного тона вместо цифры 7, означающей основной септаккорд, ставятся цифры, соответствующие названиям обращений (см. пример 51).

Задача 24. Постройте все три обращения септаккордов II₇, V₇ и VII₇ в натуральном Фа-мажоре и гармоническом ми-миноре, выставив под каждым аккордом его обозначение.

§ 15. Определение аккордов (ступеневое обозначение)

Аккорды определяются:

- 1) Ступенью лада, являющейся основным тоном аккорда, или, как говорят иначе, ступенью, на которой аккорд построен. Сокращенно это указывается номером ступени (I, II, III и т. п.).
- 2) Видом аккорда — трезвучие или септаккорд.
- 3) Указанием обращения.

В сокращенном обозначении трезвучие в основном виде не имеет никаких дополнений к номеру ступени; септаккорд указывается добавлением к обозначению ступени цифры 7; обращения трезвучий и септаккордов отмечаются около ступени цифрами 6, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, 2 как это указано в §§ 13 и 14.

Определение аккордов первых двух тактов примера 48 будет выглядеть так:

52 ля-минор

I II $\frac{6}{5}$ V₂ 6 V $\frac{4}{3}$ I

Задача 25. Закончите определение остальных аккордов примера 48 по образцу примера 52.

4. ПОНЯТИЕ О ФУНКЦИЯХ

§ 16. Понятие о периоде и его расчленении на предложения

Последовательность аккордов разных ступеней в музыкальных произведениях не произвольна. Она связана с расчленением музыкального произведения на музыкальные построения, а внутри построений — с метром и ритмом.

Небольшое законченное музыкальное построение протяженностью обычно от 8 до 16 тактов называется п е р и о д о м.

Период заканчивается тоническим трезвучием в основном виде, чаще с основным тоном в мелодии.

Период расчленяется на два, реже на три более мелких музыкальных построения — предложения, протяженность которых различна. Встречаются периоды, нерасчленимые на предложения. Предложения отделяются друг от друга мгновенными перерывами звучания — *цезурами*, не обозначаемыми в нотах, но обычно ясно ощутимыми при исполнении, особенно в мелодии.

Гармония (аккорды) подчинена мелодии. Но это не означает, что расчленение мелодии и гармонии полностью совпадает. Аккорд может быть взят до начала мелодии, мелодия может начаться или кончиться без поддержки аккордами, звучание аккорда может переходить из одного предложения в другое, но все это не уничтожает цезуры между предложениями, если она показана в мелодии, так как именно мелодия как главный элемент музыки определяет расчленение музыкальных построений.

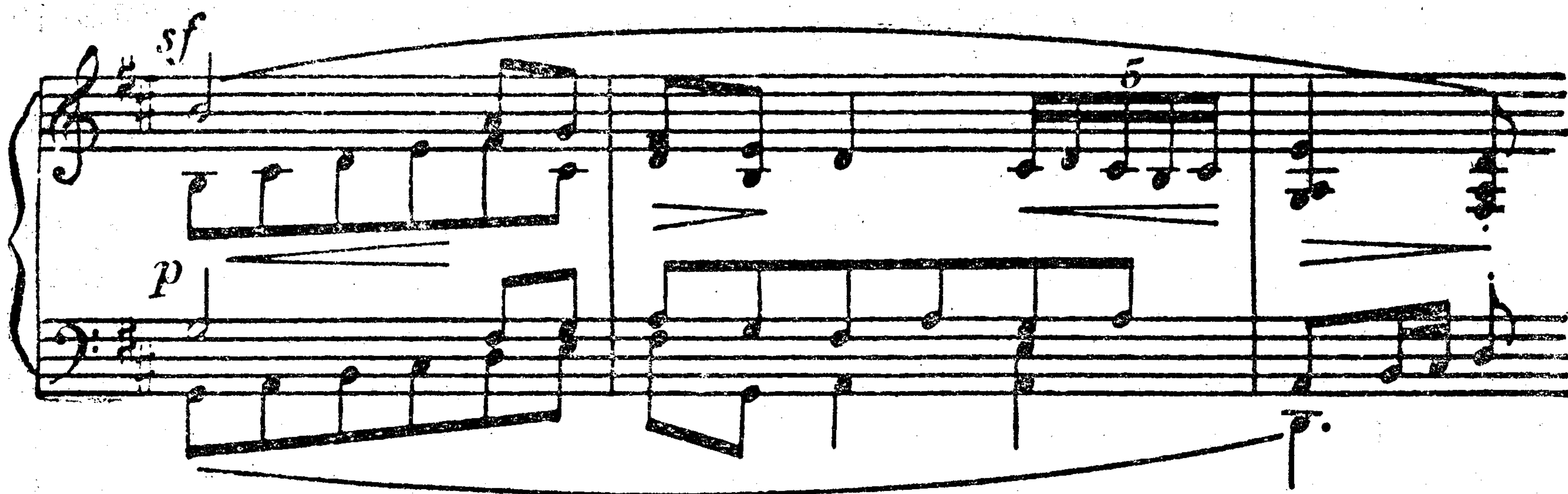
Пример периода:

53 *Largo appassionato*
tenuto sempre

p

staccato sempre

Конец 1-го предложения Начало 2-го предложения



БЕТХОВЕН. Начало II части сонаты Ля-мажор

Первое предложение периода примера 53 оканчивается в начале 4-го такта основным трезвучием V ступени. Такое окончание наиболее характерно для первого предложения. Иногда первое предложение оканчивается трезвучием I ступени, но не в основном виде или не с основным тоном в мелодии, реже — трезвучием VI ступени.

Задача 26. Определите все аккорды в примерах 53 и 54. В примере 54 укажите границу предложений.

54 Allegro vivace

БЕТХОВЕН. Скерцо из сонаты Ми-бемоль-мажор

§ 17. Функции аккордов

Под функциями аккордов подразумевается роль аккордов разных ступеней в музыкальном произведении.

В этом смысле все аккорды делятся на три группы соответственно трем главным трезвучиям лада (см. § 10):

- 1) Группу тоники (Т);
- 2) Группу субдоминанты (S);
- 3) Группу доминанты (D).

Гармониями трех этих функций являются:

В группе Т — I и I₆.

В группе S — VI, IV, II, II₇ (четные ступени) с их обращениями. Особенность аккордов этой группы — отсутствие вводного тона гаммы.

В группе D — III, V, V₇, VII и VII₇ (нечетные ступени, кроме I) с их обращениями. Особенность аккордов этой группы — наличие вводного звука гаммы.

Тоника — единственный устойчивый аккорд лада, так как он один и только в основном виде дает впечатление окончания музыкальной мысли периода (см. § 16).

Все прочие аккорды лада неустойчивы, то есть требуют продолжения музыкальной мысли. Все они могут возникать после тоники и разрешаться в тонику. Поэтому тоника очень часто встречается и в середине периода. Но здесь она служит связью между неустойчивыми аккордами или применяется в виде обращений, не дающих впечатления законченности. Часто музыкальное произведение начинается тоникой, определяющей его тональность.

Таковы функции тоники.

Что касается аккордов группы S и группы D, то их задача подчеркнуть необходимость продолжения, развития музыкальной мысли.

Аккорды группы D, включающие в число своих звуков вводный тон, стремятся к разрешению в тонику сильнее, чем аккорды группы S, поэтому обычный порядок функций таков:

Т — S — D — Т

В этом нетрудно убедиться, проследив порядок аккордов в примерах 48, 53 и 54.

В примерах 39 и 48 можно заметить и другую закономерность, касающуюся только аккордов группы S. Если трезвучия этой группы расположить от тоники по терциям вниз, то нетрудно заметить, что число неустойчивых звуков, то есть звуков, не входящих в тоническое трезвучие, в таком порядке аккордов возрастает.

55 Аккорды группы S
До-мажор

VI IV II

(Точками помечены неустойчивые звуки).

В музыкальных произведениях аккорды группы S следуют друг за другом в порядке нарастания неустойчивости.

Аккорды группы D следуют друг за другом более свободно.

Наконец, следует отметить, что консонирующее трезвучие обычно предшествует септаккорду той же ступени, то есть II ставится перед II₇, а V перед V₇. Это можно видеть в 3-м и 7-м тактах примера 48.

Такова в основных чертах функциональная последовательность аккордов в мажоре и гармоническом миноре.

З а д а ч а 27. Определите в примерах 39, 43, 48, 53, 54: 1) где аккорд группы D следует непосредственно за аккордом группы S; 2) где разные аккорды группы S следуют друг за другом в порядке нарастания неустойчивости.

Несколько иная функциональная последовательность в натуральном миноре. Натуральные минорные доминанты нередко предшествуют аккордам группы S. Например: III н.— IV, VII н.— IV и V н.— IV. Такую последовательность можно видеть в 3-м такте примера 46.

Особое место среди прочих аккордов лада занимают III и VI. Трезвучие III в основном виде обычно предшествует IV не только в натуральном миноре, но и в мажоре, а трезвучие VI в основном виде нередко следует за V или V₇ в основном виде.

§ 18. Разрешение неустойчивых и диссонирующих аккордов

Все неустойчивые аккорды могут разрешаться в тонику — единственный устойчивый аккорд лада. Чтобы ясно слышать отношение каждого аккорда лада к тонике, полезно, играя разрешение на фортепиано или правой клавиатуре баяна (аккордеона), спеть его. Например:

56 До-мажор

Г. п. тос

Ф. п.

VII₆ I

Спойте сначала звуки неустойчивого трезвучия снизу вверх, затем звуки тоники — сверху вниз. Простейший способ разрешения всех неустойчивых аккордов в тонику заключается в том, что общие звуки повторяются, а остальные звуки неустойчивого аккорда идут в ближайшие звуки тоники:

57 До-мажор



При этом диссонансы разрешаются по определенным правилам (см. ч. I «Элементарной теории»).

При исполнении голосом (арпеджио) разрешения неустойчивых аккордов в тонику рекомендуется брать звуки в тесном расположении. Петь аккорды можно не только в той октаве, в которой они исполняются на инструменте, но и октавой ниже или выше, в зависимости от того, как это удобнее для голоса.

Особенно полезно петь таким образом разрешения септаккордов лада в тонику.

Разрешения V_7 и его обращений в T :

58 До-мажор

а)

б)

в)

г)

Разрешения II_7 и его обращений в Т:

59 До-мажор

а) б)

Голос

Ф-п.

II_7 — I_6 II_6 — I_6

в) г)

II_4 — I_6 II_2 — I

Разрешения VII_7 и его обращений в Т:

60

а) б)

Голос

Ф-п.

VII_7 — I VII_6 — I_6

в) г)

VII_4 — I_6 VII_2 — I_6

Простейшие схемы разрешений, данные в примерах 58, 59 и 60, пригодны и для до-минора, но для этого всюду перед нотами *м* и *и* *л* *я* надо поставить бемоль.

Упражнения могут быть транспонированы в любую другую тональность.

З а д а ч а 28. Напишите упражнения 58, 59 и 60 в Ля-мажоре и ля-миноре и спойте их.

§ 19. Зависимость последования аккордов от музыкальной формы. Простые кадансы

Функциональная последовательность аккордов зависит от расчленения музыкального произведения на построения. Внутри нерасчленимых построений обычно выдерживается последовательность аккордов, соответствующая порядку функций (см. § 18). Цезура между построениями прерывает на мгновение музыкальную мысль и потому позволяет при переходе к следующему построению нарушить общее правило последования функций.

61 *Andante quasi moderato*
Ми-бемоль-мажор

p

I D₆ S₆ T₆

Начало арии Елецкого из оперы П. ЧАЙКОВСКОГО «Пиковая дама»

Этот четырехтакт в мелодии имеет посередине ясную цезуру, отмеченную паузами. Первый двухтакт оканчивается V_6 , второй начинается с IV_6 , что противоречит функциональной последовательности аккордов.

Таким образом, новое построение может начинаться любым аккордом, независимо от того, чем кончилось предыдущее построение. Гармоническая «несвязность» подчеркивает цезуру (грань) между построениями; отсутствие такой «несвязности» делает цезуру менее заметной.

Период расчленяется на два или три предложения (см. § 16). Окончания предложений подчеркиваются специальными гармоническими оборотами, носящими название кадансов или каденций, представляющих собой небольшое число определенных функциональных последовательностей.

Кадансы делятся по заключительному аккорду на полные, оканчивающиеся I, и половинные, оканчивающиеся V, почти всегда в основном виде.

В полном кадансе заключительной тонике может предшествовать или любой аккорд группы S — тогда каданс называется плагальным, или любой аккорд группы D — тогда каданс называется автентическим. Плагальные кадансы применяются реже автентических.

Полные кадансы бывают совершенные и несовершенные.

Совершенным называется такой полный каданс, в котором бас идет с IV на I ступень гаммы в плагальном и с V на I ступень в автентическом кадансе, а заключительное тоническое трезвучие (находящееся в основном положении) имеет основной тон в мелодии.

Несовершенным называется полный каданс, в котором не соблюдено хотя бы одно из перечисленных условий.

До-мажор

62 а) Совершенные автентические кадансы

V — I V₇ — I' V₇ — I III₆ — I

б) Совершенные плагальные кадансы

в) Несовершенные кадансы

IV — I II₆ — I V₇ — I VII₆ — I V₂ — I₆

В примере 62, в первый каданс, $V_7—I$, является несовершенным потому, что заключительная Т имеет в мелодии не основной тон, а терцию; второй каданс, $VII_6—I$, — потому, что в басу VII_6 находится вторая ступень гаммы; третий, $V_2—I_6$, — потому, что Т не в основном положении. Для окончания периода применяются только полные совершенные кадансы, дающие впечатление завершенности музыкальной мысли.

Для окончания первого предложения (или первого и второго, если в периоде три предложения) применяются полные несовершенные кадансы или половинные кадансы.

В половинном кадансе заключительной V в основном положении может предшествовать тоника или любой аккорд группы S. В последнем случае басом этой S обычно бывают IV, VI или II ступени гаммы.

Половинные кадансы:

63 До-мажор

VI — V IV — V II — V IV₆ — V

II₆ — V II₆ — V I — V I₆ — V

и т. д.

Примеры 62 и 63 (кроме отмеченного «х» каданса в примере 63) действительны и для гармонического до-минора (для этого надо поставить бемоли перед нотами м и л я). Отмеченный «х» каданс в миноре отпадает, так как уменьшенное трезвучие (в примере р е — ф а — л я-бемоль) в основном виде почти не применяется.

Задача 29. По образцу примеров 62 и 63 напишите полные совершенные и несовершенные, а также половинные кадансы в Ля-мажоре и ля-миноре и сыграйте их.

Перечисленные кадансы включают (каждый) только по две функции лада: полные — D/T и S/T, половинные — T/D и S/D. Такие кадансы называются п р о с т ы м и. Заключительный аккорд простого каданса обычно приходится на более сильную долю такта, чем предшествующий ему аккорд (в схемах это отмечено тактовой чертой).

З а д а ч а 30. Расчлените на предложения пример 64 и определите в нем кадансы. Под аккордами подпишите их обозначение. Затем то же самое сделайте в примерах 54 и 39.

64 Menuetto

МОЦАРТ. Менуэт из симфонии Ре-мажор

§ 20. Сложные кадансы. Кадансовый квартсекстаккорд

В конце периода чаще всего применяются сложные полные кадансы, включающие все три функции лада (S, D, T). Различают два рода сложных кадансов.

Первый род сложного каданса содержит все три функции:

$$T/S — D/I$$

где T — I или I₆; S — обычно IV, II, II₇, редко VI (или их обращения); D — основное трезвучие V или основной V₇. Последний аккорд каданса — всегда тоника в основном положении и обычно с основным тоном в мелодии.

Примеры сложных кадансов первого рода:

65 До-мажор

а) б) в)

и т. п.

I₆ IV V I

(Каданс б в примере 65 неприменим в до-миноре по той же причине, что и каданс под знаком «х» в примере 63.)

Второй род сложного каданса имеет специальный кадансовый квартсекстаккорд I ступени. Несмотря на то, что он состоит из звуков тоники, он относится к группе D и всегда ставится перед V или V₇ в основном виде, на том же басу (V ступени гаммы), на предпоследней сильной доле такта. Кадансовый квартсекстаккорд имеет особое обозначение: «кад⁶₄». Кадансовому квартсекстаккорду предшествует какой-либо аккорд группы S, редко T.

Схема каданса второго рода или каданса с кадансовым квартсекстаккордом: S/кад⁶₄ — V₇/I

(обозначения те же, что и в кадансе первого рода).

Примеры кадансов второго рода:

66 До-мажор

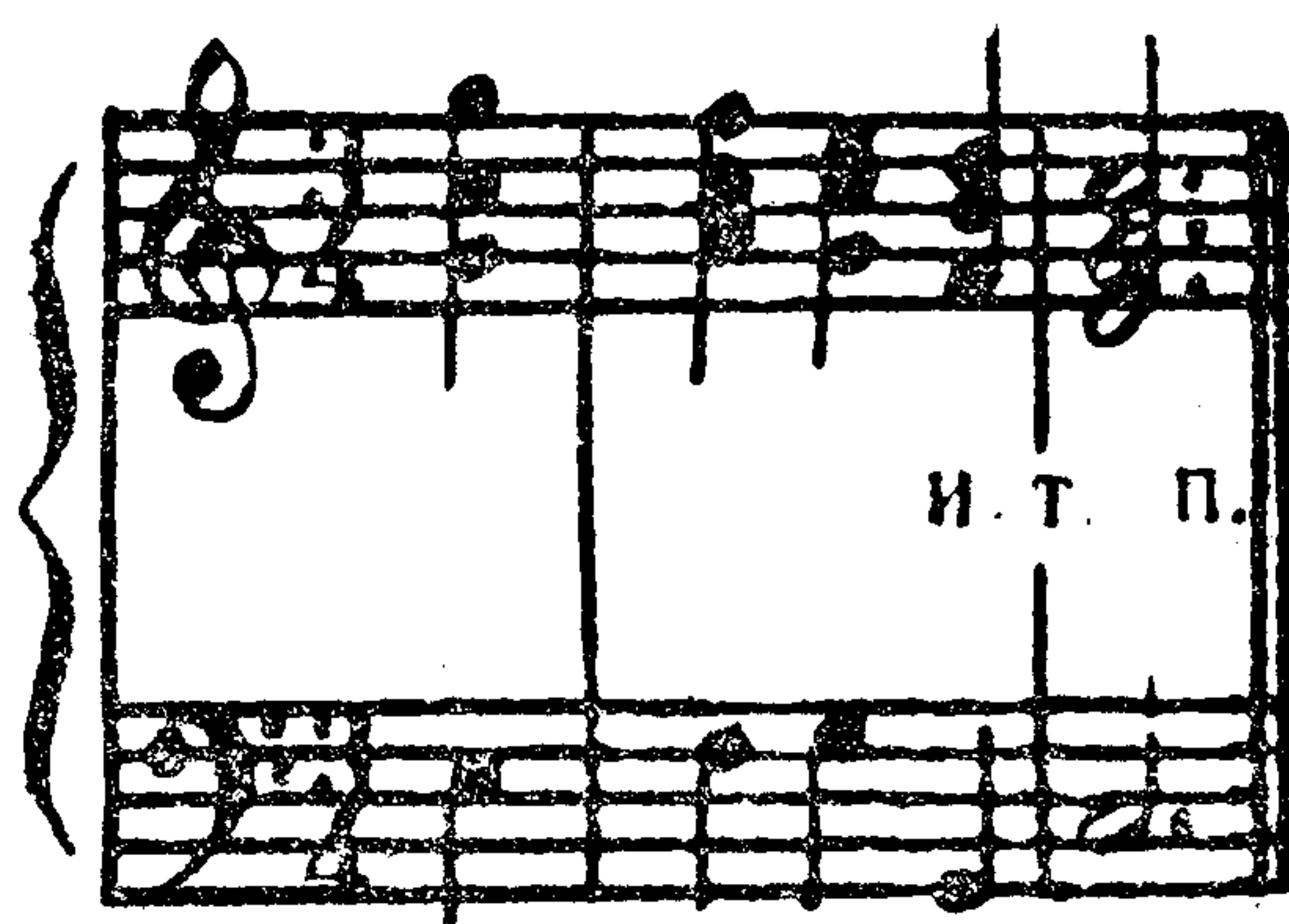
а) б) в)

и т. п.

IV кад.⁶₄ V₇ I II кад.⁶₄ V I II_{6/5} кад.⁶₄ V₇ I

В трехдольном размере первую долю такта нередко занимает S. В этом случае кад⁶₄ отодвигается на вторую долю такта.

67

I₆ IVкад₆V₇ I

З а д а ч а 31. По образцу примеров 65, 66, 67 напишите сложные кадансы первого и второго рода в Ре-мажоре и ре-миноре и сыграйте их.

З а д а ч а 32. Расчлените на предложения примеры 53 и 68, определите в них кадансы и подпишите в них обозначения аккордов.

68



И. ГАЙДН. II часть симфонии фа-диез-минор

§ 21. Половинный каданс с кад $\frac{6}{4}$

Кадансовый квартсекстаккорд нередко применяется и в половинном кадансе на сильной доле такта перед заключительным трезвучием V ступени, которое в этом случае отодвигается на более слабую долю такта. Как в сложном кадансе, так и в половинном перед кад $\frac{6}{4}$ обычно ставится S, реже T.

Схема: S/кад $\frac{6}{4}$ — V

Примеры половинных кадансов с кад $\frac{6}{4}$:

69

IVкад $\frac{6}{4}$ V IV $\frac{6}{4}$ кад $\frac{6}{4}$ V II $\frac{6}{4}$ кад $\frac{6}{4}$ V II $\frac{6}{4}$ кад $\frac{6}{4}$ V

Такой половинный каданс выглядит как сложный каданс второго рода без заключительной тоники.

70

МОЦАРТ. Менуэт из симфонии До-мажор

Задача 33. Расчлените на предложения пример 70, определите в нем кадансы и подпишите в них обозначения аккордов.

Второе предложение менуэта расширено за счет точного повторения двухтактного (по протяженности) мотива. Повторение — один из способов увеличения протяженности музыкальных построений.

§ 22. Прерванный каданс

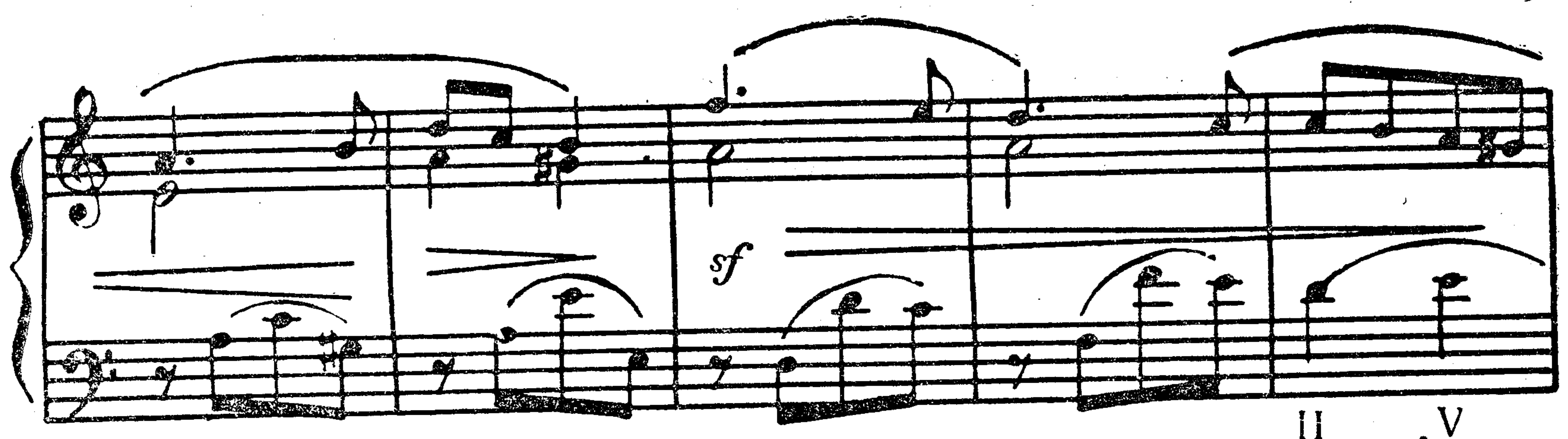
Оборот (то есть связная последовательность аккордов) D — VI, о котором было сказано в конце § 17, обычно употребляется только на переходе от слабой к сильной (относительно сильной) доле такта. Если VI заменяет заключительную T в автентическом кадансе, то возникает прерванный каданс:

$$D/VI, T/S — D/VI, S/\text{кад}_4^6 — D/VI$$

Любой каданс подготавливает слух к окончанию музыкального построения (см. § 19). Полный автентический каданс подготавливает к заключительной тонике. Если же вместо T появляется VI, становится необходимым повторение каданса, чаще сложного, с окончанием на тонике.

71 Presto

Половинный каданс



Прерван-



VI
ный каданс

II V I
Полный
каданс

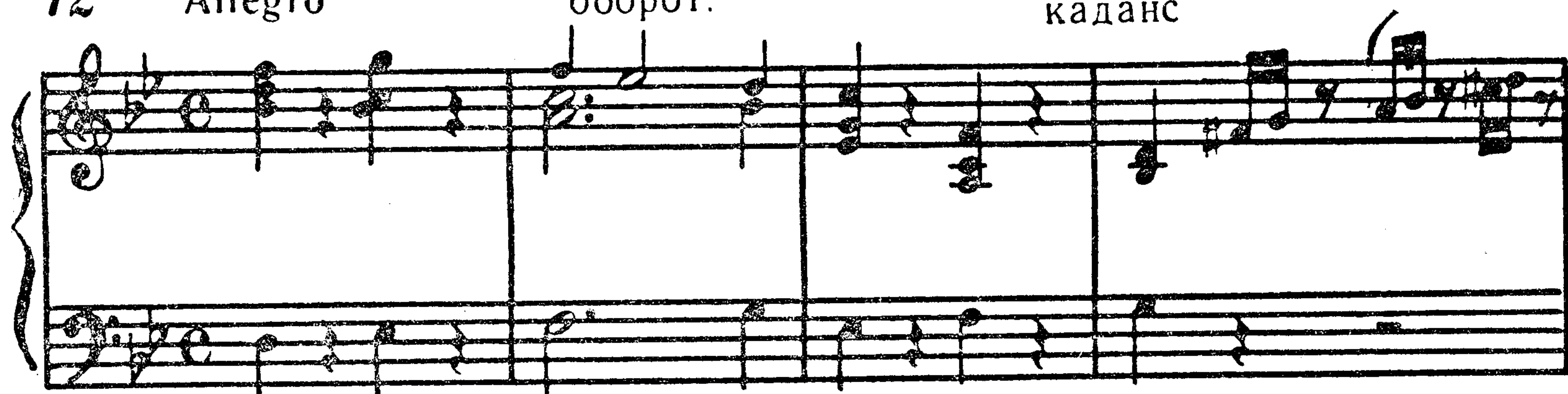
МОЦАРТ. Финал сонаты ля-минор

Иногда прерванный каданс имеет значение половинного, то есть заканчивает первое предложение.

72 Allegro

Прерванный
оборот.

Прерванный
каданс



V₇ VI II₆ V VI

Сложный каданс



V₇ VI II_{6/5} V₇ I

МОЦАРТ. Квинтет из оперы «Волшебная флейта»

5. ОПРЕДЕЛЕНИЕ АККОРДОВ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

§ 23. Изложение аккордов в музыкальных произведениях

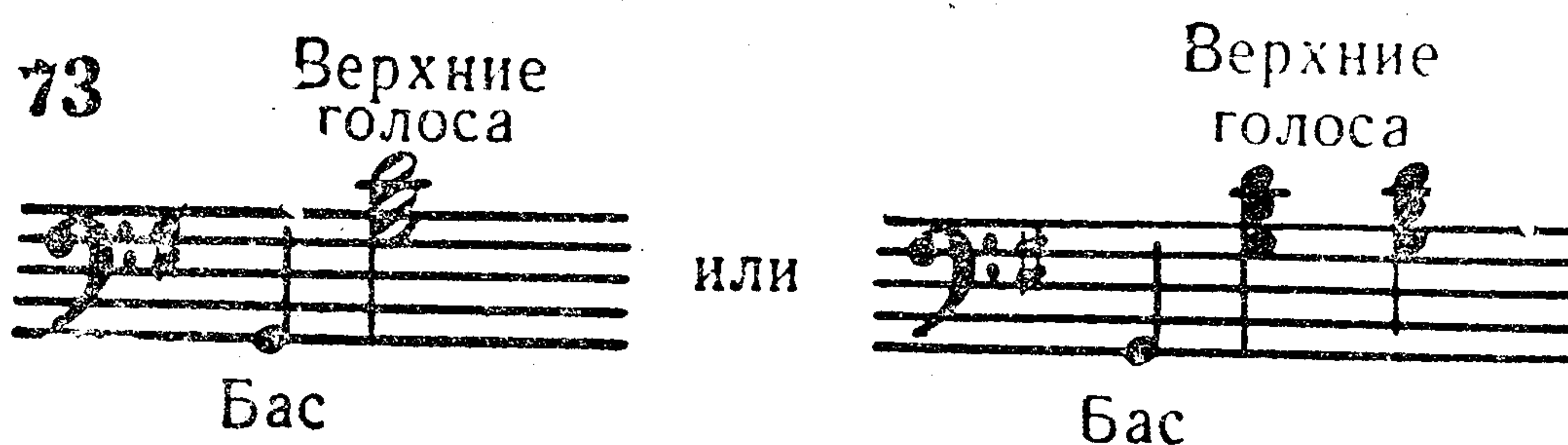
Исполнение голосом разрешений септаккордов в примерах 56—60 показывает, что звуки одного аккорда могут быть взяты не одновременно. Кроме того, очень часто внутри одного построения аккорд повторяется подряд несколько раз (пример 38) или повторяются отдельные его звуки (пример 41). В примере 4 аккорд в каждом такте разбивается на две части: сначала берется бас, затем более высокие звуки (под знаками Б, М, 7), которые иногда повторяются:

73

Верхние голоса

или

Бас



Это обычная форма баянного или гитарного аккомпанемента. В примере 54, в 1-м такте, Т сначала берется в правой руке, затем звуки тонического аккорда проходят в левой руке, заканчиваясь скачком на октаву вниз основного тона. Бас следующего аккорда V^4_3 берется скачком на октаву вверх. Такие октавные скачки называются л о м а н ы м и о к т а в а м и. Поочередное же исполнение звуков аккорда в различной последовательности (в начале такта) называется а р п е д ж и о. Во 2-м такте эти два приема повторяются. В 3-м такте все басы исполняются ломаными октавами. Аккорд, входящий в нерасчленимое музыкальное построение, при поочередном исполнении его звуков определяется так же, как и аккорд при обычном изложении, то есть при одновременном исполнении его звуков. Например:

74

Голос

semplice, ma molto con anima

O, е с л и б т ы б ы —

simile

ben legato e *p*

Т

С

Т₆



D_4

T

D_7

III_6

D_7

T

«Желание», музыка М. ГЛИНКИ

З а д а ч а 34. Определите все аккорды в первом предложении примера 75. Определите вид каданса.

75 *Grazioso.*

БЕТХОВЕН. Рондо из сонаты Ля-мажор

Различные виды изложения аккордов и проведения мелодий образуют так называемую фактуру музыкального произведения. Самый простой случай фактуры — аккорды, поддерживающие каждый звук мелодии (см. пример 47). Два элемента фактуры — мелодию и аккордовое сопровождение, — движущиеся в ином ритме, можно видеть в примере 38. Три элемента фактуры — мелодия, арпеджио в среднем голосе и бас — содержатся в примере 74.

Задача 35. Определите число элементов фактуры в примерах 4, 9, 22.

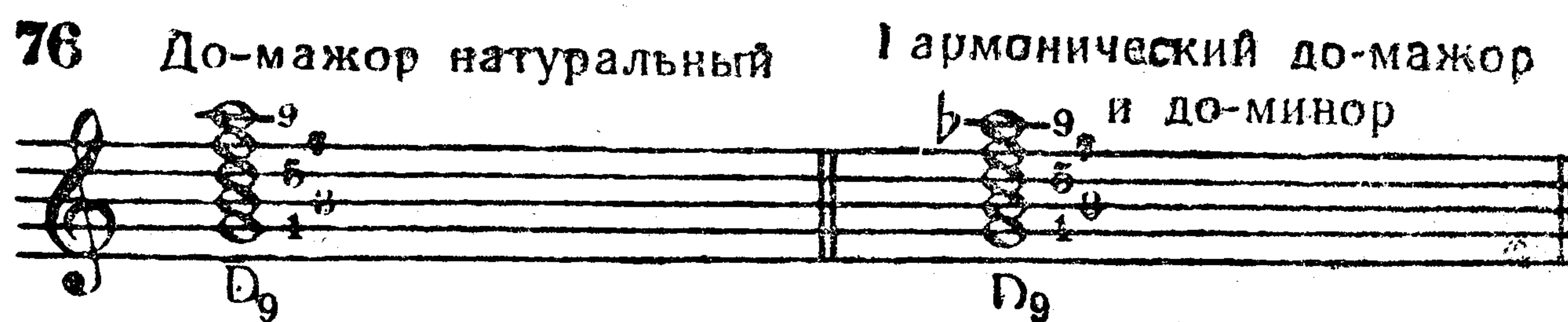
§ 24. Некоторые наиболее редко применяемые аккорды:

V_9 , V_7^6 и VI_7

Как уже было сказано в § 2, музыкальные произведения, помимо аккордов, включают множество «случайных сочетаний», которые или не могут быть расположены по терциям или, если они и дают терцовое расположение, то не являются ни одним из обычных аккордов лада.

Некоторые такие сочетания воспринимаются как самостоятельные аккорды. К таким созвучиям относятся, главным образом, три аккорда:

1) **Нонаккорд V ступени мажора и гармонического минора**, относящийся к группе доминанты и обозначаемый V_9 . Он состоит из пяти звуков, расположенных по терциям.



Его пятый звук называется **ноной**. Применяется нонаккорд чаще в основном положении. Он может стоять после Т, аккорда группы S, или другого аккорда группы D; может переходить в другой аккорд группы D или разрешаться в тонику. В четырехголосном изложении в нонаккорде обычно пропускается квинта.

77 (Moderato)
Фа-минор

$D_4/3$ D_9 D_7 I

Ф. ШОПЕН. Отрывок из вальса Ля-бемоль-мажор

З а д а ч а 36. Найдите V_9 и определите все аккорды в отрывке из другого вальса Ф. Шопена Ля-бемоль-мажор.

78 (Lento)

D_9 D_7

2) Доминантсептаккорд с секстой мажора и гармонического минора, относящийся к группе D и обозначаемый V_7^6 .

В этом аккорде квинта заменена секстой от основного тона доминанты.

79 До-мажор **Гармонический до-минор**

D_6^b7 D_6^b7

Этот аккорд применяется обычно с секстой в мелодии и в основном положении. Его можно видеть в 4-м такте примера 31 (первые две доли) и в 7-м такте примера 8 (на второй доле).

3) Септаккорд VI ступени мажора и мелодического минора, играющий обычно роль аккорда группы субдоминанты и обозначаемый VI₇.

Этим аккордом начинается пример 31.

§ 25. Тональная секвенция. Секвенцаккорды

Повторение одного и того же музыкального построения ступенью или несколькими ступенями выше или ниже называется секвенцией. Если при этом тональность не меняется, то секвенция называется *тональной*. Повторяемое построение называется *звеном* или *мотивом секвенции* (мотивом обычно называется лишь первое звено).

80 Allegro animato
до-минор

1-ое звено 2-ое звено 3-е звено

I₆ II₇ III₆ IV₇ V_{на} VI_{7н} V₆

Н. МЯСКОВСКИЙ. Отрывок из I части 27-й симфонии

Тональная секвенция часто нарушает функциональную последовательность и вводит аккорды, необычные для лада. В примере 80 второе звено по мелодическому рисунку каждого голоса повторяет первое звено на терцию выше, третье звено — еще выше на терцию. Первое звено ничего необычного в смысле аккордов и функциональной последовательности не представляет (буквой «н»

отмечены неаккордовые звуки, которые при определении аккордов не учитываются). Перестановка же аккордов на другие ступени во втором и третьем звеньях дает необычные последовательности (D — S) и необычный септаккорд (IV₇). Необычные для лада септаккорды, возникающие в тональной секвенции, называются **с е к в е н ц а к к о р д а м и**.

§ 26. Неаккордовые звуки (мелодическая фигурация)

Звуки, не входящие в состав аккордов, называются **н е а к к о р д о в ы м и з в у к а м и**. Эти звуки образуют с аккордами «случайные сочетания» (см. § 2).

Различают следующие виды неаккордовых звуков: задержания, проходящие, вспомогательные и предъёмы. Особенностью первых трех видов неаккордовых звуков является то, что они находятся обычно на расстоянии малой или большой секунды от аккордового звука, в который они переходят или после которого они следуют.

З а д е р ж а н и е м называется неаккордовый звук (обычно диссонанс по отношению к аккорду), стоящий на более сильной доле такта и разрешающийся в аккордовый звук. Каждый отмеченный в примере 80 буквой «н» звук как бы задержался и не успел перейти в звук следующего аккорда. Отсюда и название «задержание». Такие задержания называются **п р и г о т о в л е н н ы м и**. Но задержание может быть взято и свободно, без подготовки в предыдущем аккорде. Например:



Вступление к романсу П. ЧАЙКОВСКОГО «Забыть так скоро»

(буквой «з» отмечено задержание).

Такие задержания называются **н е п р и г о т о в л е н н ы м и**.

З а д а ч а 37. Найдите задержания в примерах 82 и 43. Определите, какие из них являются приготовленными и какие неприготовленными.

82 *Andante ma non troppo*

p

I V IV I VI IV

Вступление к романсу П. ЧАЙКОВСКОГО «Ни слова, о друг мой»

Задержания, разрешающиеся в аккордовый звук секундой ниже, называются нисходящими. Задержания, идущие к аккордовому звуку снизу вверх, называются восходящими. Такое задержание есть в примере 64 на третьей доле предпоследнего такта (с и).

К числу задержаний относится долгий форшлаг, очень распространенный в нотных записях XVIII века. Это маленькая неперечеркнутая нотка, стоящая перед обычной нотой. Она занимает половину длительности этой ноты, а если обычная нота с точкой, — то две ее трети.

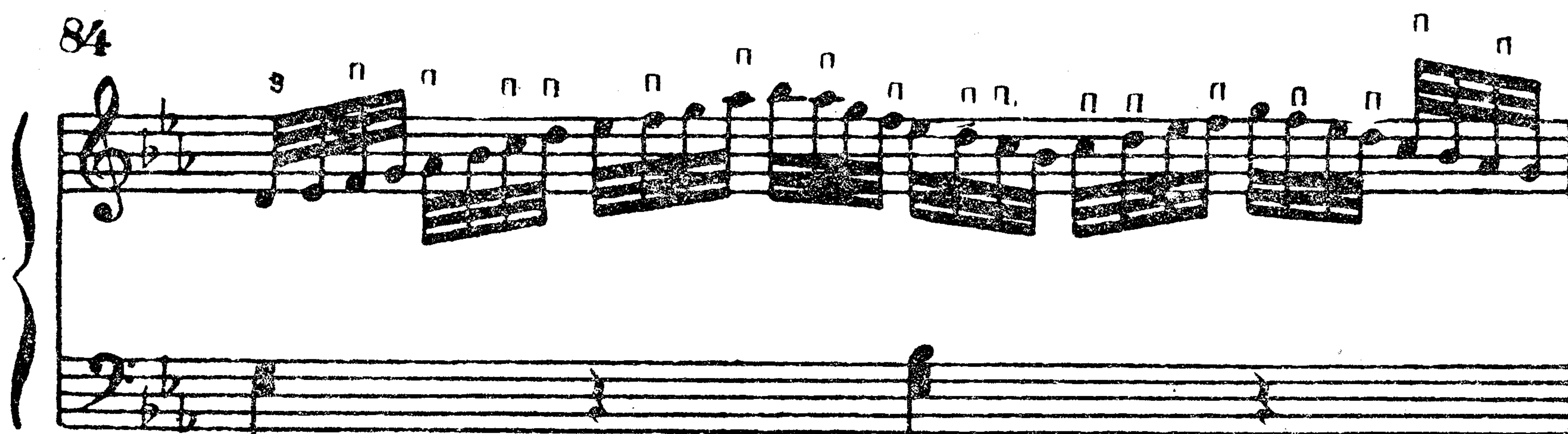
83 До-мажор

Исполнение

IV кап. V

И. ГАЙДН. Отрывок из сонаты Фа-мажор

Прходящим звуком называется неаккордовый звук на слабой (редко на относительно сильной) доле такта, поступенно соединяющий два аккордовых звука, находящихся на расстоянии терции друг от друга. Возможны также два проходящих звука подряд, которые заполняют интервал кварты.



И. ГАЙДН. Отрывок из сонаты Ми-бемоль-мажор

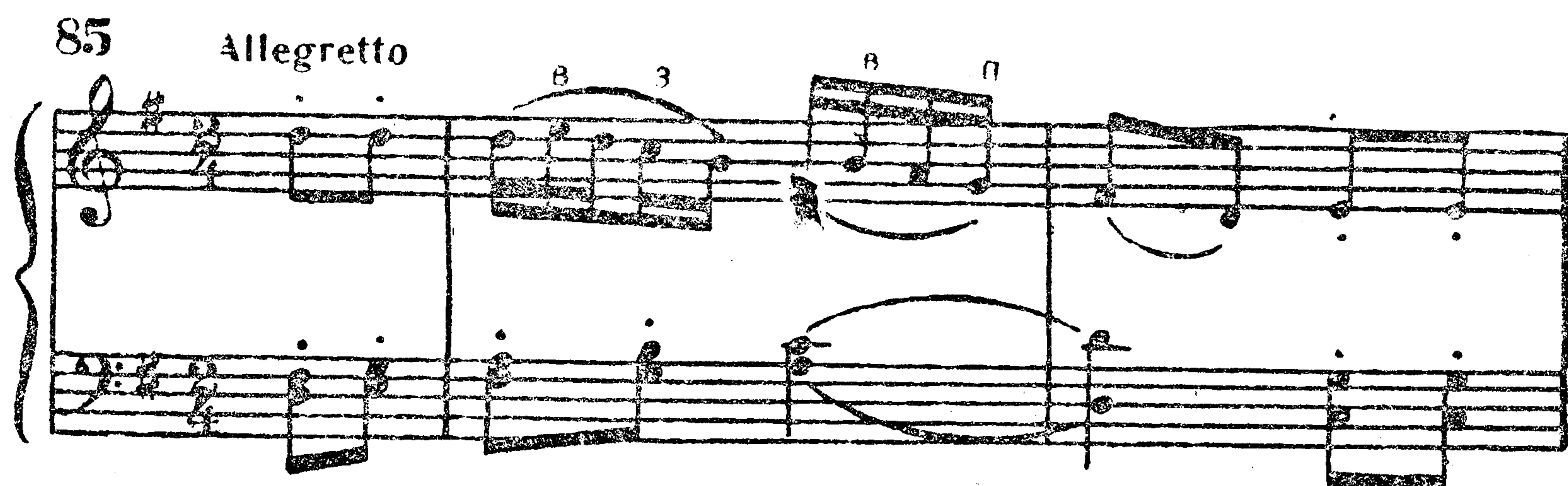
(В примере «п» — проходящие).

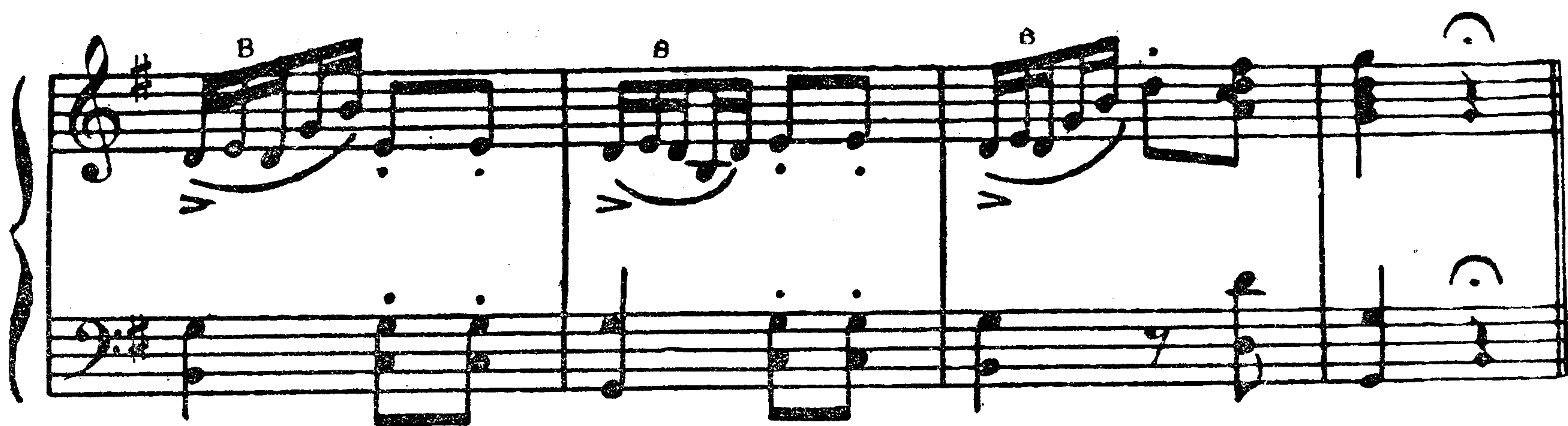
Весь такт выдержан на тонике Ми-бемоль-мажора. Все неаккордовые ноты, поступенно заполняющие интервалы между нотами одного и того же аккорда, являются проходящими.

В момент смены одного аккорда другим может быть только задержание, а не проходящий звук. Так, в примере 82, во 2-м и 3-м тактах, от аккордового звука *с о л ь* к аккордовому звуку *м и* мелодия идет поступенно. Так как неаккордовый звук *ф а-диез* берется в момент смены аккордов, его нельзя считать проходящим звуком, а следует считать задержанием.

З а д а ч а 38. Найдите проходящие звуки в примерах 44 и 61.

Вспомогательным звуком называется неаккордовый звук, расположенный на секунду выше или ниже аккордового звука, но не заполняющий, как проходящие звуки, поступенно интервала терции или кварты. Чаще всего этот звук берется после аккордового и затем возвращается в него.





А. ДАРГОМЫЖСКИЙ. Заключение песни «Душечка-девица»

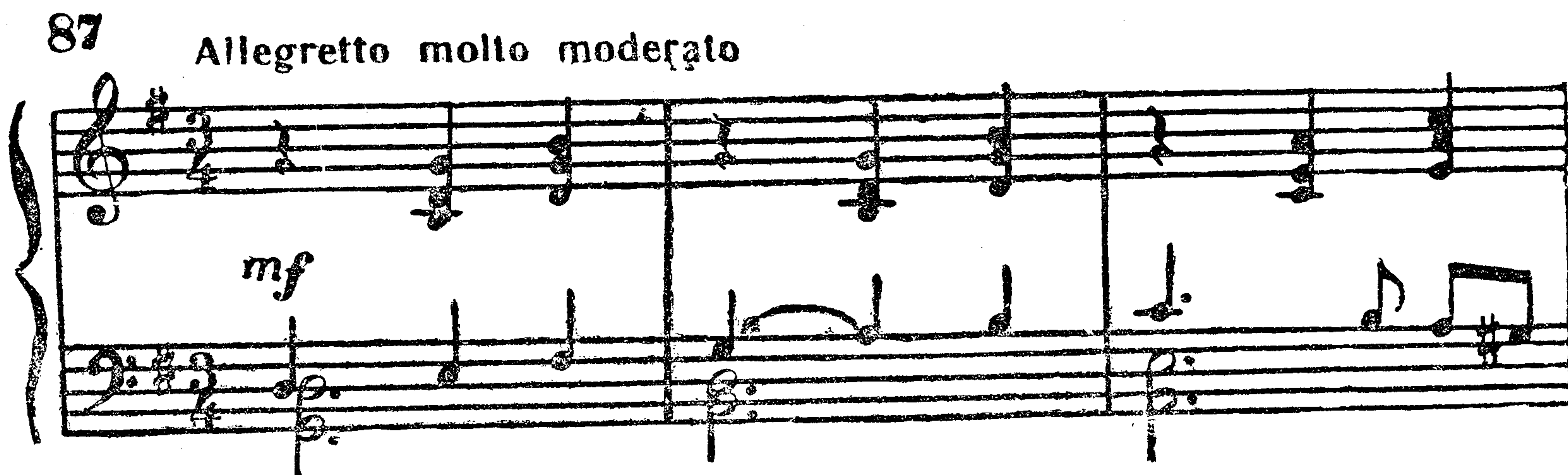
(Вспомогательные звуки отмечены буквой «в»).

К числу вспомогательных звуков относятся вспомогательные звуки мордентов, трелей, группетто, коротких форшлагов.



В примере 86 приведены лишь наиболее употребительные виды мелизмов (украшений).

Задача 39. Определите все аккорды и неаккордовые звуки в примере 87. Буквой «з» обозначьте задержание, буквой «п» — проходящий, буквой «в» вспомогательный звук.





Флорентинская песня, музыка П. ЧАЙКОВСКОГО

Предъём — это преждевременно взятый звук какого-либо аккорда. Например:



А. ДАРГОМЫЖСКИЙ. Болеро «Оделась туманами Сиерра-Невада». Вступление

Задача 40. В примере 88 определите все аккорды и неаккордовые звуки.

§ 27. Проходящие и вспомогательные квартсекстааккорды

Вторые обращения трезвучий, за исключением кадансового квартсекстааккорда, в классической музыке встречаются редко. Вне

каданса квартсекстакорды на сильных долях тактов не ставятся. Но на слабых долях нередко появляются квартсекстакорды как результат применения вспомогательных и проходящих звуков в нескольких голосах.

Вспомогательный $\frac{6}{4}$ -аккорд дают одновременные вспомогательные звуки к терции и квинте трезвучия в основном виде.

89



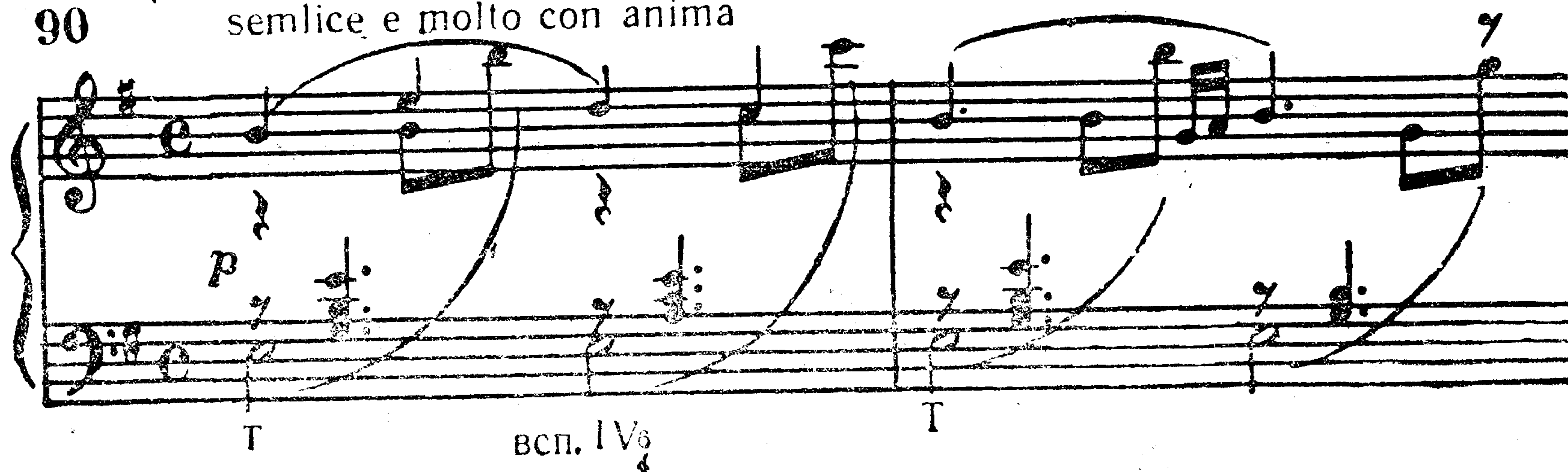
Следовательно, для вспомогательного $\frac{6}{4}$ -аккорда характерно сохранение того же баса, что у предыдущего и последующего основного трезвучия.

Пример применения вспомогательного $\frac{6}{4}$ -аккорда:

90

(Moderato)

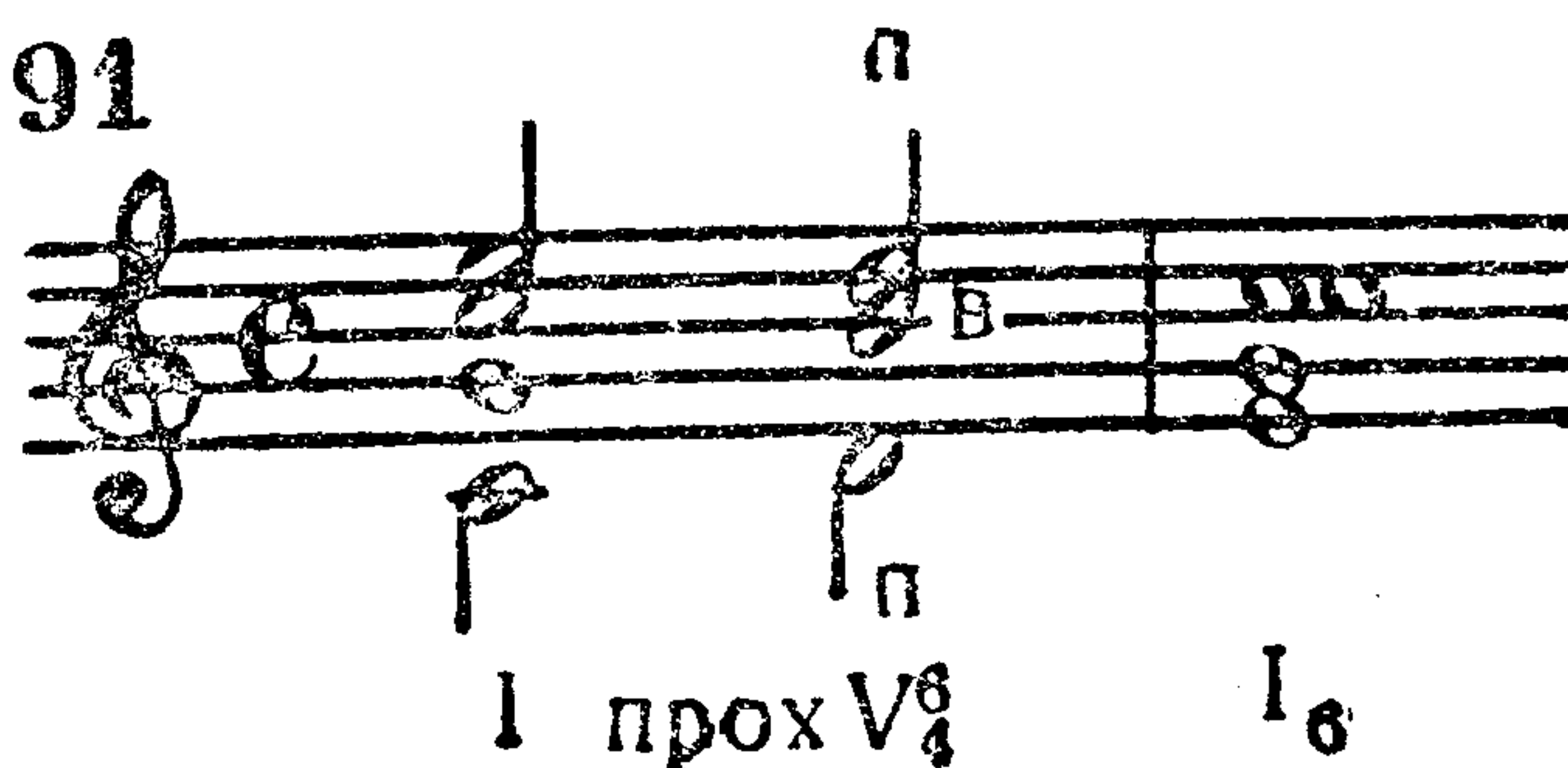
semlice e molto con anima



«Жаворонок», музыка М. ГЛИНКИ

Проходящий $\frac{6}{4}$ -аккорд дают одновременные проходящие звуки в басу и в верхнем голосе. Одновременно может быть использован и вспомогательный звук.

91



Следовательно, для проходящего $\frac{6}{4}$ -аккорда характерно поступенное движение баса в пределах терции.

Пример применения проходящего $\frac{6}{4}$ -аккорда:

(Moderato)
92 Ре-минор

I₆ прох V_{6/4} I

«Давно ли роскошно ты розой цвела», музыка М. ГЛИНКИ

Задача 41. Найдите вспомогательные и проходящие $\frac{6}{4}$ -аккорды в примерах 41 и 48.

§ 28. Повышение и понижение неаккордовых звуков. Правописание хроматической гаммы

Неаккордовые звуки могут быть повышены или понижены. Чаще повышаются нижние вспомогательные звуки и вспомогательные звуки мелизмов: форшлага, мордента, группетто.

Пример повышения нижних вспомогательных звуков:

Allegro assai

93

пов В 3 В 3 В пов В 3 В

МОЦАРТ. Финал сонаты Фа-мажор

Пример повышения нижних вспомогательных звуков групп-
петто:

94 *Larghetto*

Исполняется

И. ГАЙДН. II часть сонаты Фа-мажор

Как видно из примера, в таких случаях под знаком мелизма ставится знак повышения. Если верхний вспомогательный звук понижается, то соответствующий знак альтерации ставится над знаком мелизма.

Пример альтерации задержания:

95 *Nervoso*
Ре-мажор

повыш.
3

В

3

Т₆

D₈

«Петя и волк», музыка С. ПРОКОФЬЕВА

Часто применяются хроматические проходящие звуки, заполняющие интервалы между соседними ступенями гаммы. Пример:

96 ре-минор

П

Дополнит. каданс

кад $\frac{6}{4}$ D₉ T S T

Песня о Родине, музыка И. ДУНАЕВСКОГО

В примере 96 под буквой «п» — три одновременных, хроматических проходящих звука: д о-диез — проходящий звук от р е к до, с и-бемоль — проходящий звук от с и к ля, р е-диез — проходящий звук от р е к м и.

Использование повышенных или пониженных ступеней гаммы позволяет переходить от любого аккордового звука к другому по полутонам. Такое движение называется хроматической гаммой; если движение идет вверх — восходящей, если вниз — нисходящей.

В примере 97, представляющем собою сложный каданс с кад $\frac{6}{4}$, хроматическая гамма проходит вверх две октавы на фоне кад $\frac{6}{4}$.

97

p T S₆



БЕТХОВЕН. Отрывок из II части сонаты Си-бемоль-мажор

З а д а ч а 42. Определите в примере 97 все неаккордовые звуки (задержания, вспомогательные, проходящие).

Запись хроматической гаммы

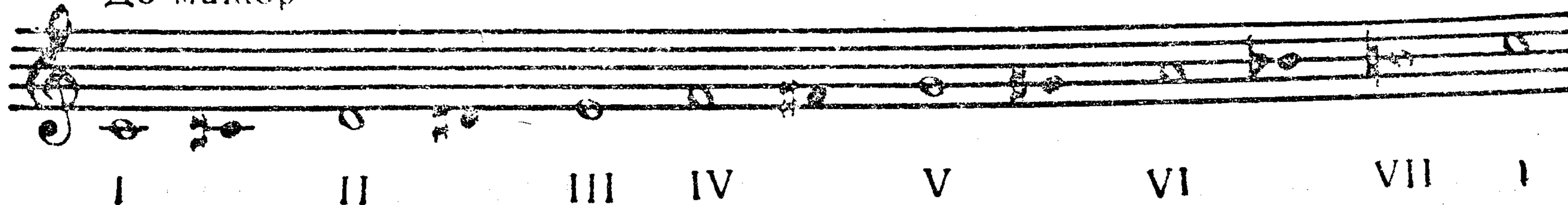
При записи хроматической гаммы принято все ступени натуральной гаммы оставлять без изменения (например, в Ре-бемоль-мажоре нельзя ре-бемоль назвать до-диез, I ступень должна остаться ре-бемоль). В отношении пяти звуков, не входящих в натуральную гамму тональности, существуют следующие правила:

М а ж о р

При записи восходящей хроматической гаммы в мажоре все не входящие в натуральную гамму звуки, кроме звука между VI и VII ступенями, записываются как повышения натуральных ступеней; звук между VI и VII ступенями записывается как понижение VII ступени.

98

До-мажор



При записи нисходящей хроматической гаммы в мажоре все не входящие в натуральную гамму звуки записываются как понижения натуральных ступеней, кроме звука между IV и V ступенями. Этот звук записывается как повышение IV ступени.



Минор

При записи восходящей хроматической гаммы в миноре все не входящие в натуральную гамму звуки, кроме звуков между I и II ступенями, записываются как повышения; звук между I и II ступенями записывается как понижение II ступени. Нисходящая хроматическая гамма в миноре записывается точно так же, как восходящая.



Задача 43. Напишите восходящие и нисходящие хроматические гаммы во всех мажорных и минорных тональностях до шести знаков в ключе.

§ 29. Органный пункт

Основной тон или квинта тонического трезвучия (редко другой звук гаммы) или оба вместе могут быть выдержаны или часто повторяемы в течение одного периода, предложения или их части, независимо от аккордов, которые проходят на их фоне и в состав которых они могут не входить. Такой звук в басу называется **органным пунктом**, в более высоких голосах — **педалью**. При определении аккордов органнй пункт или педаль учитываются лишь в составе тех аккордов лада, в число звуков которых они входят.

Пример органного пункта одновременно на основном тоне и квинте Т.

101 Andantino

p grazioso

I II VII₄/₃ I

II₆/₅ VII₄/₃ I

органый пункт

Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. II часть симфонической сюиты «Шехеразада»

З а д а ч а 44. Определите органый пункт, аккорды и неаккордовые звуки в примере 102.

102 Allegretto passionato

mf *f*

«В крови горит огонь желанья», музыка М. ГЛИНКИ

6. АЛЬТЕРИРОВАННЫЕ АККОРДЫ

§ 30. Аккорды двойной доминанты

В число аккордов лада входит несколько аккордов с альтерированными (повышенными или пониженными) ступенями лада.

Чаще всего альтерируются II и IV, иногда — III ступень гаммы.

Наибольшее значение из альтерированных аккордов имеют аккорды с повышенной IV ступенью лада, носящие название аккордов двойной доминанты. Они обозначаются — DD.

Повышение IV ступени обостряет ее тяготение в V ступень, сходное с тяготением вводного тона в тонику. Все аккорды группы DD имеют то же строение, что и аккорды группы D, но находятся чистой квинтой выше.

103 До-мажор

The image shows two staves of musical notation for the D major scale. The top staff shows the natural chords: D, D7, DVII, DVII_b, and D₉. The bottom staff shows the double-dominant chords: DD, DD₇, DD_{bV}, DD_{bV7}, and DD₉. The altered chords have a flat symbol (b) above them, indicating a lowered third or seventh.

D D₇ DVII DVII_b D₉

DD DD₇ DD_{bV} DD_{bV7} DD₉

Как аккорды группы D разрешаются в T, так и аккорды DD разрешаются в аккорды D.

Функционально предшествуя D, аккорды DD фактически относятся к группе S, так как в функциональной последовательности аккордам группы D предшествуют аккорды группы S. DD замещают аккорды группы S или следуют за ними (иногда встречаются случаи перехода DD в S или T). В кадансе аккорды DD чаще разрешаются не в D, а в кад⁶₄.

Пример применения DD_7 в половинном кадансе:

104 *Tempo di mazurka*

Половинный каданс

Начало 2-го предложения

и т. д.

М. ГЛИНКА. Мазурка из оперы «Иван Сусанин»

В миноре, в аккордах DD во избежание уменьшенной терции между IV повышенной и VI ступенью (например, в ля-миноре: р е-диез и ф а) часто применяется VI повышенная ступень.

105 *Andante*

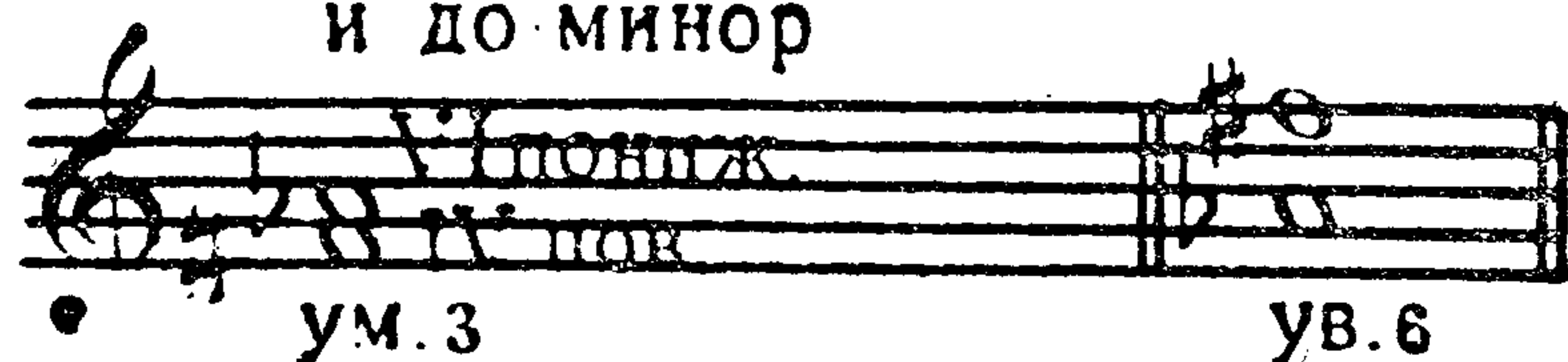
$DDbb$

Р. ГЛИЭР. Ария из оперы «Шах-Сэнем»

В миноре и в гармоническом мажоре все же чаще применяют DD с VI пониженной ступенью. Повышение IV ступени и понижение VI образует в этих аккордах уменьшенную терцию или ее обращение — увеличенную сексту.

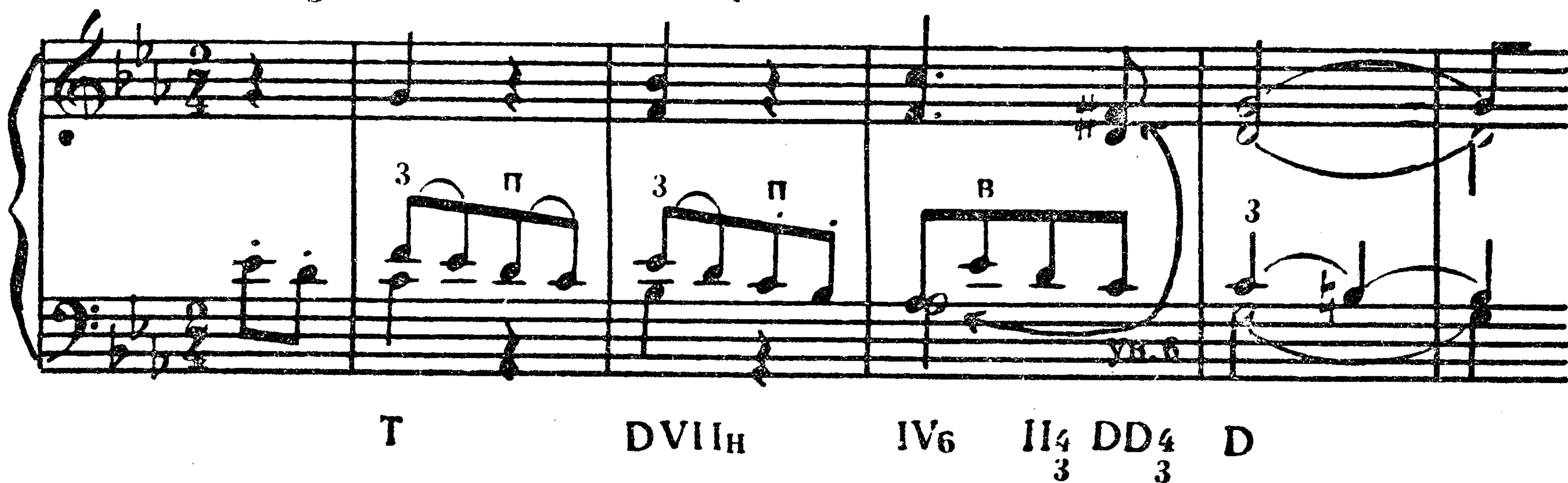
106 До-мажор гармонический

и до-минор



Такие аккорды DD называются альтерированными двойными доминантами.

107 Allegro molto rubato e capriccioso



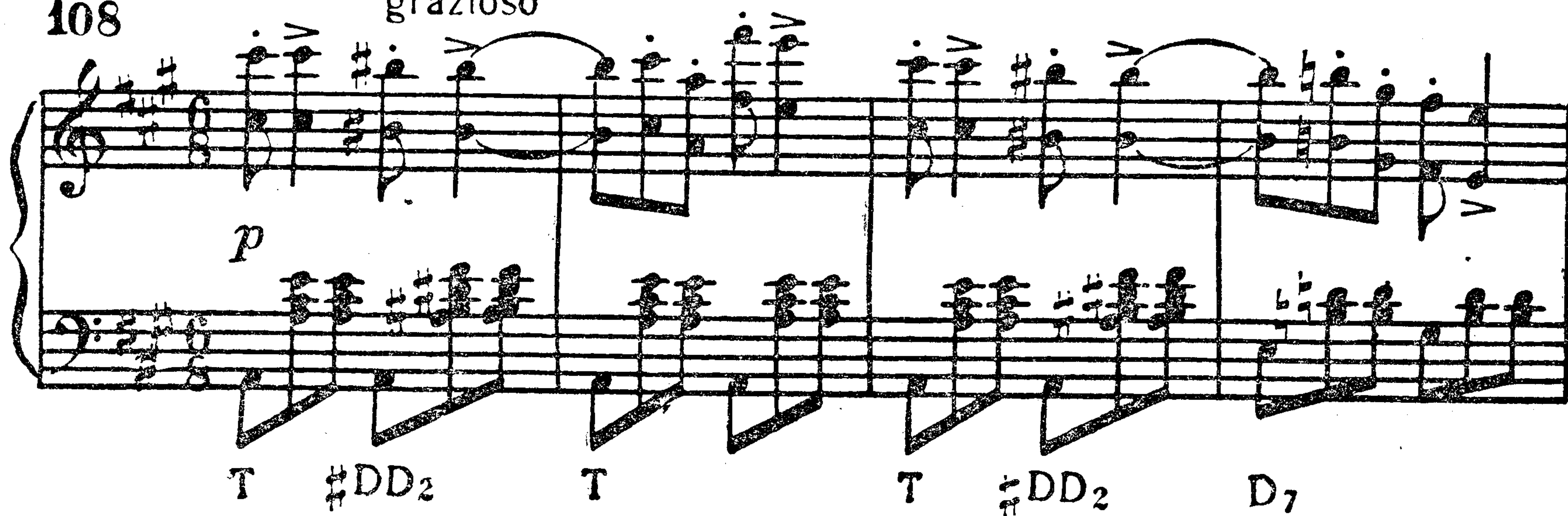
П. ЧАЙКОВСКИЙ. «Соловей». Вступление

В аккорде DD₇, в мажоре часто повышается основной тон (II ступень). В этом случае аккорд условно обозначается #DD₇. Например:

Allegro moderato

grazioso

108



М. ГЛИНКА. Вальс из оперы «Иван Сусанин»

Пример применения DD в сложном кадансе:

109 Allegro

pp ff

DD Bb6 5 кад 6/4 D7 T

БЕТХОВЕН. Конец Патетической сонаты

З а д а ч а 45. Определите аккорды в примере 110.

110 Allegretto quasi andantino

p mf pp

П. ЧАЙКОВСКИЙ. Серенада. Вступление

§ 31. Понижение II ступени.

Понятие о мажоро-миноре

II ступень гаммы может повышаться не только в аккордах группы DD, но и в аккордах группы D.

111 **Andante**
 Конец 1-го предложения Начало 2-го предложения

D D#5 T

Ф. ШУБЕРТ. Экспромт Соль-мажор

Гораздо большее значение имеет понижение II ступени, дающее так называемые неаполитанские аккорды (впервые широко примененные в XVII веке композиторами Неаполя). Это аккорды II и II₇ с пониженным основным тоном, обозначаемые \flat II и \flat II₇. Они применяются в гармонических мажоре и миноре, преимущественно в 1-м обращении как аккорды группы S и разрешаются в аккорды группы D или тонику.

112 **Tempo di polacca**
 ben marcato, ma piano

T \flat II₆ T IV₇ T

М. ГЛИНКА. «Победитель». Вступление

Задача 46. Определите все аккорды в примере 113.

113 Lento

Ф. ШОПЕН. Отрывок из вальса Ля-мажор

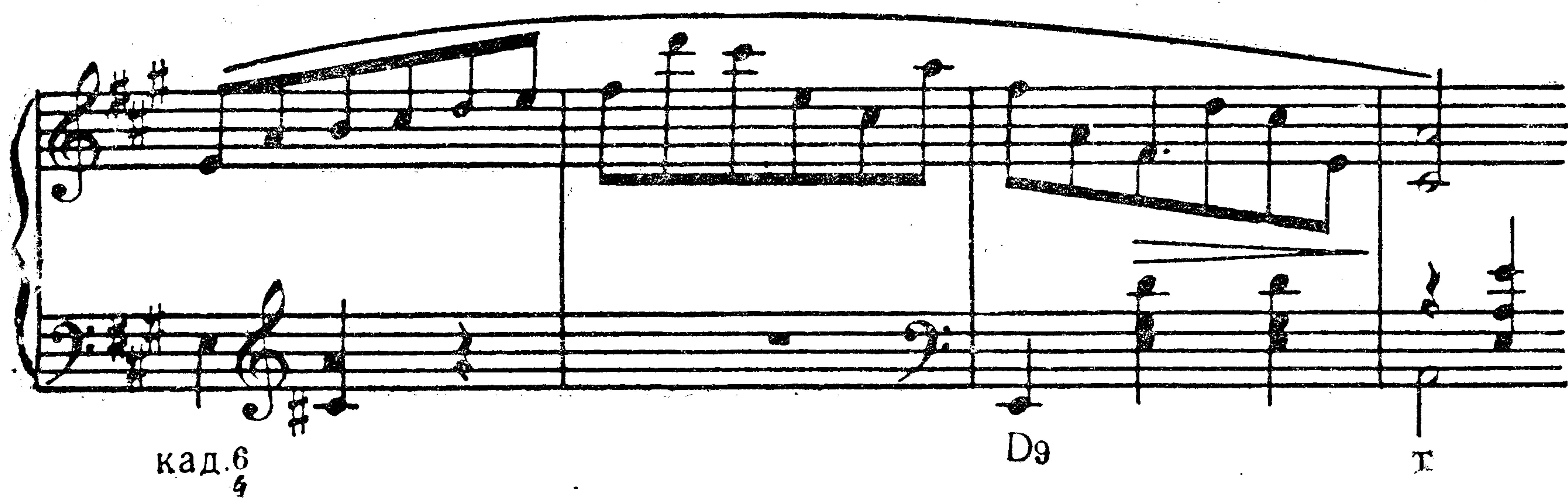
(Две маленькие нотки — двойной форшлаг — исполняются очень быстро за счет длительности предыдущего звука.)

Случаи понижения II ступени в аккордах группы D довольно редки.

Понижение III ступени гармонического мажора дает VI одноименного минора. Оно применяется как в качестве S гармонического мажора, так и в качестве VI прерванного каданса.

114

T II₆ D₇ VI DDBB₇



Ф. ШОПЕН. Отрывок из вальса Ля-мажор

В примере дано второе предложение периода и вызванное прерванным кадансом расширение — дополнительный сложный каданс (см. § 22).

З а д а ч а 47. Определите все аккорды в примере 115.

115 Adagio

Ария Гремина из оперы П. ЧАЙКОВСКОГО «Евгений Онегин»

Одноименные гармонические мажор и минор отличаются друг от друга только III ступенью гаммы. Понижение III ступени мажора снимает эту разницу. Возникает возможность свободного чередования аккордов мажора и одноименного ему минора по-

добно тому, как чередуются аккорды параллельных мажора и минора в переменном ладу (см. § 10). Объединение одноименных ладов в одном построении называется мажоро-минором.

Задача 48. Определите все аккорды в примерах 22 и 116.

116 Allegro molto e con brio



Д. КАБАЛЕВСКИЙ. I часть концерта для скрипки

7. ПОНЯТИЕ О МОДУЛЯЦИИ

§ 32. Родственные тональности

Музыкальные произведения, за исключением очень коротких, редко сохраняют от начала до конца одну тональность. Начало и конец произведения бывают обычно в одной тональности, называемой главной. Но в середине произведения встречаются переходы в другие тональности, называемые побочными. С простейшими переходами такого рода мы уже познакомились в разделе об отклонениях в параллельный лад в переменных ладах. Но в переменном ладу параллельные тональности так тесно сплетаются друг с другом, что порой их трудно разграничить. При переходе же в другие тональности границы их обычно более или менее ясны.

Переход в другую тональность называется модуляцией.

Легче всего воспринимается на слух модуляция в так называемые родственные тональности, иначе называемые

тональностями первой степени родства. Родственными к данной считаются тональности, тонические трезвучия которых входят в число консонирующих трезвучий данной тональности в ее диатоническом виде (то есть натуральном или гармоническом, без альтерированных ступеней).

В натуральном мажоре консонирующими являются трезвучия II, III, IV, V и VI ступеней. Из них трезвучия II, III и VI ступеней — минорные, а IV и V — мажорные. Гармонический мажор к этим трезвучиям добавляет минорное трезвучие IV ступени.

Следовательно, мажору
родственны тональности:

Например, До-мажору
родственны:

минор II ступени
минор III ступени
мажор IV ступени
минор IV ступени
мажор V ступени
минор VI ступени

ре-минор
ми-минор
Фа-мажор
фа-минор
Соль-мажор
ля-минор

Задача 49. Укажите тональности, родственные Соль-мажору, Фа-мажору, Ля-мажору, Ми-бемоль-мажору.

В натуральном миноре консонирующими трезвучиями являются трезвучия III, IV, V, VI и VII ступеней. Из них трезвучия III, VI и VII ступеней мажорные, а IV и V минорные. Гармонический минор к этим трезвучиям добавляет мажорное трезвучие V ступени.

Следовательно, минору
родственны тональности:

Например, ля-минору
родственны:

мажор III ступени
минор IV ступени
минор V ступени
мажор V ступени
мажор VI ступени
мажор VII нат. ступени

До-мажор
ре-минор
ми-минор
Ми-мажор
Фа-мажор
Соль-мажор

Следует заметить, что каждой тональности родственны только две тональности того же лада. Это тональности главных ступеней — IV и V.

Задача 50. Укажите все тональности, родственные ре-минору, ми-минору, до-минору, фа-диез-минору.

§ 33. Диатоническая модуляция

Диатонической модуляцией называется переход из одной тональности в другую через так называемый общий аккорд, то есть аккорд, встречающийся в обеих тональностях. До общего аккорда музыкальное изложение обычно идет в порядке функций начальной тональности, после него — в порядке функций новой тональности. Вслед за общим аккордом чаще всего ставится доминанта последующей тональности, называемая модулирующим аккордом. Следовательно, обычный порядок постепенной модуляции таков:

Функциональная последовательность 1-й тональности

Функциональная последовательность 2-й тональности

Общий аккорд

117 Allegretto

фа-минор си-бемоль-минор

Общий аккорд Модулирующий аккорд

Ля-бемоль-мажор

Общий аккорд Модулирующий аккорд

«Отчего», музыка М. БАЛАКИРЕВА

В примере 117 модуляция происходит из фа-минора через си-бемоль-минор (то есть через тональность или, как иногда говорят, «строй» IV ступени фа-минора) в Ля-бемоль-мажор, являющийся тональностью III ступени фа-минора.

Общим аккордом чаще всего бывает тоника предшествующей тональности, а модулирующим аккордом V_7 следующей тональности (пример 117).

Задача 51. Определите, из какой и в какую тональность происходит модуляция в примерах 8 и 29, а также укажите, какой аккорд в этих примерах является общим и какой — модулирующим.

§ 34. Прочие виды модуляции

При переходе из одной тональности в другую общего аккорда может и не быть. Это называется сопоставлением тональностей или последованием тоник или доминант различных тональностей. Модуляция без общего аккорда встречается на цезурах между музыкальными построениями, усиливая их расчлененность.

218 Allegro Фа-мажор ре-минор

Chord labels below the first system: T, T₆, DD_{BB₂}, D₄₃, D₁

Chord labels below the second system: VI, DD₄, D₉, T

Р. ГЛИЭР. II часть концерта для голоса с оркестром

Особый вид модуляции представляет так называемая энгармоническая модуляция. Это модуляция через диссонирующий аккорд, который путем энгармонической замены его звуков может быть превращен в диссонирующий аккорд другой тональности.

Например, D_7 может быть записан как альтерированный $\#DD_3^4$ в тональности, расположенной на малую секунду ниже:

119 До-мажор Си-мажор
 (минор)

D_7 T $\#DD_7$ T_9

VII_7 путем энгармонической замены его звуков также допускает разрешение в различные тональности:

120 Фа мажор ре минор си-минор соль диез-минор
 а (фа минор) (Ре-мажор) (Си-мажор) (Соль диез-мажор)

$VII_7 - T$ $VII_6 - T_4$ $VII_3 - T_7$ $VII_2 - T_9$

З а д а ч а 52. Определите все аккорды в примере 121.

121 (Grave) соль-минор

ми-минор Allegro

БЕТХОВЕН. Патетическая соната

§ 35. Модулирующая секвенция

Модулирующая секвенция отличается от тональной (см. § 25) тем, что она не нарушает функциональной последовательности, а точно повторяет функциональную последовательность первого звена в тональности на секунду, терцию или кварту выше или ниже. Она сходна с простой транспозицией в другую тональность, но в отличие от нее звенья модулирующей секвенции могут менять лад (мажор на минор или наоборот). Обычно более трех звеньев в модулирующей секвенции не бывает.

122 (Довольно оживлённо) 1-ое звено

Ре-бемоль-мажор

p cresc.

2-ое звено

ми-бемоль-минор

D₂ T₆ D_{6/4} T D_{6/5}

Отрывок из оперы П. ЧАЙКОВСКОГО «Евгений Онегин»

Очень часто встречается особый вид модулирующей секвенции — секвенция доминант-септаккордов, в которой каждый D₇ приравнивается к DD₇ следующей тональности, расположенной на чистую кварту выше.

Moderato assai

1-ое звено 2-ое звено

123

pp

$D_2 = DD_2$ $D_7 = DD_7$ $D_2 = DD_2$ D_1

Фа диэз си-минор Ми мажор Ля-мажор

минор

Отрывок из оперы П. ЧАЙКОВСКОГО «Евгений Онегин»

Пример 123 показывает, что модуляция возможна не только при переходе от одного звена секвенции к другому, но и внутри звена.

Модулирующая секвенция далеко не всегда бывает совершенно точным повторением первого звена. Особенно часто меняется начало или конец звена, а также его фактура. Например:

124

Скоро

1-ое звено

Ре-бемоль-мажор

Си-бе

S T D_{7A}

2-ое звено

моль-мажор

Ре-бемоль-мажор

Изменение

T Иной ритм баса $S_{7=II}$ I IV

Д. ШОСТАКОВИЧ. «Песнь о лесах»

З а д а ч а 53. По образцу примеров 122 и 123 укажите в примере 125 звенья секвенции, определите все аккорды.

Не слишком скоро и очень певуче

125

cresc.

p

БЕТХОВЕН. II часть сонаты ми-минор

§ 36. Модуляция и отклонения в периоде

Гармонический анализ периода

Если период начинается в одной, а кончается в другой тональности, то он называется *модулирующим*, и переход в заключительную тональность называется *модуляцией*. Период в примере 125 является модулирующим, так как он начинается в Си-мажоре, а заканчивается в Ми-мажоре.

Если период начинается и кончается в одной и той же тональности, то независимо от того, были ли в нем временные переходы в другие тональности или нет, он называется *однотональным*, а временные переходы в другие тональности называются *отклонениями*.

Гармонический анализ периода включает:

1) определение элементов фактуры (особенно мелодии, которая может быть не в верхнем голосе);

- 2) расчленение периода на предложения;
- 3) определение кадансов предложений;
- 4) определение всех тональностей, модулирующих секвенций и аккордов; определение вида модуляций;
- 5) определение неаккордовых звуков.

Пример гармонического анализа периода:

126 Си-бемоль-мажор

1-ое ре-минор

педаль

звено 2-ое звено

ДО-МИНОР

СОЛЬ-МИНОР

T₆ DDVB₂ D₄ T S

D₂ S D₂ D₂ DDVB₂

D₇ T II₇ T₆ D₇ T

А. ЛЯДОВ. Интермеццо Си-бемоль-мажор

1. Изложение этого периода имеет три элемента фактуры:
а) мелодию в среднем голосе, начинающуюся в затакте;
б) бас;
в) дополнительные аккордовые голоса, берущиеся скачками сверху вниз в верхнем регистре.

2. Период расчленяется на два восьмитактных предложения, которые в свою очередь делятся на более мелкие построения, указанные слигованными нотами мелодии.

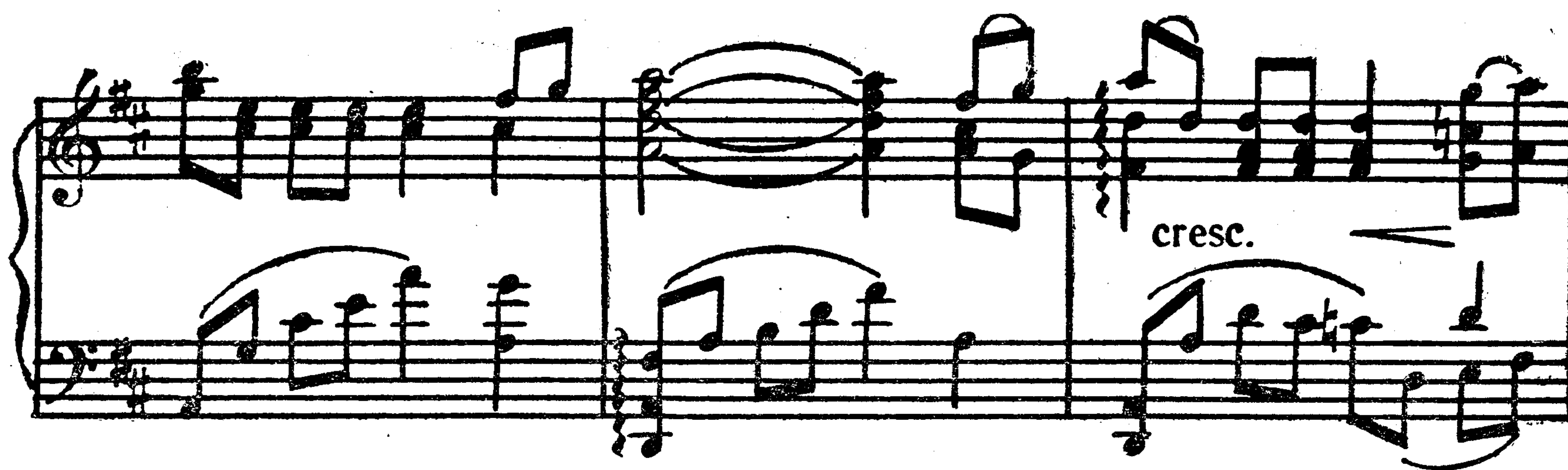
3. Каданс первого предложения S/D_2 — половинный; каданс второго предложения D_7/T — полный и совершенный, потому что бас идет с V на I ступень и тонический аккорд имеет в мелодии основной тон.

4. Первый четырехтакт изложен в Си-бемоль-мажоре, второй представляет модулирующую секвенцию оборотов S/D_2 в ре-миноре и до-миноре, тональностях, родственных Си-бемоль-мажору, но не родственных друг другу. Второе предложение состоит из четырехтакта в до-миноре и двух двухтактов в соль-миноре. Следовательно, период модулирует из Си-бемоль-мажора в соль-минор с отклонениями в ре-минор и до-минор. Так как все переходы из одной тональности в другую происходят на цезурах между построениями, всюду имеет место прямое сопоставление тональностей (общих аккордов нет). При определении аккордов следует учесть, что в верхнем голосе первого и второго предложения звуки ф а и с о л ь повторяются в течение четырех тактов и, следовательно, могут быть pedalю. Это подтверждается еще и тем, что во вторых тактах предложений эти звуки оказываются неаккордовыми. Педаль — на квинте Т.

5. Кроме педали, в мелодии имеются другие неаккордовые звуки: в каждом такте третья (последняя) восьмая или вспомогательный, или проходящий звук.

З а д а ч а 54. По образцу разбора примера 126 сделайте гармонический анализ примера 127.

127 Медленно



Не очень быстро



«Песенка о капитане», музыка И. ДУНАЕВСКОГО





Глава II

ПОНЯТИЕ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ

§ 37. Музыкальная тема. Мотив. Фраза. Музыкальная форма

Содержание музыкального произведения раскрывается композитором с помощью музыкальных мыслей, т. е. м. Характер темы очень часто поясняется в обозначении темпа (мужественно, сдержанно, широко, живо, грациозно и т. п.). В классической музыке тема обычно бывает легко запоминаемой, так что при ее повторениях и видоизменениях она без особого труда узнается слушателями. Главным условием доступности темы является характерность ее мелодии, обычно подчеркиваемая и характерной гармонией. Так, в примере 116, кроме стремительной и легко запоминающейся мелодии, немалую роль играет яркая последовательность мажорно-минорных субдоминант.

Музыкальное произведение может быть построено на одной теме, или, как говорят, раскрывать один художественный образ. Но нередко раскрытие содержания требует нескольких и даже многих музыкальных тем.

Строение музыкальных тем и их расчленение могут быть крайне разнообразными. В классической музыке тема очень часто излагается в виде периода (см. § 16 и § 36). Период, как было сказано, складывается из предложений. Предложения обычно расчленяются на еще более мелкие построения (§ 36. Анализ «Интермеццо» А. Лядова — цифра 2). Как первое, так и второе предложение этого периода расчленяются на одно четырехтактное и два двухтактных построения (это показано лигами). Хотя формально эти двухтакты имеют два ударения (на начале каждого такта), нетрудно заметить, что при исполнении мелодии одно ударение сильнее другого (то есть, что размер по существу $\frac{6}{8}$). Четырех-

такты этого примера нельзя расчленить на двухтакты без ущерба для их смысла, так как это потребовало бы непредусмотренной композитором цезуры, перерыва звучания посреди четырехтакта. В четырехтактах уже не одно, а два более сильных ударения. Следует заметить, что двухтакты повторяют на другой высоте первые два такта четырехтактов. Такое выделение части нерасчленяемого построения в самостоятельное, более мелкое построение называется **в ы ч л е н е н и е м**.

Заметим, что расчленению на мелкие построения в примере помогают повторения в мелодии. Повторения выделяются как обособленные построения.

В приведенном примере наименьшее музыкальное построение равно двум тактам потому, что в целях облегчения счета произведение записано в простом размере вместо сложного. Это бывает особенно часто в музыке маршей и танцев. Так, например, в старинных вальсах такт в $\frac{12}{4}$ нередко записывается как 4 такта размера $\frac{3}{4}$ (например, вальс «Осенний сон»). Поэтому приспособление нотной записи к нуждам практического удобства (никто вальсов на 12 не считает) надо всегда иметь в виду.

Обычно наименьшее музыкальное построение равно такту (иногда немного больше или немного меньше).

Так, в примере 2 повторение мелодии (и слов: «Посеяли девки лен» — 2 раза, «Ладо, ладо, девки лен» — 2 раза) легко расчленяет песню на двухтакты. Но в то же время посередине двух первых двухтактов чувствуется менее заметная цезура (между словами: «Посеяли» и «девки лен»). Следовательно, наименьшее построение здесь имеет протяженность одного такта, а более крупное — двух. Двухтакты в свою очередь объединяются в более крупные построения, четырехтакты, отличающиеся друг от друга мелодией.

В примере 41 повторение выделяет в наименьшее построение, одноктакт, начинающийся со второй доли, начальная же, сильная доля стоит как бы особняком. Это бывает нередко, если произведение начинается с сильной доли.

Сходный случай можно видеть в примере 54. Здесь границы построений показаны остановками мелодии на нотах большей длительности. Мелодия второго предложения почти точно повторяет мелодию первого. Но при повторении первое построение несколько больше такта, тогда как в первом предложении затакт отсутствует и оно ограничивается одним аккордом, занимающим $\frac{3}{8}$. Важно, что в обоих случаях первое построение сохраняет сильное ударение.

В примере 61 — четыре однотоновых построения, объединяемых попарно в двухтакты сходством движения мелодии (движение вверх с заключительным ходом на кварту вниз). Цезуры показаны паузами мелодии между первым и вторым, вторым и третьим однотоками. Цезура между третьим и четвертым однотоками показана остановкой мелодии на более длительном звуке.

Пример 78 состоит только из построений с одним ударением, но построения эти не равны друг другу (3, 2, 4 и 3 четверти).

Что касается более крупных нерасчленимых построений, то они далеко не всегда включают только два сильных ударения. Мелодия примера 87 расчленяется на четырехтакт и трехтакт, далее нерасчленимые. Ударения в этой песне совпадают с метрическими, то есть в первом построении четыре, а во втором — три ударения.

Приведенные примеры показывают, что наименьшим связным построением является построение с одним сильным ударением, по протяженности равное примерно такту. Деление такого связного построения на более мелкие части лишает его смысла, то есть той характерной выразительности, которая делает музыку, и особенно тему, запоминающейся и содержательной. Чтобы музыка была понятна, надо показать характер изменения высоты (интонацию), ритм и метр мелодии. А для этого нужно обычно не менее такта.

Наименьшее музыкальное построение с одним сильным ударением называется м о т и в о м. Построение с двумя или тремя ударениями называется ф р а з о й. Фраза может делиться на мотивы (см. примеры 2, 54, 61). Но могут быть фразы и нерасчленимые на мотивы (см. примеры 39, 87, 113, 122, 125, 126). Любое музыкальное произведение и музыкальная тема, в частности, состоят из фраз и мотивов. Возможны нерасчленимые построения и с числом ударений больше трех, но в таких случаях они обычно совпадают с предложениями или периодами (редко) и потому фразами не называются. Однако следует помнить, что предложение — это часть периода, имеющая определенный каданс (см. §§ 16, 19, 20, 21 и 22). Для фразы же каданс вовсе не обязателен. Поэтому, если встречаются сходные с предложениями музыкальные построения, не входящие в состав периода или не заканчивающиеся соответствующим кадансом, то следует их называть просто построениями с указанием их протяженности в тактах (четырехтакт, восьмитакт и т. п.).

Кадансы определяют границы более крупных построений, чем мотивы и фразы, — предложений, периодов. Расчленение музыкального произведения на музыкальные построения различной протяженности, в зависимости от разрабатываемых в нем

тем, служащих для выражения определенного содержания, называется **формой музыкального произведения**. Следовательно, форма музыкального произведения определяется его тематическим содержанием.

Однотемные произведения обычно бывают сравнительно небольшими по своей протяженности. Нередко они ограничиваются только изложением темы в форме периода. Но изложение темы в форме периода является далеко не общим правилом; в этом можно легко убедиться на примере многих народных песен.

Так, в русской народной колыбельной песне из сборника Римского-Корсакова № 25 всего один мотив (песня транспонирована в Ре-мажор):

128 Andantino

Идёт коза рогатая
за мамулыми ребятами

Он занимает 2 такта и передает ощущение равномерного и монотонного движения — движения колыбели. Далее идет многократное повторение того же мотива, усиливающее это впечатление. В данном примере примитивность темы связана с несложностью содержания. Обычно музыкальный образ бывает сложнее, многостороннее. Примером этому может служить известная русская народная песня «Эй, ухнем» (см. пример 129):

129 Maestoso

Эй, ухнем! Эй, ухнем! Е-ще раз!
1. Разовьём мы березу
2. Разовьём мы ку-дря-ву!
ай да, да, ай да, ай да, да, ай да, разовьём мы ку-дря-ву!

Песня написана в переменном ладу ре-минор — Фа-мажор, оканчивается она в ре-миноре, на V ступени. В песне мы замечаем три различных по своему содержанию построения:

а) однотоктный мотив «Эй, ухнем» в миноре передает суровое и сосредоточенное усилие работающих людей;

б) двухтактная фраза «Еще разик, еще раз» с мажорным началом и минорным концом, повторяющим мотив «а», вносит элемент некоторой бодрости;

в) двухтактный мотив в мажоре «Разовьем мы березу» звучит очень мощно.

Как и в большинстве народных песен, имеющих куплетную форму, мелодия песни «Эй, ухнем» представляет собой одну тему; но тема гораздо сложнее, чем тема колыбельной. Она включает явно различные, контрастные по своему содержанию элементы: сосредоточенно суровый мотив «а» и торжествующе ясный мотив «в». Фраза «б», служащая переходом от «а» к «в», по своему содержанию ближе к «а», так как является его развитием; она добавляет к мотиву «а» мажорное начало («еще разик»).

Мотив «а» и его первое повторение подчеркивают ритмичность усилий, поэтому повторение имеет существенное значение для раскрытия всего образа. Новый контрастный материал вносят построения «б» и «в». Повторение же первого четырехтакта и мажорного двухтакта (мотива «в») не вносит в песню нового музыкального содержания.

Повторение подряд одних и тех же построений помогает слушателю лучше запомнить и выделить повторяемое построение как самостоятельное целое. Поэтому повторяются обычно построения, играющие особо существенное значение для раскрытия художественного образа.

Первые два такта последнего четырехтакта песни возвращают мелодию к первым мотивам, а два последних такта точно повторяют фразу «б». Такое повторение начального построения или его части в конце произведения называется р е п р и з о й (не следует путать со знаком репризы).

Вся форма песни «Эй, ухнем» выглядит так:

Построения:	1-е построение			2-е построение	3-е построение		
Мотивы:	а	а	б	в	а ¹	а ¹	б
Число тактов:	1	1	2	2	1	1	2
							реприза.

§ 38. Одночастные произведения

Однотемные музыкальные произведения излагаются в так называемых простых формах: одночастной, простой двухчастной и простой трехчастной.

Как видно из разбора песни «Эй, ухнем» в § 37, однотемность вовсе не исключает контрастов внутри темы, так как художественный образ может быть многосторонним и противоречивым.

К одночастным произведениям относятся многие народные песни и танцы (например, «Посеяли девки лен», см. пример 2), романсы и мелкие инструментальные произведения (например, многие прелюдии). Одночастные музыкальные произведения могут иметь форму периода.

Период, составляющий одночастное произведение, нередко имеет вступление и заключение. Он может увеличиваться за счет расширений, дополнений и т. п., сохраняя при этом основной признак периода — замкнутую полным кадансом и достаточно развитую (обычно не менее 8 тактов) музыкальную мысль.

Примером одночастной формы может служить романс П. И. Чайковского «Слеза дрожит», слова А. К. Толстого (см. пример 130).

(Романс транспонирован в Соль-мажор):

130 *Moderato assai*
Вступление

ля-минор

соль-минор

pp

legatissimo

Начало периода

1-ое предложение

2-ой мотив

p 1-й мотив

Сле - за дро - жит в тво - ём рев -

mf Фраза

(3-й и 4-й мотивы)

- ни вом взо - ре. О, не грус - ти, ты всё мне до - ро -

2-ое предложение

Фраза (1-й и 2-ой мотивы)

p cresc

- га! Но я лю - бить мо -

ля - минор

mf 3-й мотив

- гу лишь на про - сто — ре, Мо - ю лю -

cresc *sempre cresc* *f*

- бовь, ши ро — ку - ю как мо —

mf 4-й мотив

- ре вме - стить не

f

Заклучит каданс
(фраза)

rall. *pp* *p riten*

мо — гут, нет! Вме-стить не

p *pp*

Соль-мажор

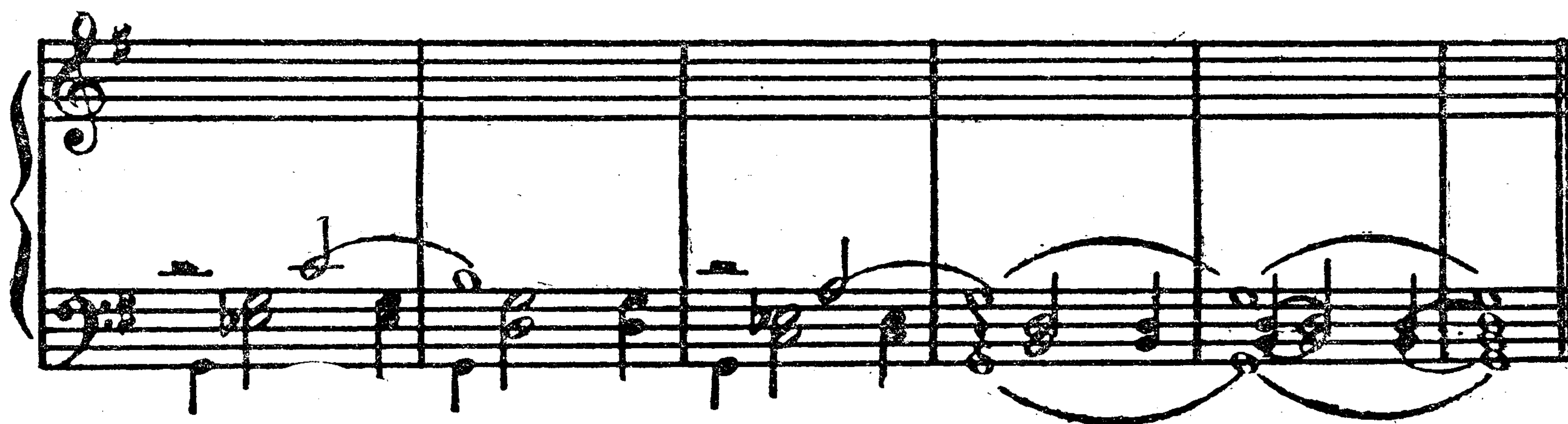
мо — гут жизни — бе — ре —

1.

Начало повторения периода
a tempo 2. a tempo

— га О не гру — — ре — га.

Заключение



Периоду, который образует вокальная партия, предпослано девятитактное инструментальное вступление в ля-миноре, модулирующее в конце в Соль-мажор с ферматой на V_7 , разрешающийся непосредственно в однотоктное вступление к пению. Собственно период начинается со второй доли 11-го такта, хотя голос вступает только на четвертой доле. В этом нетрудно убедиться, повторяя начало периода (см. первую вольту перед знаком репризы).

Первое предложение периода занимает 8 тактов и заканчивается плагальным кадансом. Оно проходит на органном пункте тоники. Предложение состоит из четырех двутапных мотивов. Первый и второй мотивы выделены паузами. Третий и четвертый мотивы, сливающиеся во фразу, не равны друг другу: третий занимает 6 четвертей, четвертый — 10.

Со 2-й четверти 19-такта начинается второе предложение.

Оно занимает 18 тактов и включает 6 мотивов, то есть сильно расширено. Первая фраза этого предложения, состоящая из двух мотивов, ритмически повторяет последнюю фразу первого предложения. Третий мотив («мою любовь широкую, как море») расширен в соответствии с содержанием до четырех тактов и дополнен еще двумя тактами музыкального сопровождения, на фоне которого возникает четвертый мотив, заканчивающийся на паузе перед словом «нет». Четвертый мотив целиком проходит на тонике несовершенного полного каданса, возникшего в конце третьего мотива.

Формально период здесь мог бы быть закончен. Но поскольку все второе предложение вплоть до слова «нет» идет в побочной тональности, ля-минор (главная тональность — Соль-мажор), и каданс его несовершенный, требуется дополнение в виде 6 тактов сложного каданса в главной тональности Соль-мажор.

Мелодия заключительного сложного каданса романса представляет собой фразу, состоящую из двух мотивов. Заканчивается романс инструментальным заключением на органном пункте тоники главной тональности.

Начало (не считая вступления) и конец законченного музыкального произведения написаны всегда в одной и той же или одноименной тональности. Поэтому в одночастных произведениях период почти всегда бывает однотональным. Модулирующие периоды свойственны произведениям более сложным, где последующие части позволяют вернуться в первоначальную тональность.

В этом примере мелодия первого предложения с ее нисходящими мотивами контрастирует с восходящими мотивами второго предложения и особенно восторженно широким взлетом третьего мотива.

Другой контраст заключен во втором предложении. При сходстве мелодии его последней фразы и третьего мотива этот мотив представляет яркий взрыв чувства, *fortissimo*. А последняя фраза, исполняемая *piano*, представляет собой как бы мгновенное отрезвление от нахлынувших чувств.

Вместе с тем предложения имеют и много сходного. Сходен ритм мелодий обоих предложений, особенно конца первого и начала второго предложения. Однообразное сопровождение прерывается повторением аккордов только в момент кульминации (вершины) в конце третьего мотива второго предложения.

Общность и контраст между предложениями распространяются и на более мелкие детали мелодии. В этих предложениях имеется скачок на кварту в ритме:



(см. такты 11—12 и 23—24) в первом предложении — вниз, во втором — вверх.

Заключение представляет репризу первого предложения в инструментальном исполнении, дополненную рядом плагальных кадансов. Реприза эта не повторяет точно первое предложение. По своему содержанию она носит гораздо более спокойный характер, чем первое предложение, и поэтому воспринимается как простое заключение.

§ 39. Простая двухчастная форма

В простой двухчастной форме тема разворачивается в виде двух периодов. Чаще всего встречается так называемая *двухчастная репризная форма*. Первый период этой формы обычный, однотональный или модулирующий, второй начинается мелодически — новым и обычно модулирующим построением, после чего повторяется часть первого периода в главной тональности. Начало второго периода, отличное от начала первого, называется *серединой формы*, а заключительное повторение части первого периода — *репризой*. Общая схема двухчастной репризной формы такова:

I часть
1-й период

II часть
2-й период
(середина + реприза)

Примером двухчастной репризной формы может служить романс А. С. Даргомыжского «Как мила ее головка» (см. пример 131):

Allegretto

131 Вст I часть (период) I-ое предложение I-ая фраза 2-ая фраза

Как мила е _ ё го _ лов ка в бе _ лом об _ ла ке чал

2-ое предложение

1-ая фраза

2-ая фраза

мы! Как при-ста-ло к ней раз-думь-е в том-ный час ве-чер-ней

II часть (период)

середина

1-ая фраза

2-ая фраза

тмы! Как рос-кош-но а-лой ткань-ю раз-ри-со-ван гиб-кий

Реприза

1-ая фраза

2-ая фраза

стан! Ска-жешь: ро-за-ми о - де-та, ска-жешь гость волшебных

Дополнительный каданс Заключение
gal len tan do *A tempo*

1. 2.

стран Скажешь гость волшебных стран.

Романс состоит из двух восьмитактных периодов с дополнительным кадансом. Первый период модулирует из Ре-мажора (первое предложение) в си-минор (второе предложение). Вторым период начинается новым мелодическим материалом, ритмически сходным с первым периодом. Первое предложение второго периода, модулирующее из Ми-мажора в Ре-мажор, является серединой формы; второе предложение, повторяющее первое предложение первого периода, — репризой. Оканчиваясь несовершенным кадансом, реприза увеличена за счет дополнительного каданса (2 такта).

Вступление к романсу занимает $\frac{1}{2}$ такта. Так же кратко и инструментальное заключение.

Художественный образ романса, лишенный каких-либо противоречий, прост и целен и в то же время богат различными оттенками. В нем нет, по существу, никаких контрастов, кроме тональных.

Двухчастная форма может быть и не репризой, то есть второй период может не повторять материала первого периода. В зависимости от содержания второй период может контрастировать первому.

Если второй период начинается так же, как первый, то форма считается не двухчастной, а одночастной, повторным периодом, несмотря на то, что второй период может и не быть точным повторением первого. Существенным признаком двухчастной формы является наличие «середины», отличной от начала формы.

§ 40. Простая трехчастная форма

Простая трехчастная форма близка к двухчастной репризной форме, отличаясь от нее повторением в репризе всего первого периода и, следовательно, выделением середины в особую часть, приобретающую самостоятельное значение.

Тема произведения проходит в двух планах: в главном — в первой части и в репризе и подчиненном — в средней части. Средняя часть контрастирует с первой, и этот контраст обычно сильнее, чем контраст в двухчастной репризной форме.

Иногда средняя часть ограничивается развитием материала первой части, но чаще в среднюю часть вносится новый мелодический материал, тематически связанный с первой частью. Контраст середины с крайними частями усиливается преобладанием незамкнутых полным кадансом построений и модуляцией.

Такое развитие музыкального материала называется *р а з р а б о т ч н ы м*. Средняя часть редко имеет вид законченного периода.

Примером простой трехчастной формы может служить романс М. А. Балакирева «Взошел на небо месяц ясный» (см. пример 132):

132 *Andantino*
Вступление

Ре-бемоль-мажор

1 часть (период)
1-ое предложение

p

Взо_шёл на не _ бо ме _ сяц яс _ ный. ту_ма_ны

mf 2-ое предложение

в по_ле у _ лег _ лись, я жду те_бя, мой друг пре_

mf

Повторение 2-го предложения

p

_ крас_ный, на зов мой неж_ный от _ зо вись. Я жду те_

mf Θ *p dolce Poco riten.*

бя, мой друг пре — крас — ный, на зов мой неж — ный от — зо —

mf *p*

A tempo Связка

— вись.

mf *p*

Соль-бем. мажор Ре-бем.-мажор Си-бемоль: мажор

Средняя часть (незамкнутое построение)
1-ое построение
Poco meno mosso.

p

Сой-ди сю-да на бе — рег тем-ный, наскроет

p *p*

си-бемоль-минор

2-е построение

сум - рак го - лу - бой, и, не при - ме - тит взор не -

This block contains the musical notation for the second construction of the first system. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The piano part consists of a right hand with chords and a left hand with a simple bass line.

Повторение 1-го построения

- скром - ный ма - ей бе - се - ды здесь сто - бой. О, ты уз - на - ешь, как люб.,

This block contains the musical notation for the first construction of the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment from the previous system. The piano part features more complex chordal textures and some melodic lines in the right hand.

L'istesso tempo Повторение 2-го
dolciss.

- лю я, для чувств сердечных нет ре - чей. Их скажет сладость по - це -

Ре-бемоль-мажор

This block contains the musical notation for the second construction of the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a more active right hand with some melodic lines. At the bottom right, the text "Ре-бемоль-мажор" indicates a key change to D-flat major.

построения в измененном виде.

— лу — я!, объ_я тий жар, о_гонь о _ чей.

mf *p*

Вступление к репризе
а tempo

Реприза Изменение 2-ой фразы
2-го предложения

Взошёл на на зов мой

pp

Повторить от знака до знака и перейти на

Заключение
Повторение связки

неж — ный от — зо — вись.

p

Повторение вступления



Началу первого периода предшествует трехтактное инструментальное вступление. Первая часть (период в Ре-бемоль-мажоре) занимает 12 тактов: два четырехтактных предложения с полными несовершенными кадансами и повторение второго предложения, но уже с совершенным кадансом.

Затем следует инструментальная четырехтактная связка (части формы очень часто соединяются такими небольшими связующими построениями), модулирующая в си-бемоль-минор.

Средняя часть занимает 16 тактов и состоит из двух повторяемых с небольшими изменениями четырехтактных построений незавершенного характера. Первое построение в первом своем проведении проходит на органном пункте тоники (си-бемоль) и заканчивается несовершенным автентическим кадансом. Во втором проведении это построение не имеет органного пункта и заканчивается несовершенным плагальным кадансом. Второе построение начинается в ми-бемоль-миноре и через Ре-бемоль-мажор модулирует в си-бемоль-минор, заканчиваясь половинным кадансом. При повторении второе построение изменяется и мелодически, и гармонически. Оно начинается прямо в Ре-бемоль-мажоре, заканчиваясь, как и в первом проведении, половинным кадансом. Мелодия же по своему характеру и ритму при повторении приближается к мелодии I части романса.

Репризе предшествует двухтактное вступление, модулирующее в Ре-бемоль-мажор.

В репризе изменено только повторение второго предложения. Измененная реприза называется динамической. Но в этом произведении изменение репризы незначительно.

Средняя часть романса контрастирует с крайними своим темпом, размером, бóльшей оживленностью.

Контраст есть и в пределах I части: первое предложение — спокойное, созерцательное; второе предложение — более взволнованное. Заканчивается романс инструментальным заключением, повторяющим связку и вступление.

§ 41. Вариации

Темой с вариациями называется форма, состоящая из первоначального изложения темы и нескольких ее повторений в измененном виде, вариаций.

Тема может быть написана в одночастной, простой двухчастной или трехчастной формах. Изменения темы большей частью касаются мелодии, которая обогащается различной фигурацией. В том случае, когда мелодия сохраняется неизменной, ей придается иное сопровождение. Иногда меняется темп и размер при сохранении общих очертаний мелодии, а также тональность и форма темы. Нередко при минорной теме вводится мажорная вариация — «Maggiore», а при мажорной минорная вариация — «Minore».

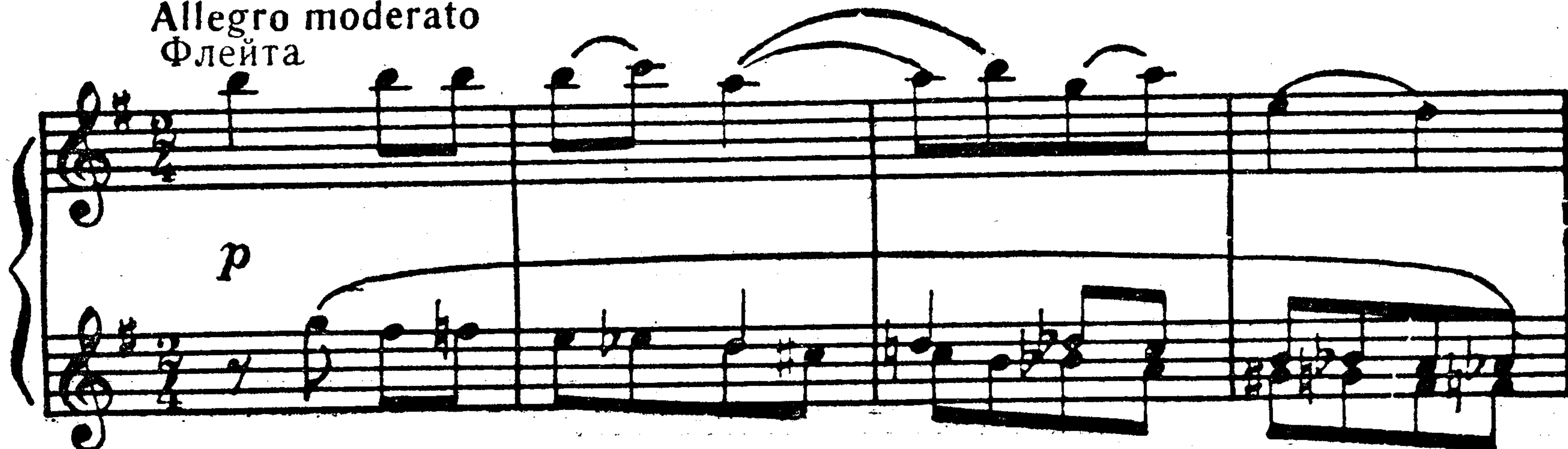
Всем известны несложные вариации на русские народные темы, нередко импровизируемые балалаечниками и баянистами.

Примером вариаций может служить II часть 6-й симфонии А. К. Глазунова (см. пример 133):

Тема
Andante
133 (струнные)



I вариация
Allegro moderato
Флейта



II вариация
Allegretto

Гобой

p И. Т. Д.

V вариация. Ноктюрн
(Медленно)

Кларнет

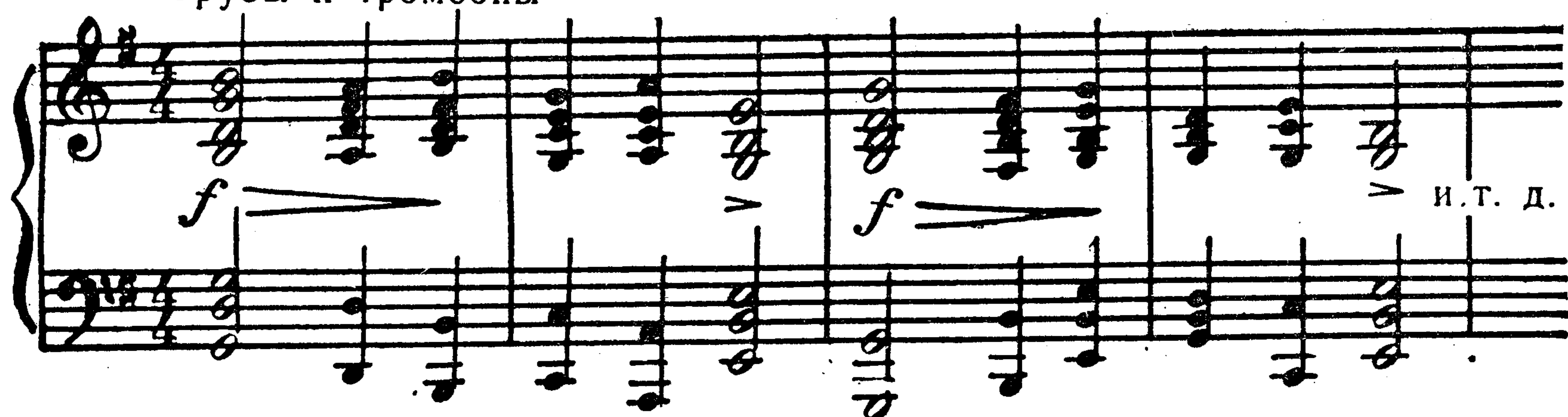
p И. Т. Д.

VI вариация
Allegro moderato
струнные

f И. Т. Д.

И. Т. Д.

VII вариация
Moderato maestoso
Трубы и тромбоны



Варьирование темы широко применяется и в других музыкальных формах. В частности, очень распространено варьирование темы в репризе, что обогащает ее и делает более выразительной.

§ 42. Сложная трехчастная форма

Простые двухчастная и трехчастная формы являются не только формами целых произведений, но и теми составными частями, которые входят в состав более крупных произведений.

Сложная трехчастная форма, как и простая, состоит из трех частей, но в ней хотя бы одна из этих частей представляет собой простую трехчастную или двухчастную форму. Обычно это — I часть. Средняя часть, называемая трио, может иметь различное строение (период, незамкнутое построение разработочного характера, двухчастная или трехчастная простая форма). Реприза может повторять не всю I часть, а только один ее период. Иногда I часть строится в форме сонатного аллегро, о котором будет сказано в § 44.

Для сложной трехчастной формы свойствен резкий контраст трио (средняя часть) с крайними частями. Фактически трио имеет самостоятельную тему, хотя и связанную в какой-то степени с первой.

В сложной трехчастной форме пишутся обычно марши, танцы и многие другие инструментальные пьесы, а также вокальные произведения. В танцах и инструментальных пьесах (например, скерцо) I часть очень часто повторяется в репризе без изменений. В этом случае реприза не выписывается, а после трио дается указание «Da Capo al Fine», что значит «с начала до конца», а слово «Fine», «конец», пишется в конце I части.

Схема сложной трехчастной формы:

Главная тема

А

Трио

Б

Реприза

А

Трио обычно пишется в побочной тональности.

Примером сложной трехчастной формы может служить известная песня Галицкого из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» (см. пример 134):

Вступление

Impetuoso e vivo

134

(оркестр)



ми-минор



(далее дана
только партия голоса)

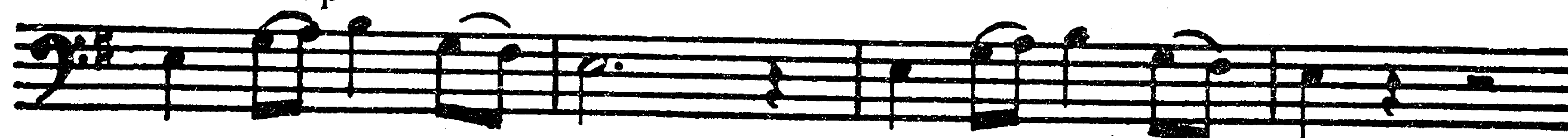
Allegro moderato

1 часть (простая трехчастная форма)

1-й период



Толь коб мне дождать ся 'чес-ти, на Пу-тив-ле кня-зем сес-ти
ми-минор



я б не стал ту- жить,

я бы знал как жить.

Средняя часть



Днём за бран-ны-ми, сто-ла-ми за ве-се-лы-ми пи-ра-ми
Соль-мажор



яб су-дил ря-дил все де-ла вер-шил.

Реприза I части



Всем чи-нил бы я рас-пра-ву как при-шлось бы мне по нра-ву,
ми-минор



всем бы суд чи-нил, всех ви-ном по-ил. Пей, пей,



пей, пей пей, гу-ляй. К но-чи в те-рем бы сго-
Соль-мажор



-ня - ли крас-ных де-вок всех ко- мне.



Дев-ки пес-ни б мне иг-ра-ли, кня-зя

Середина



сла-ви-ли о-не. А кто ру-мя-ней да бе-



-ле - с у се-бя я ос-тав-лял.

Реприза трио

Кто из де — виц мне ми — ле — е сте — ми
но — чи я гу — лял. Э — х!

Со второй четверти этого такта оркестр повторяет вступление, а затем следует реприза I части песни до слова «конец»

§ 43. Рондо

В форме рондо («круг») главная тема повторяется несколько раз, что создает впечатление как бы замкнутого круга. Между проведениями темы проходят построения иного содержания — эпизоды. Эпизоды, имеющие характер разработки или простую форму, пишутся в различных тональностях, обычно в побочных.

В форме рондо пишут как отдельные пьесы, так и части больших произведений.

Схема рондо:

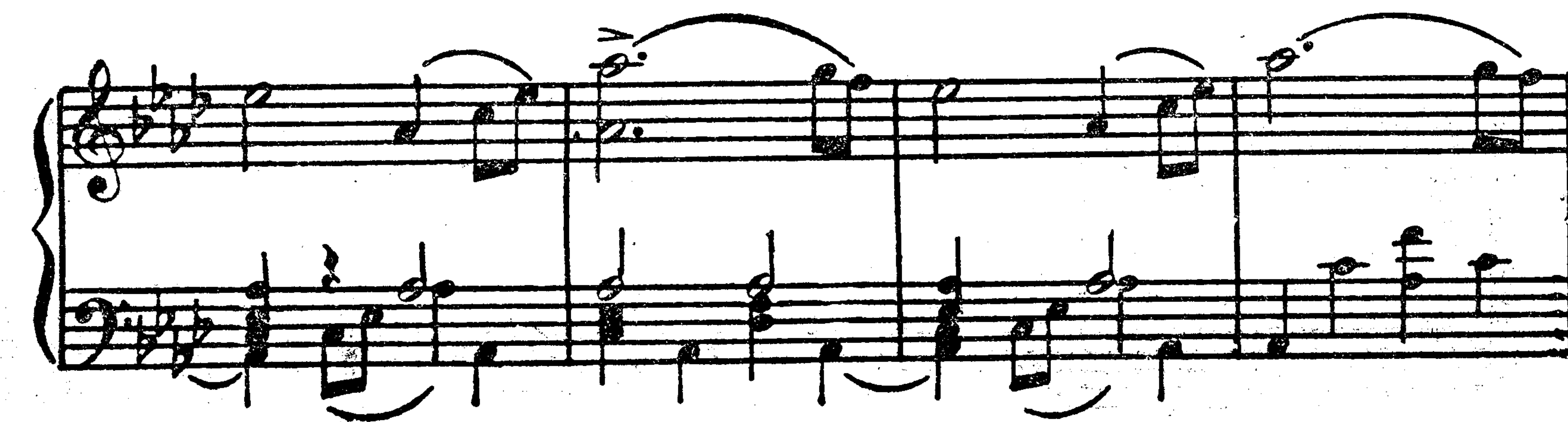
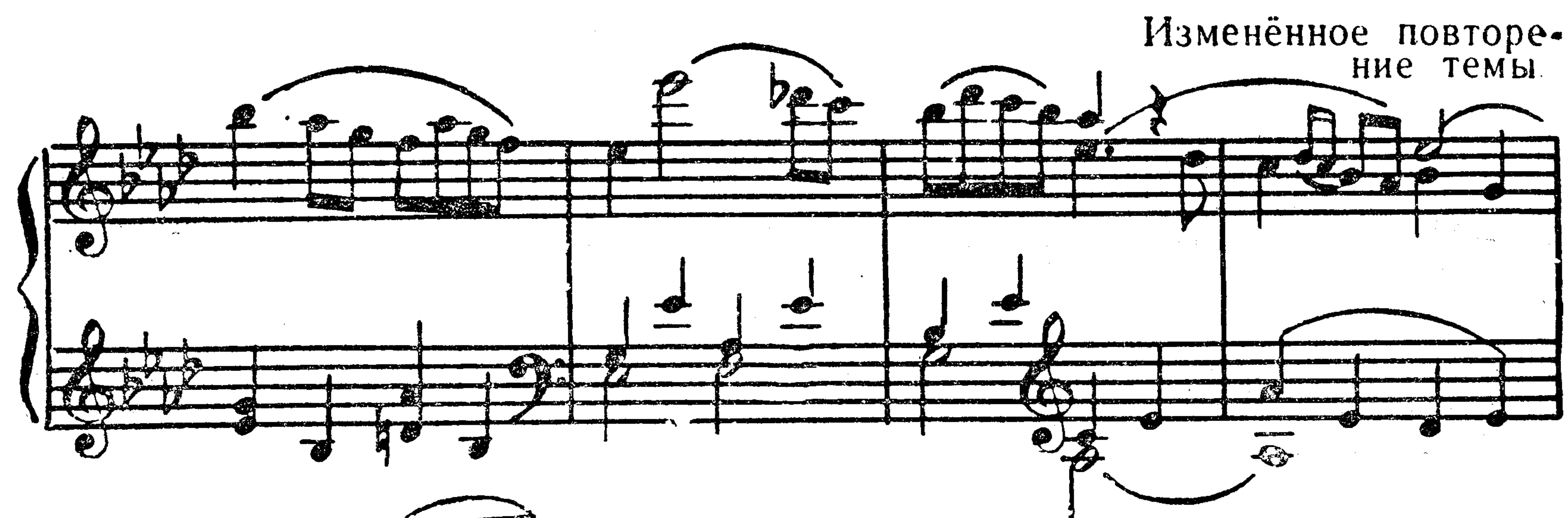
Тема	1-й эпизод	Тема	2-й эпизод	Тема	
А	Б	А	В	А	и т. д.

Контрастность между эпизодами и темой различна: она может быть очень невелика, как в простой трехчастной форме, или может приближаться к контрастности трио сложной трехчастной формы.

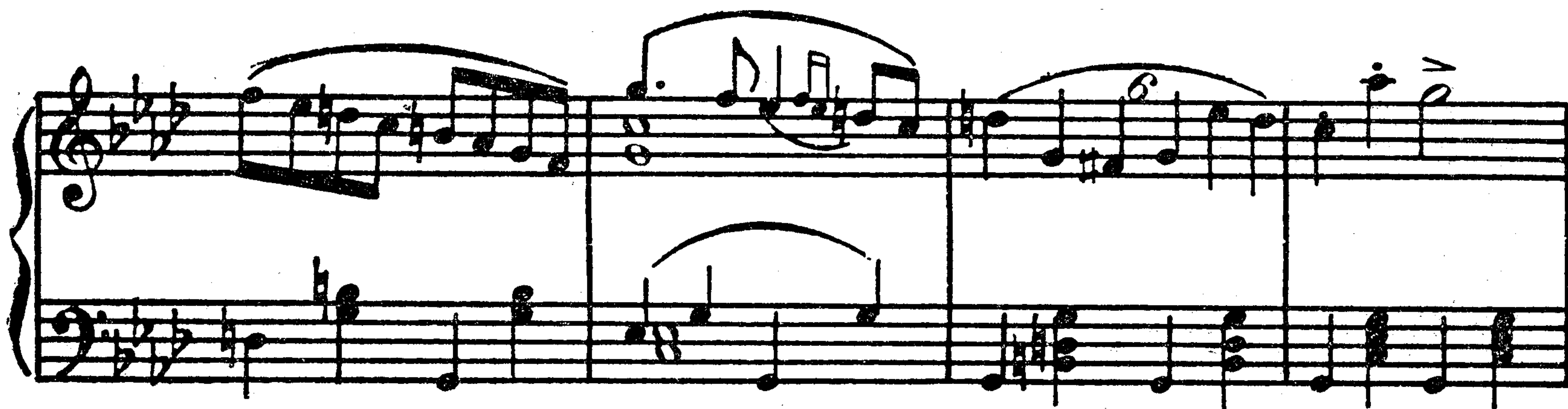
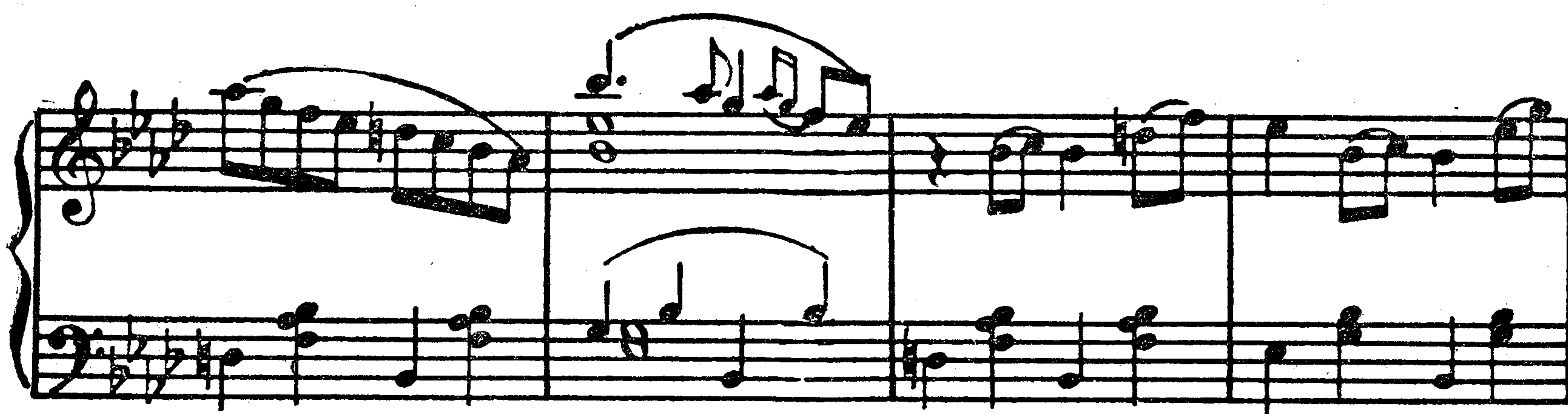
Примером рондо может служить рондо Антонида из оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин» (см. пример 135):

135 Allegro grazioso assai

(переложение для фортепиано)
Тема (повторный период)



I эпизод
Leggiero

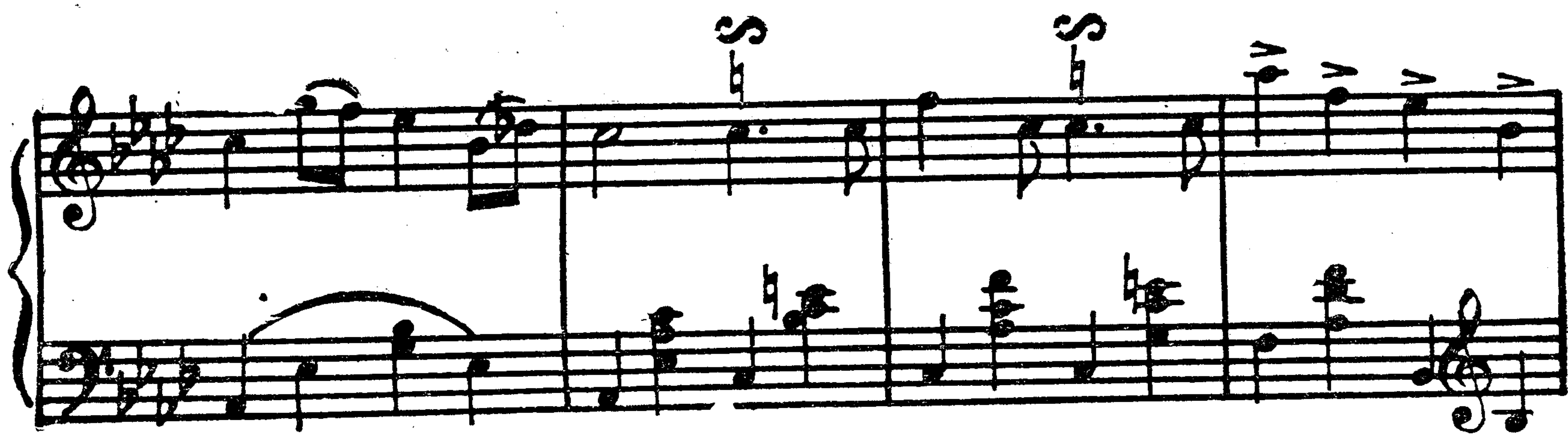


poco riten

Tema
a tempo



dimin



2-й эпизод

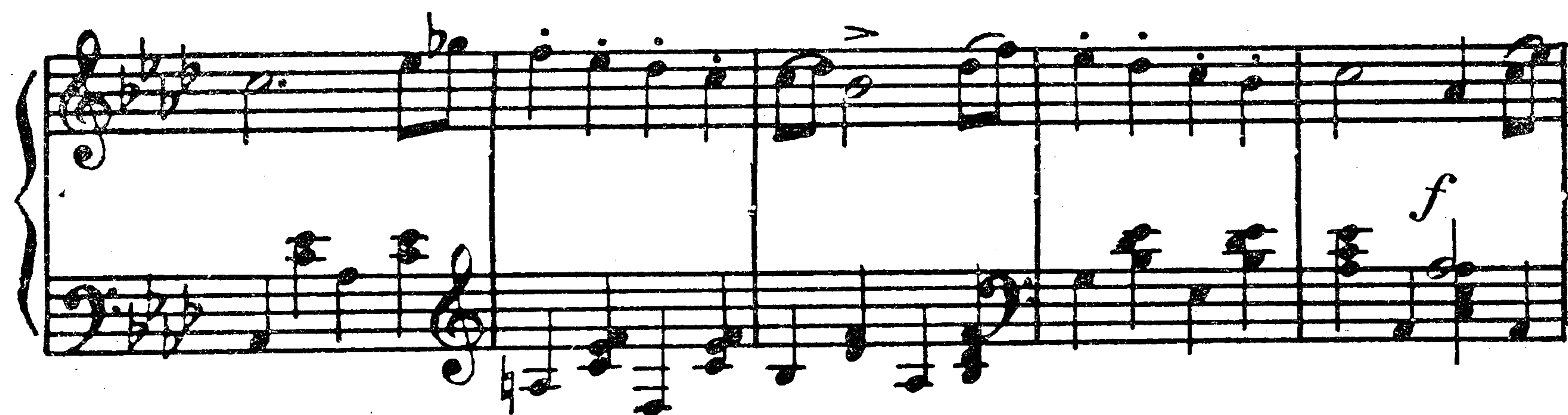
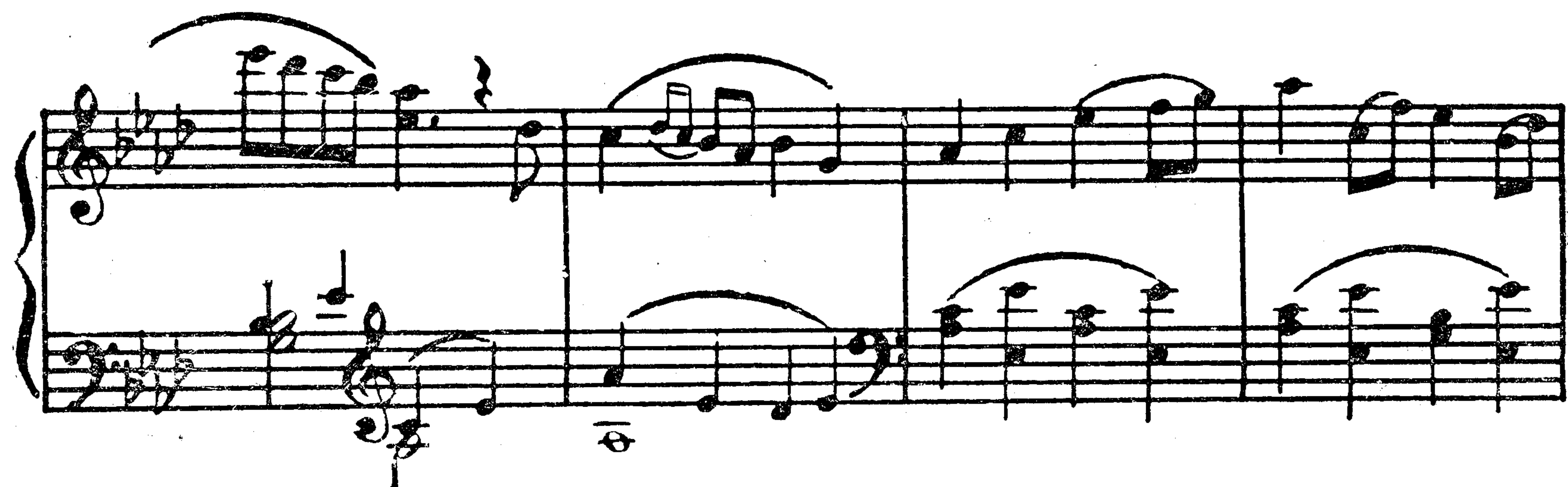
The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the treble clef begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and A4. The bass line starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B-flat3, and A3. The system is divided into four measures. The first measure contains the initial notes. The second measure features a forte (*f*) dynamic marking. The third measure contains a piano (*p*) dynamic marking. The fourth measure concludes the system with a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass.

The second system of musical notation continues the piece. The treble clef melody features a series of eighth and sixteenth notes, creating a flowing line. The bass line provides harmonic support with chords and single notes. The system is divided into four measures, maintaining the same key signature and tempo.

The third system of musical notation shows the continuation of the musical theme. The treble clef has a melodic line with some rests, while the bass line continues with a steady accompaniment. The system is divided into four measures.

The fourth system of musical notation continues the development of the theme. The treble clef melody includes a sixteenth-note run. The bass line consists of chords and moving lines. The system is divided into four measures.

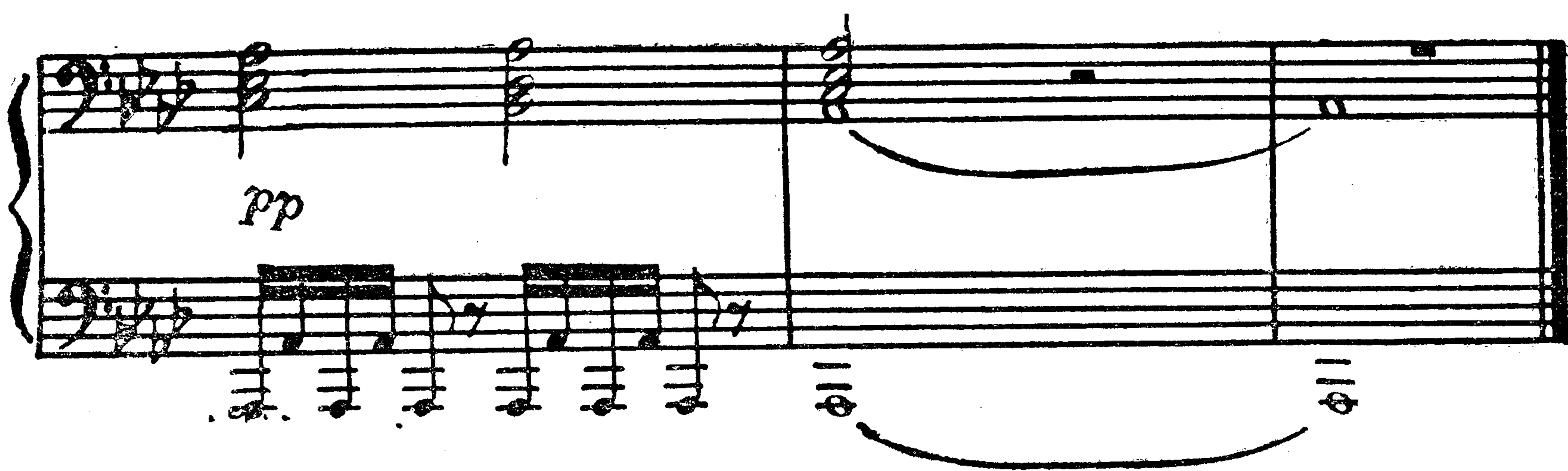
The fifth system of musical notation concludes the 2nd episode. The treble clef melody features a sixteenth-note run and a final melodic phrase. The bass line provides a steady accompaniment. The system is divided into four measures. The final measure includes the tempo marking "Tema a tempo" and the performance instruction "calando" (rushing).





Заклучение





§ 44. Форма сонатного аллегро

Форма сонатного аллегро часто называется сонатной формой, так как в этой форме обычно (но не всегда) пишут первые, быстрые части сонат.

В форме сонатного аллегро развиваются два контрастирующих музыкальных образа и соответственно две темы, которые называются главной и побочной партиями. Классическая сонатная форма состоит из трех основных частей:

1. **Экспозиция** — изложение тем: главная партия в главной тональности и побочная партия в побочной тональности.

2. **Разработка** — разработка тем и их элементов в ряде модулирующих, незамкнутых построений, сопоставление тем, их вариации и т. п. Конец разработки обычно подготавливает возвращение в главную тональность (нередко на органном пункте доминанты этой тональности).

3. **Реприза** — повторение материала экспозиции, но с побочной партией в главной тональности.

В некоторых произведениях, обычно написанных в медленном темпе, разработка отсутствует. Тогда форма называется сонатной без разработки.

Содержание сонатной формы в том виде, какую она получила у классиков конца XVIII и начала XIX века, в основном возможно свести к следующему:

а) к показу двух контрастирующих и, следовательно, противоречащих друг другу музыкальных образов в экспозиции;

б) к показу развития этих образов в борьбе или взаимодействии друг с другом в разработке;

в) к известному примирению, согласованию образов или утверждению одного из них в репризе.

Кроме перечисленных главных составных частей сонатной формы, в ней обычно присутствуют подчиненные элементы, служащие для связи частей друг с другом или дополняющие два

главных образа второстепенными, имеющими для понимания главных образов существенное значение. Это:

Вступление, обычно в медленном темпе и нередко в побочной тональности или модулирующее, подводящее к изложению главной партии сонатного аллегро. Такое вступление может быть широко развито, но может и отсутствовать. Оно дает общую характеристику содержания, а нередко показывает и главные тематические элементы.

Связующая партия, соединяющая главную партию с побочной. Это разросшаяся в тематически-самостоятельное построение связка. Связующая партия может служить не только переходом разработочного характера, но и иметь самостоятельное мелодическое содержание, то есть раскрыть новый художественный образ.

Экспозиция оканчивается **заключительной партией**, которая объединяет тематический материал главной и побочной партий. Иногда она представляет как бы дополнение к побочной партии, имея самостоятельное мелодическое содержание.

Эпизоды в разработке. Разработка развивает в различных тональностях материал экспозиции. Внутри разработки могут возникнуть более или менее замкнутые и мелодически-самостоятельные эпизоды, как, например, эпизод фашистского нашествия в разработке I части 7-й симфонии Д. Шостаковича, изложенный в форме вариаций.

Кода. Иногда сонатная форма оканчивается простым заключением, не вносящим ничего нового. Но обычно после репризы следует более или менее широко развитое построение, как бы подводящее итог всему произведению и включающее материал из всех частей сонатного аллегро и являющееся таким образом как бы второй разработкой. Кода может включать и новый материал. Заканчивается кода обычно рядом кадансов в главной тональности.

Схема развернутой формы сонатного аллегро:

Вступление

Главная или побочная тональность или модуляция

I часть. Экспозиция

Главная партия	Связующая партия	Побочная партия	Заключительная партия
Главная тональность	Модуляция	Побочная тональность	Та же побочная тональность

II часть. Разработка

Модулирующее развитие элементов тем экспозиции. Внутри разработки возможны эпизоды.

Возвращение в главную тональность.

III часть. Реприза

Главная партия	Связующая партия	Побочная партия	Заключительная партия
Главная то-нальность	Изменена в связи с возвращением в главную тональность	Главная или одноименная главной то-нальность	Главная то-нальность

К о д а

Итог всего развития, нередко в форме разработки.

Заключение в главной тональности.

Возможно наличие нескольких (обычно не более двух) побочных партий, следующих друг за другом.

В репризе нередко выпадает связующая партия или не повторяется целиком материал экспозиции. Бывают случаи изменения порядка изложения материала. Например, главная партия излагается в репризе после побочной (это называется зеркальной репризой).

Главная партия в репризе часто сокращается, а иногда и вовсе выпадает.

Но никогда не может выпасть побочная партия, так как ее повторение в репризе в другой тональности сравнительно с экспозицией — один из главных признаков сонатной формы.

Тональный план репризы может быть также иным, чем это показано в схеме (классической).

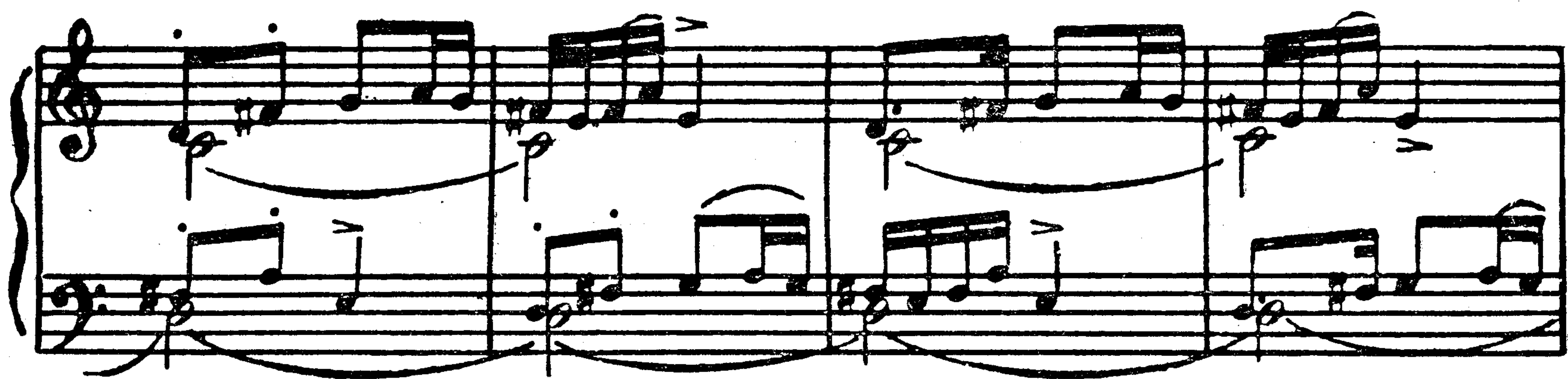
Главная и побочная партия пишутся в какой-либо из простых форм. Но главная партия нередко остается разомкнутой, то есть заканчивающейся половинным кадансом. Побочная же партия почти всегда замкнута (полный каданс).

Таким образом, экспозиция содержит только изложение основных тем произведения, разработка показывает их взаимодействие и развитие, а реприза подводит итоги этому развитию. Примером сонатной формы может служить пляска скоморохов из оперы А. Н. Римского-Корсакова «Снегурочка». Приводим только экспозицию без вступления (см. пример 136):

136 Vivace

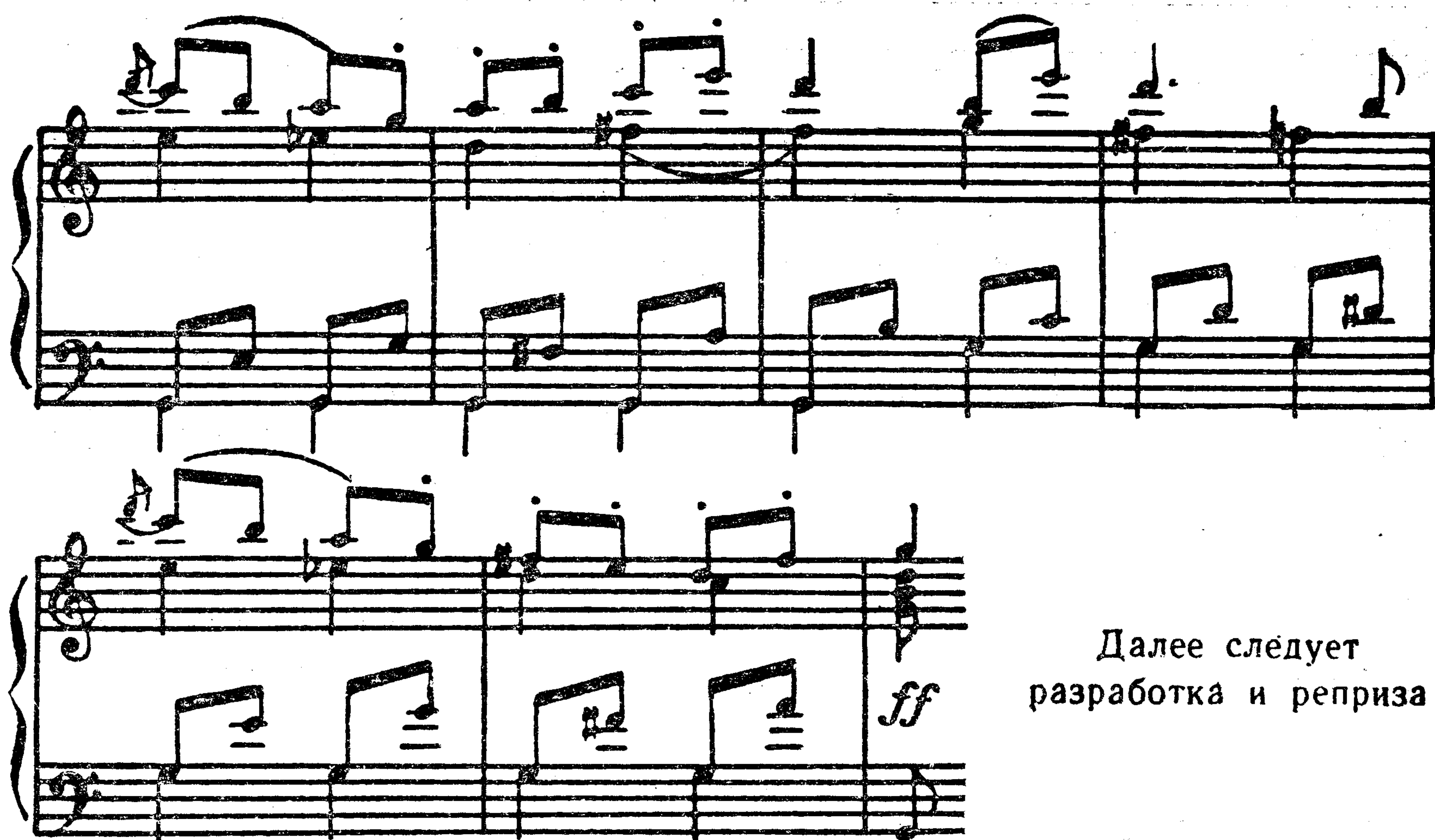
Главная партия

The musical score consists of six systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Vivace'. The first system includes the instruction *f* scherzando. The second system continues the main melody. The third system includes the instruction *ff*. The fourth system continues the main melody. The fifth system is labeled 'Связующая партия' (Connecting part) and includes the instruction *p*. The sixth system continues the connecting part. The score features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.



Побочная партия





Далее следует
разработка и реприза

Необходимо добавить, что все рассмотренные основные музыкальные формы допускают всевозможные сочетания и изменения. Так, например, сонатная форма может иметь признак рондо — проведение главной партии три раза. В этом случае главная партия повторяется еще раз в главной тональности в конце экспозиции, перед разработкой, а заключительная партия выпадает. Такая форма называется рондо-сонатой.

§ 45. Понятие о циклических формах и о жанрах музыкальных произведений

В отдельных произведениях, написанных в какой-либо из перечисленных форм, часто бывает невозможно развернуть более широкие по замыслу музыкальные полотна. В таких случаях композитор пишет произведение, слагающееся из ряда самостоятельных по форме произведений. Ряд (цикл) пьес, объединенных одним замыслом или сюжетом называется циклическим музыкальным произведением. К числу циклических произведений относятся оперы, балеты, оратории. Отдельные номера в них, как видно из примеров 134, 135, 136, пишутся в какой-либо из рассмотренных нами форм.

Из инструментальных произведений к циклическим относятся сюиты. Это цикл различных инструментальных пьес, объединяе-

мых единым замыслом. Наиболее распространены танцевальные сюиты, сюиты из опер, сюиты из музыки к кинофильмам, из музыки к драматическим произведениям и т. п.

В форме сонатного цикла пишутся сонаты, симфонии, концерты, пьесы для ансамблей: трио, квартеты, квинтеты и т. п. Сонатный цикл обычно складывается из трех основных частей: I части — быстрой, в форме сонатного аллегро; II части — медленной, обычно в побочной тональности и в любой из музыкальных форм (кроме рондо, одночастной и двухчастной форм); III части — быстрой, в главной или одноименной тональности, в форме сонатного аллегро, рондо или темы с вариациями.

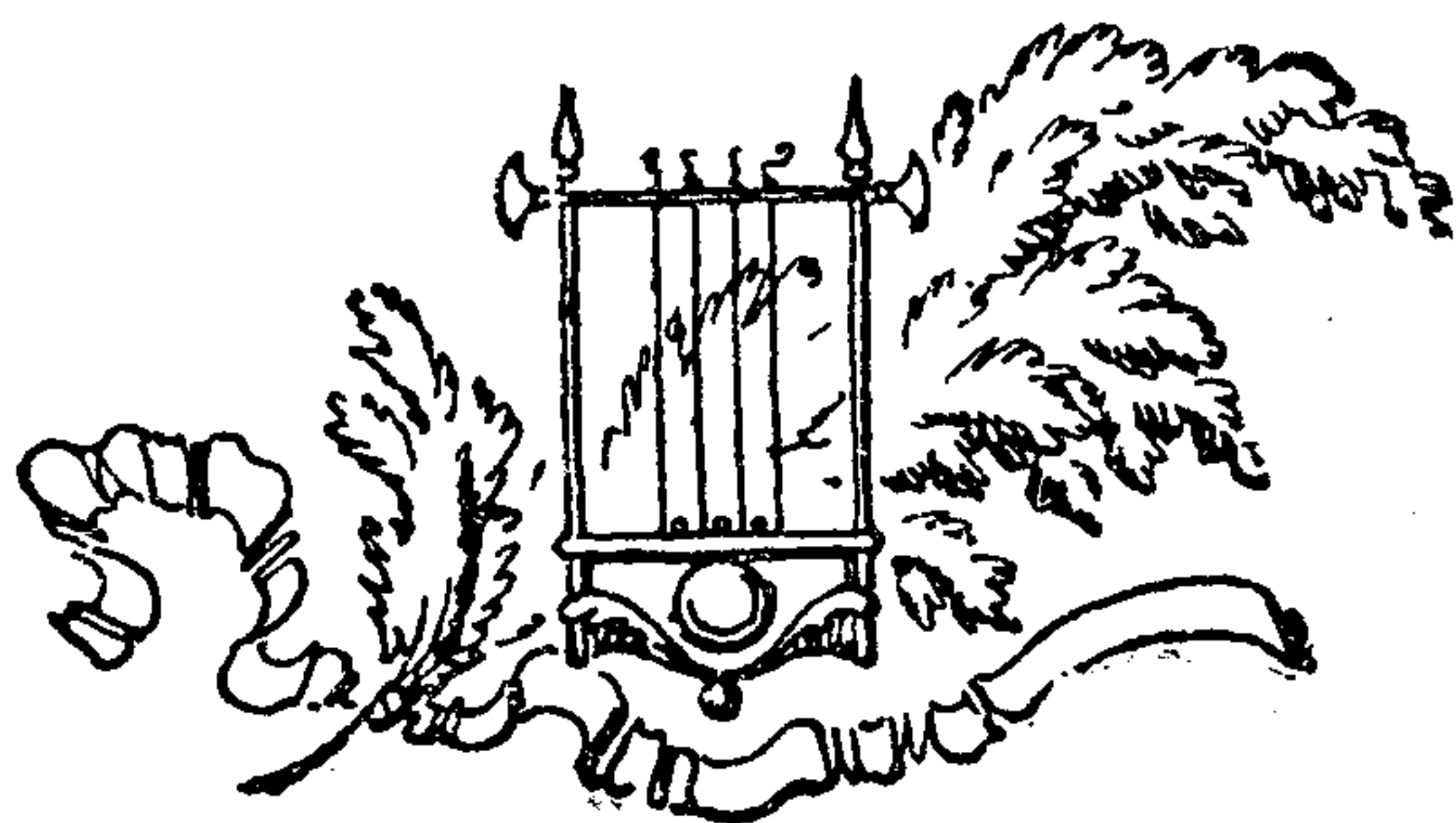
В сонатах и симфониях часто добавляется еще одна очень подвижная часть, скерцо (в переводе «шутка»), которая пишется в сложной трехчастной форме и помещается перед или после средней части. До Бетховена (в XVIII веке) место скерцо занимал менуэт. Чайковский вместо скерцо нередко писал вальс.

В виде исключения бывают сонаты, состоящие только из двух или одной части.

* *
*

В рассмотренных нами музыкальных формах написаны все произведения гомофонно-гармонического склада. Но существуют еще жанры музыкальных произведений, определяющие их характер, назначение и т. п. К ним относятся танцы (вальс, мазурка, полька и т. п.), марши, ноктюрны, элегии, баллады, экспромты и пр. Эти названия определяют ритм, темп, фактуру и т. д., но не форму музыкальных произведений. Объяснение этих названий можно найти в любом музыкальном словаре.

Желающим ознакомиться подробнее с формами музыкальных произведений, и особенно с их жанрами, можно рекомендовать книгу Т. Поповой «Музыкальные жанры и формы». М., Музгиз. 1951 г.





Глава III
ПОЛИФОНΙΑ
(краткие сведения)

1. ВВЕДЕНИЕ

Полифония (в переводе обозначает «многоголосие») — вид музыкального творчества, основанный на ином, чем гомофония, композиционном принципе. Как уже было отмечено в I главе, в произведениях гомофонно-гармонического склада наибольшее значение имеет один голос (мелодия одного голоса), тогда как в полифоническом произведении все одновременно звучащие голоса (все мелодии) равноправны. Самое беглое сравнение двух следующих отрывков показывает это различие:

137 *Vivo ma non troppo*

poco rall.

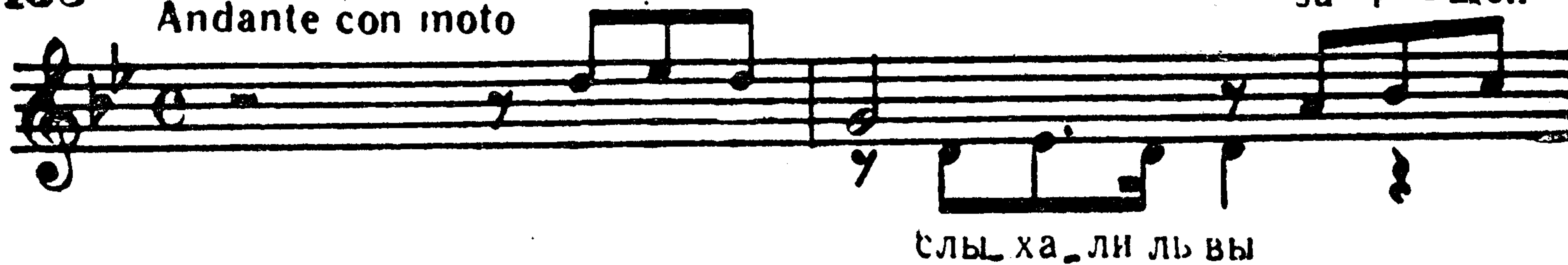
Ф. ШОПЕН. Мазурка

438

Andante con moto

Слы_ха лиль вы

за ро_щей



глас ноч_ной

Пев_ца люб ви

пев_ца сво_ей пе_ча_ли



Дуэт Татьяны и Ольги из оперы П. ЧАЙКОВСКОГО «Евгений Онегин»

Даже в самом развитом по голосоведению произведении гомофонно-гармонического склада можно легко ощутить ведущую роль одного голоса, например:

139

пле_чо

espressivo

pp



«Люди спят», музыка С. ТАНЕЕВА

Так же легко установить разницу между этим примером и следующим:

140 Andantino quasi allegretto

Российская народная песня «Звонили звоны»

В первом примере, при густой и насыщенной музыкальной ткани, явно преобладает мелодия верхнего голоса, во втором примере — оба голоса равноправны.

Таким образом, полифония — многоголосие, состоящее из нескольких (двух и более) мелодий, имеющих самостоятельное значение.

Однако голоса полифонического произведения не представляют собой отдельные, не связанные друг с другом мелодические линии — они объединены ладом, тональностью, гармонией. Гармоническая основа заметна даже в двухголосии. Так, первые 2 такта песни «Звонили звоны» (пример 140) показывают тонические звуки Соль-мажора; в 3-м такте намечена IV ступень (звуки до - ми) с приготовленным задержанием ре перед до в нижнем голосе и вспомогательным звуком фа-диез — в верхнем, в конце такта звуки тонического сектаккорда (си - ре); в 4-м такте опять тоника с неприготовленным задержанием ля перед соль в нижнем голосе и проходящим знаком фа-диез к новой гармонии 5-го такта и т. д.

Задача 55. Продлите и закончите анализ этой песни.

2. РАЗНОВИДНОСТИ ПОЛИФОНИИ

В музыкальном творчестве встречаются три вида полифонии: 1) подголосочный, 2) контрастный, 3) имитационный.

§ 46. Подголосочная полифония

Подголосочная полифония — народное многоголосие, характерное для музыки ряда народов, и особенно для русской музыки. Отличительная особенность этого многоголосия заключается в том, что мелодии всех голосов являются одновременно исполняемыми вариантами одной и той же мелодии, то более или менее близкими, то значительно отличающимися один от другого. Эта особенность объясняется свойственной народному хорошему пению импровизационной манерой исполнения, стремлением отдельных, наиболее одаренных певцов, по-разному «распеть» одну и ту же мелодию. Голоса певцов то сливаются в унисон, даже движутся параллельными унисонами, то расходятся в другие интервалы — до октавы и даже больше.

Качество вариантов и степень их различия определяют большую или меньшую зрелость подголосочной полифонии: чем богаче варианты, чем больше между ними различие — тем совершеннее полифония.

Название «подголосочная» происходит от слова «подголосок». Так называется ответвляющаяся из унисонного пения двух голосов мелодия, образующая с первоначальной мелодией новые интервальные соотношения, то есть фактически образующая новый мелодический вариант.

Богатство подголосков является характерной чертой русской народной хоровой музыки, а также музыки других народов СССР.

Разберем хоровой куплет русской народной песни «При долинушке калинушка» (песня написана в си-миноре).

141

Живо Запев

При до - ли - нуш - ке ка - ли - нуш - ка сто - ит,

2-й куплет

на ка - ли - не со - ло - вей-паш ка си -

днт. горь - ку я -- го - ду ка - ли-нуш-ку клю - ёт.

Запев песни и 2-й куплет

Первоначальный вариант мелодии, взятый из запева, проходит в двух первых тактах унисоном верхнего и среднего голосов; в затакте, благодаря скачку среднего голоса на кварту вверх, образуется кратковременный подголосок, смягчающий резкость звучания малой септимы до-диез — си. С 3-й четверти третьего такта первоначальный вариант мелодии переходит к среднему голосу, в то время как нижний голос представляет собой подголосок, подчеркивающий тонику параллельного лада. Далее, после трехкратного унисонного ми, голоса расходятся, дважды повторяют в октаву доминанту Ре-мажора и после тоники ре последованием различных интервалов (главным образом параллельных терций) приводят к плагальной каденции в главной тональности (II ступень — I). Интересно начало мелодии верхнего голоса, наиболее контрастное, где многократно повторяется тонический звук. Смысл этого повторения — эмоционально выразительный: им подчеркнута настроенность сдержанной печали. Далее, после небольшого отклонения в ми-минор (без вводного тона), верхний голос идет в унисон со средним, лишь два раза допуская изменение: перед словом «горьку», где образуется резкая секунда ля — си, и в предпоследнем такте, где благодаря разделению верхних голосов появляется новый краткий подголосок ля — ф а-диез — ми.

Иначе построено многоголосие, в хоровой части запева песни «Снежки белые, пушисты», обработка композитора А. Гедике (4—6-й такты).

142 Умеренно

mf запевала

Снеж_ки бе_лы е пу шис_ ты по ____ кры

по ____ кры

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a *mf* dynamic and a tempo marking of 'Умеренно'. It contains the lyrics 'Снеж_ки бе_лы е пу шис_ ты по ____ кры'. The second and third staves are empty. The fourth and fifth staves contain the lyrics 'по ____ кры' and have a *f* dynamic marking.

____ ва ли все по_ ля, ____ а ____ од _ но

по_ ля, а ____

____ ва ли все по_ ля, по_ ля, а од _ но

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, starting with a *mf* dynamic. It contains the lyrics '____ ва ли все по_ ля, ____ а ____ од _ но'. The second and third staves contain the lyrics 'по_ ля, а ____'. The fourth and fifth staves contain the lyrics '____ ва ли все по_ ля, по_ ля, а од _ но' and have a *mf* dynamic marking.

лишь не пок — ры — ли: го — ря лю — та мо — е — го

лишь не по — кры — ли: го — ря лю — та мо — е — го

кры — ли го — ря лю — та мо — е — го

1-й куплет песни

Голоса этого хорового отрывка больше отличаются друг от друга, чем в предыдущем примере, вариантность мелодий здесь значительно слабее, особенно при сравнении баса и верхнего голоса. Подголоски использованы мало.

Задача 56. Найдите подголоски и сделайте разбор — по примеру приведенного выше разбора песни «При долинушке калинушка» — хорового припева песни «Снежки белые, пушисты» — от такта $\frac{2}{4}$ до конца 1-го куплета.

Русское народное многоголосие явилось той основой, на которой позднее (к концу XVII века) развились в русской музыке и другие виды полифонии.

§ 47. Контрастная полифония

Как показывает само название, мелодии в этом многоголосии контрастируют друг другу. Примеры:

143 Moderato

Exercise 143 is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system contains four measures, and the second system contains four measures. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes. A fermata is placed over the final note of the right hand in the second system.

144 Allegro moderato

Exercise 144 is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system contains four measures, and the second system contains four measures. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic. The melody is in the right hand, featuring eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the third measure of the second system.

145 Adagio

Exercise 145 is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system contains four measures, and the second system contains four measures. The tempo is marked 'Adagio'. The piece begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody is in the right hand, featuring eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes. A fermata is placed over the final note of the right hand in the second system.

Контрастная полифония очень часто используется в произведениях смешанного, гомофонно-полифонического склада (см. дальше).

§ 48. Имитационная полифония

Имитационная полифония очень распространенная в музыкальном искусстве разновидность полифонии, прошедшая долгий и сложный путь развития¹. Название ее происходит от слова «имитация», что значит «подражание»: все голоса подражают мелодии — теме начального голоса, исполняя ее последовательно, один за другим. Например:



Ф. ШОПЕН. Мазурка.

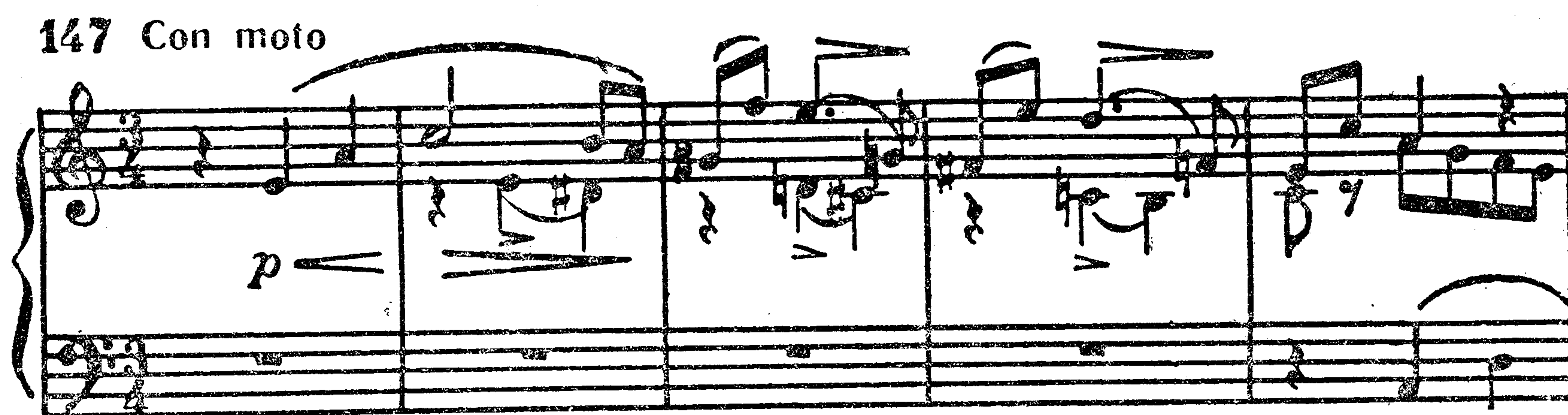
¹ Имитационная полифония возникла в западноевропейском искусстве в XIII веке, но зрелые формы ее распространились позднее — в XV—XVI веках. Из композиторов этого времени известно имя Орландо Лассо (1512—1594); его «Покаянные псалмы» исполняет Государственный хор русской песни под управлением А. В. Свешникова, а произведение «Эхо» знакомо нашим самодеятельным хоровым коллективам. Творчество Палестрины (1514—1594) явилось завершением ранней эпохи развития полифонии и вместе с тем, благодаря большой роли в нем аккордового изложения, предвосхитило последующее развитие гомофонно-гармонического склада.

Но полного расцвета полифония достигла в XVIII веке, в творчестве одного из ярчайших его представителей — немецкого композитора Иоганна Себастьяна Баха (1685—1750), утвердившего формы имитационной полифонии.

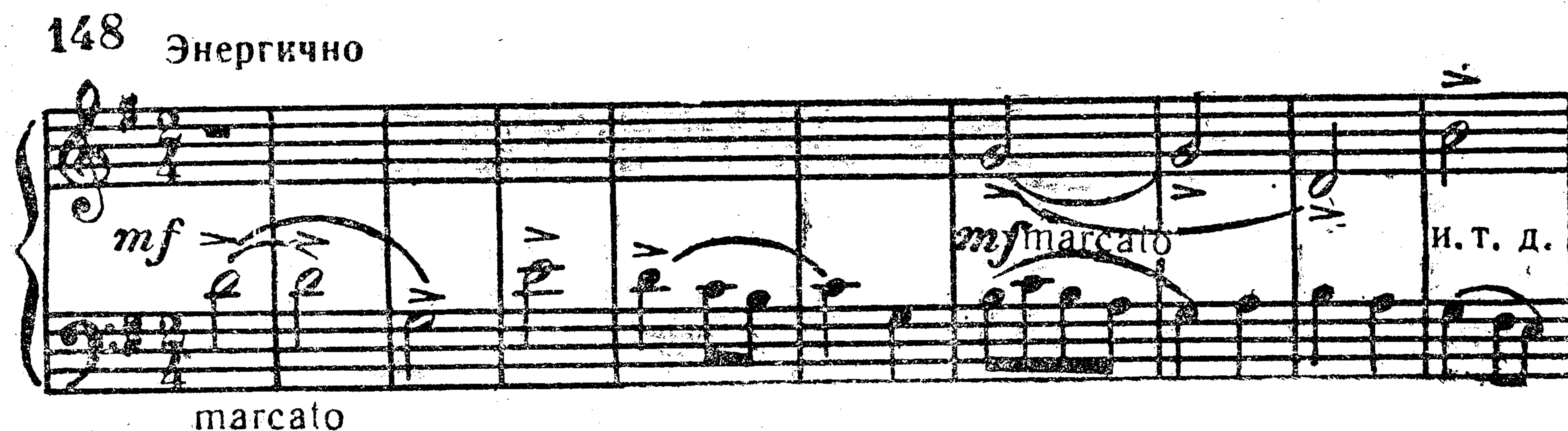
В русской музыке начало развития имитационной полифонии относится к концу XVII века. Из русских композиторов блестящим знатоком ее был С. И. Танеев (1856—1915).

В данном примере тема проходит 4 раза — у сопрано, тенора, альты и баса.

Продолжительность темы может быть различной — один, два такта и больше, но, как правило, не более четырех. Тема может быть единой по характеру музыки, подобно теме мазурки Шопена, но может иметь и контрастные элементы, как, например, тема фуги Глинки ля-минор (пример 147), где начальному напевному, строго диатоническому двутакту, противопоставлена «ломаная» секвенция с хроматизмами и большими скачками.



Тема должна быть гармонически ясна и, кроме того, должна предоставлять возможности для полифонического развития. Поэтому тема очень часто не имеет четкой заключительной каденции и заканчивается наложением (последний звук темы совпадает с началом имитации в другом голосе).



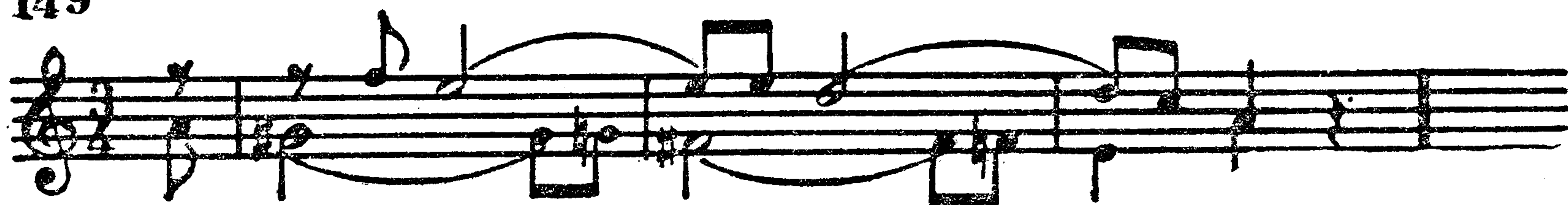
ГЛИНКА. Фуга из оперы «Иван Сусанин»

Этот пример указывает еще на одно, очень важное свойство темы — она может иметь жанровый характер (песня, как в данном случае, танец и др.).

Приведенный выше пример 147 является интересным образцом так называемой скрытой полифонии: в мелодии,

начиная с 3-го такта, ощущаются как бы две мелодические линии, что можно условно представить следующим образом:

149



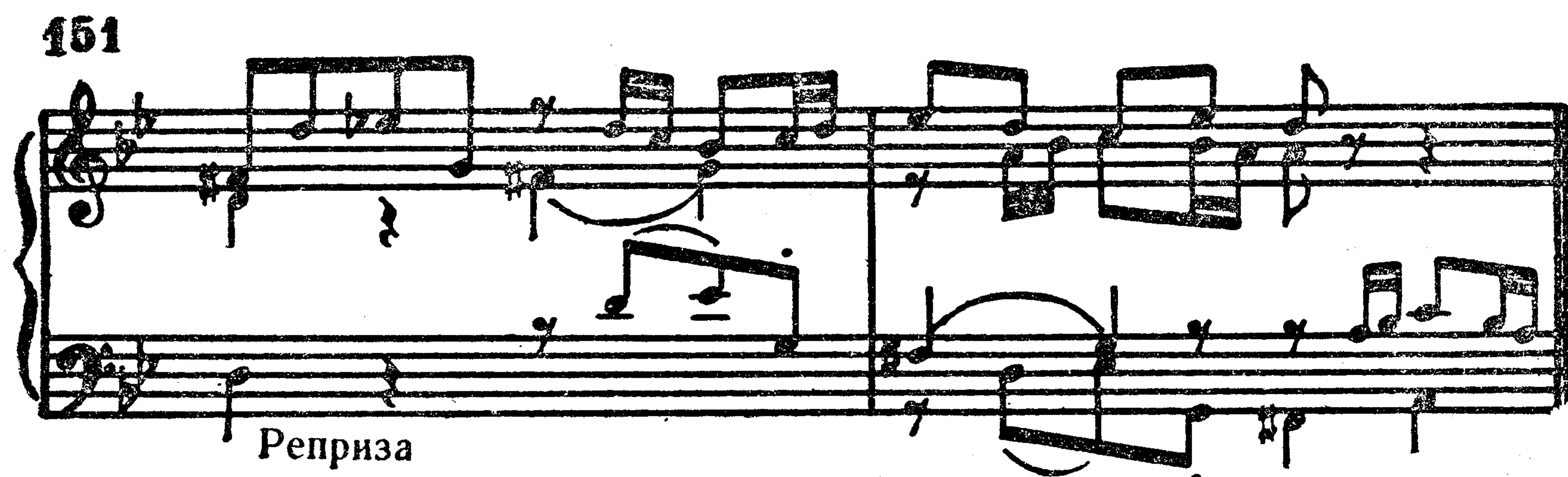
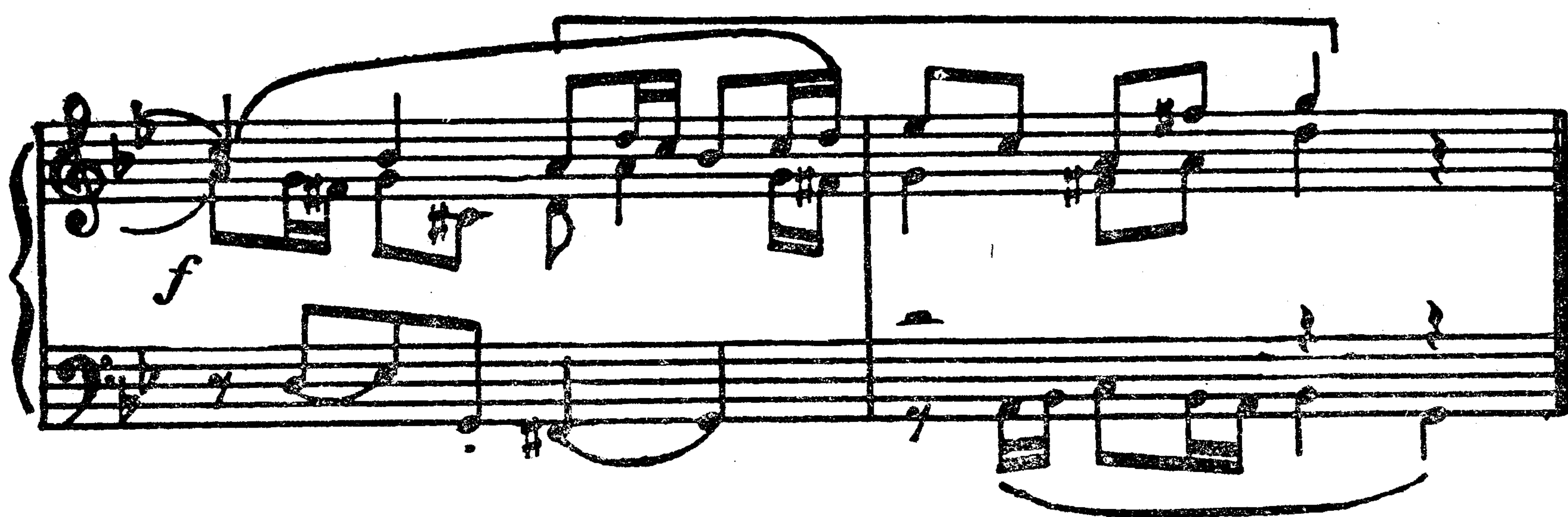
Скрытая полифония характерна для многих полифонических тем.

Имитация может быть сделана в любой интервал (имеется в виду интервал между первыми звуками начальной темы и ее повторений), чаще всего это октава или квинта. Имитация в квинту вызывает переход в тональность доминанты. В приведенном выше отрывке из мазурки Шопена до-диез-минор 1-я имитация сделана в октаву (вниз), а 2-я и 3-я — в квинту, отчего и происходит переход в соль-диез-минор.

Очень большую роль играет стреттная (сжатая) имитация («стретта» — в переводе «сжимать»). Так называется имитация, когда 2-й голос вступает с темой до окончания темы в 1-м голосе. Стреттная имитация способствует развитию разработочных частей сочинения, подготовке кульминации, а также бóльшей напряженности заключительных частей.

150 Andante con moto





БАХ. Фуга соль-минор.

Необходимо остановиться на одной, крайне существенной, особенности имитационной полифонии. В то время, когда 2-й голос проводит имитацию темы (только что прошедшей в 1-м голосе) — 1-й голос чаще всего не умолкает, а свободно продолжает мелодическое движение, образуя новую мелодию, в той или иной степени контрастную теме. Эта новая мелодия, которая сопутствует или, как принято говорить, контрапунктирует имитирующему голосу, — называется **противосложением**. В примере 150 отмеченные квадратной скобкой такты (у альты, а затем у верхнего голоса) представляют собой противосложение.

Схематически все это можно представить так:

в 2-голосном складе — 1-й голос — тема		противосложение	
		2-й голос — тема	
в 3-голосном складе — 1-й голос — тема		противосложение	
		2-й голос — тема	
			3-й голос — тема.

Использование противосложения имеет большее значение, так как оно вносит контраст, являющийся необходимым условием полифонического произведения.

Если имитирующий голос повторяет не только тему, но и противосложение, то есть с опозданием повторяет все, что делал первый голос, — образуется к а н о н. Канон может быть самостоятельным полифоническим произведением (например, «Канон» для фортепиано Грига) или частью произведения не полифонического склада. Например, дуэт Ленского и Онегина в сцене дуэли из оперы П. Чайковского «Евгений Онегин» это канон в терцию (Онегин повторяет все, что поет Ленский терцией ниже), со сдвигом в половину (Онегин вступает на 4 восьмых позже). Канон поддержан аккордами (что бывает очень часто) и органичным пунктом на доминанте тональности — до-диез-минор. Музыка великолепно передает душевное состояние героев: тревожную настороженность, сомнения, колебания, предчувствие роковой развязки. Эти настроения общи для обоих героев, поэтому форма канона является наиболее соответствующей данной драматической ситуации. Во II части дуэта Чайковский снимает канон, герои поют вместе (в терцию). Мысль о примирении как бы объединяет их так же, как и последующее твердое решение разрыва.

152 *L'istesso tempo*

The musical score is for a duet from Eugene Onegin, Act II, measure 152. It is marked *L'istesso tempo*. The score consists of three staves. The top two staves are for the voices, and the bottom two staves are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is in a canon in thirds, with the second voice entering half a measure later than the first. The lyrics are in Russian: "Вра- ги, давно ли друг от" for the first voice and "Вра- ги, дав" for the second voice. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands, with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

Вра- ги, давно ли друг от

Вра- ги, дав

pp

дру - га нас жаж - да кро - ви от - ве - ла?

- но ли друг от дру - га нас жаж - да кро - ви от - ве -

Дав - но ли мы ча - сы до - су - га гра - пе - зу

- ла Дав - но ли мы ча - сы до су - га - гра -

и мыс ли и де ла де - ли ли друж - но?

- пе - зу и мыс ли и де - ла де - ли - ли друж - но?

p *cresc.*

Мы — не злоб но вра гам нас, лед ственным подоб но

p

Мы не злоб но вра гам нас лед ственным по

мы друг для дру га в ти ши не го то вим ги бель хлад но кров но

доб но мы друг для дру га в ти ши не — го то — вим ги бель хлад но

f *pp*

Poco riten.

Ах! не за сме ять ся ль на м по ка, не о ба гри ла ся ру

кров но. Ах! не за сме ять ся ль на м по ка не о ба гри ла ся ру.

f *p* *f* *pp*

—ка, не разои-тись ли по лю-бов-но

—ка, неразои-тись ли по лю-бов-но

p

r

Allegro non troppo

Нет! Нет! Нет! Нет!

Нет! Нет! Нет! Нет!

pp

3. ФУГА

Фуга — полифоническое произведение, представляющее вершину искусства имитационной полифонии. Фуга (в переводе «бег») строится на многократном повторении одной темы (голоса как будто «бегут» друг за другом). Реже встречаются фуги с двумя и тремя темами (двойная, тройная фуга).

Выдающимся мастером искусства фуги был Иоганн Себастьян Бах.

Тема фуги, обладая всеми свойствами полифонической темы (см. стр. 120—121), приобретает особое значение: она сразу же определяет характер произведения (песенный, танцевальный, углубленно-лирический и т. д.), который в дальнейшем получает лишь то или иное развитие.

Фуга может быть двух, трех, четырех, реже пятиголосной и имеет чаще всего трехчастное строение. Названия частей те же, что и в сонатной форме: I часть — экспозиция, II — разработка, III — реприза.

Тема в экспозиции проходит столько раз, сколько голосов в фуге, причем проводится обязательно разными голосами (каждый по разу).

Если в экспозиции появляется лишнее проведение темы (сверх числа голосов фуги), то оно называется дополнительным проведением. Если число дополнительных проводений равно числу голосов фуги — образуется двойная экспозиция.

Характерной чертой экспозиции фуги является ее тонико-доминантный тональный план. В четырехголосной фуге тема проводится в главной тональности, имитация темы, называемая здесь ответом, в тональности доминанты, затем вновь следует тема в главной тональности и ответ в тональности *D*. В трехголосной фуге последний ответ, естественно, отпадает. Иногда встречаются фуги с тонико-субдоминантным тональным планом экспозиции, тогда ответ проводится в тональности субдоминанты, например, фуга Глинки ля-минор, отрывки из которой были приведены выше.

Ответ, точно имитирующий тему в тональности *D*, называется реальным. Ответ, в котором имеется хотя бы небольшое мелодическое изменение (обычно в 1-м такте), называется тональным.

Тональный ответ в начале еще связан с главной тональностью, а реальный сразу же определяет тональность доминанты.

В фуге Баха соль-минор (см. пример 150) ответ тональный: вместо начальной секунды темы — мелодия ответа начинается с

хода на терцию. Необходимость тонального ответа в данном случае вызвана тем обстоятельством, что реальный ответ модулировал бы в тональность S, а не D (тональность, характерную для ответов в произведениях Баха).

Пример реального ответа:

153 Andante maestoso ♩ = 88

БАХ. Фуга фа-диез-минор.

Противосложение в фуге строится чаще всего на материале темы (пример 150), иногда на новом материале (пример 153). Само собой разумеется, что в трехголосной фуге уже не одно, а два противосложения (разных), в четырехголосной — три и т. д. Одно и то же противосложение может быть сохранено на всем протяжении экспозиции. Тогда оно называется удержанным противосложением (гораздо реже бывает два удержанных противосложения и еще реже — три). Удержанное противосложение становится как бы второй темой, в той или иной степени контрастной главной теме. Вместе с тем оно способствует цельности музыкального образа фуги.

Удержанное противосложение имеется в фуге Баха соль-минор. Первый раз оно появляется у альты, когда идет ответ в верхнем голосе (см. пример 150), второй раз в верхнем голосе, когда тема проводится в басу.

Такое взаимное перемещение темы и противосложения носит название двойного контрапункта.

Те небольшие разделы экспозиции, в которых нет проведения темы или ответа, — называются *интермедиями*. Они строятся секвентно на материале темы или противосложения и имеют связующее значение (см. пример 150, 4—5-й такты). В экспозициях трех- и четырехголосных фуг таких интермедий обычно две: первая — между ответом во втором голосе и темой в третьем голосе (ее назначение — сделать убедительным возвращение в главную тональность), вторая — после проведения всех голосов, в конце экспозиции. Ее задача — подготовить тональность разработки. Заканчивается экспозиция обычно в параллельной тональности.

Разработка фуги строится более свободно, чем экспозиция: в ней может быть большое число проводений темы и, наоборот, очень малое, могут быть обильно использованы интермедии или же более скромно. Обычно интермедии вводятся в разработки широко, поскольку они, как и противосложение, вносят в композицию фуги необходимый контрастный элемент.

Тональности разработки неустойчивы, главная тональность избегается. В конце, перед каденционной доминантой, которая подводит к главной тональности репризы, дается, как правило, проведение темы в одной из тональностей субдоминанты. В разработках находят широкое применение стретты, измененные и неполные темы, а также различные усложненные виды имитации.

Реприза фуги не повторяет точно экспозицию и часто бывает сильно сокращена. В репризе часто встречаются стретты, а в двойных и тройных фугах дается одновременное изложение тем. Для нее характерно отклонение в тональность субдоминанты. Заключение фуги нередко имеет гомофонно-гармонический склад.

Разберем отрывок из хора композитора Давиденко «Улица волнуется», представляющий собой экспозицию 4-х голосной фуги (хор идет в сопровождении оркестра или фортепиано). Тематика хора посвящена февральской революции 1917 года, народным манифестациям, призывающим к свержению самодержавия. Движение, поступь манифестантов («народные волны»), возбуждение народной толпы («улицы») отображены приемом имитации пятитактной темы энергичного, поступательного характера. Очень удачен регистровый «разбег» имитаций — от низкого регистра к высокому, — способствующий впечатлению нарастающей волны. Начинается тема у басов в натуральном до-миноре, но тут же приобретает черты переменного лада до-минор — Ми-бемоль-мажор. Далее тема (реальный ответ) проходит у теноров в тональности доминанты, вернее в переменном ладу в соль-миноре — Си-бемоль-мажоре. Звучность здесь усилена дублированием противосложения октавами фортепианного баса. Затем следует семитактная интермедия, состоящая из двух секвенций: первая секвенция (4 такта) —

на материале противосложения, вторая — на материале темы и (в конце) противосложения. Тема у альтов проходит в более сложной гармонизации и на более ярком фортепианном аккомпанементе. Последний ответ у сопрано звучит еще мощней, благодаря усилению динамики и дублированию темы в партии фортепиано. Гармонизация здесь изменена: подчеркнута роль тонического трезвучия до-минора, который является одновременно субдоминантой переменного лада соль-минор — Си-бемоль-мажор. Противосложения в голосах не удержаны, но в них заметно проступают черты подголосочности, что придает своеобразие музыке этого интересного хора. Заключительная интермедия построена на новом тексте и новых мелодиях, из которых первая («Эй вы, серые шинели») представляет собой довольно отдаленный вариант темы, а вторая («Да, эх, да, не довольно ль сидеть») связана с ней крайне близко — это секвенция из повторяющихся звуков темы. Два раза в заключительной части повторяется начальный отрывок темы. Экспозиция заканчивается в тональности Ми-бемоль-мажор.

Хор Давиденко явился для своего времени (1927 г.) свежей и смелой попыткой применения академических форм имитационной полифонии для обрисовки образа народных масс. За последнее десятилетие советские композиторы часто обращались к этому приему. Например, последняя часть из оратории Шостаковича «Песнь о лесах», представляющая собой фугу.

154 Allegro moderato

С.
А.
Т.
Б.

У — лица вол —

p

f

— ну — ет ся, шу — мит, гу — дит о —

У — ли ца вол ну — ет ся, шу — мит, гу —

— на и — дёт по у — ли — це и

— дит о — на и — дёт, по у — ли —

— дёт на — род — на — я вол — на вол —

— це и дёт те чёт на — рол — на — я вол —
 — на и — дёт, на — род — на — я' вол —

mf у — ли ца вол — ну ет — ся, шу — мит, гу —
 — на, и — дет те — чёт по у — ли —

mf на —

mf у — ли ца вол ну ет — ся, шу —

— дит о — вол — на и — дёт вол — на вол —
 — це. вол — на те — чёт вол —

— мит. гу — дит о — на

вод — на
Эй, вы се — ры —

— на бол — на

in d

f

This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics in Russian. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. The piano part includes dynamic markings 'in d' and 'f'.

— е ши — не — ли! Вы — хо — ди — те

This system contains the next two staves of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The piano part features a more active melody in the right hand.

mf да, эх, да не до-воль- ноль сидеть по ка - зар -

на па-не — ли У - ли ца вол - ну-ет-ся,

у — ли —

- мам!

mf У - ли ца вол - ну-ет-ся не до-воль ноль си-деть по ка зар - мам!

— ца вол — ну — ет — ся,

f

4. ГОМОФОННО-ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ СКЛАД

Гомофония и полифония не чужды друг другу. Выше было указано на значение гармонии в полифоническом произведении, а также на гомофонно-аккордовое заключение многих фуг. И наоборот,— в аккомпанементе мелодии гомофонного склада нередко можно ощутить мелодическую линию какого-либо аккомпанирующего голоса, правда линию «скупую», неразвитую.



Но гомофония и полифония могут и тесно переплетаться друг с другом. Так, может быть усложнена, «полифонизирована» музыкальная ткань гомофонно-гармонического произведения или какой-то его части. И наоборот,— с полифонического произведения может быть снята доля полифонической «нагрузки». В обоих случаях получается произведение смешанного гомофонно-полифонического склада.

Разберем романс Рахманинова «Островок».

Текст романса, светлый, созерцательный, располагает к легкой прозрачной фактуре гомофонно-гармонического склада. Однако Рахманинов уже с 1-го такта активизирует бас, а вслед за ним и средний голос, которые образуют с мелодией контрастные полифонические голоса. С 7-го такта, в связи с некоторым

оживлением текста, усложняется и фактура: в то время как бас продолжает свою нисходящую линию, в мелодии аккомпанемента появляется отрывок имитации, а затем у альты и полная имитация мелодии голоса, после чего на 2 такта восстанавливается прежнее изложение. От «рр» следуют 3 такта чисто гомофонного склада (изображающие «дыхание ветерка»), а затем еще раз восстанавливается прежний характер фактуры и т. д.

Таким образом, в этом произведении имеется сопоставление частей, построенных на различных композиционных принципах — полифоническом и гомофонном.

156 Lento *mf*

Из мо-ря смотрит ос-тро — вок е-го зе-

p

— лё-ны — е ук-ло — ны ук-ра-сил трав гус. тых ве-

p

— нок, фи-ал-ки, а-не — мо — ны.

Над ним спле-та-ют-ся ли-с-ты. *rit. rall.* *rit. decresc.* вок-руг не-

-го чуть пле-щут вол-ны, де-ревья груст-ны, как меч,

-ты, как ста-ту-и без-молв-ны.

pp Здесь е-ле ды-шит ве-те-рок, — *pp* сю-да гро-

p *meno mosso riten*

за не до - ле - та — ет и без - мя - теж - ный остро :

pp *riten.*

вок всё дрем - лет, за - сыпа — ет

ppp

Часто полифонические сплетения голосов проходят на фоне аккордового сопровождения. В следующем отрывке из I части вокального концерта Глиэра две различные темы (у первых и вторых скрипок) и контрастные им мелодические фигуры голоса и кларнета проходят одновременно, на фоне гармонического аккомпанемента альтов, виолончелей и контрабасов.

157 Andante

голос

кларнет

I скрипки *p*

II-скрипки *mf*

espressivo

Наиболее употребительным приемом полифонизации гомофонно-гармонического склада является фугато. Фугато представляет собой несколько проведений темы (как в фуге) или целую экспозицию фуги (а иногда и два-три проведения характера разработки, которые переходят в гомофонно-гармоническое изложение музыкального материала).

В разработочных частях фугато служит средством нагнетания напряжения музыки и подготовки кульминации. Так, приведенный ниже пример из разработки I части шестой симфонии П. Чайковского показывает, как с помощью фугато достигается одна из драматичнейших кульминаций симфонии (2 последних такта — начало кульминации).

158 Allegro vivo

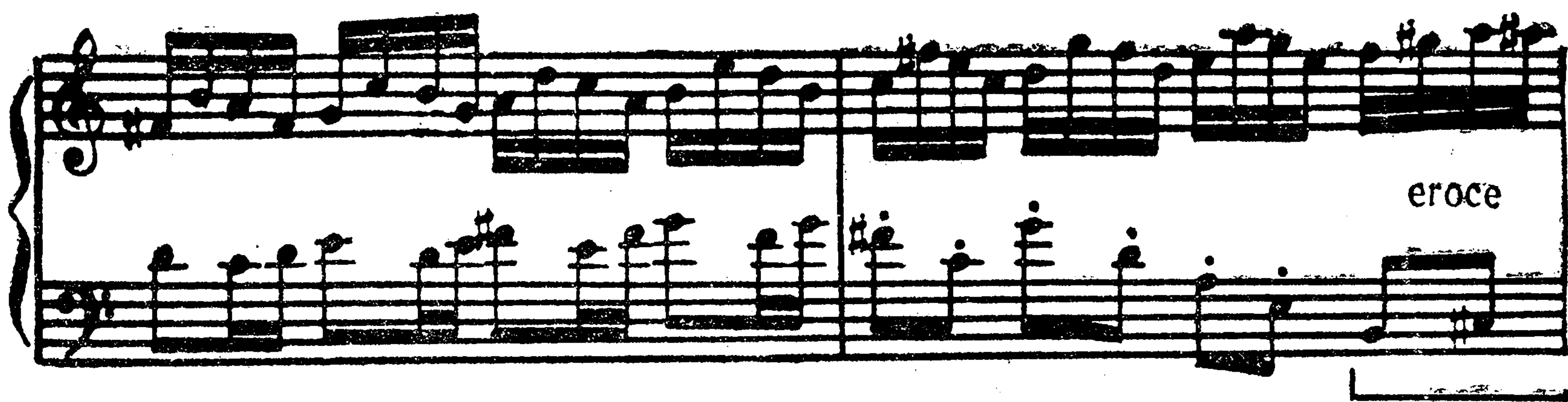
*)

ff

eroce e

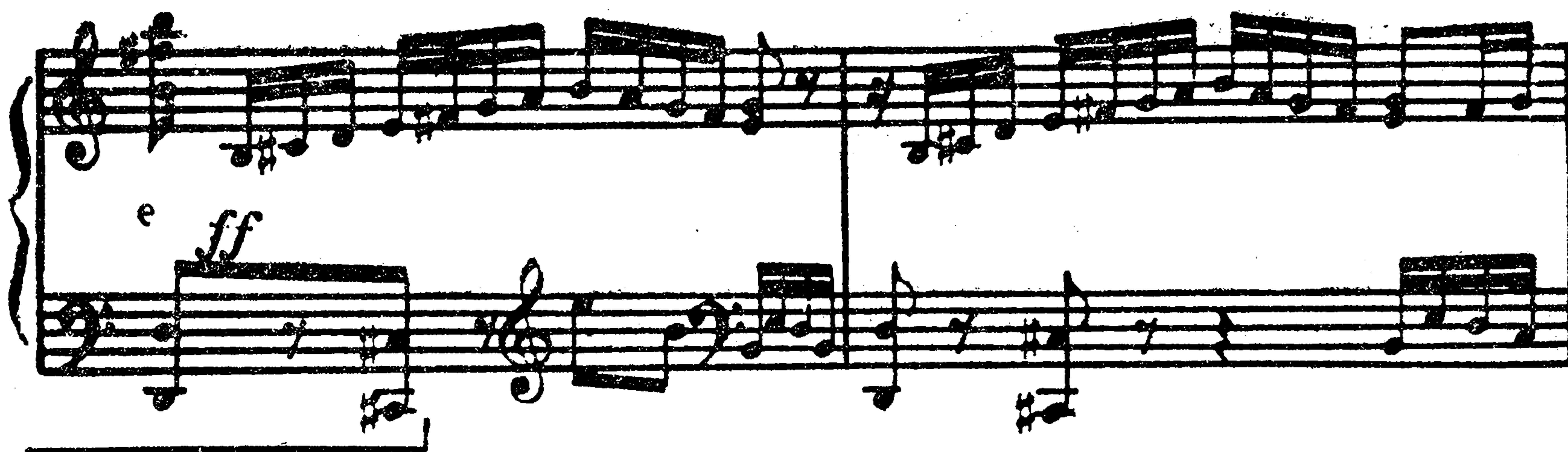
sempre *ff*

*) вступление темы отмечено скобками



First system of musical notation. The right hand plays a series of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The word "eroce" is written above the right hand staff.

eroce



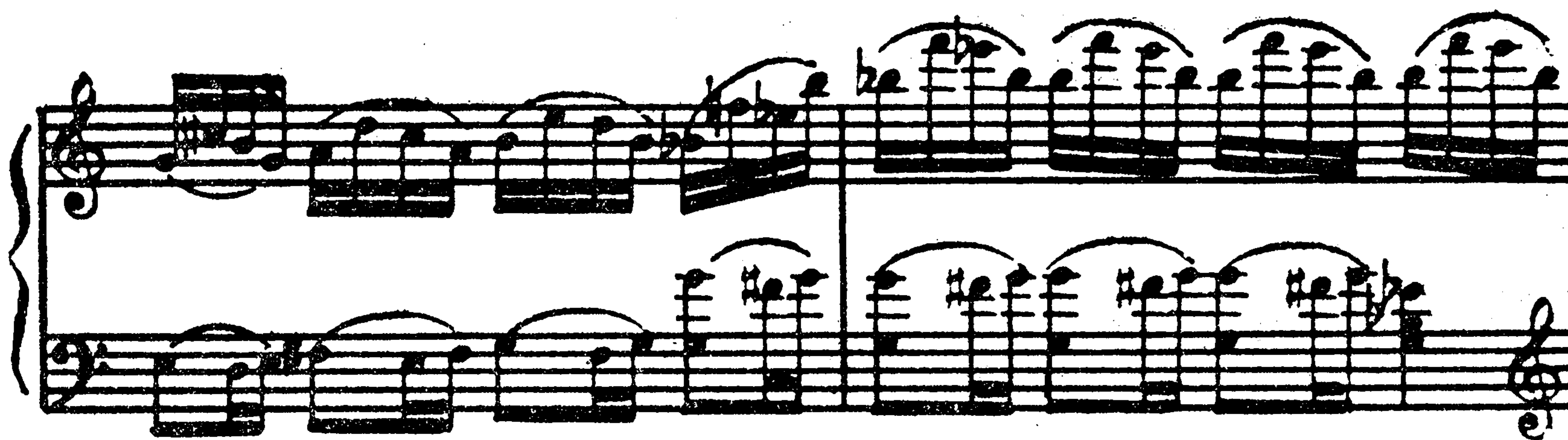
Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a prominent *ff* (fortissimo) dynamic marking.

ff



Third system of musical notation. The right hand has a more complex melodic line with some ties. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The *fff* (fortississimo) dynamic marking appears towards the end of the system.

fff



Fourth system of musical notation. Both hands feature more complex, arpeggiated or chordal textures. The right hand staff ends with a treble clef.



Fifth system of musical notation. The right hand continues with a dense, arpeggiated texture. The left hand has a *ff* (fortissimo) dynamic marking and the instruction "marcatissimo" (marked). The system concludes with a double bar line.

ff marcatissimo



КРАТКИЙ ПЕРЕЧЕНЬ
наиболее употребительных музыкальных терминов
их перевод и произношение

- Accelerando* (ачелерàндо) — ускоряя.
Adagio (адажио) — медленно.
Ad libitum (ад лйбитум) — по желанию.
Agitato (ажитàто) — возбужденно.
Alla marcia (алля марча) — маршеобразно.
Allargando (алларгàндо) — постепенно усиливая и замедляя.
Allegretto (аллегрétто) — оживленно.
Allegro (аллèгро) — скоро.
Al segno (аль сèньо) — до знака.
Andante (андàнтэ) — не спеша, медленно.
Andantino (андантино) — несколько скорее, чем *Andante*.
Animato (анимàто) — оживленно.
Appassionato (аппасионàто) — страстно.
Arpeggio (арпèджьо) — как на арфе.
Assai (ассài) — весьма, очень.
A tempo (а тэмпо) — прежним темпом.
Attacca (аттàкка) — играть не останавливаясь.
Cantabile (кантабиле) — певуче.
Capo (ка̀по) — начало.
Capriccioso (капричиòзо) — капризно.
Coda (кòда) — заключение.
Commodo (кòмодо) — спокойно.
Con (кон) — с.
Con anima (кон àнима) — с душой.
Con brio (кон брйò) — с блеском.
Con dolore (кон дòлёрэ) — горестно, скорбно.
Con espressione (кон эспрэсиòнэ) — выразительно, с чувством.
Con forza (кон фòрца) — сильно, с силой.
Con fuoco (кон фуòко) — с огнем, с жаром.
Con grazia (кон грациа) — грациозно.
Con moto (кон мòто) — оживленно.

Crescendo (крэшэндо) — усиливая.
Da capo (да кáпо) — с начала.
Dal segno (даль сèньо) — от знака.
Decrescendo (дэкрэшэндо) — стихая, затихая,
Diminuendo (диминуэндо) — стихая, затихая.
Divisi (дивйзи) — раздельно, разделяясь.
Dolce (дольче) — нежно.
Espressivo (эспрэссйво) — выразительно.
Fine (фйнэ) — конец.
Forte (фортэ) — громко.
Fortissimo (фортйссимо) — очень громко.
Glissando (глиссáндо) — скользя.
Grazioso (грациозо) — грациозно, изящно.
Grave (гравэ) — величаво.
Larghetto (ляргэтто) — довольно широко.
Largo (лярго) — широко, протяжно.
Legato (легáто) — связно.
Lento (ленто) — медленно.
L'istesso tempo (листэссо тэмпо) — тот же темп, что и раньше.
Maestoso (маэстòзо) — величественно.
Marcato (маркато) — подчеркивая.
Meno (мэно) — менее.
Meno mosso (мэно мòссо) — медленнее.
Moderato (модэрато) — умеренно.
Molto (мòльто) — много, очень.
Morendo (морэндо) — замирая.
Mosso (моссо) — оживленно.
Non troppo (нон трòппо) — не слишком.
Pianissimo (пианиссимо) — очень тихо.
Piano (пиано) — тихо.
Più (пиù) — более.
Pizzicato (пиццикáто) — щипком.
Poco a poco (пòко а пòко) — мало-помалу, постепенно.
Prestissimo (прэстйссимо) — наивысшая степень быстроги.
Presto (прэсто) — очень быстро.
Primo (примо) — первый.
Prima volta (прима вòльта) — первый раз.
Rallentando (раллентандо) — замедляя.
Risolto (ризолүто) — решительно.
Ritardando (ритардáндо) — замедляя.
Ritenuto (ритэнүто) — замедляя.
Rubato (рубато) — не строго в такт.
Scherzando (скэрцандо) — шутливо.
Scherzo (скэрцо) — шутка.

Secondo (сэкòндо) — второй.
Segno (сэньо) — знак.
Sempre (сэмпрэ) — все время, всегда.
Senza (сэ́нца) — без.
Simile (сймиле) — как раньше, подобно.
Solo (сòло) — соло, один.
Sostenuto (состэнуто) — сдержанно.
Spiccato (спиккàто) — отчетливо.
Staccato (стаккàто) — отрывисто.
Stringendo (стринжэндó) — ускоряя.
Subito (сýбито) — внезапно.
Tempo primo (тэмпо прймо) — прежним темпом.
Tenuto (тэнýто) — выдержанно.
Tranquillo (транквйльё) — спокойно.
Troppo (трòппо) — слишком.
Tutti (тýтти) — все.
Vivace (вивàче) — скоро, живо.
Vivo (вйво) — живо.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

Глава I. Введение в гармонию

§ 1. Понятие о полифонии и гомофонии	3
1. Строение аккордов	
§ 2. Созвучие и аккорд	6
§ 3. Трезвучие и септаккорд	8
§ 4. Названия звуков аккорда	9
§ 5. Виды трезвучий	11
§ 6. Виды септаккордов	13
2. Аккорды в ладу	
§ 7. Названия и обозначения аккордов номерами ступеней лада	
Аккорды натурального мажора	15
§ 8. Аккорды гармонического мажора	19
§ 9. Аккорды гармонического и натурального минора	20
§ 10. Главные и побочные аккорды лада	21
3. Обращения аккордов	
§ 11. Понятие о базе	24
§ 12. Понятие об обращении аккорда	24
§ 13. Обращения трезвучия	25
§ 14. Обращения септаккордов	26
§ 15. Определение аккордов (ступеневое обозначение)	27
4. Понятие о функциях	
§ 16. Понятие о периоде и его расчленении на предложения	27
§ 17. Функции аккордов	30
§ 18. Разрешение неустойчивых и диссонирующих аккордов	31
§ 19. Зависимость последования аккордов от музыкальной формы.	
Простые кадансы	34
§ 20. Сложные кадансы. Кадансовый квартсекстааккорд	37
§ 21. Половинный каданс с кад $\frac{6}{4}$	40
§ 22. Прерванный каданс	41
5. Определение аккордов в музыкальных произведениях	
§ 23. Изложение аккордов в музыкальных произведениях	43
§ 24. Некоторые наиболее редко применяемые аккорды: V_9 , $V \frac{6}{7}$ и V_7	45

§ 25. Тональная секвенция. Секвенцаккорды	47
§ 26. Неаккордовые звуки (мелодическая фигурация)	48
§ 27. Проходящие и вспомогательные квартсекстаккорды	52
§ 28. Повышение и понижение неаккордовых звуков. Правописание хроматической гаммы	54
§ 29. Органный пункт	58

6. Альтерированные аккорды

§ 30. Аккорды двойной доминанты	60
§ 31. Понижение II ступени. Понятие о мажоро-миноре	64

7. Понятие о модуляции

§ 32. Родственные тональности	67
§ 33. Диатоническая модуляция	69
§ 34. Прочие виды модуляции	70
§ 35. Модулирующая секвенция	72
§ 36. Модуляция и отклонения в периоде. Гармонический анализ периода	74

Глава II. Понятие о музыкальной форме

§ 37. Музыкальная тема. Мотив. Фраза. Музыкальная форма	78
§ 38. Одночастные произведения	83
§ 39. Простая двухчастная форма	89
§ 40. Простая трехчастная форма	92
§ 41. Вариации	98
§ 42. Сложная трехчастная форма	100
§ 43. Рондо	103
§ 44. Форма сонатного аллегро	110
§ 45. Понятие о циклических формах и о жанрах музыкальных произведений	115

Глава III. Полифония

1. Введение	117
2. Разновидности полифонии	120
§ 46. Подголосочная полифония	120
§ 47. Контрастная полифония	123
§ 48. Имитационная полифония	125
3. Фуга	133
4. Гомофонно-полифонический склад	141
Краткий перечень наиболее употребительных музыкальных терминов	148

Александр Васильевич Кудрявцев и Валентина Алексеевна Таранущенко

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

Редактор Е. П. Перегудова. Технический редактор Н. Л. Юсфина
Корректор К. А. Александрова

Сдано в набор 24/X-56 г. Подп. к печати 20/XII-56 г. Форм. бум. 60 × 84^{1/16}. Физ. печ. л. 9,5. Усл. печ. л. 9,5. Уч.-изд. л. 8,56. Тираж 83 000 экз. Л-125820. Изд. инд. СХ-131.
Цена 2 р. 15 к.

Госкультпросветиздат, Москва, проезд Владимирова, 9-а.
3-я типография «Красный пролетарий» Главполиграфпрома Министерства культуры СССР. Москва, Краснопролетарская, 16.