

В. П. СЕРЕДА

ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

СОЛЬФЕДЖИО

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ
ДЛЯ СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧИЛИЩ
I КУРС**



КЛАССИКА-XXI

М О С К В А 2 0 0 5

ОТ АВТОРА

Учебное пособие по теории музыки и сольфеджио, предлагаемое вашему вниманию, не совсем привычно по своему содержанию. Оно включает ряд тем, которые подробно не проходятся в рамках традиционного учебного курса. Перечислим самые важные из них: модальная основа музыки (в том числе приемы, помогающие выявить эту основу), тоника лада и ее виды, связь между собой различных элементов музыкального языка — гармонии, мелодики, фактуры, метроритма и др.

Эти темы рассчитаны на того, кто собирается во время учебы не просто приобрести профессию, но и стать по-настоящему просвещенным музыкантом, глубоко думающим и чувствующим. Знания и навыки, приобретенные в процессе освоения нового материала, могут облегчить понимание произведений, созданных в разные эпохи, в том числе и в наше время, позволят более интересно и тонко исполнять музыку.

Конечно, каждый человек воспринимает музыку по-своему, так же, как и окружающую нас жизнь, весь мир. И цели, которые ставят перед собой молодые музыканты, тоже различаются. Можно вкладывать в умение петь, играть на инструментах «спортивный» интерес — победить в конкурсе, превзойти в своем искусстве соперников. Можно стремиться к жизненному успеху, построению карьеры. Такие установки наверняка понятны и, очевидно, близки кому-то из молодых музыкантов, начинающих путь в эту профессию. Но для настоящего музыканта они не являются конечными и не должны заслонять главного — возможности через понимание и переживание музыки глубже понять сущность мира, в котором мы живем, и природу нашего внутреннего, душевного мира.

Откуда же берется удивительная красота и гармония музыки, поражающая и увлекающая каждого из нас? В чем секрет ее воздействия, ее «заразительности»?

Стремление понять природу музыки, тайну ее содержательности приходит не сразу. Даже великий И. С. Бах лишь на склоне лет признался, что он, наконец, обратился мыслью к пониманию сущности музыки (хотя это понимание очевидно в каждой его ноте).

В музыке нет абсолютных правил, всякое теоретическое положение применимо и понятно только в конкретных условиях. Поэтому в нашем пособии так много внимания уделено разным творческим и практическим заданиям. Выполняя их, вы сможете конкретизировать каждое теоретическое положение, понять истинную ценность каждого музыкального средства, удивиться красоте и разнообразию музыкального искусства.

Хотелось бы, чтобы будущий профессионал искал сущность музыки не в отвлеченном умствование, а копил в сердце любовь к этому прекрасному искусству. Теоретический анализ по своей природе стремится к изолированному рассмотрению каждого элемента музыки. Полагаю, что знание теоретического материала без практического применения лишено смысла и даже вредно. Только соединяя в своем анализе и в своем исполнении элементы музыкального языка в гармоничное и логически выстроенное целое, мы сможем понять смысл каждого мелодического хода, гармонического оборота, ритмической фигуры, фактурного рисунка.

В постижении такой, поистине божественной, красоты и гармонии музыки нам поможет чувство любви к красоте и гармонии окружающего нас мира.

Глава I

МОДАЛЬНАЯ ОСНОВА МУЗЫКИ

Упражнение 1. Тональная настройка

Ритмически организуйте данные гармонические последовательности и пойте их по вертикали и по голосам перед исполнением примеров для сольфеджирования:

а) $\overbrace{\text{T}_4 \text{ I}_3 \text{ IV}_7 \text{ II}_5}^{\text{M}} \text{ }^3\text{T VI VI}_3 \text{ S}_7^{\text{M}} \text{ II}_5^{\text{H}} \rightarrow \text{}^3\text{VI S VI}_3 \text{ II}_7^{\text{Г}} \text{ III D}_3 \text{ }^1\text{T}$ — в мажоре;

б) $\text{}^3\text{I I}_2^{\text{H}} \text{ VI}_7^{\text{M}} \text{ S}_6^{\text{H}} \text{ D}^{6-5} \text{ VI VI}_2 \text{ IV}_7 \text{ N}_6 \text{ III}_4^{\text{Г}} \text{ VII} \rightarrow \text{}^3\text{IV IV}_2 \text{ }^1\text{N II}_7 \text{ III}^{\text{Г}} \text{ D}_3 \text{ }^1\text{t}$ — в миноре.

ЧТО НАЗЫВАЮТ МОДАЛЬНОЙ ОСНОВОЙ МУЗЫКИ

Понятие «*модальность*» («*модальная система*», «*модальная техника*») происходит от латинского слова «*modus*» — способ, образ чего-либо (например, *modus vivendi* — образ жизни, *modus operandi* — образ действий).

От латинского «модус» произошло и французское слово «*мода*» — господство в определенное время тех или иных вкусов в отношении одежды, прически, косметики, убранства жилища и т.д.

В лингвистике — науке о языке — известны *модальные* глаголы. В русском языке это глаголы «хочу», «могу», «должен» и др., обозначающие не само действие, а способ его выполнения: *хочу* (или *не хочу*) учиться, работать, путешествовать; *могу* (или *не могу*) путешествовать, работать, учиться; *должен* (или *не должен*) работать, учиться, путешествовать.

«Модус» — самый старый термин в теории музыки, которым обозначался лад. Правда, понимание это термина не привычно для нас: модус — ладовый звукоряд, вернее, *способ его построения, его интервальная структура*, а не соотношение устоев и неустоев. В средние века существовало учение о модусах-звукорядах, и некоторые понятия из этого учения сохранились и не потеряли актуальность в наши дни. К ним относятся, например, названия диатонических ладов (дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский и др.).

Понятие «*модальность*» следует противопоставлять понятию «*тональность*».

Корень слова «*тональность*» — «тон», по-гречески — «тонос» (по-латыни «тонус» — напряжение, натяжение). Главная особенность тональной системы — наличие тяготений неустоев в устои, ожидание тоники, стремление различных звуков и созвучий разрешиться в нее. **Тональность** (в широком смысле) **основана на контрасте движения и покоя**. Звук (созвучие) в тональной системе имеет тональную (или ладовую) функцию, и каждая функция выражает различные оттенки движения и покоя: *тоника* — состояние покоя, *доминанта* — движение к тонике, *субдоминанта* — движение от тоники.

Для *тональной системы* важно ощущение постоянного движения, которое поддерживается особым отношением к тонике: тоническая функция здесь обычно преодолевается, оттягивается, появляясь лишь в конце построения, иногда не появляется вовсе, а лишь подразумевается (в этом случае на нее указывают гармонии главных септаккордов).

В *модальной системе* самые обычные звукоряды мажора или минора интересуют композитора не соотношением устоев или неустоев, не контрастом и разными оттенками движения и покая. Здесь важна **позиция ступени, ее положение в звукоряде**. В зависимости от этой позиции каждая ступень окрашена в более темные или более светлые («теплые» или «холодные») тона¹.

Так же оцениваются и созвучия — их светлая или темная окраска зависит от позиции ступеней. В натуральном миноре наиболее темным по окраске оказывается мажорное трезвучие VI ступени — в его составе низкие III и VI ступени, а в натуральном мажоре самым светлым является минорное трезвучие III ступени — в его составе самые светлые VII и III ступени.

Выразительность модальности проявляется в музыке, главным образом, в **игре света и тени**, контрасте ступеней с разной модальной позицией, соотношение которых в каждом звукоряде индивидуально.

Особенно важна для модальной системы *структура звукоряда*, в котором излагается музыкальный материал. Разные звукоряды различаются сочетанием высоких и низких ступеней, а также индивидуальным интонационным составом.

Изобретательность композиторов проявляется не только в создании мелодий, нахождении гармонических, ритмических, фактурных идей для своих сочинений, но также и в обновлении модальной основы музыки, создании и освоении новых звукорядных структур, выявлении их особого, индивидуального интонационного содержания.

Роль тоники в модальной системе также важна, но здесь она принципиально иная, чем в тональной системе. Оценить модальную позицию каждой ступени мы можем, только сравнивая ее с тоникой. Поэтому *устой (главный или местный) в такой музыке постоянно присутствует или регулярно появляется*.

У каждого звука, интервала или аккорда в ладу имеются *и тональные, и модальные свойства*. Фантазия и воля композитора способны подчеркнуть либо завуалировать те или другие. Задача учащегося — научиться оценивать выразительность элементов лада в анализе музыкальных произведений и овладеть приемами, позволяющими подчеркивать в своих сочинениях и обработках те или иные свойства ступеней и созвучий.

Упражнение 2

Разучите и исполните на фортепиано «Романс» Р. Шумана. Проанализируйте форму пьесы, укажите контрастные разделы. Определите жанровую природу тематического материала и образный строй каждого раздела пьесы.

Постройте тематический сценарий «Романса», распределив тематический материал между хором, солистами и ансамблем.

Укажите разделы формы, в которых композитор подчеркивает тональные или модальные свойства музыкального материала. Определите, какую роль играет тоническая гармония в каждом из разделов.

Р. Шуман. «Романс»

Не скоро

¹ Об этом написано в III главе («Окраска лада») учебного пособия «Музыкальная грамота. Сольфеджио» для 6 класса.

First system of a musical score in 3/4 time, featuring a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests and slurs. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the final measure.

Second system of the musical score. It begins with an *accel.* (accelerando) marking above the first measure. The tempo then changes to **Оживленно** (Allegretto), indicated by a key signature change to two sharps (F-sharp and C-sharp). The music continues with eighth and sixteenth notes and slurs.

Third system of the musical score, continuing in the key of two sharps. The music features eighth and sixteenth notes with slurs. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the final measure.

Fourth system of the musical score, marked **Tempo I** at the beginning. The key signature changes back to two flats (B-flat and E-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes with slurs.

Two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with a treble and bass clef, featuring a melody in the treble and accompaniment in the bass. The second system also consists of two staves, with the melody in the treble and accompaniment in the bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'rit.' and 'pp'.

Упражнение 3

Просольфеджируйте мелодию, играя сопровождение. Определите в каждом из примеров основную тональность и тональный план, выпишите гармоническую схему и укажите на особенности ее функционального состава. Обратите внимание на соотношение тоники и неустойчивых функций.

Выпишите звукоряд и проанализируйте его состав (модальную основу). Укажите модальные позиции ступеней, интервалов и аккордов, подчеркнутые композиторами в приведенных примерах.

Какие — тональные или модальные свойства преобладают в музыке каждого из этих примеров? В каком из них вы ощущаете напряжение неустоев и ожидание устоев, в каком — любуетесь игрой света и тени? Как это связано с особенностями применения тонической функции и строением ладового звукоряда?

a) Andante Б. Барток. «Детям»

Two systems of musical notation for exercise a) in 2/4 time, marked Andante. It consists of two systems of two staves each. The first system has a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. The second system also has a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p dolce'.



б) Оживленно

Р. Шуман. Вальс



СКОЛЬКО ЗВУКОРЯДОВ МОЖНО ВСТРЕТИТЬ В МУЗЫКЕ

Представление о том, что всякая музыка написана в определенной тональности, на основе одного из двух мажоров (натурального или гармонического) или одного из трех миноров (натурального, гармонического или мелодического), далеко от реальности.

На практике не всякое музыкальное произведение ориентировано на определенную тональность, устойчивую гармонию. Для содержания многих из них гораздо важнее *определенный тип звукоряда*. Немало произведений может начинаться на одном устое, а завершаться на любом другом, а также на нескольких устоях сразу при условии опоры на неизменный основной звукоряд.

Количество ладовых звукорядов, используемых в музыкальных произведениях разных стран в разные эпохи, едва ли поддается учету. Ладовые звукоряды сильно различаются как по своему интервальному строению, так и по числу ступней.

Большинство известных нам произведений классической музыки, основанной на тональной системе, опирается на *октавные гаммы* — звукоряды, в которых тоническая функция повторяется через октаву. В таких гаммах, как правило, семь основных ступней, высота которых в разных частях формы произведения может варьироваться — повышаться или понижаться.

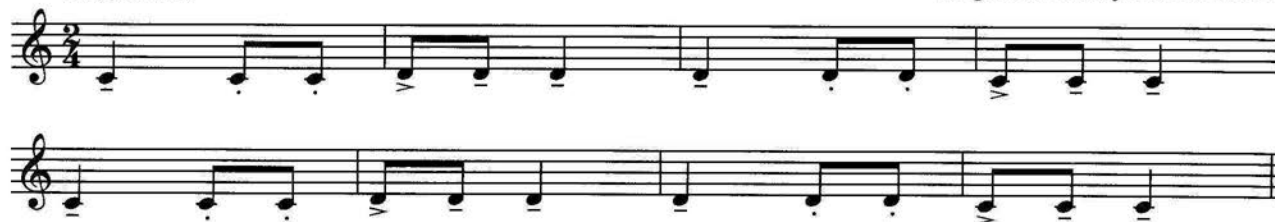
Однако такое строение гаммы вовсе не обязательно. В народной музыке разных стран, в старинной и современной профессиональной музыке далеко не всегда гамма замыкается в октаву. В мелодиях может быть и меньше, и больше семи ступеней. Да и в октаве не всегда именно семь ступеней (вспомним, например, пентатонику или целотонную гамму).

Упражнение 4

Исполните данные примеры. Выпишите их звукоряды, определите интервальное строение каждого, постарайтесь определить особенности лада.

а) Подвижно

Старинный якутский напев



КАК СОВМЕЩАЮТСЯ РАЗНЫЕ ЗВУКОРЯДЫ В ОДНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Композиторы нередко обращаются к мелодическому материалу из других эпох, с неоктавной модальной основой. При этом в одном произведении (в разных голосах или пластах фактуры) могут соединяться разные типы звукорядов.

Упражнение 5

Спойте мелодию соло или хором, играя сопровождение. Возможен другой вариант исполнения: мелодия поется соло, а сопровождающие голоса — хором.

Укажите, какие ладовые звукоряды сочетаются в музыке каждого из примеров.

a) *Andante* Э. Григ. «Тоска по Родине»

В) Нежно, прихотливо
Хор

Г. Свиридов. «Курские песни»

pp dolce

Зе - ле - ный ду - бо - к,

зе - ле - ный ду - бо - (о) - к ли - па зе - ле -

- не - е.

О ТИПАХ ЗВУКОРЯДОВ

Диатоника строгая (чистая, полная, «белоклавишная») — семиступенный звукоряд, который строится от любого звука на белых клавишах (сюда относятся натуральные мажор и минор и те их разновидности, которые можно построить на белых клавишах).

Диатоника условная — гармонический, мелодический мажор и минор, другие октавные семиступенные звукоряды, содержащие альтерации отдельных ступеней, нарушающие «белоклавишный» характер гаммы (такие звукоряды невозможно построить на белых клавишах).

Диатоника неполная — различные фрагменты диатонических звукорядов («дихорды», «трихорды», «тетрахорды», «пентахорды», «гексахорды»)¹.

Пентатоника (полная и неполная) — звукоряд, в котором нет тритонов и полутонов, в силу чего отсутствует направленное тяготение ступеней, и любая из них может стать устоем.

Хроматика — звукоряд, содержащий одновременно натуральные и альтерированные варианты одних и тех же ступеней.

Симметричные (или «искусственные») лады — образованы делением октавы на равные части. Это:

- целотонная гамма, образованная делением октавы на шесть равных частей, по целому тону в каждой, или заполнением увеличенного трезвучия большими секундами;
- гамма «тон-полутон» (вариант — «полутон-тон»), образованная заполнением тонов уменьшенного септаккорда двумя разными секундами;
- гамма «полутон-тон-полутон» (варианты — «полутон-полутон-тон» и «тон-полутон-полутон»), образованная заполнением тонов увеличенного трезвучия тремя разными секундами;
- другие гаммы, построенные по тому же принципу.

Неоктавные лады, квартовые или квинтовые — образованы сцеплением одинаковых или разных тетрахордов, пентахордов. Эти тетрахорды или пентахорды могут быть диатоническими, условно-диатоническими, пентатоническими или иметь другую структуру. Важно, что тоника в таких ладах повторяется не через октаву, а через кварту или квинту.

Приведенный перечень типов звукорядов, конечно, не исчерпывает всего богатства модальных структур, существующих в музыке. При желании каждый из вас может придумать собственный звукоряд и опробовать его в своем сочинении.

Для профессиональной музыки Европы, начиная примерно с конца XVII века, основой является *равномерно-темперированный строй*. В нем октава делится на 12 равных частей-полутонов. Впрочем, уже в начале прошлого века некоторые композиторы пытались расширить модальную основу, применяя *четвертитоны*. Для их записи придуманы особые знаки альтерации — «полубемоли», «полудиезы» и др.

Модальная основа музыки ближнего Востока, Индии, юго-восточной Азии отличается от европейской. Величина тона и полутона в этих культурах — понятие относительное. Здесь существуют лады, в которых, например, большая секунда делится на три части, а малая терция — на четыре (легко подсчитать, что такая гамма содержит в октаве 17 ступеней). Существуют и другие звукоряды (модусы), построенные на сходных принципах.

Записать такую музыку привычными для нас нотами не удастся. Конечно, и для нее придуманы свои способы записи, но они выполняют скорее вспомогательную роль. Эта музыка передается следующим поколениям прежде всего в живой устной традиции, непосредственно от учителя к ученику.

В русской народной песне величина тонов и полутонов также гибко варьируется, не совпадает с темперированным строем. Нотная запись напевов лишь приблизительно передает их интонационный строй. То же самое можно сказать о музыкальном фольклоре любого народа.

Упражнение 6

Разучите и исполните на фортепиано или пропойте голосом следующие примеры. Определите тип звукоряда в каждом.

¹ Так называются фрагменты диатонических звукорядов, содержащие подряд (без пропусков) две, три, четыре и т. д. ступени.

Ф. Шопен. Мазурка

а) [Allegro non troppo]

dolce

rit. *rubato* *rit.*

б) Оживленно

«Застольная»

в) Andante

Н. Мясковский. «Пожелтевшие страницы»

p dolce *più p*

г) **Allegro**

М. Шмитц. Этюд

**Упражнение 7**

Разучите и спойте народные песни со словами. Постройте на материале каждой из них канон. Количество голосов, участвующих в каноне, определите самостоятельно.

Запишите канон в виде партитуры или на одной строчке с указанием тактов, где вступают очередные голоса.

а) «Павочка ходя»



б)

«На вулиці скрипка грає»

1. На ву - ли - ці скрип - ка гра - э, ме - не ма - ти не пус - ка - э,
ой, ой, ой! Ме - не ма - ти не пус - ка - э, ой, ой, ой!

Упражнение 8

Сочините две пьесы (или одну в трехчастной форме с контрастной серединой) на собственном материале, содержащие противопоставление «движения» и «покоя» и построенные на различной модальной основе. Разучите и исполните их на уроке.

Упражнение 9

Определите форму, проанализируйте и обозначьте синтаксическое членение мелодии. Охарактеризуйте ее жанровую природу и образный строй.

Составьте тематический сценарий примера и исполните его варианты, предложенные разными учащимися.

Сделайте двухголосную обработку мелодии для дуэта. Постарайтесь подчеркнуть контраст характера движения в крайних частях и середине и добиться его активизации в заключительном разделе.

Не скоро

А. Рубец. Одноголосное сольфеджио

mf *f* *mf* *sf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *sf*

Упражнение 10

На основе мелодии песни «Ходила коледа» (из упражнения 4) сочините:

- легкие вариации для фортепиано (для начинающих пианистов);
- двух- или трехголосный канон.

Упражнение 11

Разучите и исполните канон Дж. Мартини.

Этот канон *двойной*. Так называют форму, построенную на имитации двух тем, каждая из которых образует свой канон.

Постарайтесь спеть эти темы с разной артикуляцией, например: первую (сопрано и тенор) — легато, а вторую (альт и бас) — нон легато или стаккато. Так вам легче будет следить за развитием каждой темы.

Allegro 1 (C.) 2 (T.) Дж. Мартини. Двойной канон

The musical score is written for two staves in 2/4 time. The top staff contains two measures labeled '1 (C.)' and '2 (T.)'. The bottom staff contains two measures labeled '3 (A.)' and '4 (B.)'. The score continues with a series of measures showing the development of the four-part texture, with various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests.

Глава II

ЧТО НЕОБХОДИМО ЗНАТЬ О ТОНИКЕ

Упражнение 12. Тональная настройка

Расшифруйте последовательности, подберите подходящий размер и ритмический рисунок. Спойте последовательности по вертикали и по голосам в качестве тональной настройки.

Транспонируйте каждую из них на фортепиано в шесть разных тональностей:

а) t_6 S Π_5^6 I_4^6 S₆ VI₇ VII₇ I — в миноре;

б) I VI Π_3^4 $^5I_4^6$ I_3^4 IV₇ VII₃ $^3T^4$ — в мажоре.

УСЛОВИЯ, ПРИ КОТОРЫХ ЗВУК (СОЗВУЧИЕ) СТАНОВИТСЯ ТОНИКОЙ

Нередко у учащихся существует упрощенное представление о ладовых функциях звуков и созвучий, особенно о тонической функции. Якобы тоника — это первая ступень гаммы (или аккорд, стоящий на первой ступени). Она всегда устойчива. Все остальные ступени (или аккорды) разрешаются в тонику.

Такое представление возникает тогда, когда учащиеся запоминают правила, но не имеют опыта анализа «живой» музыки. Трудно представить себе музыку, в которой первая ступень всегда устойчива, а все остальные ступени разрешаются в нее. Подобный музыкальный материал вряд ли способен передать оттенки мысли и чувства, его содержание неизбежно будет упрощенным, примитивным.

Следует понимать, что тоника устойчива не потому, что стоит на первой ступени. Слово «тоника» можно перевести как «тянущая, притягивающая». Роль тонической функции — создавать у слушателя *ощущение покоя*. Таким свойством при определенных условиях может обладать не только первая, но и любая другая ступень лада (равно как интервал или аккорд), если она по своему положению в такте, во фразе или в форме окажется «тяжелее» других ступеней.

ТОНИКА ГЛАВНАЯ И ТОНИКИ МЕСТНЫЕ

Определяя функции звуков и аккордов, следует различать:

- тонику *главную*, организующую всю пьесу или законченную по форме ее часть, скажем — всю главную тему; в качестве главной тоники оказывается именно первая ступень (или гармония, у которой эта ступень — основной тон);
- тонику *местную*, объединяющую вокруг себя звуки и созвучия, составляющие небольшое построение — часть темы и подчиненные главной тонике.

Немало музыкальных тем завершается *главным устоем*, от которого, как от первой ступени, начинается отсчет остальных ступеней. Но крайне редко, лишь в порядке исключения, можно найти темы, в которых есть только один устой. В процессе развития большинства тем кроме главной тоники возникают *местные устои* — иногда ненадолго, иногда на большом протяжении. Для хорошей музыки это норма. Такая смена устоев придает развитию темы гибкость, подвижность.

Упражнение 13

Просольфеджируйте мелодию «Крестьянской песни» Э. Грига. Определите главную тонику и местные устои.

Тема написана в тональности Ля мажор. Уже в первой фразе звук *ля* дважды как бы подчиняется местным устоям — *ре* и *ми*. Во второй фразе устоями оказываются *фа-диез* и *си*. И лишь в последнем построении утверждается главный устой *ля*.

Легко заметить, что звуки, образующие тоническое трезвучие, далеко не каждый раз звучат устойчиво. В то же время ступени, не входящие в тоническую гармонию, порой становятся устойчивее звуков тоники, подчиняя их себе. Да и сами звуки тонической гармонии в разных тактах звучат по-разному — то более, то менее устойчиво. Так, в первом такте «Крестьянской песни» явно перевешивает звук *ре*, во втором — *ми*, а в третьем — опора возникает на неустой *фа-диез*.

Определите, при каких условиях создается перевес одних звуков и подчиненность других, как это связано с их длительностью, положением в такте, во фразе.

Э. Григ. «Крестьянская песня»

Andante semplice

Упражнение 14

Исполните на фортепиано и просольфеджируйте мелодию Марша из балета П. Чайковского «Щелкунчик».

Обозначьте границы фраз, выделите различные тематические элементы, определите средства (мелодические, гармонические, ладовые, фактурные и др.), при помощи которых композитор достигает их контраста.

Укажите главную тональность, найдите местные тоники и подчиненные им созвучия. Определите условия, благодаря которым утверждаются местные тоники.

П. Чайковский. «Щелкунчик»

Оживленно, в темпе марша

Упражнение 15

Просольфеджируйте мелодию белорусской песни «Ты, дуб зелененький». Определите главный устой. Укажите, на каких ступенях возможны местные устои.

Сделайте обработку для двух- или трехголосного хора — с использованием местных тоник, но не выходя за пределы звукоряда, на котором строится мелодия.

Сдержанно «Ты, дуб зелененький»

ТОНИКА «ОТКРЫТАЯ» И «ЗАКРЫТАЯ»

Степень устойчивости главной тоники в разных пьесах (или в разных частях одной пьесы) нередко колеблется. В одних случаях покой, который несет заключительная тоника, может быть полным, абсолютным — сказано все и нечего прибавить. Такую тоника можно назвать *закрытой* (вспомним, например, тоника главной темы «Траурного марша» из Второй сонаты Ф. Шопена).

В других случаях заключительная гармония несет в себе лишь намек на покой и наполнена ожиданием последующего движения. Это *открытая* тоника (она открыта для дальнейшего развития).

«Открытость» или «закрытость» тоники зависит от многих обстоятельств:

- тонический аккорд в виде трезвучия устойчивее тоники в виде секстааккорда;
- основной тон в мелодии делает аккорд тоники «закрытым», терция или квинта указывают на возможность продолжения движения; еще более открыта тоническая гармония с побочным тоном в мелодии (например, секстой);
- не менее важен «вес» того такта, в котором находится тоническая гармония, а также протяженность фразы, которую она завершает.

Упражнение 16

Сравните два следующих примера. Определите, в каком из них заключительная тоника наиболее устойчива и ее можно назвать «закрытой», а в каком она «открытая». Определите средства, при помощи которых создается «открытость» и «закрытость» тоники. Подумайте, как характер тоники в каждом произведении связан с содержанием музыки, ее образным строем.

Сыграйте пьесу Р. Шумана «Отчего?» так, чтобы ее мелодия завершалась не на звуке *фа* — терцовом тоне, а на приме тоники — *ре-бемоль*. Изменится ли характер музыки, ее образный смысл? Какое название тогда могло бы подойти этой пьесе?

а) Медленно и нежно Р. Шуман. «Отчего?»

Определите характер тоник в фрагменте песни Ф. Шуберта.

б) Медленно

Ф. Шуберт. «Блуждающий огонек»

О - го-нек, в но - чи блуж-да - я, в гор - ный мрак за - вел ме - ня.

Я спо - ко - ен, хоть не зна - ю, как от - сю - да вый - ду я,

как от - сю - да вый - ду я.

Упражнение 17

Разучите и исполните с аккомпанементом (и словами — там, где они есть) мелодии в следующих примерах. Определите характер тонических гармоний, их «открытость» или «закрытость». Укажите средства, обуславливающие различие тоник в каждом примере.

Дайте словесное определение образному строю музыки, найдите его связь в каждом случае с характером тонической функции.

а)

Larghetto

Р. Шуман. «Взор его при встрече»

Взор е - го при встре - че о - сле -

- пил ме - ня, лишь е - го си - янь - е всю - ду ви - жу я.

б)

Andante semplice

Б. Чайковский. «Романс»



ТОНИКА ГАРМОНИЧЕСКАЯ И МЕЛОДИЧЕСКАЯ

Гармоническая тоника — тоническая функция, выраженная созвучием (аккордом или интервалом), обычно консонирующим. Чаще всего тоника — это мажорное или минорное трезвучие, или его секстаккорд. Такой вид тоники наиболее привычен, и до сих пор в наших примерах встречался именно он. Как вы смогли убедиться, устойчивость тоник в разных случаях была неодинаковой, что зависело от многих конкретных причин. Однако в музыке мы встречаем случаи, где в качестве тоники выступают не совсем привычные элементы.

Мелодическая тоника — тоническая функция, представленная в виде устойчивого звука, а не аккорда. Нас не удивляет, когда такая тоника завершает одноголосную мелодию. В многоголосной фактуре выделить мелодическую тонику значительно труднее — там она «поглощается» аккордом, растворяется в нем. Однако если мелодический устой образуется на терцовом или, особенно, на квинтовом тоне устойчивой гармонии, он становится более заметным и даже начинает конкурировать с основным тоном по своему «весу». Это хорошо видно в примерах а) из упражнений 16 и 17.

Особенно заметной становится мелодическая тоника, когда она образуется на звуке, не входящем в тоническую гармонию или противоречащем ей (например, на сексте, септима, ноне).

Самостоятельность, обособленность мелодической тоники усиливается, если вокруг нее группируется какая-либо характерная часть звукоряда, или звукоряд, подчиненный местной тонике, не совпадает с гаммой главной тональности.

Такая обособленность мелодической тоники хорошо заметна в приведенных ниже примерах.

Упражнение 18

Исполните на фортепиано и просольфеджируйте мелодию Вальса ля минор Э. Грига. Выпишите звукоряды, на которые опираются мелодия и гармония в первых десяти тактах, сравните их состав. Определите средство, позволяющее мелодической тонике обособиться от сопровождающей гармонии. Как это влияет на характер музыки, ее образный строй?

Попробуйте, сохраняя гармоническое сопровождение, изменить мелодический рисунок так, чтобы его опорой стала I ступень. Как в результате этого изменится тоническая гармония и характер музыки?

Разучите и исполните Вальс целиком. Проанализируйте его строение, определите количество частей и их границы. В каком разделе Вальса, по вашему мнению, находится его лирический центр?

В каких разделах Вальса движение как будто останавливается, замирает, а в каких — устремлено вперед? Как характер движения в музыке Вальса зависит от соотношения мелодической и гармонической тоник? Определите, в какой части формы Вальса мелодическая тоника «поглощается» гармонией и где обособляется от нее.

Составьте тематический сценарий Вальса, распределив материал между голосами солистов, партиями хора и хоровым *tutti*, и исполните его силами вашей группы.

Allegro moderato

Э. Григ. Вальс

p

ritard. *a tempo*

f *p* *p*

ritard.

a tempo *ritard.*

a tempo

ritard. *a tempo*

f *pp*

ritard. *f* *p*

Coda

p dolce *pp*

Упражнение 19

Разучите и просольфеджируйте мелодию Вальса-экспромта Э. Грига, играя сопровождение.

Определите главную и местные тональности, укажите гармонические и мелодические тоник. Выпишите звукоряды, образующиеся вокруг мелодических тоник, сравните их со звукорядами, построенными на гармонических тониках.

Allegro con moto

Упражнение 20

Проанализируйте музыкальные примеры в упражнениях 2, 3, 6, 7 и других из главы I. Определите, как соотносятся в них мелодическая и гармоническая тоники.

Сочините два-три контрастных музыкальных эскиза, в которых мелодическая тоника будет обособлена от гармонической. Объясните, какими средствами это достигнуто.

Упражнение 21

Просольфеджируйте песни, определите их жанровую основу и характер. Переведите слова на русский язык и приспособьте их к ритму мелодий. Разучите мелодии с вашими словами.

Постройте каноны на основе данных тем, определите возможное количество голосов и моменты их вступления. Исполните каноны силами вашей группы.

а) Allegretto «Над річкою бережком»

1. Над річ - ко - ю бе - реж - ком і - шов чу - мак з ба - тиж - ком,

гей, гей, з До - ну до до - му.

б)

Радостно, открыто

«Пожелания ко дню рождения»

Viel Glück und viel Se - gen auf all Dei - nen We - gen Ge -
 - sund - heit und Freun - de sei auch mit da - bei!

Упражнение 22

Найдите в вашей программе по специальности примеры, в которых мелодическая тоника обособлена от гармонической или вступает с ней в конфликт. Объясните, с помощью каких средств композитор достигает ладовой самостоятельности мелодии.

Упражнение 23

Просольфеджируйте мелодию из Одноголосного сольфеджио А. Рубца. Определите ее жанровую основу и образный строй. Укажите разделы формы, в которых преобладают устойчивость и неустойчивость; проследите, на каких звуках тонической гармонии находится мелодический устой в каждом из разделов. Определите, как это влияет на ощущение движения в музыке.

Составьте тематический сценарий мелодии и проверьте его в реальном звучании.

Определите по крайним голосам гармоническую основу. Обозначьте гармонические функции. Используя указанный ритмический рисунок (строчка в середине системы), подберите и запишите партию правой руки в фортепианном аккомпанементе.

Расставьте фразировочные лиги с учетом гармонии. Проверьте результат в реальном звучании.

Allegro

А. Рубец. Одноголосное сольфеджио

Fine



Da capo al Fine

НЕСКОЛЬКО ВАЖНЫХ ВОПРОСОВ О ТОНИКЕ

Может ли диссонанс быть тоникой?

Да, может. Конечно, гораздо легче стать устоем консонансу, а если диссонансу, то мягкому, например, одному из «бестритоновых» септаккордов — малому минорному или большому мажорному. Но тоникой может оказаться и более сложный, а иногда и жесткий диссонанс при условии, что его *диссонирующие звуки являются мелодическими тониками в своих голосах*. Таким устойчивым диссонансом, все звуки которого являются устоями в своих линиях, завершается, например, пьеса Г. Свиридова «Парень с гармошкой» (см. упражнение 57).

Упражнение 24

Разучите фрагмент «Очень медленного вальса» К. Дебюсси. Спойте мелодию Вальса, играя на фортепиано ее сопровождение. Определите образный строй произведения. Проанализируйте гармонию и выпишите гармоническую схему.

Укажите, какая ступень является мелодической тоникой в начальных тактах обоих предложений периода, в состав какого аккорда она входит, каким тоном аккорда является.

Lento К. Дебюсси. «Очень медленный вальс»

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in a treble clef and the bottom staff is in a bass clef. Both are in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The top staff features a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (*mf*) dynamic. The bottom staff features a bass line with a piano (*p*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking.

Должно ли произведение завершаться тоникой?

Окончание произведения на тонике придает ему дополнительную смысловую завершенность. Но как любое словесное высказывание не обязательно заканчивается утверждением, так и музыкальная тема может создавать впечатление недосказанности, незавершенности.

Нередко тоника, завершающая тему, носит открытый характер — как бы ожидается продолжение. На практике встречаются и случаи, когда тема оканчивается откровенным неустоем. Такое окончание, как правило, определяется программным замыслом музыки.

Упражнение 25

Проанализируйте гармонические средства в каденциях приведенных примеров. Определите функцию заключительного аккорда, его образный смысл. Попробуйте установить, какая связь существует между характером окончания пьесы и ее образным содержанием.

Р. Шуман. «Дитя засыпает»

a)

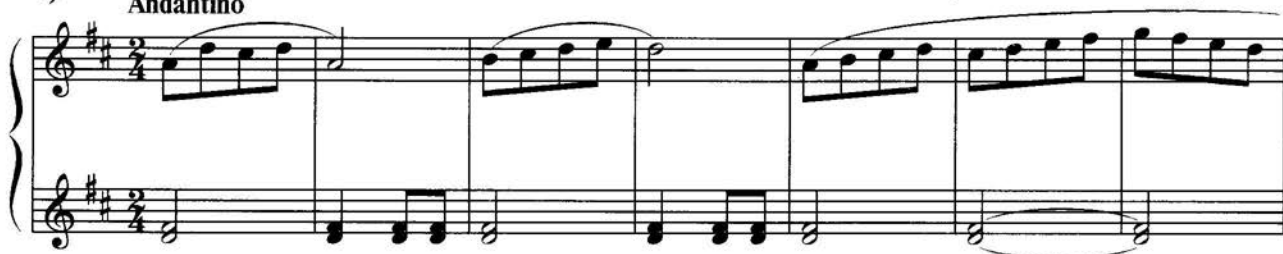
The image shows musical notation for exercise 25a, which is a piano piece by Robert Schumann titled 'The Child Falls Asleep'. The notation includes a piano (*p*) dynamic, a decrescendo (*dim.*), and a ritardando (*ritard.*) marking.



6)

Andantino

Г. Свиридов. «Ласковая просьба»



Упражнение 26

Разучите и исполните канон Й. Гайдна.

Moderato

Й. Гайдн. Четырехголосный канон





Глава III

ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Упражнение 27. Тональная настройка

Определите размер и придумайте ритм в данных гармонических последовательностях. Используйте их в качестве тональной настройки при сольфеджировании (пойте по вертикали и по голосам):

$$\text{а) } \overbrace{\text{t S}_4^{\text{M}} \text{VII}_6^{\text{M}} \text{t}_6^{\text{M}} \text{VI}_4^{\text{M}} \text{N}_6 \text{IV}_2 \text{VII}_5^{\text{r}} \text{VII}_2^{\text{r}} \rightarrow \text{S}_4^{\text{M-H}} \text{III}_4^{\text{r}} \text{D}_5^{\text{r}} \text{t}}^{\text{M}} \quad \text{— в миноре;}$$

$$\text{б) } \overbrace{\text{T}_6 \text{VII}_6^{\text{M}} \text{II}_2^{\text{M}} \text{VII}_2^{\text{r}} \text{III}_4^{\text{r}} \text{VII}_1^{\text{r}} \text{I}_2 \text{VI}_7^{\text{M}} \text{S}_6^{\text{M}} \text{VI}_1^{\text{M}} \text{III}_6^{\text{M}} \text{D}_2 \text{T}_6}^{\text{M}} \quad \text{— в мажоре.}$$

Упражнение 28 («гусеница»)

Пойте секвенции на основе данных последовательностей аккордов, начиная каждую секвенцию с произвольно выбранного звука:

- а) вверх по малому мажорному септаккорду, вниз по малому мажорному квинтсекстаккорду;
- б) вниз по септаккорду малому с ум.5, вверх по увеличенному трезвучию.

ЖАНРОВАЯ ОСНОВА И ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ МУЗЫКИ

Определив жанр произведения и жанровую природу любой темы, мы можем судить о содержании музыки лишь в общих чертах. Темы, сходные по своей жанровой основе, — вокальные, инструментальные, опирающиеся на речевые интонации или передающие пластику движения человека в танце, — могут иметь самый разный образный смысл. Так, пение, сольное или хоровое, в одном случае бывает *лирическим*, в другом — *комическим*, *героическим*, *патетическим* или отображает *фантастические*, *эпические* образы. То же самое можно сказать о тематизме инструментальном, речевом, танцевальном.

Оттенки образного строя в конкретных произведениях весьма разнообразны. Приводимый в этой главе перечень характеристик образного строя — не окончательный. Он предлагается как основа, на которой вы можете строить свое представление о содержании музыкальных пьес.

Большинство характеристик образного строя могут быть отнесены не только к музыке. Они универсальны, применимы к анализу поэтических текстов, живописных полотен, литературных и драматических произведений, кинофильмов. В любом художественном тексте вы сможете найти сходные с музыкой черты образного содержания.

Лирический образный строй основан на раскрытии личных чувств автора. Название его происходит от жанра древнегреческой поэзии, особенностью которого было чтение стихов в сопровождении игры на лире. В музыке лирика чаще всего ассоциируется с сольной мелодией.

Название **патетического** образного строя происходит от греческого слова пафос («страсть»). Патетическая музыка и поэзия призваны увлечь слушателя, «заразить» его яркими, страстными чувствами поэта или музыканта.

Драматический образный строй предполагает отражение в музыкальном материале произведения элементов театрального действия. Это, прежде всего, сопоставление нескольких различных тем, олицетворяющих различных героев или различные силы, взаимодействующие на воображаемой сцене. Особенно характерен такой образный строй для первых частей сонат, написанных в форме сонатного аллегро.

Эпический образный строй обычно основан на повествовании о значительных событиях, воспевании подвигов и великих деяний героев, богов, титанов.

Комические образы имеют множество оттенков: юмористические, иронические, саркастические, гротескные. В «прямом родстве» с комическими состоят образы **фантастические**. Они могут появляться, например, в «шутливом» жанре скерцо.

Как и жанровая природа, образный строй произведения редко целиком относится к одному определенному типу. Чаще всего приходится употреблять составные характеристики образного содержания, например: лирико-патетический, лирико-эпический, лирико-драматический и даже лирико-комический.

КАК ОПРЕДЕЛИТЬ ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Основа образного строя — жанровая природа и интонационный материал мелодики. Определить образный строй по внешним признакам (например, характерным ритмическим фигурам, интервальным ходам, альтерациям и т. д.) очень трудно — любой из них порознь может принадлежать самым разным образам. Предпочтительнее (хотя и сложнее) определять образный строй, оценивая внутреннее напряжение интонаций, различное для лирических, патетических, драматических, эпических, комических тем.

Почувствовать это напряжение можно, если спеть (или сыграть) тему в разных вариантах — с различным интонационным «тонусом», и сравнить, какой из них больше соответствует теме.

Разучите и исполните предлагаемые фрагменты пьес на фортепиано, пропевая, по возможности, их мелодический материал.

Проанализируйте интонационный строй и музыкальный язык каждой пьесы. Определите образный строй, составьте, где удастся, тематический сценарий.

Упражнение 29

Разучите и спойте со словами мелодию из оперы М. Равеля «Дитя и волшебство», играя сопровождение. Определите жанровую основу и образный строй музыки.

p espressivo М. Равель. «Дитя и волшебство»

Пей, пей, пей чай, чай, пей, пей

ff *p*

чай, пей чай ки - тай - ский, пей, пей чай! Са - о -

- ра, са - о - ра, ха, са - о - ра, кас - ка - ра, ха - ра - ки -

- ри, сес - сю, хай - а - ка - ва! Ха! Ха! Ха! Са - о - ра, са - о -

- ра! Ха! Са - о - ра, са - о - ра,

espressivo *mf*

са - о - ра! Про - шу вас вы - пить чай!

Упражнение 30

Разучите, исполните и проанализируйте мелодию арии дона Оттавио из оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан». Определите особенности синтаксического строения, фактуры, гармонической и ладовой основы, артикуляции.

Сделайте вывод о жанровой природе и образном строе арии.

Moderato В. А. Моцарт. «Дон Жуан»

mf *f* *mf*

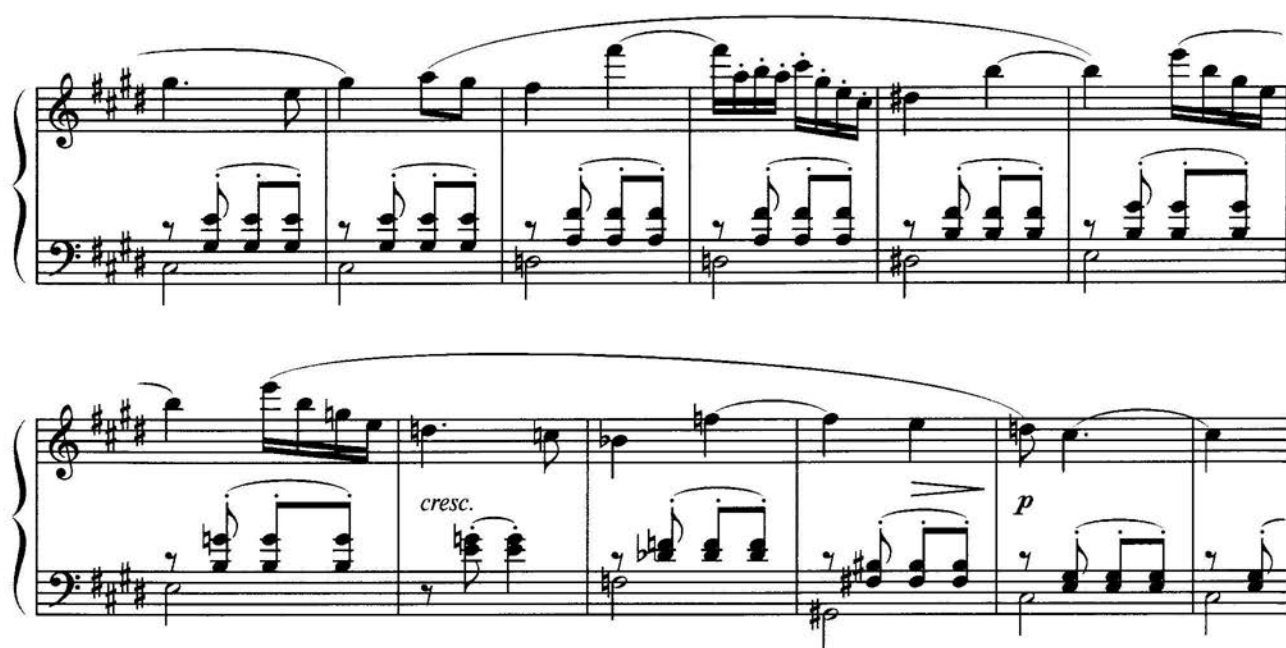
Упражнение 31

Разучите и просольфеджируйте мелодию Прелюдии Д. Шостаковича, играя сопровождение. Определите жанровую природу музыкального материала. Какими словами вы охарактеризуете его образный строй: *лирический*, *элегический*, *повествовательный*? Какой еще?

Найдите тональные ориентиры в мелодии и гармоническом сопровождении, обратите внимание на их соотношение. Определите особенности модальной основы пьесы.

Moderato non troppo Д. Шостакович. Прелюдия

p *semplice*



Упражнение 32

Разучите и исполните (или прослушайте в записи) пьесу «Гном» из цикла «Картины с выставки» М. Мусоргского. Определите особенности музыкального языка, жанровую основу и образный строй пьесы.

Sempre vivo **Meno vivo** М. Мусоргский. «Гном»

Three systems of musical notation for the piece 'Gnome' by Modest Mussorgsky. The first system is marked 'Sempre vivo' and 'ff'. The second system is marked 'Meno vivo' and 'p'. The third system is marked 'Sempre vivo' and 'ff'. The notation includes various dynamics (ff, sf, p) and articulation marks.



ЧТО НАЗЫВАЮТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИЕЙ

Содержание любого музыкального произведения строится на развитии и сопоставлении музыкальных образов, которые образуют его *драматургию*. Эта драматургия может быть достаточно проста, если базируется на однородном материале, но может содержать достаточно сложное взаимодействие контрастных образов. Такой принцип, например, лежит в основе сонатной формы.

Упражнение 33

Исполните на фортепиано фрагмент сонаты В. А. Моцарта. Отметьте границы тем, обратите внимание на их разное образное содержание и смысловое наполнение. Определите, при помощи каких средств создается контраст тем.

Постройте тематический сценарий для исполнения солистами, ансамблем и группами хора в соответствии с образным строем каждого тематического элемента; исполните фрагмент силами вашей учебной группы.

Проанализируйте экспозицию сонаты до конца, охарактеризуйте ее тематический материал и сравните его с приведенными темами.



This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a minor key, indicated by the key signature (one flat). The notation includes various musical elements such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. The first system shows a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The second system features a dynamic marking of *f* (forte) in the bass. The third system continues the melodic development in the treble. The fourth system shows a more complex harmonic texture with multiple voices in both staves. The fifth system features a rapid melodic passage in the treble. The sixth system concludes the page with a final melodic phrase in the treble and a sustained bass line.

Упражнение 34

Просольфеджируйте мелодию Р. Шумана. Определите ее синтаксис, жанровую основу, образный строй. Представьте возможный тематический сценарий.

Выполните многоголосную обработку мелодии, соответствующую по характеру гармонических средств ее образному строю.

Довольно медленно Р. Шуман. «Листок из альбома»

The musical score for Exercise 34 is written for a single melodic line in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of six staves. The tempo is marked 'Довольно медленно' (Moderately slow). The melody begins with a piano (*p*) dynamic. It features several slurs and phrasing marks. A first ending and a second ending are indicated by bracketed numbers 1 and 2. The piece concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic.

Упражнение 35

Просольфеджируйте мелодию, проанализируйте ее синтаксическое строение. Выявите характерные интонации и ритмические фигуры, а также другие особенности музыкального языка, определяющие ее жанровую природу и образный строй.

Сделайте двухголосную обработку с учетом особенностей образного содержания мелодии.

Энергично А. Рубец. Одноголосное сольфеджио

The musical score for Exercise 35 is written for a single melodic line in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of two staves. The tempo is marked 'Энергично' (Energetic). The melody begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. It features several slurs and phrasing marks. A first ending and a second ending are indicated by bracketed numbers 1 and 2.



Упражнение 36. Разучите и исполните трехголосный канон.

Andante

Дж. Мартини. «На смерть соловья»



Глава IV

ДИССОНАНСЫ В ДВУХГОЛОСИИ

Упражнение 37. Тональная настройка

Поставьте размер и оформите ритм в данных последовательностях интервалов. Используйте их, пропевая один голос и играя на фортепиано другой, в качестве тональной настройки перед сольфеджированием.

а) $\overset{3}{\text{III}} \overset{7-6}{\text{VI}} = \overset{2-3}{\text{I}} \overset{6}{\text{VII}} \overset{7-6}{\text{VI}} \overset{3}{\text{V}} = \overset{2}{\text{VII}} \overset{3}{\text{VII}} \overset{6}{\text{VI}} \overset{7-6}{\text{V}} \overset{3}{\text{IV}} = \overset{2}{\text{VI}} \overset{3}{\text{VI}} \overset{6}{\text{V}} \overset{2}{\text{IV}} \overset{3}{\text{IV}} \overset{4}{\text{III}} \overset{8}{\text{II}} \overset{8}{\text{I}}$ — в мажоре;

б) $\overset{8}{\text{I}} \overset{3}{\text{VI}} \overset{3}{\text{V}} \overset{2}{\text{V}} \overset{3}{\text{IV}} \overset{6}{\text{III}} \overset{7-6}{\text{II}} = \overset{2}{\text{IV}} \overset{3}{\text{IV}} \overset{6}{\text{III}} \overset{7-6}{\text{II}} \overset{3}{\text{I}} = \overset{2}{\text{III}} \overset{3}{\text{III}} \overset{6}{\text{II}} \overset{7}{\text{I}} \overset{6-5-3}{\text{\#VII}} = \overset{6-5-3}{\text{I}}$ — в миноре.

(знак = показывает повторение ступеней)

ЧТО НАМ ИЗВЕСТНО О ДИССОНАНСАХ

Как вы знаете, слово *диссонанс* переводится как «несозвучный», «несогласный». Им называют интервалы и аккорды, звучание которых содержит *противоречие*, *конфликт* между составляющими их звуками. К диссонансам относятся *большие и малые секунды*, их обращения — *малые и большие септимы* (а также энгармонически равные им интервалы) и *тритоны*.

Аккорды являются диссонансами, если в их состав входят диссонирующие интервалы.

Неверно было бы считать, что диссонанс «звучит плохо», в отличие от консонанса, который «звучит хорошо». Взаимосвязь консонансов и диссонансов лежит в основе движения в музыке. В этом процессе нет «хороших» или «плохих» звучаний, но могут возникать ситуации естественные и неестественные. Во многих случаях такая неестественность связана с неудачным применением и нелогичным решением диссонансов.

Особенности кварты

В условиях двухголосия *чистые кварты* также относятся к диссонансам. Люди с хорошим слухом ясно слышат разницу в окончании на квинте и на кварте: если каденция на квинте в двухголосии воспринимается как вполне естественное завершение построения, то кварта такого ощущения не дает.

«Но ведь кварта — обращение квинты, совершенного консонанса! Почему же она не может завершать построения в двухголосии?» — могут спросить учащиеся.

Объяснить это можно так: квинта — один из немногих интервалов, в котором (как в аккордах) нижний голос совершенно определенно воспринимается как основной тон. Верхний голос квинты находится в согласии с нижним и осознается как квинтовый тон трезвучия.

Кварта же воспринимается как перевернутая квинта — стоящая «вверх ногами». Интервал кварты содержит конфликт тоники и доминанты. Вот почему он непригоден в качестве завершающего двухголосное построение. Разрешение любого интервала (например, ув.2 на VI ступени минора или гармонического мажора) в кварту в двухголосии воспринимается как промежуточное, требующее продолжения.

Другое дело — кварта в составе аккорда. Там она воспринимается, как и квинта, совершенным консонансом. Но если кварта образуется между одним из верхних голосов и басом (например, в квартсекстах), она также сохраняет качества диссонанса. Поэтому разрешение неустойчивых гармоний в квартсекстах звучит как промежуточное, требующее дальнейшего, более основательного разрешения.

Конечно, и среди диссонансов есть более и менее напряженные. Так, большая септима, малая секунда, малая нона относятся к диссонансам острым, эти интервалы звучат весьма напряженно. В отличие от них малая септима, большая секунда и большая нона звучат смягченно. Их достаточно легко представить себе в качестве тоники (например, малый минорный септаккорд — тоника в пьесе Б. Бартока «Вечер в деревне»).

Упражнение 38

Разучите и исполните первую часть пьесы Б. Бартока. Составьте ее тематический сценарий, распределив голоса между соло и хором.

Обратите внимание на модальную основу примера, определите и сравните звукоряды, на которых построены мелодия и сопровождение.

Lento rubato Б. Барток. «Вечер в деревне»

КАКИЕ ИНТЕРВАЛЫ СЧИТАЮТСЯ В ДВУХГОЛОСИИ САМОСТОЯТЕЛЬНЫМИ

Нормы разрешения диссонансов в двухголосной фактуре относятся не ко всем интервалам, а только к *опорным*, занимающим целую метрическую долю. Эти диссонансы могут иметь самостоятельную гармоническую функцию или служить задержаниями в составе других аккордов.

На слабых долях тактов поведение интервалов, образованных проходящими и вспомогательными звуками, *определяется мелодическим движением*. Так, здесь возможно движение септимы в октаву, а секунды в приму, если это отвечает логике разворачивания мелодических линий, составляющих многоголосие. Вот почему необходимо всегда слушать гармонический пульс — частоту смены функций, что позволит более точно определять роль интервалов, отличать *опорные*, самостоятельные в гармоническом отношении, от *проходящих и вспомогательных*.

Упражнение 39

Проанализируйте фрагмент Ноктюрна Ф. Шопена. Обратите внимание на взаимоотношения ведущего голоса (партия правой руки) и выделенного мелодического голоса в партии левой руки. Попробуйте найти объяснение появлению малой ноты, образующейся между ними в третьем такте, и такому способу ее разрешения.

Ф. Шопен. Ноктюрн

Andante cantabile

semplice e tranquillo

p

rit.

poco cresc.

О РОЛИ РАЗНЫХ ГОЛОСОВ, ОБРАЗУЮЩИХ ДИССОНАНС

В опорных диссонансах принято различать голос *диссонирующий* — требующий разрешения, и голос *свободный*, который при разрешении может остаться на месте или перейти (плавно или скачком) в любой звук, гармонически сочетающийся с разрешением диссонирующего голоса.

У септимы диссонирующий голос — верхний, у секунды — нижний.

Упражнение 40

Просольфеджируйте дуэтом или двухголосным хором пример из сборника Ж. Арну. То же самое сделайте, пропевая один из голосов, а играя второй.

Определите интервальный состав и гармоническую основу двухголосия. Обведите карандашом интервалы, объединенные общей гармонической функцией. Отметьте звездочками секунды и септимы, образованные задержаниями. Укажите проходящие, вспомогательные диссонансы.

Ж. Арну. Сольфеджио



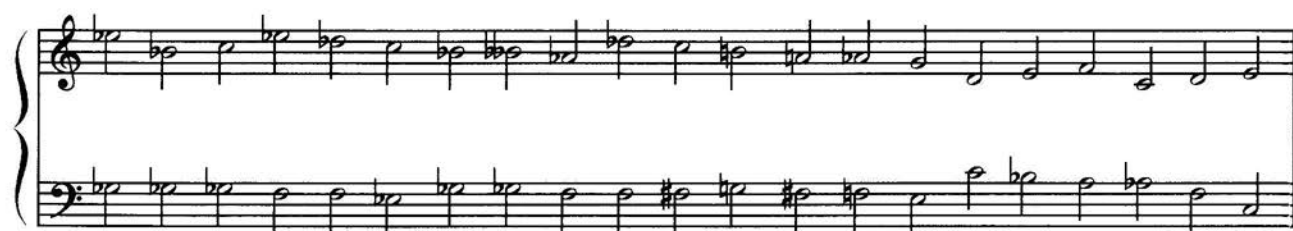
Упражнение 41

Поставьте размер, оформите ритм и синтаксис в предложенной последовательности интервалов. Выполните задание не менее, чем в двух вариантах.

Определите главную тональность и тональный план. Укажите тональности родственные и неродственные главной.

Обозначьте гармонические функции, отметьте неаккордовые звуки. Выделите секунды и септимы, имеющие самостоятельную гармоническую функцию. Укажите диссонансы, образованные проходящими и вспомогательными звуками.

Полученный результат проверьте в реальном звучании, исполнив пример дуэтом, двухголосным хором или голосом в сопровождении фортепиано.



Упражнение 42

Определите тональность, размер и правильно запишите пример. В некоторых случаях длинные длительности можно представить и записать слигванными звуками. Отметьте имитации и секвенции. Обозначьте лигами фразировку. Определите и обозначьте гармонические функции, неаккордовые звуки.



АВТЕНТИЧЕСКОЕ РАЗРЕШЕНИЕ СЕКУНД И СЕПТИМ

*Автентическим*¹ называется разрешение диссонанса, содержащее спад напряжения и создающее ощущение смены гармонической функции. Такое разрешение возникает *при движении диссонирующего звука на секунду вниз*.

Совершенно не обязательно, чтобы при этом разрешении мы попадали в тонику. Важно лишь, что диссонанс переходит в консонанс. Если он попадает в тонический интервал, разрешение называется *полным*, если консонанс оказывается неустоем, разрешение будет *частичным*, требующим дальнейшего движения к тонике. Но это все равно разрешение, так как диссонанс переходит в консонанс и при этом гармоническая функция сменяется.

Варианты автентического разрешения:

- *строгое* — диссонирующий голос движется на секунду вниз, свободный голос остается на месте;
- *с уходом свободного голоса*, плавно или скачком;
- *с запаздывающим разрешением диссонирующего голоса* (между диссонирующим звуком и его разрешением появляется один или несколько звуков, оттягивающих разрешение).

Упражнение 43

Проанализируйте следующие примеры разрешения диссонансов в двухголосии. Сравните движение диссонирующего и свободного голосов при разных способах разрешения интервалов.

а) септимы секунды

б) септимы секунды

в) септимы секунды

ПЛАГАЛЬНОЕ РАЗРЕШЕНИЕ ДИССОНАНСОВ

*Плагальное*² разрешение не создает такой сильной связи интервалов и такого ощущения смены функций, как автентическое.

При плагальном разрешении *диссонирующий голос остается на месте*, а свободный — идет на секунду вверх.

¹ Напомним, что «автентическое» (от греческого «автентос» или «аутентос») — значит истинное, настоящее.

² Слово «плагальное» можно перевести как «поддельное» (тот же корень в слове «плагиат»).

Упражнение 44

Проанализируйте примеры плаговых разрешений секунд и септим, обратите внимание на особенности голосоведения:



Почему плаговое разрешение не всегда звучит хорошо

С удивлением мы обнаруживаем, что не всякая секунда и септима «желают» разрешаться плагово (когда диссонирующий голос остается на месте, а свободный — переходит на секунду вверх). Особенно «неохотно» делают это малые секунды и большие септимы.

В чем причина этого «нежелания»? Здесь мы снова встречаемся с модальными свойствами ступеней. Объяснение одно: у больших секунд верхний голос находится на высоких ступенях, и его восходящее разрешение воспринимается как вполне естественное движение. У малых секунд, наоборот, верхний голос располагается на самых «темных», низких ступенях, и его движение вверх как бы наталкивается на сопротивление.

Проверьте это на секундах и септимах в гаммах натурального мажора и минора.

Упражнение 45

Просольфеджируйте пример дуэтом, двухголосным хором или пропевая один голос и играя на фортепиано другой.

Укажите диссонансы и определите, какие из них разрешены автентически, а какие — плагово. Отметьте случаи запаздывающего разрешения диссонирующего голоса.

Н. Ладухин. Двухголосное сольфеджио





Упражнение 46

На основе данных звеньев стройте тональные и модулирующие секвенции с различным шагом, исполняя оба голоса на фортепиано или один из них пропевая голосом.

Выбирая шаг модулирующей секвенции, определяйте вид гаммы, по которой движется верхний или нижний голос.



Упражнение 47

Разучите и исполните четырехголосный канон В. А. Моцарта:

В. А. Моцарт. «Lacrimoso»



Глава V

БЕЛОКЛАВИШНЫЕ ЗВУКОРЯДЫ

Упражнение 48. Тональная настройка

Поставьте размер, организуйте синтаксис и ритм в данных гармонических последовательностях. Играйте их в указанных ладах и транспонируйте в разные тональности.

Пойте последовательности по вертикали и по голосам, используя в качестве тональной настройки при сольфеджировании.

Определите, на каких ступенях в каждом из ладов возникают местные устои.

а) в дорийском: **fis-moll, d-moll, h-moll**

$t_6^1 \text{ III } \text{III}_7^3 \text{ IV } \text{IV}_4^6 t_6^1 t \text{ I}_7^3 \text{ IV } t \text{ I}_2^{6-5} \text{ IV}_6 \text{ IV } \text{II}_5^6 t_6^1 t_6;$
 $t \text{ S } \text{II}_5^6 t_6^1 t_2 \text{ S}_6 \text{ VI } \text{IV}_5^6 \text{ III}_4^6 \text{ III } \text{III}_2^{6-5} \text{ S}_4 \text{ II}_2^{6-5} t t_6.$

б) в миксолидийском: **C-dur, A-dur, Es-dur**

$T_4^6 \text{ V } V_4^6 T_6^3 T_4^6 \text{ VII}_4^6 * \text{VII}_4^6 T_6^3 \text{ III } \text{VII}_6^3 \text{ VII}_7^3 * \text{VII}_7^3 T;$
 $\text{VI}_6^3 \text{ II } \text{II}_7^3 \text{ V } V_6^3 T \text{ I}_7^3 \text{ IV } \text{II } V_6^3 \text{ VII}_6^3 * V_3^3 \text{ I}_4^3 T.$

СКОЛЬКО ГАММ МОЖНО НАЙТИ НА БЕЛЫХ КЛАВИШАХ

В первой главе пособия приведен перечень наиболее распространенных звукорядов, многие из которых можно найти на белых клавишах.

Самые известные из них — *семиступенные гаммы чистой диатоники*. Всем, конечно, хорошо знакомы гаммы *натурального мажора* и *натурального минора*. Это *октавные* гаммы — *тоники* в ладах, основанных на этих гаммах, *повторяется через октаву*.

— А разве бывает иначе? Разве тоника не всегда повторяется через октаву?

— Конечно, бывает, в дальнейшем мы более подробно поговорим об этом.

Известно, что и на белых клавишах можно построить гаммы с числом ступеней больше и меньше семи. Тоника в таких гаммах может повторяться через кварту, квинту и даже через другие интервалы. Вспомним, например, известную песню «Во саду ли, в огороде». Через какой интервал повторяется тоника в ее мелодии?

В семиступенных октавных диатонических гаммах мы находим самые главные типы соотношения ступеней и принципы гармонии, на основе которых существует лад. В других видах звукорядов эти соотношения и принципы проявляются лишь частично. Поэтому диатоника служит хорошей моделью для изучения лада, и ее освоение должно быть подробным и основательным.

ОКТАВНЫЕ «БЕЛОКЛАВИШНЫЕ» ЗВУКОРЯДЫ

На белых клавишах можно построить семь различных октавных гамм:

- **натуральный мажор** — от *до* (старинное название «ионийский лад»);
- **натуральный минор** — от *ля* (параллель натурального мажора, старинное название «эолийский лад»);

две особые разновидности минора —

- **дорийский лад** — от *ре*, отличается от натурального минора высокой позицией VI ступени;
- **фригийский лад** — от *ми*, отличается от натурального минора низкой позицией II ступени;

две особые разновидности мажора —

- **лидийский лад** — от *фа*, отличается от натурального мажора высокой позицией IV ступени;
- **миксолидийский лад** — от *соль*, отличается от натурального мажора низкой позицией VII ступени;

редко встречающаяся разновидность —

- **локрийский лад** — от *си*, опирается на уменьшенное трезвучие.

Укажем общие свойства всех этих гамм:

- они состоят только из *больших и малых секунд* — это способствует хорошей мелодической связи соседних ступеней;
- все ступени диатонической гаммы можно расположить *по терциям*, что обеспечивает гармоническое родство всех ступеней и создает возможность образования на каждой ступени трезвучий и септаккордов;
- каждую гамму можно расположить *в виде ряда чистых квинт или кварт*; на этой основе возникает функциональное соотношение гармоний: каждый аккорд, находящийся на ступенях диатонического лада, может «найти» свою доминанту или субдоминанту.

Упражнение 49

Спойте все диатонические октавные гаммы, в которых звук *ре* является: а) II ступенью, б) III ступенью, в) VI ступенью, г) IV ступенью, д) VII ступенью.

КВИНТОВЫЙ ПОРЯДОК «БЕЛОКЛАВИШНЫХ» ГАММ

Квинтовый порядок позволяет распределить гаммы по убывающему количеству низких ступеней и нарастающему количеству высоких ступеней — от самых «темных» до самых «светлых». Это можно наглядно представить в виде следующей таблицы:

Лад	Устой	Количество ступеней с разной позицией		
		низкие	нейтральные	высокие
Локрийский	Си	5	2	—
Фригийский	Ми	4	3	—
Эолийский (натуральный минор)	Ля	3	3	1
Дорийский	Ре	2	3	2
Миксолидийский	Соль	1	3	3
Ионийский (натуральный мажор)	До	—	3	4
Лидийский	Фа	—	2	5

Из таблицы хорошо видно, что:

- самый «темный» лад — *локрийский* (5 низких и только 2 нейтральные ступени);
- самый «светлый» — *лидийский* (2 нейтральные и 5 высоких ступеней).

Остальные гаммы распределяются равномерно между ними в квинтовом порядке. Наиболее «уравновешенный» лад — *дорийский* (2 низкие, 3 нейтральные и 2 высокие ступени). «Свет» и «тьма» в нем представлены поровну.

Проверьте, различается ли интервальное строение дорийской гаммы, если читать ее вверх и вниз.

Проверьте интервальный состав других гамм в восходящем и нисходящем движении. Найдите пары гамм, в которых восходящий порядок одной соответствует нисходящему порядку другой.

Упражнение 50

Спойте все б.3 и б.6 на ступенях дорийского c-moll, лидийского A-dur, миксолидийского F-dur, фригийского g-moll.

Попытайтесь найти способы разрешения этих интервалов в тонику, оставаясь в рамках избранного звукоряда и не прибегая к дополнительным альтерациям ступеней.

Проверьте на слух убедительность каждого разрешения.

Отличительные особенности диатонических ладов

В каждом из диатонических ладов присутствует *характерная ступень*, отличающая их от натурального мажора и минора: в *дорийском* — высокая VI, во *фригийском* — низкая II, в *лидийском* — высокая IV, в *миксолидийском* — низкая VII.

Характерная ступень образует с тоникой *характерный интервал*: *дорийская секста* (б.6 на I ступени), *фригийская секунда* (м.2 на I ступени), *лидийская кварта* (ув.4 на I ступени), *миксолидийская септима* (м.7 на I ступени).

Характерные ступени и характерные интервалы этих ладов включаются в состав характерных гармоний. В *дорийском* ладу это мажорная («дорийская») субдоминанта, во *фригийском* — мажорная гармония II низкой ступени и «фригийская» доминанта (септаккорд малый с ум.5 на V ступени), в *лидийском* — мажорная гармония II ступени, в *миксолидийском* — минорная («миксолидийская») доминанта и мажорная гармония VII низкой ступени.

Упражнение 51

Сочините несколько одноголосных мелодий, каждую в одном из диатонических ладов. Постарайтесь ясно показать особенности лада — его характерные ступени, интервалы, гармонии. Выучите эти мелодии, исполните их и определите:

- в каких диатонических ладах тоника утверждается без труда;
- в каких возникает желание разрешать тонические звуки дальше;
- к какому звуку направлено движение в каждом из ладов.

ОСОБОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ТРИТОНА

Несмотря на сходство в строении гамм белоклавишной диатоники, их различие заметно невооруженным глазом: три из них имеют в основе мажорное трезвучие, три — минорное, и одна — уменьшенное.

Но главное различие — в положении тритона. Так, в натуральном мажоре и натуральном миноре звуки тритона *ладово неустойчивы, их разрешение укрепляет тонику*.

Наиболее определенно звучит тоника в натуральном мажоре. Мы слышим, какой будет тоника, даже если она не появляется, так как на нее указывают главные септаккорды, содержащие доминантовый и субдоминантовый тритоны.

В гаммах *дорийской, фригийской, лидийской и миксолидийской* тритон всегда образуется *на одном из звуков тоники*, а в *локрийской* — даже на I ступени (вам будет интересно и полезно самостоятельно найти эти тритоны).

Такое положение тритона при обычной форме его разрешения ставит под сомнение устойчивость тоники. Так, например, разрешая ув. 4 на III ступени дорийского минора в сексту на II ступени или ум. 5 на III ступени миксолидийского мажора в терцию на IV ступени, вы сразу услышите новые (и более прочные) тоники, «отменяющие» устойчивость главной тоники. Поэтому, если вы хотите сохранить лад и утвердить его тонику, вам не следует создавать местные устои на тех ступенях, в которые разрешаются тритоны. Не нужно, например, делать местными устоями в дорийском ладу гармонии V или VII ступеней, в лидийском — III или V, в миксолидийском — IV или II, во фригийском — VI или IV.

Для более ясного тонального ориентира следует укреплять тонические созвучия, ставя их в сильное метрическое положение, а также с помощью педали на звуках тоники. Именно так поступают композиторы, желающие подчеркнуть колорит определенной гаммы.

Упражнение 52

Спойте мелодии данных примеров, играя сопровождение на фортепиано. Проанализируйте примеры, определите ладовую основу в каждом из них.

Обратите внимание на способы укрепления тоники.

а) **Prestissimo** Э. Григ. «На карнавале»

б) **Pesante con moto** В. Довгань. Колядка



Характерные ступени в диатонике

Очень важное обстоятельство: характерные ступени диатонических ладов ведут себя «нестандартно» — высокие ступени разрешаются обычно вниз, низкие — вверх. Это можно увидеть в примерах ба, 18, 57, 58а, 58б.

КАК РАСКРЫТЬ КРАСОТУ ДИАТОНИКИ

Ладовая переменность — смена устоев при сохранении звукоряда. Это самый старый способ *получить много ладов из одного*. Возьмем, к примеру, самую простую гамму, содержащую хотя бы две ступени, — каждая из них поочередно будет становиться устоем (см. пример а) в упражнении 4).

В октавных семиступенных ладах опора на основную тонику дает нам *основной лад*. При перемещении устоя с основной тоники на побочные ступени происходит очень интересное обновление звукоряда — возникают *производные лады*.

В каждом из таких ладов один и тот же звук приобретает разную позицию. Так, в натуральном До мажоре звук *до* (нейтральная ступень) становится низким по отношению к устоям *ре* или *ми*, звук *си* (высокая ступень) превращается в нейтральный по отношению к устоям *ми* и т. д.

Эту перекраску ступеней можно видеть в До-мажорной фуге Д. Шостаковича, где тема проводится от всех белых клавиш, каждый раз в новом диатоническом ладу (в том числе локрийском).

Упражнение 53

Разучите и исполните следующие примеры. Выпишите в каждом из них основной звукоряд и звукоряды производных ладов, возникающие на местных тониках. Сравните позицию одного и того же звука по отношению к разным тоникам.

a) **Allegro moderato** А. Эшпай. Сонатина

Musical score for piano, measures 1-12. The score is in B-flat major, 3/4 time. It features a flowing melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and piano (*p*).

Б. Чайковский. «Ненастье»

6) *Con moto*

Musical score for piano, measures 13-24. The score is in B-flat major, 3/4 time. It features a more complex texture with triplets and dynamic markings. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and piano (*p*).

В) Умеренно

К. Волков. «Пастушьи рожки»

Упражнение 54

Спойте соло или хором мелодию «Детской пьесы» Ясуси Акутагавы, играя сопровождение. Определите ее тональность, выделите *основной лад*.

Укажите главную и побочные мелодические и гармонические тоники. Выпишите и определите *производные лады*, образованные на этих тониках.

Проанализируйте соотношение мелодических и гармонических устоев.

Ясуси Акутагава. «Детская пьеса»



Фрагментация звукояда — один из самых интересных способов, позволяющих композиторам раскрывать интонационное богатство лада.

Семиступенный звукояд делится на отдельные фрагменты, у каждого из них своя особенная интервальная структура. В одноголосных мелодиях такие фрагменты чередуются, что подчеркивает интонационное своеобразие разных тематических элементов; в многоголосной музыке они могут звучать одновременно.

В результате простой октавный звукояд оказывается суммой разных, иногда контрастных по интонационному содержанию фрагментов, дополняющих друг друга.

Упражнение 55

Проанализируйте и исполните начальное построение прелюдии К. Дебюсси «Шаги на снегу». Определите и выпишите ее основной звукояд, отметьте его фрагменты, обособленные в разных фразах. Укажите на особенности звукояда каждого фрагмента.



Политоникальность — другой способ получить много ладов из одного. В этом случае производный лад звучит одновременно с основным, образуясь вокруг мелодической тоники. Понятно, что политоникальность возможна только в многоголосной музыке.

Если внимательно проанализировать некоторые из предыдущих примеров, то и в них можно заметить использование *политониальности*.

Наложение друг на друга нескольких разных ладов называется *полиmodalностью*.

Упражнение 56

Разучите и исполните на фортепиано мазурку А. Лядова. Определите ее главную тональность и *основной лад*. Укажите в первом периоде *мелодическую тонику*, назовите образующийся на ней *производный лад*.

Найдите во втором периоде сменяющиеся *гармонические устои* и определите образованные на них *производные лады*.

А. Лядов. Мазурка

Allegro

Упражнение 57

В пьесе Г. Свиридова «Парень с гармошкой» определите жанровую основу и образный строй каждой части.

Выпишите и определите звукоряд *основного лада* первой части и звукоряды *производных ладов*, образующиеся на мелодических тониках.

Проанализируйте пьесу целиком. Сравните музыкальный материал, выявите различия в *модальной основе* рефрена и эпизодов.

Постройте тематический сценарий пьесы, распределяя музыкальный материал между группами хора или солистами и хоровым tutti так, чтобы подчеркнуть контраст музыки рефрена и эпизодов.

Попробуйте выяснить происхождение заключительной тоники в пьесе: какие звуки объединяются в ней? какова была их роль в предыдущих разделах пьесы?

Г. Свиридов. «Парень с гармошкой»

Allegro

f

f

p

f

f

Полимода́льность — наложение нескольких типов звукоряда в разных голосах или слоях фактуры. Полимода́льность может быть явной и намеренной, как это происходит в пьесе Э. Грига «Тоска по Родине» (пример а) из упражнения 5, глава I).

Нередко полимода́льность возникает в более мягких формах, когда разные фрагменты, на которые делится основной звукоряд, не сводятся в итоге к одному устою, и каждый голос заканчивается на своем устое.

Упражнение 58

Проанализируйте приведенные ниже примеры. Определите в каждом основной лад, выпишите производные лады и их фрагменты, возникающие на местных устоях. Подумайте, в чем своеобразие и выразительный смысл окончания этих пьес.

Б. Чайковский. «Утро»

a) **Semplice**

p cresc.

f mf

mp cresc. f

б) **Не быстро. Весело** Литовский пастуший наигрыш

f

спокойнее meno f

Упражнение 59

Найдите в произведениях из вашего репертуара примеры, основанные на чистой диатонике. Проанализируйте приемы, с помощью которых композиторы выявляют интонационное богатство и красочность диатоники.

Сочините музыкальные эскизы в диатонических ладах, различные в отношении жанра и образного строя. Используйте свободную фактуру.

О ПЕНТАТОНИКЕ

Кроме октавных диатонических гамм, на белых клавишах можно построить и всем известную *пентатонику* (и даже не один раз, а три — от *фа*, от *до* и от *соль*).

Пентатонику иногда называют «черноклавишной» гаммой, так как ее легко найти на черных клавишах. Встречаются и другие ее названия: «китайская», «шотландская», «венгерская» гамма, хотя бытует она в музыке народов многих стран мира.

Сравним пентатонику с диатонической гаммой:

- как и диатонику, звукоряд пентатоники можно расположить по чистым квинтам или квартам (предоставляем вам возможность проверить это самостоятельно);
- в отличие от диатоники, «черноклавишную» гамму не расположишь по секундам — в секундовом ряду возникают пропуски;
- из-за этих пропущенных секунд на пяти ступенях пентатоники можно построить только два трезвучия и лишь один септаккорд, соединяющий в своем составе оба трезвучия (найдите эти аккорды самостоятельно).

Конечно, мелодические и гармонические возможности, которыми располагает пентатоника, отличаются от возможностей семиступенной диатоники, и главное ее отличие от диатоники — *в отсутствии тритонов и полутонов*.

Может показаться, что все это обедняет пентатонику. Не совсем так. Ограниченность звуковых соотношений, отсутствие определенных тяготений придают ей новое ладовое качество: каждая ступень, которая попадает на метрический акцент или окончание фразы, становится *мелодической тоникой*. (вспомним, например, начало пьесы «На тройке» из «Времен года» П. Чайковского). Можно сказать, что хотя ступеней в пентатонике меньше, чем в диатонике, «цена» каждой ступени выше.

Конечно, своеобразный характер имеют и пентатонические созвучия, большей частью напоминающие кластеры.

Поскольку пентатоника как бы «размыта», не слишком правильно сводить ее только к двум видам — «мажорной» и «минорной», как это иногда делается. Если в белоклавишной диатонике можно построить семь разных гамм, по одной на каждой клавише, то в пентатонике таких вариантов пять, по одному от каждой ступени, и все они (а не только мажорный или минорный виды) имеют равные права на существование. В этом легко убедиться на многих примерах.

Упражнение 60

Спойте дуэтом или двухголосным хором пьесу Б. Чайковского «Две птицы». Проанализируйте ее. Выпишите звукоряд пьесы и определите его строение. Проверьте, можно ли отнести его к мажору или минору.

Укажите местные устои, определите их количество, оцените свободу ладовой переменности.

Tranquillo Б. Чайковский. «Две птицы»



Упражнение 61

Сочините несколько одноголосных или многоголосных музыкальных эскизов с использованием пентатонического звукоряда. Попробуйте сделать в них тоникой разные ступени выбранной пентатоники.

Постарайтесь разнообразить ритмический и мелодический рисунок, жанровую основу, образный строй.

Упражнение 62

Просольфеджируйте мелодии татарской песни «Подснежник» и корейской песни «Ох, Ри Ран!». Определите общий звукоряд каждой песни, выделите его фрагменты, на которых основаны разные фразы.

Сделайте двухголосную обработку песен для фортепиано.



«НЕПОЛНЫЕ» ЗВУКОРЯДЫ НА БЕЛЫХ КЛАВИШАХ

Кроме октавных гамм и пентатоники, на белых клавишах можно построить множество неполных звукорядов из двух, трех, четырех, пяти и шести ступеней (дихорды, трихорды, тетрахорды, пентахорды, гексахорды). Часть из них — те, что подряд заполнены секундами, — можно отнести к «неполной диатонике», другие, где нет полутонов и тритонов, — к «неполной пентатонике». В числе тетрахордов есть и отрезки целотонной гаммы — трихорд и тетрахорд.

С неполными звукорядами вы уже встречались в I главе пособия (см. упражнения 3, 4, 5).

«НЕПОЛНАЯ ДИАТОНИКА» В СОЧЕТАНИИ С ДРУГИМИ ЗВУКОРЯДАМИ

Упражнение 63

Просмотрите еще раз примеры из упражнений 3, 4 и 5 главы I. Укажите, в которых из них используются неполные звукоряды. Определите, звукоряды каких примеров (при соответствующей транспозиции) можно отнести:

- к белоклавишным;
- неполной диатонике;
- неполной пентатонике.

Какие примеры не могут встретиться на белых клавишах? Какие еще типы звукорядов используются в данных примерах?

Упражнение 64

Разучите и исполните канон. Определите приемы, позволяющие выявить интонационное богатство основного звукоряда.

Торжественно, величаво

Ю. Кажарская. «Звонили звоны»

Зво - ни - ли зво - ны в Нов - го - ро - де. Звон - чей то - го во

ка - мен - ной Моск - ве, во ка - мен - ной Моск -

- ве. Зво - ни ли зво - ны, и звон - чей то -

- го во ка - мен - ной Моск - ве, во - ка - мен - ной Моск - ве, в Моск -

- ве. Зво - ни - ли зво - ны в Нов - го - ро - де. Звон - чей все -

- го во ка - мен - ной Моск - ве, во ка - мен - ной Моск - ве.

Глава VI

ПОБОЧНЫЕ СЕПТАККОРДЫ

Упражнение 65. Тональная настройка

Расшифруйте, оформите метрически и ритмически аккордовые последовательности, пойте их по вертикали и по голосам в качестве тональной настройки при сольфеджировании:

а) в минорных тональностях

$t\ I_2\ I_2^{6-5}\ S_6\ VII_2\ VII_2^{6-5}\ III_6\ VI_2\ VI_2^{6-5}\ N_6\ IV_2\ П_7\ D_3\ I_t$

б) в мажорных тональностях

$T\ I_2\ I^{\flat}VI\ VI_2\ IV_7\ VII_3^{\sharp}\ I^{\flat}III\ VI\ VI_2\ I^{\flat}S\ IV_2\ П_7^{\sharp}\ III\ D_3\ I^{\flat}T$

в) в мажорных тональностях

$VI_2\ IV_7\ VII_3\ I^{\flat}III\ I_5\ IV_2\ VII_3\ I^{\flat}VI\ I_7\ П\ П_7\ III\ III_7\ S\ I^{\flat}S\ П_6^{\sharp}\ I^{\flat}T$

г) в минорных тональностях

$t\ I_2^{6-5}\ IV_5\ VII_2^{6-5}\ III_6\ I^{\flat}III\ III_7\ VI_4\ П_7\ III\ III_2^{6-5}\ IV_3\ П_2^{6-5}\ t\ I$

Упражнение 66 («гусеница»)

Пойте секвенцию, звено которой содержит движение по увеличенному трезвучию вверх и терцквартаккорд малого мажорного септаккорда вниз. Последний звук первого звена считайте первым звуком следующего.

Начинайте секвенцию от любого удобного по регистру звука.

ПРОЯВЛЕНИЯ МОДАЛЬНОСТИ В ГАРМОНИИ

Особенности интервального строения звукорядов отражаются не только в мелодическом рисунке, содержащем типичные для данной гаммы ступени или высотные соотношения звуков (например, «характерные интервалы» в гармонических ладах). Колорит модальной основы проявляется также и в гармонии. Так, преобладание чистых квинт или кварт в «белоклавишной» гамме обуславливает преобладание «бестритоновых» септ- и нонаккордов.

Каждый тип звукоряда получает отражение в особых типах созвучий, которые характеризуют лад и являются его «представителями». Определенные аккордовые структуры соответствуют определенному виду мажора или минора, пентатонике, целотонной гамме.

ПОБОЧНЫЕ СЕПТАККОРДЫ

Как известно, на каждой ступени семиступенной гаммы можно построить септаккорд. Однако «отношения» с тоникой у разных септаккордов различные.

- Одни из них способны настраивать слух на ожидание тоники — это *главные септаккорды*.

К ним относятся доминантовые гармонии — D_7 в мажоре и гармоническом миноре, ввод-

ные септаккорды (находящиеся на вводном тоне), а также Π_7 — самая сильная среди субдоминантовых гармоний. Основную роль в этой их способности настраивать на тональность играют *доминантовые* или *субдоминантовые тритоны*, входящие в их состав.

- Другие септаккорды звучат достаточно неопределенно и не вызывают ожидания тоник — это *побочные септаккорды*. В гаммах строгой диатоники они представляют собой «бестритоновые» гармонии — большие мажорные или малые минорные септаккорды, состоящие из чистых квинт или кварт — интервалов, лишенных определенных тяготений. В условной диатонике их структура более сложна — включает интервалы, не встречающиеся в белоклавишной диатонике.

Типичная ошибка считать, что, подобно трезвучиям, главные септаккорды строятся на главных ступенях, а побочные септаккорды — на побочных. Дело здесь не в номере ступени, а в особенностях интервального состава главных септаккордов — присутствии доминантового и субдоминантового тритонов и, как следствие, направленности тяготений к тонике.

Некоторые из побочных септаккордов тоже содержат тритоны — например, VII_7 в натуральном миноре. Но он не готовит тонику, а создает тяготение к параллельному мажору. Так же обстоит дело и с некоторыми другими побочными септаккордами — III_7 и VII_7 в мелодическом мажоре, IV_7 и VI_7 в мелодическом миноре. Тритоны в их составе «не те», они не создают ожидания тоники.

Следует отметить, что не все главные септаккорды содержат тритоны. Например, II_7 в натуральном мажоре — «бестритоновый» малый минорный септаккорд. Но он воспринимается как одно из главных трезвучий — субдоминанта, усложненная прибавленной секстой. Особенно заметно это у квинтсептаккорда II ступени. Кроме того, II_7 и его обращения хорошо показывают тональность, активно участвуя в каденционных построениях и готовя доминантовые гармонии.

Особенный характер звучания побочных септаккордов связан, в равной мере, и со спецификой их интервального строения, и с их функциональной неопределенностью — ослабленным тяготением в тонику.

Упражнение 67

Определите синтаксическую структуру начального периода пьесы Э. Грига «Листок из альбома». Отметьте границы двух контрастных тематических элементов.

Выпишите потактовую гармоническую схему. Проанализируйте и сравните функциональный состав и тип созвучий в разных тематических элементах. Выявите особенности интервального строения аккордов.

Обратите внимание на различную активность движения в тематических элементах. Поясните, при помощи каких средств создается это различие.

Укажите, чем обусловлен открытый характер начальных тоник в двух первых построениях. Назовите звук мелодической тоники в этих построениях, укажите, каким тоном аккорда он является.

Э. Григ. «Листок из альбома»

Allegro vivace e grazioso

The image displays three systems of musical notation for piano, illustrating tonal sequences with secondary seventh chords. The first system shows a sequence of chords with a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'f' (forte) dynamic. The second system continues the sequence with 'sf' (sforzando) and 'dim.' (diminuendo) markings. The third system shows a sequence of chords with 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) markings.

ТОНАЛЬНЫЕ СЕКВЕНЦИИ С ПОБОЧНЫМИ СЕПТАККОРДАМИ

В старинных учебниках побочные септаккорды назывались «секвенцаккордами». Это не случайно, поскольку в музыке эпохи барокко они чаще всего появлялись именно в составе тональных секвенций. Да и в музыке последующих эпох мы нередко встречаем их в сходных условиях.

Упражнение 68

Определите синтаксическое строение фрагмента Концерта А. Вивальди — И. С. Баха.

Составьте потактовую гармоническую схему примера. Обратите внимание на способ разрешения диссонирующих интервалов и поведение септим в составе побочных септаккордов.

Отметьте момент, с которого становится ясным движение к главному устою.

А. Вивальди — И. С. Бах. Концерт G-dur

The image shows the beginning of the Concerto in G major by Vivaldi and Bach. The notation is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a sequence of chords with a 'f' (forte) dynamic marking.



СЕКРЕТЫ ПОСТРОЕНИЯ ТОНАЛЬНЫХ СЕКВЕНЦИЙ

Главное условие построения тональной секвенции состоит в *связном характере движения*, который достигается применением *автентических разрешений диссонансов*, входящих в состав побочных септаккордов. Такое разрешение возникает лишь при определенном интервальном соотношении побочных септаккордов.

Интервальное соотношение аккордов определяется по ближайшему расстоянию их основных тонов. Так, аккорды в обороте $D7^{(5,3)}_6 - T$ находятся в *верхнеквартвом* соотношении, оборот $VII7^{(5,3)}_6 - T$ воспроизводит *верхнесекуndовое* соотношение, оборот $II7^{(5,3)}_6 - T_6$ основан на *нижнесекуndовом* соотношении, в последовательностях $VII7 - D_5$ или $D_2 - III$ используется *нижнетерцовое* соотношение.

Чаще всего тональные секвенции основаны на *верхнеквартвом* соотношении аккордов, повторении оборота $D7$ (или его обращения) — T . Здесь диссонирующие интервалы разрешаются автентически, наиболее убедительно и связно. Поэтому легко возникает возможность продолжения секвенции.

Тональная секвенция может включать разрешение диссонансов в консонанс в каждом звене, повторяя на разных ступенях оборот $D - T$ или $VII - T$, а может содержать несколько диссонирующих аккордов подряд. В этом случае секвенция образует непрерывную цепь неразрешенных диссонансов. Чаще всего такая цепь строится на основе *верхнеквартвого* соотношения аккордов (по образцу перехода обращений $II7$ в обращения $D7$) или *нижнетерцового* (по образцу перехода обращений $VII7$ в обращения $D7$).

Плагальные разрешения диссонирующих интервалов встречаются в тональных секвенциях крайне редко.

Упражнение 69

Просольфеджируйте (соло или хором) мелодии примеров, играя сопровождение на фортепиано. Составьте потактовую гармоническую схему этих примеров. Определите интервальное соотношение аккордов, образующих тональные секвенции.

Б. Марчелло – И. С. Бах. Концерт d-moll

a) Adagio

mf

p

mf

p

p

b) Andantino con moto

pp

mp cantabile e dolce

sempre portamento

С. Майкапар. Ариетта



Упражнение 70

Проанализируйте гармонию и фактуру в Прелюдии В. Ф. Баха. Составьте гармоническую схему. Выпишите гармонические фигуры в виде аккордов, сохраняя авторское голосоведение.

Проанализируйте интервальное соотношение аккордов, поведение диссонирующих звуков. Определите способы их разрешения.

Отметьте задержания в составе аккордов.

В. Ф. Бах. Прелюдия





Упражнение 71

В тональностях с двумя и пятью знаками играйте тональные секвенции, начиная их в мажоре с оборота D7—T, а в миноре с оборота I₂—S₆. Оформите секвенции метрически и ритмически. Шаг секвенции выбирайте самостоятельно, условие — хорошая мелодическая связь соседних звеньев.

После третьего или четвертого звена симпровизируйте каденционное завершение в начальной тональности.

Составьте самостоятельно несколько вариантов начального звена для тональной секвенции. Выберите для каждого из них удобный шаг. Сыграйте 2—3 звена, затем симпровизируйте каденционное завершение.

Упражнение 72

Постройте от звука *ми-бемоль* (*ре-диез*) большой мажорный септаккорд, принимая исходный звук последовательно за приму, терцию, квинту и септиму. Определите тональности, в которых он входит в состав диатонического звукоряда.

Переведите построенный аккорд в следующую диссонирующую гармонию, используя верхнеквартовые соотношения. Сохраняйте это движение, пока не дойдете до одного из главных септаккордов или его обращения. Последний диссонанс разрешите в тонику.

Постройте терцквартаккорд малого минорного септаккорда, принимая звук *фа* последовательно за приму, терцию, квинту и септиму. Определите тональности, в которых построенные аккорды являются побочными септаккордами, и разрешите их, используя движение по секвенции. Чередуйте, где это удобно, верхнеквартовое и нижнетерцовое соотношения септаккордов или их обращений.

Упражнение 73

Просольфеджируйте мелодии в примерах, играя сопровождение на фортепиано. Сделайте анализ гармонической основы и выпишите ее потактовую схему. Определите соотношение аккордов в тональных секвенциях.

a) [Lento]

Музыкальный фрагмент из Ноктюрна Ф. Шопен, Op. 9, No. 2, marked [Lento].

б) Allegretto semplice

Э. Григ. «Благодарность»

Музыкальный фрагмент из «Благодарность» Э. Григ, marked Allegretto semplice.

Упражнение 74

Просольфеджируйте пример из сборника Н. Ладухина. Определите форму примера, проанализируйте его интонационный строй и гармоническую основу.

Сделайте двухголосную обработку, используя интонации ведущего голоса в сопровождении.

Н. Ладухин. Одноголосное сольфеджио



Упражнение 75

Определите жанровую природу и образный строй Ариетты А. Скулте. Укажите количество голосов, излагающих тематический материал.

Составьте тематический сценарий пьесы, распределив материал между солистами, хором и фортепиано.

А. Скулте. Ариетта

Moderato

The musical score for 'Ариетта' (Arietta) by А. Скулте is a piano accompaniment in 3/4 time, marked Moderato. The score consists of two systems of staves, each with a treble and bass clef. The music features a variety of chords and melodic lines, with dynamic markings *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The first system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the piece with similar textures.

tr

p

mf

f

p

tr

f

mf

f *espressivo*

accel.

a tempo

cresc.

ff

f

p

pp



Упражнение 76

Сочините два контрастных музыкальных эскиза. Используйте в них побочные септаккорды и тональные секвенции.

Попробуйте построить ваши эскизы на основе мелодического мажора или минора.

Упражнение 77

Разучите и исполните четырехголосный канон с имитацией в квинту:

Moderato

И. Брамс. Четырехголосный канон

АЛЬТЕРАЦИОННАЯ («УСЛОВНАЯ») ДИАТОНИКА

Упражнение 78. Тональная настройка

Прочитайте все интервалы в последовательностях по вертикали (в выбранной вами тональности). Проанализируйте синтаксическую структуру. Определите модальную основу. Укажите мелодические тоники в каждом голосе. Исполните последовательности дуэтом.

a)

8 M.6 ч.5 б.3 уБ.4 б.3 ч.4 ч.5 б.3 б.3 M.6 ч.5 б.б уБ.4 б.6 M.6 ч.5 ч.4 уБ.2
I II III III II I II III II III I III II III
c P P P P | 3/4 P P P P | c P P P P | 3/4 P P P P | c
3 3

M.3 б.2 M.3 б.6 уБ.2 M.6 б.6 M.7 б.10 б.7 б.6 M.7 M.6 ч.5 б.3 уБ.4 уБ.2 б.3 ч.5
I III II I VII III II III III II I
c P P P P | P P P P | 3/4 P P P P | P P P P ||
3

6)

м.3 ч.8 м.6 ч.5 ч.4 б.3 м.3 б.2 ч.5 б.6 м.6 ч.5 м.6 ч.8
 III I II III I II
 C

м.6 ум.5 б.6 ч.5 б.3 б.2 б.3 м.3 ч.5
 III I II III I

КАКИЕ ГАММЫ ОТНОСЯТСЯ К «УСЛОВНОЙ» ДИАТОНИКЕ

Так называемая условная диатоника складывается из немалого количества октавных семиступенных гамм, имеющих общий признак — интервалы «хроматические по существу», такие, как ум.2, ум.7, ум.5, ум.4, ум.6, ум.3 (см. главу VII учебного пособия «Музыкальная грамота. Сольфеджио» для 7 класса). Эти интервалы образуются в результате альтерации отдельных ступеней.

Как сами эти альтерации, так интервалы и аккорды, образованные ими, могут придавать ладам условной диатоники различный выразительный смысл — либо усиливать в них тональное напряжение, либо обогащать их модальный колорит.

ЧЕМ АЛЬТЕРАЦИИ ОБОГАЩАЮТ ЛАД

Гаммы условной диатоники можно разделить на две группы.

К первой группе относятся те, в которых альтерация проясняет и усиливает тяготение неустоев в тонику. Пример — всем хорошо знакомые гармонический и мелодический мажор и минор.

Как известно, альтерация VI ступени гармонического мажора и VII ступени гармонического минора укрепляет не только тонику главной тональности, но и новые устои, появляющиеся в отклонениях.

В миноре, благодаря появлению доминантовых тритонов и ум. 7 на вводном тоне, преобразуется группа доминантовых гармоний, усиливаются — приобретают большую определенность автентические обороты. Чаше всего с помощью этих оборотов происходят отклонения.

В мажоре аналогично преобразуется группа субдоминанты и соответственно усиливаются плагальные обороты. Отсюда и название *гармонический* — усиливающий связь неустойчивых гармоний с тоникой, применяемое к этим видам мажора и минора.

В мелодическом миноре и мажоре, по сравнению с гармоническими видами лада, система гармонических функций коренным образом не меняется. Правда, здесь сглаживаются трудные для интонирования интервалы ув. 2 и привносятся новые краски благодаря просветлению верхнего тетрахорда в миноре и затемнению его в мажоре.

Ко второй группе относятся гаммы, менее популярные в учебной практике. Эти гаммы интересны своим необычным интервальным составом и интонационным строем. Альтерации здесь не усиливают тяготение неустоев в тонику. Каждый лад обладает индивидуальным сочетанием различных по своей позиции ступеней, что создает его неповторимый модальный колорит.

К числу таких гамм относятся:

- гаммы, *соединяющие признаки разных диатонических ладов*, например — «фригийско-дорийский» минор или «лидийско-миксолидийский» мажор;
- гаммы, *содержащие ув. 2 на «непривычных» местах* — дорийский минор с повышенной IV ступенью, лидийский мажор с повышенной II ступенью, фригийский минор с вводным тоном, мажор и минор с двумя ув. 2 (мажор с пониженными II и VI ступенями, минор с повышенными VII и IV ступенями)¹.

Упражнение 79

Просольмизируйте, просольфеджируйте и исполните на фортепиано музыкальные примеры. Отметьте особенности фактуры.

Определите в каждом из них модальную основу, выпишите звукоряд, отметьте характерные ступени. Укажите ступени, высота которых варьируется.

Оцените степень устойчивости тоники. Определите главный и местные мелодические устои. Найдите и выделите хроматические интервалы.

Составьте тематический сценарий примера а), исполните его дуэтом или двухголосным хором (возможный вариант — соло с сопровождением фортепиано).

Б. Барток. «Микрокосмос»

а) *Assai lento*

¹ Последний вид гамм иногда по недоразумению называют «дважды гармоническим». По-видимому, логика в этом названии такая: «В гармоническом миноре (мажоре) одна ув. 2, а здесь — две, значит, он “дважды гармонический”». Между тем в этих ладах благодаря второй увеличенной секунде попросту исчезают обычные D, и трезвучие S в миноре, септаккорды D и II ступени в мажоре. Конечно, связь этих гармоний с тоникой не укрепляется («удваивается»), а совсем наоборот — ослабляется.

mf

mf

p

p

poco rit.

6) Andante. Grave, energico

М. Мусоргский. «Два еврея, богатый и бедный»

f

sf

f

f

О МЕЛОДИЧЕСКОМ МИНОРЕ

Характерные признаки того или иного звукоряда обычно ясно обозначаются композитором в первоначальном изложении материала, особенно в ядре темы. Развитие часто вносит в модальную основу некоторую вариантность, проявляющуюся как в ведущем голосе, так и в голосах сопровождения.

Изменчивость, вариантность состава звукоряда свойственна различным видам минора, и среди них — мелодическому. Принято считать, что он должен использоваться при восходящем движении, а в нисходящем заменяться на натуральный минор. Действительно, такой порядок отвечает логике тональных связей: высокие ступени идут вверх, низкие — вниз. Однако на практике мы встречаем и прямо противоположное «поведение» ступеней.

Упражнение 80

Просольфеджируйте мелодию «Колыбельной» Э. Грига, играя сопровождение. Возможный вариант: исполнение мелодии соло, а сопровождения — хором.

Определите модальную основу пьесы. Обратите внимание на поведение ступеней в верхнем тетрахорде мелодического минора.

Э. Григ. «Колыбельная»

Andante molto tranquillo *cantabile*

НЕПОЛНЫЕ ГАММЫ «УСЛОВНОЙ» ДИАТОНИКИ

Нередко условная диатоника, как и белоклавишная, представлена в неполном виде, что придает музыке оттенок загадочности, неопределенности.

Упражнение 81

Назовите тип и особенности модальной основы в следующих примерах. Укажите, в каком из них тональный ориентир обнаружить легко, а в каком — нет. Попробуйте объяснить причины этого.

a) *Lento*

И. Селеньи. «Песенка цветов»



б) Шутливо

И. Селеньи. «Карусель»



КАК ПОКАЗАТЬ КРАСОТУ ЗВУЧАНИЯ «УСЛОВНОЙ» ДИАТОНИКИ

Приемы, позволяющие выявить красоту и своеобразие звучания условной диатоники, схожи с теми, о которых мы говорили в главе V. Они акцентируют внимание, прежде всего, на модальных свойствах каждой ступени, ее позиции в звукоряде, а не на тяготении неустоев в устои.

Ладовая переменность в условной диатонике еще успешнее, чем в «чистой» диатонике, позволяет создать «много ладов из одного лада». Своеобразная интервальная структура основного звукоряда предоставляет возможность при перемене устоя получить сильно отличающиеся производные лады.

Один из самых известных «результатов» ладовой переменности — «доминантовый лад» (образован при смещении опоры на доминанту).

Упражнение 82

Просольфеджируйте мелодии следующих примеров, играя сопровождение. Определите структуру основного лада, найдите производный от него «доминантовый лад». Выявите его интервальную структуру, сравните с основным ладом.

а)

Allegro moderato

П. Чайковский. «Кабы знала я»

Ка-бы зна-ла я, ка-бы ве-да-ла, не си-

де-ла бы позд-ним ве-че-ром, при-го-рю-нив-шись на за-

ва-ли-не, на за-ва-ли-не, близ ко-ло-де-зя...

p

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

pp

б)

Andante espressivo

Э. Григ. «Мальчик-пастух»

p cantabile

pp

pp

Упражнение 83

Просольфеджируйте мелодию Мазурки Ф. Шопена. Определите тональный устой и особенности интервального строения звукоряда в первых восьми тактах (до репризы).

Назовите тонику и опишите звукоряд основного лада. Укажите ступень основного лада, на которой строится производный лад. Определите общие признаки основного и производного ладов.

Сколько разных устоев возникает в мелодии Мазурки? Какой из них вы считаете главным? Почему?

Сравните лад в Мазурке Ф. Шопена и лад в примере б) из упражнения 6 (глава I).

[Vivace] Ф. Шопен. Мазурка

The musical score for Chopin's Mazurka in B-flat major, Op. 41, No. 2, is presented in four systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major). The melody is marked *pp sotto voce*. The second system includes markings *poco rall.*, *a tempo*, *f*, and *cresc.*. The third system includes *sf* and *tr*. The fourth system includes *1.* and *2.* markings. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs).

Упражнение 84

Просольфеджируйте мелодию «Арабского танца» из сюиты Э. Грига «Пер Гюнт». Определите тональность и модальную основу. Укажите сменяющиеся ладовые устои и выпишите фрагменты основного лада, возникающие на каждом из этих устоев. Сравните интервальную структуру фрагментов.

Э. Григ. «Арабский танец»

Andantino

Упражнение 85

Сочините несколько музыкальных многоголосных эскизов на выбранный вами лад условной диатоники. Постарайтесь использовать те приемы, выявляющие ладовый колорит, о которых была речь.

Сочините серию одноголосных мелодий для духового инструмента с небольшим диапазоном (свирели, рожка, жалейки), имеющего звукоряд *c-d-e-fis-g-a-b* или *h-c-d-e-fis-gis-a* (можно взять за основу любой другой звукоряд условной диатоники в пределах семи ступеней).

Дополнительные условия:

- необходимо ограничиться указанным диапазоном (м.7 или б.7);
- не обязательно использовать в каждой сочиненной мелодии все ступени выбранного звукоряда.

Упражнение 86

Разучите и исполните со словами и фортепианным сопровождением романс Э. Грига «Сона». Определите модальную основу каждого раздела романса.

Сравните звукоряды фортепианных вступлений к первой и второй строкам романса. Сопоставьте эти звукоряды и звукоряды основных разделов романса.

Как модальный колорит связан с содержанием и образным строем поэтического текста?

Allegretto tranquillamente

The musical score is for the song "The Pine" (Сосна) by Edvard Grieg. It is in 6/8 time and marked "Allegretto tranquillamente". The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent triplet in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The vocal line is in a single register and includes Russian lyrics. The piece concludes with a piano triplet in the right hand and a final chord in the left hand.

p

Сос -

- на сто - ит у - грю - мо, од - на в стра - не сне - гов, и

дрем - лет... Ал - ма - зов льди - стых на ней свер - ка - ет по - кров.

pp

Ей

в гре - зах снит - ся паль - ма, в кра - ю, где пол - дня зной;

pp

poco a poco dim. *rit. molto*

тай - ной пол - на пе - ча - лью, од - на на ска - ле кру - той.

f *poco a poco dim.* *pp*

a tempo *ppp*

Упражнение 87

Просольфеджируйте мелодию Дж. Гершвина (Колыбельная Клары «Summer time» из оперы «Порги и Бесс»). Определите ее жанровую основу, образный строй, синтаксическую структуру. Отметьте преобладающие интонации лада.

Расшифруйте и запишите гармонию примера, используя приведенную цифровку. Определите основной лад, на котором строится ядро темы, включая гармоническое сопровождение. Отметьте изменения в его составе, появляющиеся в процессе развития. Укажите особенности в «поведении» характерных ступеней.

Дж. Гершвин. «Summer time»

Chords for the first staff: B⁶m, C⁶m, B⁶m, C⁶m, B⁶m, C⁶m, B⁶m, C⁶m.

Chords for the second staff: E^m₇, E^m₇/G, E^m₇, B^o, F[#]/A[#], C[#]₇, F[#]₇, C^{5,9}₇, B⁶m, C⁶m, B⁶m, C⁶m.

Chords for the third staff: B⁶m, C⁶m, B⁶m, E^{7,9}, D/A, B^m, E^m₇, G/A, B^m.

Упражнение 88

Разучите и исполните канон Д. Степановича. Определите модальную основу канона, укажите главную и местные тоники и образующиеся на их базе основной и производные лады.

Неторопливо, печально

Д. Степанович. «Зима»

1

М...

По-тя-же-ле-ли, ах, вет-ви, сне-гом по-кры-

2

3

-ты, сне-гом. М... По-кры-ты, ах, вет-ви,

сне-гом, сне-гом. М... По-тя-же-ле-ли под снегом.

Глава VIII

ХРОМАТИКА. ЭНГАРМОНИЗМ. СИММЕТРИЧНЫЕ ЛАДЫ

Упражнение 89 Тональная настройка

Расшифруйте и исполните данную последовательность в указанных тональностях.

B-dur, Fis-dur, D-dur

Упражнение 90

Найдите мажорные тональности, в которых звук *соль* (или другой, равный ему энгармонически) является альтерированной ступенью. Разрешите его, симпровизировав в определенном ритме и размере мелодический оборот, настраивающий слух на нужную тональность.

Найдите минорные тональности, в которых звук *до-диез* (*ре-бемоль*) является альтерированной ступенью. Симпровизируйте мелодические обороты, образующие разрешение этого звука.

Упражнение 91

Придумайте несколько вариантов размера и ритма для данных аккордовых последовательностей. Используйте их как звенья модулирующих секвенций с указанным шагом. Определите вид гаммы, по которой движется один из голосов секвенции.

Сыграйте секвенции на фортепиано, спойте их по вертикали и по голосам.

- | | |
|--|--|
| а) $t_6 \text{ III}^{\text{r}} \text{ D}_3^{\text{r}} \text{ I}^{\text{t}}$ | — по м.3 вниз (в минорных тональностях); |
| б) $S^{\text{m}} \text{ II}_6^{\text{h}} \text{ I}$ | — по м.3 вверх (в минорных тональностях); |
| в) $\text{II}^* \text{ II} \text{ D}_3^{\text{r}} \text{ I}^{\text{t}}$ | — по б.2 вниз, по м.3 вверх (в мажорных тональностях); |
| г) $\text{VI} \text{ II}_6^{\text{h}} \text{ VII}_7^{\text{r}} \text{ D}_5^{\text{r}} \text{ T}$ | — по м.3 вверх (в мажорных тональностях); |
| д) $\text{IV}_2 \text{ VII}_6^{\text{h}} \text{ II}_2 \text{ VII}_7^{\text{r}} \text{ D}_5^{\text{r}}$ | — по б.3 вниз (в минорных тональностях). |

Упражнение 92

Поставьте размер и организуйте ритмически данную интервальную последовательность. Повторяющиеся звуки по желанию можно превратить в выдержанные, объединив их одной длительностью. Обозначьте границы фраз и точки покоя. Выпишите и определите звукоряд, заменяя при необходимости звуки на энгармонически равные.

Просольфеджируйте последовательность дуэтом или двухголосным хором.



ВИДЫ ХРОМАТИКИ

В учебной практике **хроматикой** принято называть ладовый звукоряд, содержащий одновременно натуральные и альтерированные варианты отдельных ступеней. При этом различаются:

- **внутритональная хроматика** (она же *альтерация*) — повышение или понижение *неустойчивых* ступеней лада, которое обостряет тяготение неустоев в устои и вносит новые гармонические краски (альтерированные ступени, интервалы и аккорды) в основной лад;
- **модуляционная хроматика**, приводящая к изменению тональности.

Очевидный (но не единственный) признак модуляционной хроматики — альтерация *устойчивых* ступеней, так как, изменяя высоту устойчивой ступени, мы покидаем исходную тональность.

Эти представления о хроматике действенны в условиях привычных октавных, семиступенных ладов и терцовых гармоний.

Упражнение 93

Разучите, исполните и проанализируйте фрагмент пьесы Е. Голубева. Определите тональность, отметьте альтерированные ступени, выпишите цифровкой все аккорды.

Укажите аккорды, наиболее контрастные по своему строению и звучанию.

Tempo di marcia

Е. Голубев. «У С. С. Прокофьева»

О ПРИРОДЕ ЭНГАРМОНИЗМА

Как мы уже знаем, *энгармонизм* возможен только в равномерно-темперированном строе.

Энгармонизм интервалов возникает при равенстве их тоновой и различии ступеневой величины.

В энгармонизме аккордов всегда участвуют энгармонически равные интервалы.

Условием энгармонизма аккордов является *деление октавы на равные части*:

- при делении октавы (величина которой 6 тонов) на 2 части возникает тритон — ув.4 или ум.5; эти интервалы энгармонически равны, на слух их можно различить только после разрешения;
- при делении октавы на 3 части образуется увеличенное трезвучие, все обращения которого энгармонически равны;
- деление октавы на 4 части дает уменьшенный септаккорд, созвучие с теми же свойствами — энгармоническим равенством основного вида и всех обращений;
- октаву можно разделить и на 6 частей, тогда образуется целотонная гамма, ее интервальное строение от любой ступени одинаково.
- наконец, октава делится и на 12 частей, давая в итоге хроматическую гамму, также абсолютно одинаковую по интервальному строению от любой ступени.

Другой основой энгармонизма является равенство аккордов с ув.6 и м.7.

ПРИМЕНЕНИЕ ЭНГАРМОНИЗМА В МУЗЫКЕ

На основе энгармонизма осуществимы внезапные (энгармонические) модуляции, где один и тот же аккорд может разрешаться в разные тональности, образуя неожиданные красочные сопоставления.

Упражнение 94

Разучите и исполните фрагмент пьесы Э. Грига «Весной». Определите основную тональность и тональный план. Охарактеризуйте особенности аккордовой фактуры.

Укажите, в каких случаях соседние тональности связываются на основе энгармонизма аккордов. Прочитайте эти аккорды нотами и определите их функции в исходной и новой тональностях.

Allegro appassionato Э. Григ. «Весной»

pp *cantabile*

НАЧАЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О СИММЕТРИЧНЫХ ЛАДАХ

В основе «симметричных ладов» лежит деление октавы на равные части. Полученные от такого деления интервалы могут заполняться по-разному, образуя различные гаммы.

- Малые терции, из которых состоит уменьшенный септаккорд, могут быть заполнены большой и малой секундами. В результате возникают два варианта одной гаммы — «тон-полутон» и «полутон-тон»:

а)

Тон-полутон
Полутон-тон

- Большие терции, составляющие увеличенное трезвучие, можно заполнить интервалами в один тон. Тогда образуется целотонная гамма:

б)

- Те же большие терции увеличенного трезвучия можно заполнить тремя ступенями, представив их как уменьшенные кварты. В результате возникают три гаммы, точнее три варианта одной гаммы, прочитанной от разных ступеней: «полутон-тон-полутон», «тон-полутон-полутон» и «полутон-полутон-тон».

в) Полутон-тон-полутон Тон-полутон-полутон Полутон-полутон-тон

Кроме этих гамм возможны и другие, построенные по тому же принципу.

Особенности симметричных гамм

На слух все соседние ступени симметричных гамм звучат как секунды, однако количество ступеней в гаммах либо больше, либо меньше семи: в целотонной — 6, в гаммах «тон-полутон» и «полутон-тон» — 8, в гаммах «тон-два полутона» и их вариантах — 9. Поэтому возникает трудность с нотацией: либо нужно пропустить какой-либо звук (как это приходится делать в целотонной гамме), либо повторить его в двух вариантах.

Если диатонические (и пентатонические) гаммы можно транспонировать на клавиатуре двенадцать раз, то симметричные гаммы имеют меньше позиций. Например, у целотонной гаммы всего две позиции на клавиатуре — она допускает перемещение только на полутон (вверх или вниз). Транспонируя ее на тон, мы получаем ту же гамму, но от другой ступени. Гамма «тон-полутон» имеет только три позиции, а гамма «полутон-тон-полутон» — четыре. Поэтому эти гаммы называются *ладами ограниченной транспозиции*.

Упражнение 95

Постройте гаммы ограниченной транспозиции на фортепиано от белых и черных клавиш. Определите число возможных транспозиций каждой гаммы.

Пойте эти гаммы, ориентируясь на их опорные аккорды: в гамме «тон-полутон» — на уменьшенный септаккорд, в целотонной и гамме «тон-два полутона» — на увеличенное трезвучие.

Упражнение 96

Разучите и исполните фрагмент дуэта Садко и Морской Царевны из оперы Н. А. Римского-Корсакова. Определите структуру лада.

Andantino
Морская Царевна

Н. Римский-Корсаков. «Садко»

и Во - дя - ни - цы, ца - ри - цы пре - муд - ры - я.

p

Упражнение 97

Проанализируйте средний раздел пьесы Э. Грига «Ручеек». Укажите такт, начиная с которого верхний или нижний голоса движутся по упорядоченным гаммам. Определите вид этих гамм.

[Allegro leggiero] Э. Григ. «Ручеек»

pp

cresc.

f



Упражнение 98

Разучите и исполните «Мимолетность» С. Прокофьева. Проанализируйте и охарактеризуйте особенности ее фактуры в первой части и середине.

Укажите звуки и аккорды, являющиеся устоями в разных слоях фактуры. Отметьте тоники, на которых заканчиваются верхний и нижний голоса в первой части пьесы.

Выпишите полный звукоряд среднего раздела (начиная с такта 13), определите его интервальное строение. Обозначьте фрагменты, на которые расслаивается полный звукоряд благодаря обособленности голосов фактуры, назовите тип лада, которому принадлежит каждый фрагмент.

Найдите в заключительном разделе пьесы ладовые связи с серединой.

С. Прокофьев. «Мимолетность»

Подвижно

This page of musical notation consists of five systems of staves, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical elements such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

- System 1:** The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of eighth notes and a forte (*f*) dynamic marking. The second staff continues with a bass clef and a series of eighth notes.
- System 2:** The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a series of eighth notes and a piano (*p*) dynamic marking. The second staff continues with a bass clef and a series of eighth notes.
- System 3:** The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a series of eighth notes and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The second staff continues with a bass clef and a series of eighth notes.
- System 4:** The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a series of eighth notes and a piano (*p*) dynamic marking. The second staff continues with a bass clef and a series of eighth notes.
- System 5:** The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a series of eighth notes and a piano (*p*) dynamic marking. The second staff continues with a bass clef and a series of eighth notes.

The notation includes various musical elements such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The page concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.

Упражнение 99

Проанализируйте начальный раздел еще одной «Мимолетности» С. Прокофьева. Выпишите звукоряд, на котором строятся первые 4 такта пьесы, и определите его структуру.

Укажите, что нового появляется в гармонии последующих разделов «Мимолетности». Определите, какая тональность готовится в тактах 14–16.

С воодушевлением С. Прокофьев. «Мимолетность»

The score consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-4) starts with a forte (f) dynamic. The second system (measures 5-8) includes a piano (p) dynamic. The third system (measures 9-16) features trills marked with '8---1' and continues with forte (f) dynamics. The piece concludes with a piano (p) dynamic in the final measure.

Упражнение 100

Разучите и исполните начальный раздел прелюдии К. Дебюсси «Паруса». Определите и выпишите ее основной ладовый звукоряд.

Укажите различные тематические элементы, сочетающиеся в разных слоях фактуры. Назовите устои, на которые опираются эти тематические элементы.

Modere [Умеренно] К. Дебюсси. «Паруса»

The score consists of two systems of two staves each. The first system (measures 1-3) starts with a piano (p) dynamic. The second system (measures 4-5) includes a pianissimo (pp) dynamic. The piece concludes with a piano (p) dynamic in the final measure.



Упражнение 101

Внимательно проанализировав представленные примеры, определите, какую роль в музыкальном материале играют такие уже известные вам приемы, как *переменность устоев*, *политоничность*, *фрагментация звукоряда*.

Найдите в своем исполнительском репертуаре примеры использования симметричных ладов и определите приемы, которыми композиторы пользуются для работы с ними.

Упражнение 102

Попробуйте свои силы в сочинении музыкальных эскизов на основе ладов ограниченной транспозиции. Музыкальный материал может содержать сопоставление симметричных гамм и обычных диатонических ладов.

Упражнение 103

Разучите и исполните канон. Определите его модальную основу.

Очень медленно

Ю. Кажарская. «В восточном стиле»



Глава IX

ОСОБЫЕ МЕТРОРИТМИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ

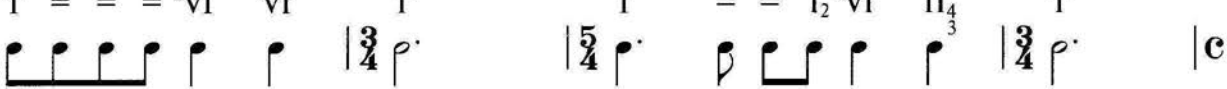
Упражнение 104. Тональная настройка

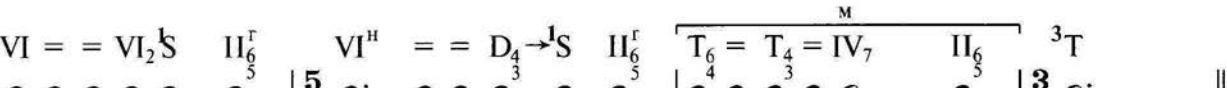
Расшифруйте данные гармонические последовательности, проанализируйте их синтаксическую структуру, определите жанровую природу материала. Исполните последовательности в указанных тональностях:

- голосом, пропевая аккорды по вертикали;
- на фортепиано, выбрав необходимый темп и характер артикуляции;
- пропевая верхний или нижний голос, играя остальные.

ⁿ
F-dur, A-dur, Des-dur


a) T = = = I¹VI VI T T = = I₂I¹VI II₄³ T | c

c 

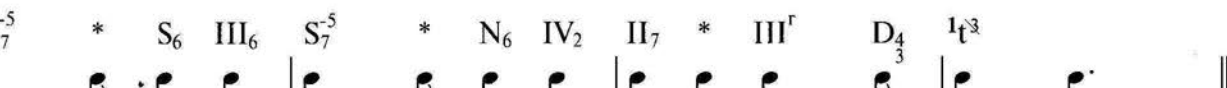
VI = = VI₂S II₆^r VIⁿ = = D₄³→I¹S II₆^r ^m
c 

fis-moll, es-moll, c-moll

b) ¹I I₂⁵ S₆^m VIⁿ I¹D³ ³VI VI II₆^r S₆^r→³III^s |



VI₇⁵ * S₆ III₆ S₇⁵ * N₆ IV₂ II₇ * III^r D₄³ I¹t³ ||



О СЛОЖНЫХ СМЕШАННЫХ МЕТРАХ И РАЗМЕРАХ

Сложные смешанные метры и размеры соединяют в каждом такте несколько разных групп простого размера:

- Пятидольный метр складывается из двудольного и трехдольного (или, наоборот, трехдольного и двудольного).
- Семидольник образуется сложением дву- и трехдольных групп в разных соотношениях (3+2+2, 2+3+2 или 2+2+3).
- Существуют размеры, содержащие в такте и другое количество долей, четное или нечетное. Так, восьмидольник можно встретить в разных сочетаниях (3+2+3, 3+3+2, 2+3+3).

Особенностью таких размеров является метрическая свобода, вызванная нерегулярностью акцентов. Иногда для большей ясности в записи таких размеров кроме основных тактовых черт вводятся дополнительные пунктирные, отделяющие группы простого размера.

Метрическая свобода ведет к усложнению и свободе ладовых отношений. Музыкальные примеры, построенные в таких размерах, довольно трудно интонировать.

Упражнение 105

Разучите и исполните пример, сольфеджируя мелодию и играя сопровождение. Определите жанровую природу и образный строй музыки, синтаксическую структуру, вид размера и его строение.

Allegro molto Б. Барток. «Микрокосмос»

The musical score consists of five systems of piano accompaniment, each with a grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 7/8. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro molto'. The score includes the following dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) at the beginning of the first system, *f* (forte) at the start of the second system, *mf* at the start of the fourth system, and *mp* (mezzo-piano) at the start of the fifth system. The melody in the right hand is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

ПЕРЕМЕННЫЕ МЕТРЫ И РАЗМЕРЫ

Особенность *переменных метров и размеров* состоит в разном числе долей в тактах. Такие размеры хорошо передают гибкость речевой метрики, пластику танца. Их особая выразительность (и особая трудность для исполнения) — в неожиданной смене размера и нерегулярности акцентов. Этот тип размеров широко представлен в образцах фольклора у разных народов и в творчестве композиторов, использующих фольклорный материал.

Существует два вида переменности размера:

1. *Периодическая (регулярная) переменность*, при которой разные размеры чередуются в определенном порядке — один такт в одном размере, следующий — в другом, или два такта в одном размере и один в другом (порядок может быть разным).

2. *Непериодическая (нерегулярная) переменность*, когда смена размера происходит свободно.

Упражнение 106

Просольфеджируйте мелодии, играя сопровождение (в тех примерах, где оно есть). Следите за ритмически точным исполнением.

*, Определите тип размера и фразировку. Укажите такты «тяжелые» и «легкие». Определите жанровую основу и образный строй мелодий.

а) **Неторопливо** «Мы пойдем, девочки»
Припев

1. Мы пой - дем, де - во - чки, во лу - ги, лу - жо - чки. Ой,
ма - ю, ма - ю, зе - ле - но - го гай!

б) **Andante** Б. Барток. «Детям»

p *p semplice* *p*

p sub.

в) Не спеша Литовская мелодия

г) *Sostenuto assai, accelerando al fine* Ю. Буцко. «Шесть пьес на темы русских народных песен»

pp secco

staccato

mp

sf

Упражнение 107

Тщательно разучите и исполните (дуэтом или в сопровождении инструмента) Арию Принцессы из оперы М. Равеля «Дитя и волшебство».

Определите тип размера. Обозначьте фразировку, синтаксическую структуру примера. Укажите такты, обладающие наибольшим весом, определите их положение в каждой фразе.

p

Lento

М. Равель. «Дитя и волшебство»

Я при - шла, я прин - цес - са из сказ - ки!

p

Ты ме - ня при - зы - вал в детских снах по - ро - ю ноч - ной!

В скаже впер - вы - е ты меня у - знал и дол - го меч - тал о - бо мне!

Ты го - во - рил сам с со - бо - ю: «У мо - ей принцес - сы ла - зур - ны - е гла - за!»

В вен - чи - ке ро - зы и - скал ты ме - ня, в а - ро - ма - те ли - ли - и

чи - стой! С тех пор все - гда ме - ня ты ис - кал,

и в тво - ем сердечке дет - ском я ста - ла меч - то - ю!

Упражнение 108

В данном примере укажите вид и строение размера. Определите и обозначьте синтаксическую структуру мелодии, охарактеризуйте ее жанровую основу и образный строй.

Укажите, при помощи каких приемов композитор маскирует метрические акценты, добиваясь непрерывности развития мелодического материала.

Найдите главный устой и местные тоники.

Проанализируйте состав ладовых звукорядов, отметьте ступени, модальная позиция которых варьируется.

[Adagio] С. Рахманинов. Симфония № 2

ПОЛИМЕТРИЯ И ПОЛИРИТМИЯ

Полиметрия — соединение различных метров в разных голосах или слоях фактуры. Этот прием помогает ясному восприятию звучащих одновременно разных тем, а также противопоставлению главной мелодии гармоническому фону.

Полиритмией называется сочетание в разных голосах или слоях фактуры различных ритмических рисунков. Чаще всего это сочетание основного и особого ритмического деления, порождающее всем хорошо известные «два на три», «три на четыре» и др.

Как правило, полиметрия и полиритмия представляют определенную трудность для исполнителя, ему необходимо хорошо слушать пульс гармонии, объединяющей разные по ритмическому рисунку темы.

Упражнение 109

Просольфеджируйте верхний голос фрагмента фортепианного концерта М. Равеля, играя сопровождение. Проанализируйте синтаксическое строение, определите жанровую природу и образный строй музыки. Определите, какие размеры сочетаются в мелодии и аккомпанементе.

Adagio assai

The musical score is written for piano in G major (three sharps) and 3/4 time. It consists of six systems of grand staff notation. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and an *espressivo* marking. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a piano (*p*) dynamic and a crescendo leading to a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes a piano (*pp*) dynamic. The fifth system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth system concludes with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

p *espressivo*

p

pp

mf

f



Упражнение 110

Определите тональность, размер и правильно запишите данные примеры, используя ключевые и случайные знаки, соблюдая правила группировки.

Выявите жанровую основу мелодий, их образный строй, обозначьте темп и характер исполнения, дайте мелодиям соответствующие названия.

Желающие могут сделать двухголосную обработку примеров или их гармонизацию.

а)



б)



Упражнение 111

Просольфеджируйте мелодию литовской песни «В усадьбе у матушки кукушка куковала». Определите ее модальную основу. Выявите главный и местные устои.

Сделайте двухголосную обработку мелодии и сочините вариации на ее основе.

Спокойно, мягко

«В усадьбе у матушки кукушка куковала»



Упражнение 112

Расшифруйте джазовую цифровку и сделайте многоголосную обработку пьесы О. Питерсона.

О. Питерсон. «Двое»

The musical score for Exercise 112 is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. Above the staff, a series of jazz chords are provided for the accompaniment: F, D₉, Gm, C₉, F, D₇, Gm, C₉, F₉/6, D₇(^b9), Gm₇(9), B_bm₆, Am₇, G₇, D_b9(+11) C₉, C₇(^b9), F, D₉, Gm, C₉, F, D₇, Gm, C₇(9/6) B/E₆, F₊₇(9/6), Am₇ D₇(^b9), B_b+7, E_b9(+11), Am₇, D₇(^b9), G₇, C₉, and F. The score includes various musical notations such as triplets, accidentals, and dynamic markings.

Упражнение 113

Определите размер и правильно запишите мелодию трехголосного канона Дж. Мартини. Разучите и исполните канон.

Дж. Мартини. «Прелесть, грация...»

The musical score for Exercise 113 is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff is divided into two parts, labeled 1 and 2, indicating the beginning of the canon. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. The score includes various musical notations such as triplets, accidentals, and dynamic markings.

Глава X

СЛОЖНЫЕ ЛАДЫ

Упражнение 114. Тональная настройка

Расшифруйте данные гармонические последовательности, организуйте их ритмически и метрически и пойте по вертикали и по голосам, используя в качестве тональной настройки при сольфеджировании:

а) в мажорных тональностях

$T_4 \ I_3^M \ S_7^M \ P_6^{\sharp 1\sharp 3} \ III_6 \ VII_7 \ D_5 \rightarrow S \ P_5^{\flat} \ ^3T$

б) в минорных тональностях

$t_6 \ D_5 \rightarrow (S) \ N_6 \ IV_2 \ II_7 \ III^{\flat} \ D_3 \ ^1t \ I_7^{\flat} \ IV_3^{\sharp 1\sharp 3} \ P_2^{\flat} \ t$

ОСНОВА СЛОЖНОГО ЛАДА

Обычно **сложным ладом** называют объединение в рамках одной темы элементов нескольких простых ладов. В музыке гораздо чаще встречаются разновидности такого сложного лада, чем «чистые», простые мажор или минор.

Можно назвать несколько принципов, на основе которых *простые*¹ лады объединяются в *сложный*. Один из них — чередование разных видов простого лада, другой — их одновременное сочетание в разных голосах или слоях фактуры.

Возникает вопрос — что же соединяет несколько простых ладов в один сложный? Ответ достаточно очевиден: *принадлежность к одной теме. Именно смысловая цельность темы соединяет в один лад параллельные или одноименные тональности и другие разнородные простые структуры.*

Вы, конечно, догадываетесь, что композиторы, создавая свои произведения, вовсе не пользуются готовым набором известных ладов и не сверяют их с учебниками теории, чтобы, не дай Бог, не нарушить каких-либо правил. Создание того или иного лада — такая же творческая работа, как и нахождение мелодического рисунка, фактуры, своеобразного жанрового облика, индивидуального образного строя, гармонической основы, — всего того, что придает произведению неповторимость, точно и полно выражает намерения автора.

О ПЕРЕМЕННОМ ЛАДЕ

Переменный лад — самый известный (и самый простой) из сложных ладов. Его главная основа — неизменный звукоряд, на базе которого возникает несколько *равноправных* тоник. Равноправие этих тоник обеспечивается их равным «по весу» положением в форме. Так, одна тоника может начинать тему, другая — завершать, или одна начинает первую строфу песни, другая — вторую, и т. д.

Примеров такого лада множество и в народной, и в профессиональной музыке (мы уже встречались с ним в упражнении 66, глава VI, и других заданиях).

¹ Простым обычно считают лад с одной тоникой и соответствующим ей звукорядом.

Упражнение 115

Просольфеджируйте и проанализируйте мелодию песни «Надоели ночи, надоскучили» из сборника русских народных песен М. Балакирева и фрагмент мазурки Ф. Шопена. Отметьте границы фраз, выделите точки покоя.

Укажите гармонические и мелодические тоники, на которые сориентирован музыкальный материал примеров. Равны ли, на ваш взгляд, эти тоники по своей устойчивости, или одна из них перевешивает? Что способствует этому?

а) Медленно «Надоели ночи...»

б) Allegro non troppo Ф. Шопен. Мазурка

Переменный лад чаще всего возникает в чистой, «белоклавишной» диатонике, но легко образуется и на основе пентатоники, а также неполной или условной диатоники. В архаичных (древних, старинных) напевах, с малообъемным звукорядом, как правило, каждый из звуков поочередно становится устоем. Такие напевы не следует причислять к тому или иному неполному виду мажора или минора.

ВАРИАНТНЫЙ ЛАД

Этот вид сложного лада хорошо известен и в народной, и в профессиональной музыке разных стран. Здесь неизменной остается тоника, зато варьируются позиции составляющих лад ступеней, создавая красочную мозаику.

В романтической музыке это чаще всего «мажоро-минор» — лад, соединяющий в одной теме ступени одноименных ладов. Встречаются и другие виды вариантного лада.

Упражнение 116

Просольфеджируйте мелодию романса И. Брамса «Верность в любви». Определите звукоряды, взаимодействующие в мелодике романса. Укажите, какие тоники сопоставляются в пьесе.

Найдите в своем исполнительском репертуаре примеры вариантного лада, сочетающего при одной тонике варианты отдельных ступеней. Выпишите и проанализируйте эти примеры.

Molto lento И. Брамс. «Верность в любви»

ДРУГИЕ СПОСОБЫ ОБРАЗОВАНИЯ СЛОЖНЫХ ЛАДОВ

Полимодальность — сложение разных, обособленных в каждом голосе звукорядов (модусов). Это может быть и одновременное звучание мажора и минора в разных голосах, и объединение разных видов мажора или разных видов минора, и сложение разных типов звукоряда на общей тонике.

Упражнение 117

Разучите и исполните предлагаемые примеры. Определите, какие простые формы лада или их фрагменты соединяются в каждом примере.

В Концерте М. Равеля приведена только партия фортепиано. Левая рука изложена здесь в виде гармонической фигурации со скрытым голосоведением. В оркестровой партии эти скрытые голоса превращены в реальные. Попробуйте и вы сделать то же самое — восстановить партию оркестра.

a) Lento Б. Барток. «Микрокосмос»



б) [Adagio assai]

М. Равель. Концерт G-dur



в) Allegretto

Д. Шостакович. Прелюдия d-moll



г) Andante

В. Довгань. «Защепечи мне, соловей»

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте, темп Andante. Начиная с динамического обозначения *p*. Включает триплет в правой руке.

д) Adagio

Б. Барток. «Детям»

Музыкальный фрагмент в 2/4 такте, темп Adagio. Начиная с динамического обозначения *p*. Включает обозначения *rit.*, *mp* и *a tempo*.

Политоникальность также может служить основой сложного лада, если каждый устой, возникающий в разных голосах, опирается на свой собственный звукоряд. Такие примеры мы уже рассматривали в упражнении 19 из II главы нашего пособия.

Упражнение 118

Просольфеджируйте мелодию пьесы Б. Бартока, играя сопровождение. Определите ладовый состав ведущего и сопровождающего голосов. Укажите устои и их соотношение.

Как можно определить тип лада в голосе, излагающем тему? Какой лад возникает при объединении линий?

Б. Барток. «Микрокосмос»

Moderato

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system shows a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the melody with a forte in rilievo (*f in rilievo*) dynamic. The third system shows the melody and accompaniment with a forte in rilievo (*f in rilievo*) dynamic. The fourth system shows the melody and accompaniment with a crescendo (*cresc.*) dynamic. The fifth system shows the melody and accompaniment with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Упражнение 119

Определите тип сложного лада в примерах из упражнений 256, 31, 80, 106б. Найдите в учебном пособии другие примеры, построенные на основе сложного лада.

Найдите примеры сложного лада в произведениях из вашего репертуара.

Упражнение 120

Разучите и исполните таджикскую мелодию соло или хором, отбивая заданный ритм двумя руками.

Проанализируйте ладовый состав мелодии, укажите в ней проявления ладовой переменности и ладовой вариантности.

Определите тип метроритмической структуры, складывающейся в соотношении мелодии и сопровождения.

Таджикская мелодия

p певуче, нежно

mf



Упражнение 121

Тщательно разучите и исполните хором мелодию Болеро М. Равеля. Определите ее жанровую основу и образный строй.

Охарактеризуйте ладовую основу мелодии. Какая из ее частей основана на ладовой переменности? какая сочетает переменность с варианностью? Отметьте все побочные устои в первой и второй частях мелодии.

Распределитесь по двум группам, каждая будет исполнять одну из партий ритмического сопровождения.

Tempo di bolero moderato assai

М. Равель. Болеро

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical elements:

- System 1:** Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff features a continuous triplet eighth-note accompaniment.
- System 2:** Treble staff continues the melody. Bass staff continues the triplet accompaniment. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present.
- System 3:** Treble staff features a more complex melodic line with slurs and ties. Bass staff continues the triplet accompaniment.
- System 4:** Treble staff continues the melodic development. Bass staff continues the triplet accompaniment.
- System 5:** Treble staff continues the melody. Bass staff continues the triplet accompaniment.
- System 6:** Treble staff concludes with a melodic phrase. Bass staff continues the triplet accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

The notation includes numerous triplets, slurs, and ties, indicating a complex and technically demanding piece.

Хроматика как основа сложного лада. Понятно, что сложный лад, образованный на основе хроматики, отличается от соединения нескольких простых ладов. Базой этого лада является не диатонический семиступенный звукоряд, а хроматический двенадцатиступенный, в котором все ступени самостоятельны. В составе такого лада могут чередоваться и совмещаться краски отдельных диатонических и пентатонических гамм.

Упражнение 122

Разучите и исполните пьесу Е. Голубева. Определите ее главную тональность, найдите все местные гармонические и мелодические устои.

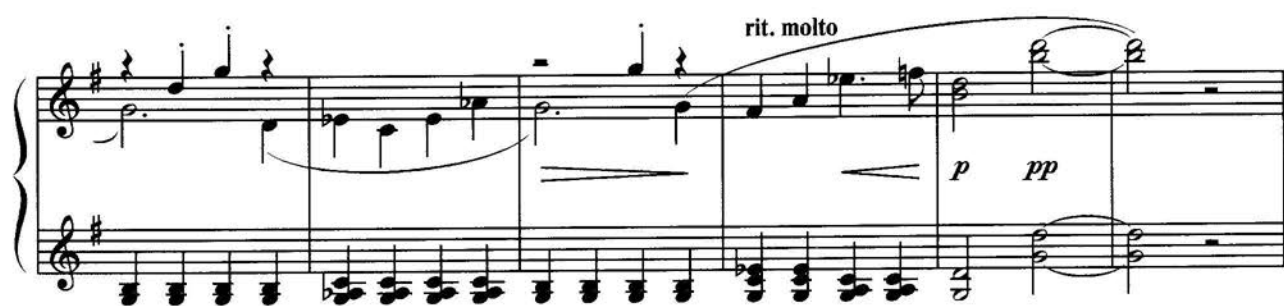
Укажите, фрагменты каких знакомых звукорядов появляются в развертывании пьесы.

Проследите, как меняется структура аккордов, какие новые звучности находит композитор для создания музыкального образа.

Попробуйте спеть мелодию пьесы, играя гармоническое сопровождение.

Andantino Е. Голубев. «Розы»

The musical score is written for piano and consists of four systems. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andantino'. The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). There are also performance instructions: *simile*, *allarg.* (allargando), *dim.* (diminuendo), and *a tempo*. The melody in the right hand features chromatic lines and grace notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.



Упражнение 123

Сочините несколько музыкальных эскизов с использованием ладовой переменности и вариантности. Не забывайте о принципах построения сложного лада.

Упражнение 124

Разучите трехголосный канон Д. Степановича. Определите его модальную основу. Исполните канон, играя на фортепиано остинатную фигурацию.

Спокойно, постепенно ускоряя

Д. Степанович. «Фрейлехс»



Постепенно ускоряя

Оstinато:



Глава XI

НЕОКТАВНЫЕ ЛАДЫ

Упражнение 125. Тональная настройка

Расшифруйте интервальные последовательности. Определите размер, ориентируясь на смену гармонических функций. Там, где это возможно, заливованные звуки объедините одной длительностью. Обозначьте синтаксическое строение.

Выпишите полученные звукоряды и определите принцип их строения.

Исполните примеры, пропевая один голос и играя другой:

а)

б)

ПРИРОДА НЕОКТАВНЫХ ЛАДОВ

Неоктавными называются лады, тоника которых перемещается по звукоряду не через октаву, а через другие интервалы. Чаще всего в таких ладах одинаково устойчивыми оказываются ступени, находящиеся на расстоянии квинты («квинтовые лады») или квинты («квинтовые лады»). Как следует из названия ладов, их звукоряд невозможно уместить в октаву — он выходит за ее пределы.

В музыке эти ладовые формы известны с глубокой древности. Они существуют и в народной, и в профессиональной музыке, в том числе современной.

Все варианты образования неоктавных ладов сводятся к сцеплению элементарных, мало-объемных звукорядов — *тетрахордов* или *пентахордов*, повторенных через определенный интервал. Эти тетрахорды или пентахорды могут быть диатоническими, могут содержать элементы условной диатоники или строиться из отрезков пентатоники.

Для характеристики неоктавного лада очень важно знать, насколько строго воспроизводятся в нем простые структуры. Неоктавный лад может быть *регулярным*, если составляющие его тетрахорды, пентакорды и т. д. одинаковы, и *нерегулярным*, если их структура варьируется.

Звукорядам этих ладов свойственно следующее: один и тот же звук в разных октавах может иметь разную позицию. Это один из основных признаков неоктавной природы лада. В октавных ладах варьируется величина всех интервалов, за исключением октавы — она всегда чистая. В квартовых ладах чистой остается только кварта, а в квинтовых — квинта, октавы же на разных ступенях варьируются (в квартовых ладах встречаются наряду с чистыми уменьшенные октавы, а в квинтовых — увеличенные).

НЕОКТАВНЫЕ ЛАДЫ В ДИАТОНИКЕ

Чаще всего неоктавные лады встречаются в диатонике, где их легко спутать с обычными семиступенными формами лада.

Упражнение 126

Просольфеджируйте мелодию старинной французской песни «L'homme armé» («Вооруженный человек»), популярную в разных странах Европы еще с XV века. На теме этой песни основывали свои сочинения многие композиторы, среди них — великий итальянец Палестрина (XVI век).

Выпишите полный звукоряд песни. Определите ее синтаксическую структуру, обозначьте буквами различные тематические элементы.

Найдите мелодические устои, на которые опираются разные тематические элементы, и выпишите фрагменты общего звукоряда, ориентированные на каждый устой. Определите вид неоктавного лада и способ соединения его элементов.

«L'homme armé»



Упражнение 127

Просольфеджируйте русскую народную песню «Как по синему по морю» и спойте ее со словами (соло — запев, хором — припев). Разучите и исполните песню «Как по мостику, мосточку». Сравните жанр песен, их образный строй.

Выпишите звукоряды обеих песен от самого низкого звука до самого высокого. Определите, какие элементарные структуры, соединяясь, образуют эти звукоряды. Продолжите каждый звукоряд вверх и вниз, соблюдая принцип его строения.

Попробуйте досочинить недостающие куплеты первой песни. Исполните разные варианты силами вашей учебной группы.

Умеренно скоро, энергично

а) *Один* *mf* «Как по синему по морю» *Все*

Как по си - не - му по мо - рю да по бур - но - му, Эй, да

как по бур - но - му. Тут - то пла - ва - ет, гу - ля - ет млад я -

- сен со - кол - ко - рабль. Эй, да млад я - сен со - кол - ко - рабль.

б) Не спеша «Как по мостику, мосточку»

1. Как по мос - ти - ку, мос - точ - ку, как по мос - ти -

- ку, мос - точ - ку. Ка - ли - на, ма - ли - на.

Упражнение 128

Фрагмент «Богатырских ворот» М. Мусоргского разучите и исполните хором. Для большей наглядности транспонируйте этот фрагмент на полтона вверх или вниз.

«Песню слепого гуслира» из оперы Римского-Корсакова спойте с сопровождением. Определите и сравните жанровую основу обоих примеров.

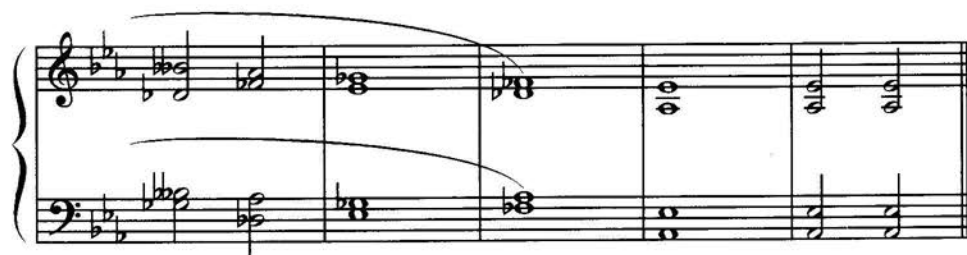
Выпишите звукоряды мелодий, выделите элементарные структуры, из которых они состоят.

Продолжите каждый звукоряд вверх и вниз, соблюдая принцип его строения.

а) *Grave* М. Мусоргский. «Богатырские ворота»

1. Как по мос - ти - ку, мос - точ - ку, как по мос - ти -

- ку, мос - точ - ку. Ка - ли - на, ма - ли - на.



б)

Н. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже»

Из - за о - зе - ра Я - ра глу - бо - ко - го при - бе -

f *dim.* *p*

- га - ли ту - ры зла - то - ро - ги - е, всех две - над - цать ту - ров без е -

- ди - но - го; и встре - ча - лась им ста - ра - я ту - ри - ца: «Где вы,

лет - ки, гу - ля - ли, что ви - де - ли?»

Упражнение 129

Просольфеджируйте мелодии. Определите синтаксическое строение и модальную основу каждой. Назовите устойчивые ступени, имеющие относительно равный вес в мелодии. Выпишите фрагменты звукоряда, подчиненные каждому устою.

а) В темпе марша

«На Дунае одежду стираю»

б)

«Я родился на зеленом лугу»

в)

«Длинный пуховик»

г)

Умеренно

Русская песня



НЕОКТАВНЫЕ ЛАДЫ В ПЕНТАТОНИКЕ

Квинтовый лад может возникать в рамках чистой диатоники, без расхождения позиций ступеней в разных октавах.

Упражнение 130

Разучите и исполните фрагмент пьесы К. Дебюсси «Колыбельная Джимбо». Определите устои, возникающие в ведущем мелодическом голосе и аккомпанементе. Выпишите фрагменты звукорядов, подчиненные каждому устою.

Проанализируйте жанровую природу музыкального материала и его образный строй. Охарактеризуйте особенности строения созвучий.

Assez modere [Весьма умеренно] К. Дебюсси. «Колыбельная Джимбо»

Упражнение 131

В Багатели Бартока выпишите полный звукоряд мелодии (в партии левой руки), укажите устои и сгруппируйте звуки, подчиненные каждому из них. Отметьте звуки, присутствие которых нарушает «чистоту» пентатонического звукоряда.

Определите, какому типу звукоряда принадлежит сопровождающая мелодию оstinатная гармония.

Vivo

Б. Барток. Багатель

The musical score is for a piece titled 'Багатель' (Bagatelle) by Б. Барток (Béla Bartók). It is marked 'Vivo' and consists of five systems of music. The first system is marked 'p leggiero' and the second 'p poco marcato'. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a more complex, syncopated melody. The piece ends with a final chord in the right hand.

Упражнение 132

Разучите и исполните пьесу Г. Ранки. Определите жанровую основу мелодического материала.

Выпишите звукоряд верхнего голоса и распределите его вокруг мелодических тоник. Как вы назовете тип лада, на который опирается мелодия?

Каковы ладовые особенности оstinatной фигурации, сопровождающей тему?

Свободно и легко

Г. Ранки. «Свирель из Лаоса»

НЕОКТАВНЫЕ ЛАДЫ И ПОЛИМОДАЛЬНОСТЬ

Модальная основа музыкального произведения может относиться одновременно к нескольким различным типам звукоряда, среди которых — октавные и неоктавные, строго диатонические и условно диатонические, полные и неполные.

Упражнение 133

Разучите и исполните пьесу Б. Бартока. Определите ее жанровую основу и образный строй.

Проанализируйте модальную основу. Какие виды звукорядов соединяются в ней? Как связан тип модальной основы с образным смыслом музыки?

Лento

Б. Барток. «Жалоба»

p dolce *sempre mp ed egualmente*

*f molto espressivo
sonore e poco rubato*

The musical score consists of five systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is G minor (two flats). The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and ties. Dynamics and articulation markings are as follows:

- System 1: No specific markings.
- System 2: *molto espressivo* in the right hand.
- System 3: *dolce* above the right hand, *più p* above the left hand, and *mf* below the left hand.
- System 4: *pp dolce* above the right hand, and *p* below the left hand.
- System 5: *molto espressivo* above the left hand, *mf* above the right hand, and *pp* above the right hand.

Упражнение 134

Просольфеджируйте мелодии молдавской и болгарской песен.

Обратите внимание на соотношение мелодических тоник в обеих песнях, определите, какой лад создается на этой основе.

Сделайте двухголосную обработку молдавской песни и сочините вариации на нее. Постарайтесь использовать политоникальность — совмещение устоев *ре* и *ля* в разных голосах.

Сделайте обработку для хора болгарской песни. Постарайтесь выявить возможные мелодические устои и построить на их основе производные лады. Подчеркните политоникальность — совмещение разных устоев в каденциях.

а) **Весело, живо** Молдавская песня

б) **Бодро, энергично** Болгарская песня

Упражнение 135

Разучите и исполните канон. Определите его модальную основу.

Оживленно Ю. Кажарская. Канон в квинтовом ладу

Глава XII

ДВИЖЕНИЕ В МУЗЫКЕ

Упражнение 136. Тональная настройка

Придумайте подходящий метр и ритм для данных гармонических последовательностей, пойте их по вертикали и по голосам в качестве тональной настройки перед сольфеджированием примеров:

$$\text{а) } T_6 \ D_4 \ VII_7 \ III_4^r \ VII \rightarrow \overset{3}{II} \ II_2 \ VII_7 \ III_4 \ VII \ I \ I_2^m \ VI_7^r \ II_3^{\#1\#3} \ N_4 \ S_6 \ D_7^{-5} \ III_6 \ D_2 \ T_6^* \overset{\curvearrowright}{I} T^{-5}$$

$$\text{б) } t_6 \ VII_7 \rightarrow (D) \overset{4-3}{VII}_3^r \ t_6 \ VI_4 \ II_7 \ D_2^{6-5} \rightarrow \overset{3}{(VI)} \ I \ VI_6 \ N \ N_4 \ S_6 \ III_6 \ D_2 \ t_6 \ II_7^{\#3} \ t_6$$

КАК СОЗДАЕТСЯ ДВИЖЕНИЕ В МУЗЫКЕ

Музыка, как и все другие виды искусства, отражает жизнь во всем ее богатстве и разнообразии — и окружающий мир, и чувства человека.

Уникальность музыкального языка состоит в его способности передать самое важное и самое неуловимое свойство жизни — ее движение, вовлекая слушателя в переживание разнообразных оттенков движения и покоя. Логика мысли или развитие чувства, пластика танца или жеста, эффекты приближения или удаления одинаково доступны музыке.

Непременное условие и отличительное свойство движения в музыке — его цельность, непрерывность. Даже паузы в музыке наполнены движением.

Важность этого тезиса можно проиллюстрировать простым примером. Допустим, вы смотрите фильм или читаете книгу. От этого занятия вас могут отвлечь разные обстоятельства, например телефонный звонок, рекламная пауза и т. д. Это, конечно, досадно, но вряд ли серьезно повлияет на цельность вашего впечатления от фильма или книги. Представим теперь, что во время трансляции по радио симфонии Бетховена посреди разработки появится рекламная пауза. Как это скажется на цельности вашего впечатления от музыки? Думается, ответ ясен.

К способности музыки передавать движение имеют непосредственное отношение все средства музыкальной выразительности — одни больше, другие меньше. Научиться передавать движение в ваших музыкальных сочинениях, в вашем исполнении (будь то виртуозная пьеса или простой пример для сольфеджирования) — значит овладеть тем, что превращает «мертвые» звуки, интервалы и аккорды в элементы живого процесса, одухотворить его. Для этого вы должны ясно представлять себе, каким образом музыка может передать это движение.

Попробуем на основе анализа конкретных произведений оценить способность разных элементов музыкального языка создавать у слушателя ощущение непрерывного развертывания материала, сопряжения звуков, созвучий, мелодических интонаций.

СИНТАКСИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА

Управляет движением в музыке, прежде всего, ее синтаксис, то есть членение музыкального текста. Определение цезур, сравнение масштаба различных построений, образующих тему, позволяет нам понять механизм движения, его зависимость от размера соседних построений и, соответственно, их относительного «веса». Так, *одинаковый масштаб* построений придает им *равный «вес»* и делает все фразы, составляющие тему, относительно независимыми друг от друга. *Различный масштаб* построений ставит их *в зависимость друг от друга*: благодаря более легкому «весу» относительно мелкие построения стремятся к более крупным, подчиняются им.

Каждая мелодия, каждая тема обладает своей индивидуальной масштабной-тематической структурой (об этом можно прочитать в главе VII учебного пособия для 7 класса ДМШ).

Столь же важно различать «вес» тактов. «Легкие» такты наполнены более активным ритмом и гармонической пульсацией и стремятся к более «тяжелым», в которых чаще всего возникают «точки покоя».

Упражнение 137

Проанализируйте синтаксис первой темы в пьесе Э. Грига «Птичка». Определите ее масштабную структуру, сравнительный «вес» отдельных построений. Укажите в каждом построении самый легкий и самый весомый такты. Определите, какими средствами создается их различие.

Сделайте гармонический анализ темы. Выявите степень устойчивости тоник в разных построениях. В каком из них тоника звучит окончательно устойчиво, в каких построениях после нее ожидается продолжение? Чем достигается различная степень устойчивости тоник в разных построениях?

Просольфеджируйте и исполните на фортепиано первую тему пьесы Э. Грига «Минувшие дни». Определите ее синтаксическую структуру, жанровую природу различных построений, их относительный «вес».

Сравните двутактные построения, оканчивающие первое и второе предложения. Какое из построений представляется вам более весомым? Почему? Какую роль играют здесь имитации в окончании первого предложения, их отсутствие в последней фразе?

a) *Allegro leggiero* Э. Григ. «Птичка»

б) **Andantino** Э. Григ. «Минувшие дни»

Упражнение 138

Найдите в произведениях своего репертуара темы с разной масштабно-тематической структурой. Выявите в каждой теме построения, обладающие бóльшим и меньшим «весом», укажите тяжелые и легкие такты.

Дайте словесную характеристику движению в этих темах. Какие средства участвуют в создании того или иного типа движения?

ИНТОНАЦИОННАЯ ЛОГИКА

Интонационная логика проявляется в смысловой связи различных тематических элементов внутри одного голоса, а также в интонационных связях одновременно звучащих голосов в многоголосии, где каждый голос по-своему отражает интонации ведущего голоса — имитирует его, удваивает его рисунок, образует к нему противодвижение или контрапунктирует, то есть противопоставляет теме по своему мелодическому, ритмическому или модальному облику.

Эти формы разнообразной связи интонаций можно уподобить движению мысли в тексте любого высказывания. Интонационная логика составляет главную основу движения в музыке, на которую опираются все другие проявления движения, например нарастание и убывание звучности, ускорение и замедление темпа, рост количества голосов в фактуре, изменение частоты гармонической и ритмической пульсации.

Увидеть в музыке проявления интонационной логики можно только после анализа синтаксиса, определения синтаксической структуры. Сравнивая интонационный материал обособленных построений, мы замечаем, как изменяется начальный материал, а следовательно, характер движения, его интенсивность.

Упражнение 139

Просольфеджируйте мелодию пьесы В. Кловы «Пиленай» («Старинный замок»). Определите ее жанровую природу и образный строй. Дайте словесное определение характеру движения в теме.

Отметьте границы фраз, выявите в каждой из них точки покоя. Обозначьте буквами тематические элементы. Выделите главную интонацию и проследите ее развитие на протяжении всей темы.

В чем различие соседних построений, какими средствами оно достигается? Отметьте изменения в масштабах построений, в их мелодическом и ритмическом рисунке, ладе и гармонии, регистре и т. д.

Умеренно



ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ МЕЛОДИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

Повтор (простой, варьированный или секвентный) относится к числу самых распространенных приемов развития материала, особенно в начальных построениях. Можно найти его во множестве примеров, в том числе и приведенных в нашем пособии (см. примеры из упражнений 2, 3а, 3в, 4в, 4г, 5а и многих других).

Анализируя тематический материал примеров, отмечайте виды повтора, а также средства варьирования. Учтите, что имитация — тоже один из видов повтора.

Упражнение 140

Разучите и исполните первую часть пьесы Э. Грига «Тоска по Родине». Определите форму этой части. Проанализируйте жанровую природу и модальную основу мелодического материала начального периода.

Назовите основные приемы развития тематического материала, использованные композитором в начальном периоде, и сравните их с теми, что представлены в середине этой части. Какие виды повтора вы здесь встретили? При помощи каких средств происходит варьирование тематического материала?

Э. Григ. «Тоска по Родине»

Andante



The image displays three systems of musical notation for piano. The first system features a melody in the right hand with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The second system continues the melody with various articulations. The third system includes the instruction 'poco rit.' (poco ritardando) and ends with a double bar line.

Контраст. Далеко не всякая тема интонационно однородна — строится на развитии только начального ядра. Многие темы включают разнородный интонационный материал, имеют вопросно-ответную или диалогическую структуру.

Упражнение 141

Спойте мелодию дуэта из комической оперы Д. Обера «Каменщик». Проанализируйте синтаксическую структуру темы, обозначьте буквами тематические элементы, охарактеризуйте и сравните их интонационное содержание. Определите, при помощи каких средств создан здесь комический образ.

Allegro Д. Обер. «Каменщик»

The image shows the musical notation for a duet melody in 4/4 time, marked 'Allegro'. The melody is written on three staves in G major. The notation includes various rhythmic values and articulations.

ВИДЫ И СРЕДСТВА КОНТРАСТА

Различают *контраст-сопоставление* (его мы видели в предыдущем примере) и *производный контраст* — возникновение нового тематического элемента из преобразованных интонаций предыдущей фразы или темы.

Примером контраста-сопоставления может служить пьеса Г. Свиридова «Парень с гармошкой» (упражнение 57, глава V). Производный контраст мы встретили в Мазурке А. Лядова (упражнение 56, глава V).

Тематический материал в пьесе Э. Грига «Листок из альбома» построен на сопоставлении двух контрастных элементов и объединении их характерных признаков в последнем построении (упражнение 67, глава VI).

В пьесе Э. Грига «Благодарность» (упражнение 73, глава VI) второй тематический элемент (такты 5–8) является производным от интонаций первого (такты 1–4). Последнее построение периода объединяет интонации обоих элементов.

Упражнение 142

Проанализируйте указанные выше примеры. Определите средства, обеспечивающие интонационный контраст и единство тематических элементов.

Найдите в пьесах своего репертуара примеры различных видов повтора и контраста и охарактеризуйте средства, при помощи которых происходит развитие музыкального материала.

Упражнение 143

Разучите и исполните на фортепиано пьесу Н. Сидельникова «Осеннее настроение». Проанализируйте ее форму, синтаксическое членение. Обозначьте буквами разные тематические элементы. Определите приемы тематического развития, виды контраста и повтора.

Постройте тематический сценарий пьесы, распределив тематический материал между солистами и хором. Определите фрагменты музыкального материала, которые лучше не пропевать голосами, а исполнять только на фортепиано.

Неторопливо, очень выразительно

Н. Сидельников. «Осеннее настроение»



ГАРМОНИЯ — СЕРДЦЕ МУЗЫКИ

Гармония — одно из самых важных средств, организующих движение в музыке. Метрическая пульсация создается прежде всего сменой гармонических функций. Равномерное движение, ускорение или замедление гармонической пульсации обуславливают особый характер течения музыкального времени. Различный вес тяжелых и легких тактов в наибольшей степени определяется изменением гармонической пульсации.

Для организации движения в музыке очень важно выбрать нужные обращения аккордов. Этот выбор определяет построение «контурного двухголосия», образованного соотношением пары крайних голосов, мелодии и баса:

- крайние голоса аккордов на сильных долях *в каденциях* дают в большинстве случаев *совершенные консонансы*;
- крайние голоса аккордов на сильных долях *внутри построения* образуют преимущественно не-совершенные консонансы (или диссонансы);
- интервалы крайних голосов на слабых долях могут быть любыми, главное, чтобы они образовывались плавными мелодическими линиями.

Упражнение 144

Определите тональность, размер в следующем примере и правильно запишите его, используя ключевые и случайные знаки, соблюдая правила группировки. Обозначьте лигами фразировку, отметьте точки покоя.

Определите музыкальные фразы, отличающиеся особенно интенсивным движением. Укажите построения, в которых движение направлено к тонике и от тоники.

Сочините бас к мелодии. Постарайтесь в развивающем разделе не использовать тоническую гармонию — сберегите ее для репризного построения.



poco animato

зишь день це лый.

dolce

МОДАЛЬНАЯ ОСНОВА ГАРМОНИИ КАК ФАКТОР ДВИЖЕНИЯ

Интервальное строение звукоряда начальных построений, его неизменность (изменения) на протяжении развертывания произведения также являются действенными средствами организации движения в музыке.

Упражнение 146

Проанализируйте пьесу Г. Свиридова «Перед сном». Определите ее жанровую природу и образный строй. Укажите мелодические и гармонические тональные ориентиры в разных разделах.

Определите модальную основу начального построения. Проследите, какие изменения происходят в ней. Найдите построение, которое оказывается связующим звеном для перехода от чистой диатоники к целотонности в среднем разделе пьесы.

Andante Г. Свиридов. «Перед сном»

p dolce

pp

poco rit.

sf mp

sf mf



Упражнение 147

Проанализируйте примеры из упражнений 2, 3, 5а и 5б, 6в, 14, 17а и 17б. Укажите средства, при помощи которых создается контраст тематических элементов и их развитие, определите роль модальной основы и ее изменение в этом процессе.

Найдите в нашем пособии другие примеры, указывающие на особую роль модальной основы в организации движения в музыке.

Попробуйте найти подобные примеры в произведениях из вашего репертуара.

Упражнение 148

Разучите и исполните пьесу Н. Сидельникова «Колыбельная берез». Определите ее модальную основу. Укажите мелодические и гармонические устои, на которые ориентированы мелодия и сопровождение. Проследите, какие производные лады возникают на местных устоях в процессе развития материала пьесы.

Определите тип звукоряда в последних трех тактах пьесы. Попытайтесь объяснить его образный смысл, а также способ происхождения из структуры исходного лада.

Н. Сидельников. «Колыбельная берез»



Упражнение 149

Просольфеджируйте мелодию русской песни. Определите ее модальную основу. Выделите наиболее характерные интонации.

Сделайте обработку этой мелодии для трехголосного хора, сохраняя неизменной модальную основу и используя в разных голосах самые выразительные интонации главного голоса. Исполните силами вашей группы варианты обработок и оцените их достоинства.

Медленно «А катится, катится месяц по небу»

Упражнение 150

Спойте мелодию из сборника А. Рубца. Проанализируйте ее форму, обозначьте синтаксическую структуру. Определите тональный план, характер каденций и роль каждого построения в форме.

Выполните обработку мелодии для дуэта однородных голосов. Постарайтесь в сопровождающем голосе максимально полно использовать интонации ведущего голоса.

Не скоро



Упражнение 151

Просольфеджируйте мелодию польской песни. Определите ее жанровую основу и образный строй.

Проанализируйте форму, обозначьте синтаксическую структуру. Охарактеризуйте особенности мелодического рисунка, выделите в нем самые примечательные интонации, укажите приемы тематического развития.

Определите модальную основу мелодии, сравните состав лада в первой и второй частях песни.

Придумайте аккомпанемент к мелодии, запишите его на двух строчках. Исходя из характера мелодии, ее образного строя и жанровой основы, укажите, какие свойства — тональные или модальные — следует преимущественно использовать в вашей работе.

Вроде мазурки, но несколько медленнее

Польская песня



Упражнение 152

Разучите и исполните дуэтом или двухголосным хором обработку венгерской песни «Здравствуй, подружка!». Определите фактурные приемы, использованные в обработке.

Проанализируйте модальную основу музыкального материала.

Сравните музыкальный материал песни и примера д) из упражнения 117 (глава X).

Подвижно

3. Кодаи. «Здравствуй, подружка!»

tr

Здрав - ствуй, под - руж - ка, ми - ла - я,

tr

Здрав - ствуй, под - руж - ка,

здрав-ствуй, в платье - и - це бе - лом бе - ла - я аст - ра. Дай по - лю - бо - вать - ся на те -

ми - ла - я, здрав-ствуй, в платье - и - це бе - лом бе - ла - я аст - ра.

- бя, род - на - я, я сравню те - бя с цве - ту - шей виш - ней в ма - е! Я сравню те -

Дай по - лю - бо - вать - ся на те - бя, род - на - я, виш - ня в ма - е!

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Первая система содержит две вокальные партии и фортепиано. Вторая система содержит две вокальные партии. Третья система содержит фортепиано. В первой системе под первой вокальной партией есть текст: «_бя с цве_ту_шей виш _ ней в ма _ е, дай то_бой по _ лю_бо_вать_ся, до _ ро _ га _ я!». Под второй вокальной партией: «Я срав_ню те _ бя с цве_ту_шей виш _ ней в ма _ е, до _ ро _ га _ я!». В третьей системе под фортепиано есть динамический знак *mf*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Первая система содержит две вокальные партии и фортепиано. Вторая система содержит две вокальные партии. Третья система содержит фортепиано. В первой системе под первой вокальной партией есть текст: «_бя с цве_ту_шей виш _ ней в ма _ е, дай то_бой по _ лю_бо_вать_ся, до _ ро _ га _ я!». Под второй вокальной партией: «Я срав_ню те _ бя с цве_ту_шей виш _ ней в ма _ е, до _ ро _ га _ я!». В третьей системе под фортепиано есть динамический знак *mf*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Первая система содержит две вокальные партии и фортепиано. Вторая система содержит две вокальные партии. Третья система содержит фортепиано. В первой системе под первой вокальной партией есть текст: «Здрав_ствуй, под _ руж _ ка, здрав_ствуй, род _ на _ я, в ро _ зо _ вом плать _ е ро _ за Ду_». Под второй вокальной партией: «Здрав_ствуй, под _ руж _ ка, здрав_ствуй, род _ на _ я, в ро _ зо _ вом плать _ е». В третьей системе под фортепиано есть динамический знак *mf*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Первая система содержит две вокальные партии и фортепиано. Вторая система содержит две вокальные партии. Третья система содержит фортепиано. В первой системе под первой вокальной партией есть текст: «Здрав_ствуй, под _ руж _ ка, здрав_ствуй, род _ на _ я, в ро _ зо _ вом плать _ е ро _ за Ду_». Под второй вокальной партией: «Здрав_ствуй, под _ руж _ ка, здрав_ствуй, род _ на _ я, в ро _ зо _ вом плать _ е». В третьей системе под фортепиано есть динамический знак *mf*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Первая система содержит две вокальные партии и фортепиано. Вторая система содержит две вокальные партии. Третья система содержит фортепиано. В первой системе под первой вокальной партией есть текст: «_ на _ я! Не смо_гу най _ ти ни_где по _ дру _ ги кра _ ше, ни_че_го нет в ми_ре луч_ше». Под второй вокальной партией: «ро _ за Ду _ на _ я! Не смо_гу най _ ти ни_где по _ дру _ ги кра _ ше,». В третьей системе под фортепиано есть динамический знак *f*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Первая система содержит две вокальные партии и фортепиано. Вторая система содержит две вокальные партии. Третья система содержит фортепиано. В первой системе под первой вокальной партией есть текст: «_ на _ я! Не смо_гу най _ ти ни_где по _ дру _ ги кра _ ше, ни_че_го нет в ми_ре луч_ше». Под второй вокальной партией: «ро _ за Ду _ на _ я! Не смо_гу най _ ти ни_где по _ дру _ ги кра _ ше,». В третьей системе под фортепиано есть динамический знак *f*.

друж - бы на - шей! Не смо - гу най - ти ни - где по - дру - ги кра - ше,

друж - бы на - шей! Не смо - гу най - ти ни - где по -

The first system consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is another vocal line, also with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment with treble and bass clefs, featuring chords and moving lines.

ни - че - го нет луч - ше э - той друж - бы на - шей!

- дру - ги кра - ше, друж - бы на - шей!

The second system continues the musical piece. It has three staves: two vocal staves with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Друж - бы на - шей!

The third system concludes the page. It features two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal part ends with the lyrics "Друж - бы на - шей!". The piano accompaniment provides a harmonic foundation with sustained chords and moving lines.

Упражнение 153

Разучите и исполните двойной канон И. Брамса в прямом и обращенном виде:

И. Брамс. «Красота на Земле...»

The musical score is written for two voices, Canon (C.) and Answer (A.), in 4/4 time and D major. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into three systems. The first system shows the initial entry of the Canon (C.) and Answer (A.). The Canon (C.) starts with a half note D4, followed by a half note E4, and then a quarter note F#4. The Answer (A.) starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The second system shows the continuation of the canon. The Canon (C.) continues with a quarter note C#5, followed by a quarter note B4, and then a quarter note A4. The Answer (A.) continues with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and then a quarter note E4. The third system shows the conclusion of the piece with a double bar line.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>ОТ АВТОРА</i>	3
<i>Глава I</i>	
МОДАЛЬНАЯ ОСНОВА МУЗЫКИ	4
ЧТО НАЗЫВАЮТ МОДАЛЬНОЙ ОСНОВОЙ МУЗЫКИ	4
СКОЛЬКО ЗВУКОРЯДОВ МОЖНО ВСТРЕТИТЬ В МУЗЫКЕ	8
КАК СОВМЕЩАЮТСЯ РАЗНЫЕ ЗВУКОРЯДЫ В ОДНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ	10
О ТИПАХ ЗВУКОРЯДОВ	12
<i>Глава II</i>	
ЧТО НЕОБХОДИМО ЗНАТЬ О ТОНИКЕ	17
УСЛОВИЯ, ПРИ КОТОРЫХ ЗВУК (СОЗВУЧИЕ) СТАНОВИТСЯ ТОНИКОЙ	17
ТОНИКА ГЛАВНАЯ И ТОНИКИ МЕСТНЫЕ	17
ТОНИКА «ОТКРЫТАЯ» И «ЗАКРЫТАЯ»	19
ТОНИКА ГАРМОНИЧЕСКАЯ И МЕЛОДИЧЕСКАЯ	23
НЕСКОЛЬКО ВАЖНЫХ ВОПРОСОВ О ТОНИКЕ	28
<i>Глава III</i>	
ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	32
ЖАНРОВАЯ ОСНОВА И ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ МУЗЫКИ	32
КАК ОПРЕДЕЛИТЬ ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯ	33
ЧТО НАЗЫВАЮТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИЕЙ	37
<i>Глава IV</i>	
ДИССОНАНСЫ В ДВУХГОЛОСИИ	41
ЧТО НАМ ИЗВЕСТНО О ДИССОНАНСАХ	41
КАКИЕ ИНТЕРВАЛЫ СЧИТАЮТСЯ В ДВУХГОЛОСИИ САМОСТОЯТЕЛЬНЫМИ	42
О РОЛИ РАЗНЫХ ГОЛОСОВ, ОБРАЗУЮЩИХ ДИССОНАНС	43
АВТЕНТИЧЕСКОЕ РАЗРЕШЕНИЕ СЕКУНД И СЕПТИМ	45
ПЛАГАЛЬНОЕ РАЗРЕШЕНИЕ ДИССОНАНСОВ	45
<i>Глава V</i>	
БЕЛОКЛАВИШНЫЕ ЗВУКОРЯДЫ	48
СКОЛЬКО ГАММ МОЖНО НАЙТИ НА БЕЛЫХ КЛАВИШАХ	48
ОКТАВНЫЕ «БЕЛОКЛАВИШНЫЕ» ЗВУКОРЯДЫ	49
КВИНТОВЫЙ ПОРЯДОК «БЕЛОКЛАВИШНЫХ» ГАММ	49
ОСОБОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ТРИТОНА	50
КАК РАСКРЫТЬ КРАСОТУ ДИАТОНИКИ	52
О ПЕНТАТОНИКЕ	60
«НЕПОЛНЫЕ» ЗВУКОРЯДЫ НА БЕЛЫХ КЛАВИШАХ	62
«НЕПОЛНАЯ ДИАТОНИКА» В СОЧЕТАНИИ С ДРУГИМИ ЗВУКОРЯДАМИ	62
<i>Глава VI</i>	
ПОБОЧНЫЕ СЕПТАККОРДЫ	63
ПРОЯВЛЕНИЯ МОДАЛЬНОСТИ В ГАРМОНИИ	63
ПОБОЧНЫЕ СЕПТАККОРДЫ	63
ТОНАЛЬНЫЕ СЕКВЕНЦИИ С ПОБОЧНЫМИ СЕПТАККОРДАМИ	65
СЕКРЕТЫ ПОСТРОЕНИЯ ТОНАЛЬНЫХ СЕКВЕНЦИЙ	68

Глава VII

АЛЬТЕРАЦИОННАЯ («УСЛОВНАЯ») ДИАТОНИКА	74
КАКИЕ ГАММЫ ОТНОСЯТСЯ К «УСЛОВНОЙ» ДИАТОНИКЕ	74
ЧЕМ АЛЬТЕРАЦИИ ОБОГАЩАЮТ ЛАД	74
О МЕЛОДИЧЕСКОМ МИНОРЕ	76
НЕПОЛНЫЕ ГАММЫ «УСЛОВНОЙ» ДИАТОНИКИ	77
КАК ПОКАЗАТЬ КРАСОТУ ЗВУЧАНИЯ «УСЛОВНОЙ» ДИАТОНИКИ	78

Глава VIII

ХРОМАТИКА. ЭНГАРМОНИЗМ. СИММЕТРИЧНЫЕ ЛАДЫ	85
ВИДЫ ХРОМАТИКИ	86
О ПРИРОДЕ ЭНГАРМОНИЗМА	87
ПРИМЕНЕНИЕ ЭНГАРМОНИЗМА В МУЗЫКЕ	87
НАЧАЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О СИММЕТРИЧНЫХ ЛАДАХ	88

Глава IX

ОСОБЫЕ МЕТРОРИТМИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ	95
О СЛОЖНЫХ СМЕШАННЫХ МЕТРАХ И РАЗМЕРАХ	95
ПЕРЕМЕННЫЕ МЕТРЫ И РАЗМЕРЫ	97
ПОЛИМЕТРИЯ И ПОЛИРИТМИЯ	100

Глава X

СЛОЖНЫЕ ЛАДЫ	104
ОСНОВА СЛОЖНОГО ЛАДА	104
О ПЕРЕМЕННОМ ЛАДЕ	104
ВАРИАНТНЫЙ ЛАД	105
ДРУГИЕ СПОСОБЫ ОБРАЗОВАНИЯ СЛОЖНЫХ ЛАДОВ	106

Глава XI

НЕОКТАВНЫЕ ЛАДЫ	115
ПРИРОДА НЕОКТАВНЫХ ЛАДОВ	115
НЕОКТАВНЫЕ ЛАДЫ В ДИАТОНИКЕ	116
НЕОКТАВНЫЕ ЛАДЫ В ПЕНТАТОНИКЕ	120
НЕОКТАВНЫЕ ЛАДЫ И ПОЛИМОДАЛЬНОСТЬ	122

Глава XII

ДВИЖЕНИЕ В МУЗЫКЕ	125
КАК СОЗДАЕТСЯ ДВИЖЕНИЕ В МУЗЫКЕ	125
СИНТАКСИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА	126
ИНТОНАЦИОННАЯ ЛОГИКА	127
ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ МЕЛОДИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА	128
ВИДЫ И СРЕДСТВА КОНТРАСТА	130
ГАРМОНИЯ — СЕРДЦЕ МУЗЫКИ	131
ЕЩЕ О СРЕДСТВАХ ГАРМОНИИ	132
МОДАЛЬНАЯ ОСНОВА ГАРМОНИИ КАК ФАКТОР ДВИЖЕНИЯ	133
УКАЗАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	141