

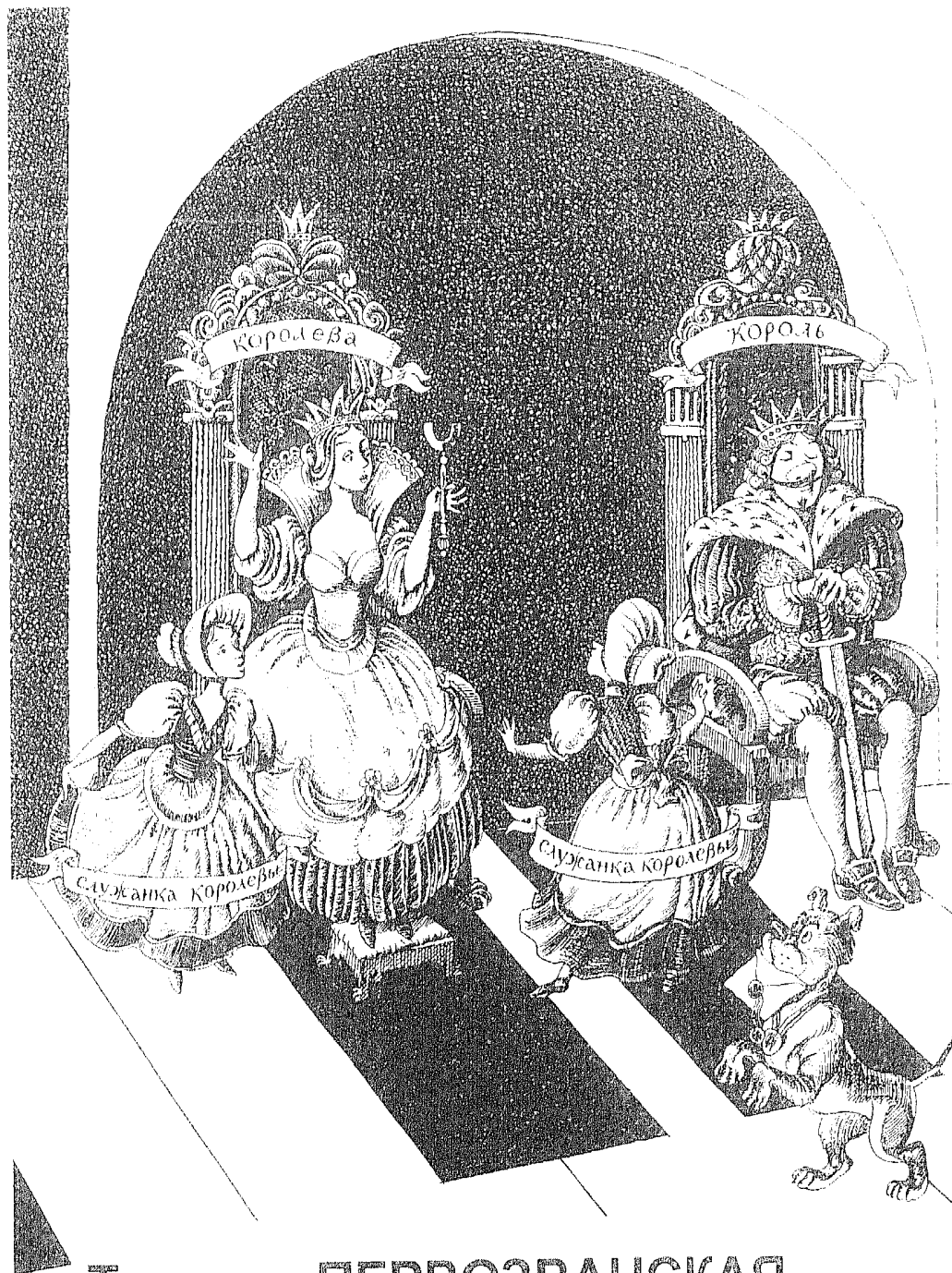
Татьяна ПЕРВОЗВАНСКАЯ

Теория музыки

ДЛЯ МАЛЕНЬКИХ МУЗЫКАНТОВ
И ИХ РОДИТЕЛЕЙ

II
часть
УЧЕБНИК СКАЗКА





Татьяна ПЕРВОЗВАНСКАЯ

Теория музыки

ДЛЯ МАЛЕНЬКИХ МУЗЫКАНТОВ
И ИХ РОДИТЕЛЕЙ

Учебник-сказка

ЧАСТЬ



Автор благодарит педагогов и учащихся детской музыкальной школы № 37 за поддержку и помощь в работе.

Моя признательность творческому коллективу издательства "Композитор".

Особая благодарность художнице Ольге Роменской.

Художник Ольга Роменская

— Вот и новая книжка с новыми тайнами музыки. Может быть, вы не читали предыдущую книжку и не знаете ее героев? Сейчас я вам всех представлю.

Во-первых, фея Сольмина — хранительница ключа Соль. Ну очень положительная фея. Но, скажу вам по секрету, слишком часто произносит: "Ах, эта волшебная музыка! Какая тайна, какой полет фантазии!" Послушаешь ее — и тоже хочется куда-нибудь улететь.

Во-вторых, доктор Фаготус. Он знает столько правил! И все время бубнит про них: "Законы музыкальной страны о-о-очень важны!" Ему и дела нет, что у некоторых от этих правил голова идет кругом.

То ли дело я, великая Диссона! Правила я обожаю... нарушать! Музыку люблю всякую, кроме скучной. А как я люблю учить детей! И не только, между прочим, музыкальным хулиганствам. Чтобы вам, мои дорогие ученики, было все понятно и нескучно, я привела с собой мюзиков, вы увидите их в книжке. Они, так же как и я, любят музыку, но не любят учить правила. А **правила** — от слова **правильно**. Вы все-таки заучивайте их хорошенько, чтобы грамотными быть и пятерки получать. Ну вот, пока я вам всех представляла, Сольмина с Фаготусом без меня решили поговорить о музыкальных тайнах. Пойду послушаю, не пора ли мне вмешаться. Эй, мюзики, за мной!



Диссона

Сольмина



Доктор Фаготус



Глава 1

ГАРМОНИЯ. ИНТЕРВАЛ. НАЗВАНИЯ ИНТЕРВАЛОВ И ИХ ОБОЗНАЧЕНИЯ. КОНСОНАНСЫ И ДИССОНАНСЫ



Сольмина. — Ты хочешь знать все тайны музыки? Это невозможно, как невозможно знать все тайны природы, космоса, жизни. Меня, фею Сольмину, никогда не перестанет удивлять одно волшебное свойство музыки: как несколько звуков, исполненных искусным музыкантом, могут заставить людей смеяться или плакать?

Давным-давно в Древней Греции жил удивительный человек. Он был ученым-математиком, и его имя известно всем, кто когда-либо учился в школе, — звали его Пифагор. Так вот, Пифагор был, кроме того, замечательным музыкантом и, как ученый, старался разгадать тайны музыки. Еще

в то далекое время он понял, что с помощью разных мелодий можно влиять на настроение человека, на состояние его души. А главное в душе человека — это **гармония**. Красивое слово, правда? **Гармония — это соединение самых разных вещей в единое прекрасное целое.** Например, мы говорим "гармония в семье". Это означает, что разные люди не только прекрасно ладят друг с другом, но и составляют единое целое — семью. Красота — это тоже гармония. Когда мы говорим "этот человек прекрасен", мы не думаем о том, что у него красивой формы ухо или рука. Мы думаем о том, как гармонично в нем сочетается все, что мы видим.

Еще в древности считалось, что **главная тайна музыки — в гармонии, когда различные звуки, сочетаясь, образуют единое прекрасное целое.** Пифагор и другие ученые-музыканты считали, что гармония музыки связана с гармонией космоса, что музыкальные звуки рождаются от движения Солнца, Земли и других планет.

Звуки, как и планеты, находятся друг от друга на определенном расстоянии, которое древние ученые называли **интервалом.**



Главная тайна музыки — в гармонии, когда различные звуки, сочетаясь, образуют единое прекрасное целое.



Фаготус. — Но позвольте, дорогая фея! Я, Фаготус, не буду рассказывать красивые сказки. Да, слово "интервал" означает "промежуток", "расстояние", но для нас, ученых-музыкантов, **музыкальный интервал — это прежде всего соотношение двух звуков.** Звуки интервала могут звучать одновременно или один за другим, но главное — как они относятся друг к другу, как сочетаются между собой.

Из интервалов складываются более сложные созвучия — аккорды. А знаете, как стали называть науку об аккордах и даже просто аккорды? Гармонией!.. При чем тут планеты, космос?

С. — Но тайна музыки!.. Она ведь до сих пор существует! Мне не кажется, что за тысячу лет мы приблизились к ее разгадке.

Ф. — Ах тайна? Тут с вами не поспорить, разгадки ее нет. Человека тоже изучают уже с давних времен, знают каждую клеточку его тела, а душа... так и остается загадкой.

Давайте попробуем раскрыть хотя бы некоторые секреты музыки. Например, секреты интервалов. Между прочим, древние греки связывали музыкальные интервалы не только с планетами, но прежде всего с числами! Точный расчет — вот что для них было важно.

С. — Ах, доктор Фаготус, если уж быть точным, то числа для древних тоже обладали магической силой.

Ф. — Будь по-вашему, дорогая Сольмина. Я знаю, почему вам приятно говорить о волшебстве, о магии, ведь вы же фея!..

Любые два звука образуют интервал, даже если эти звуки одинаковые.

Два звука могут следовать друг за другом — такой интервал назовем **мелодическим**, от слова "мелодия", или могут звучать вместе, одновременно, — это будет интервал **гармонический**, от слова "гармония" (созвучие).

С. — Минуточку. Значит, считаем на латыни, а записываем по-арабски?

Ф. — Это вы верно заметили. **Обозначаются все интервалы не римскими цифрами, а арабскими.** Римскими цифрами, как вы помните, обозначаются ступени то-нальности.



Музыкальный интервал — это прежде всего *соотношение* двух звуков. Звуки интервала могут звучать одновременно или один за другим, но главное — как они относятся друг к другу, как сочетаются между собой.

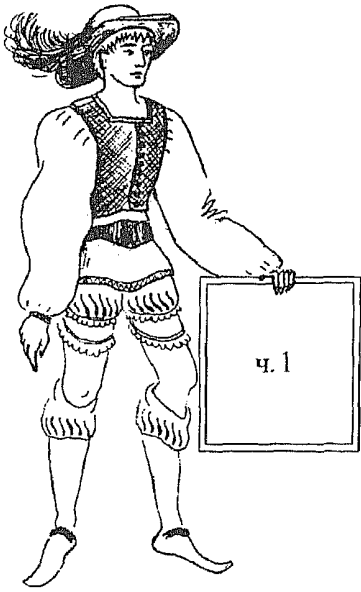
Любые два звука образуют интервал, даже если эти звуки одинаковые.

Два звука могут следовать друг за другом — такой интервал назовем *мелодическим*, от слова "мелодия", или могут звучать вместе, одновременно, — это будет интервал *гармонический*, от слова "гармония" (созвучие).

Обозначаются все интервалы не римскими цифрами, а арабскими.



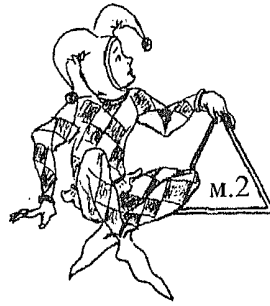
1



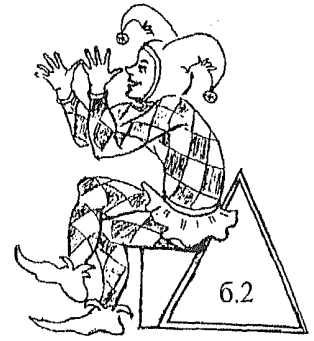
Чистая прима



2



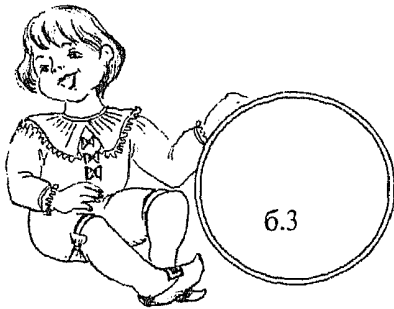
Малая секунда



Большая секунда



3



Большая терция



Малая терция



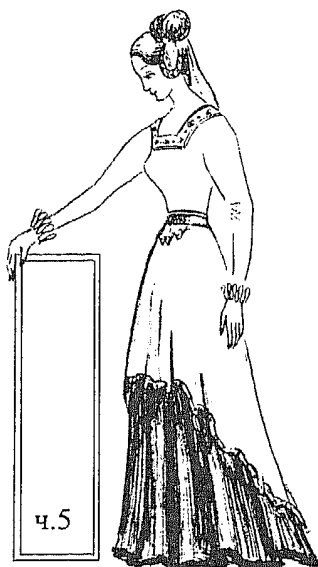
4



Чистая кварта



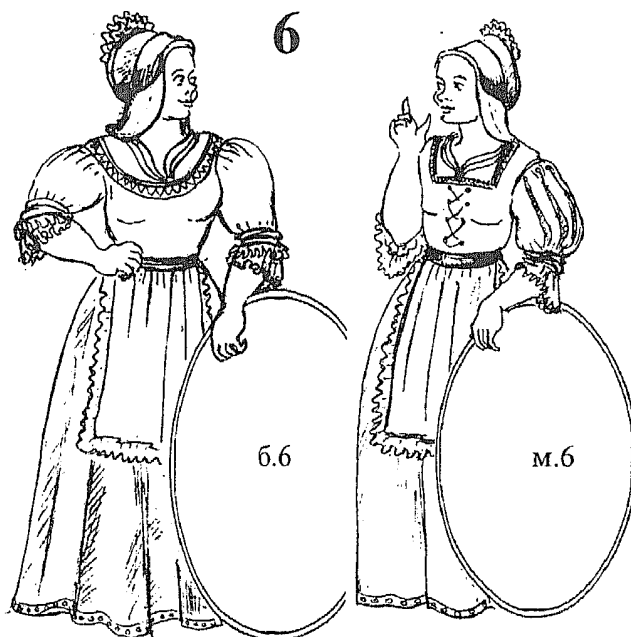
5



Чистая квинта

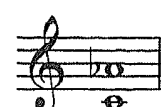


6

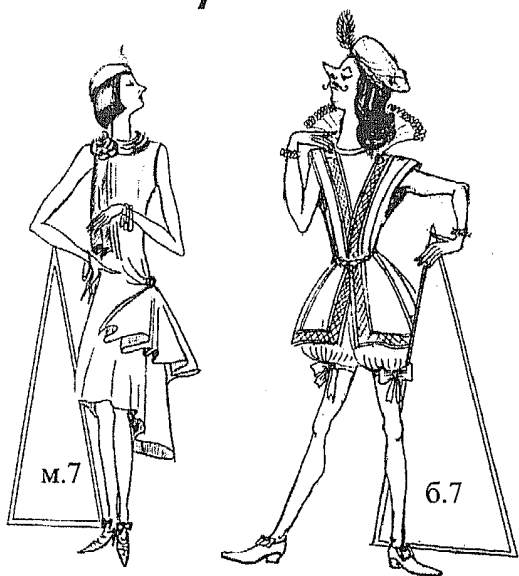


Большая секста

Малая секста



7



Малая септима

Большая септима



8



Чистая октава



Названия интервалов — это порядковые числительные на латыни, языке древних римлян: **прима** — первый, **секунда** — второй, **терция** — третий, **кварта** — четвертый, **квинта** — пятый, **секста** — шестой, **септима** — седьмой, **октава** — восьмой.

Обозначаются интервалы арабскими цифрами: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

Ф. — Само название интервала зависит прежде всего от количества **ступеней** музыкальной лестницы. Именно их нужно считать в первую очередь. Не звуки, а ступени! К примеру, *до* и *до-диез*, *ля* и *ля-бемоль* не будут считаться разными ступенями. А *ля-диез* и *си-бемоль* — разные ступени, хотя звучат на рояле одинаково, так как извлекаются одной клавишей.

С. — Вот теперь-то все понятно: научились считать на латыни до восьми и сразу запомнили названия интервалов. Из названия ясно, сколько в интервале ступеней. Посчитаем на пальцах музыкальные ступени и построим...

Ф. — Пойдите, дорогая фея. Не все так просто, как кажется. Например, я хочу построить от ноты *ре* терцию. Сколько ступеней отсчитать?

С. — Терция — три ступеньки. *Ре — ми — фа*. Пожалуйста, вот ваша терция: *ре — фа*.



Ф. — А почему только *ре — фа*? Может быть, *ре — фа-диез*? Это же тоже три ступеньки. Нужно в интервалах не только ступеньки посчитать, но и тоны-полутоны. Чтобы с этим не запутаться, расскажем о каждом интервале подробно, научимся его строить и находить в музыкальных пьесах.

Для начала запомним их названия, запомним также, что **интервалы измеряются и ступенями, и тонами, или, как говорят музыканты, имеют ступеневую величину и тоновую величину.**

Диссона. — Надоело мне все это слушать! Ступени... Тоны... Построим... Измерим... При чем тут музыка? Думаю, без меня, великой Диссоны, вам не обойтись. Я просто обязана свои соображения вставить!

С. — Конечно, конечно, дорогая Диссона, среди интервалов есть такие, о которых только вы сможете рассказать. Мы с доктором Фаготусом это хорошо помним.

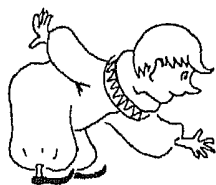
Д. — Вот это чудненько! А то вы так и не сказали, что одни интервалы звучат, как вам нравится (такие приятненькие и красивенькие, их называют **благозвучными**, то есть **консонансами**), а вот другие, мои любимые, звучат резко, вы их называете **неблагозвучными**, а я их называю своим именем — **диссонансы!**

Ф. — Я понимаю, вы так гордитесь своим именем. Но не кажется ли вам, что слово "диссонанс" означает, говоря попросту, "звучит плохо"?

Д. — Ха-ха! Доктор Фагот-Фаготус! Удивили! Думаете, это меня обидит? Да, я такая плохозвучная-неблагозвучная, зато не скучная! Вот!

С. — Не будем ссориться, друзья. Лучше продолжим рассказывать про интервалы.

Д. — Ладно уж. Сначала вы расскажете про свои консонансы, а потом я про свои любимые диссонансы.



Название интервала зависит прежде всего от количества ступеней музыкальной лестницы. Именно их нужно считать в первую очередь. Не звуки, а ступени!
Интервалы измеряются и ступенями, и тонами, или, как говорят музыканты, имеют ступеневую величину и тоновую величину.



Глава 2

ДВУХГОЛОСИЕ.

ЧИСТЫЕ КОНСОНАНСЫ: ПРИМА И ОКТАВА, КВАРТА И КВИНТА. ОБРАЩЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ

С. — Честно говоря, доктор Фаготус, не знаю, что рассказать про приму. Этот интервал даже как-то и на интервал не похож: где промежуток между звуками? Где нижний звук, где верхний, как разобрать? Думаю, что вам, ученому доктору, будет легче объяснить, в чем его особенность.

Ф. — Ничего сложного. Представьте себе, что поют два человека:



Про такое пение обычно говорят: "Как красиво поют они на два голоса!" В музыке это так и называется — **двухголосие**. Посмотрим на запись: здесь мы увидим разные интервалы. В те моменты, когда голоса сливаются в один звук, получается **прима**. При записи двухголосия направления штилей указывают на голоса: штили вверх — для верхнего голоса, штили вниз — для нижнего.

В одноголосной мелодии примы получаются, когда два одинаковых звука следуют один за другим:

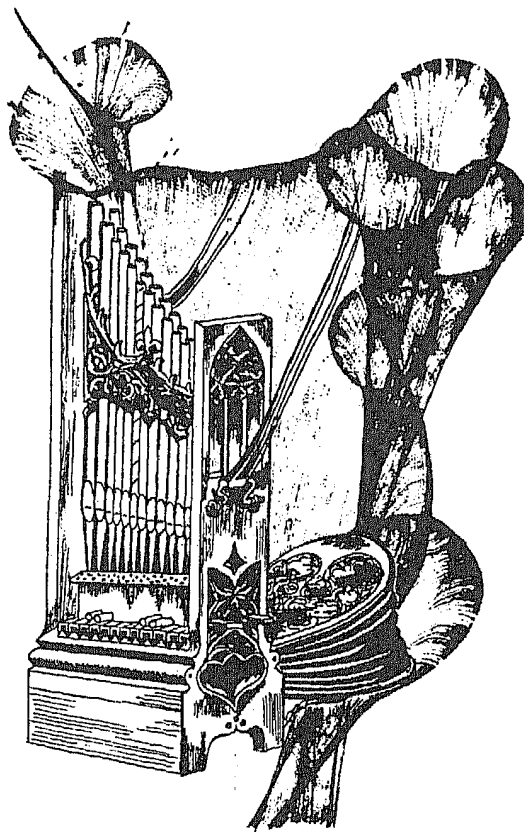


Так что определить приму в музыке совсем нетрудно! Сокращенно она записывается так: **ч.1** (**чистая прима**).

Каждый интервал имеет не только числовое имя. Есть интервалы, которые называются **чистыми**, а бывают интервалы...

Д. — ... грязные!

Ф. — Нет, не грязные. Есть **интервалы большие и малые**, а еще бывают интервалы **увеличенные и уменьшенные**! Чистыми интервалами бывают только **примы и октавы, кварты и квинты**, все остальные — **большие и малые**. Увеличенным и уменьшенным интервалом может стать любой. Так и говорят: **чистая прима, большая терция...**



⊘

Есть интервалы *большие и малые*, а еще бывают интервалы *увеличенные и уменьшенные*! Чистыми интервалами бывают только **примы и октавы, кварты и квинты**, все остальные — **большие и малые**. Увеличенным и уменьшенным интервалом может стать любой.

⊘



Про чистую приму я рассказал почти все. А парочка других чистых интервалов, чистая кварта и чистая квинта, преподнесут нам немало сюрпризов.

С. — Пожалуйста, доктор Фаготус, можно я покажу один фокус?

Ф. — Конечно, конечно. А с каким интервалом вы будете его показывать?

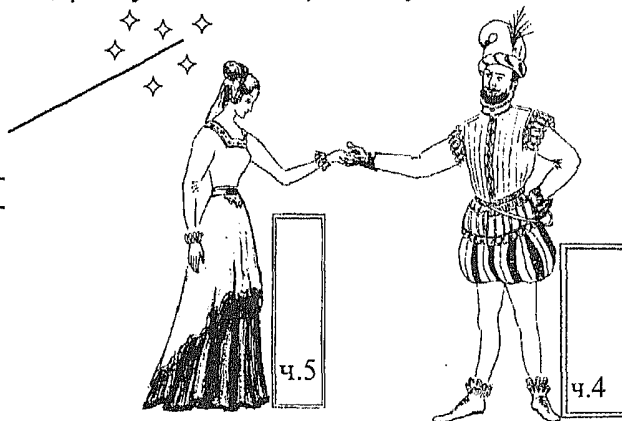
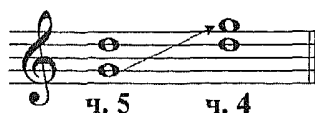
С. — Ну, этот фокус можно показать с любым интервалом... Ой! Смотрите: чистая квинта уже вскочила на нотный стан. Стой! Вечно она меня не слушается!

Ф. — Не волнуйтесь, дорогая фея, вы же знаете, что чистая квинта считает себя самым главным интервалом. Она всегда гордится тем, что ее чистое звучание используют для настройки фортепиано. Да и струны вашей любимой скрипки слушаются только ее.

С. — Ладно, пусть будет фокус с квинтой, раз уж она все равно уселась на нотном стане:



Внимание! Я взмахну волшебной палочкой, и нижний звук этой квинты улетит вверх, в другую октаву:



Хотя ноты остались те же, получился *другой* интервал — чистая кварта, проверьте. Ступеней было пять:

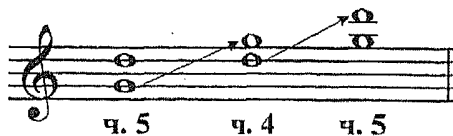
соль — (ля — си — до) — ре,
1 2 3 4 5

а после полета нижнего звука вверх стало четыре:

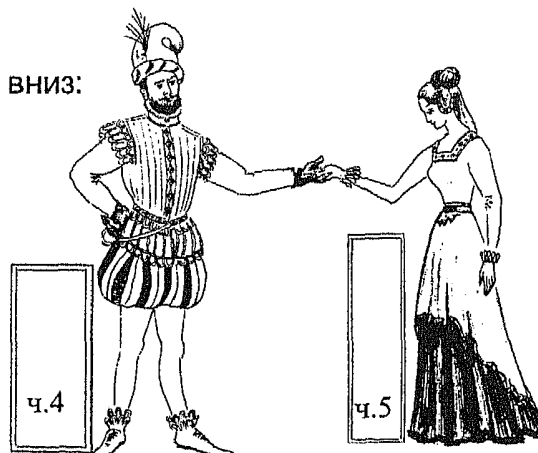
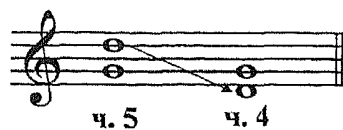
ре — (ми — фа) — соль.
1 2 3 4

А всего-то звуки поменялись местами!

Если мы снова перенесем нижний звук на октаву вверх, то опять получится чистая квинта:



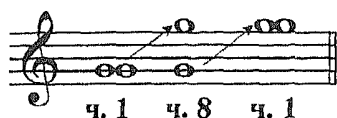
Можно и верхний звук переносить на октаву вниз:



Д. — Так чисто, что даже противно!

Ф. — Ну уж потерпи, Диссона.

С. — Теперь смотрите, во что превращается прима:



Прима превратилась в чистую октаву!

Перенесение нижнего звука интервала на октаву вверх или верхнего на октаву вниз называется **обращением интервалов**. Любому интервалу при помощи обращения можно найти его пару.



Ф. — Да, отличный фокус, Сольмина! Я всегда им восхищаюсь. Теперь я понимаю, почему звучание этих парочек схожее: прима похожа на октаву, а кварта на квинту, как сестрички, — поменьше и побольше!

С. — Вот об этом я как раз и хотела рассказать. Несмотря на то что кварту и квинту начинающий музыкант часто путает на слух, каждый интервал имеет свое неповторимое звучание или, как говорят музыканты, звуковую окраску. Каждая звуковая окраска вызывает определенное чувство. Об этом волшебстве знают все композиторы.

Сыграем подряд несколько чистых квинт. Играем медленно, вслушиваясь:



Чувствуете холод? Они холодные и бесчувственные, как из замка Снежной королевы.

Теперь сыграем подряд несколько чистых кварт:



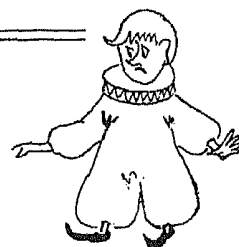
Их звучание не только холодное, но и суровое.

Ф. — Пожалуйста, Сольмина, пусть лучше звучат одни октавы, их слушать как-то приятнее. Наверное, потому, что в них чувствуется воздух, полет.



С. — Ну что вы, доктор Фаготус, я люблю звучание всех чистых интервалов. Все они могут быть удивительно красивыми и гармоничными. Вспомните: какой интервал лучше всего подходит для самого простого аккомпанемента?

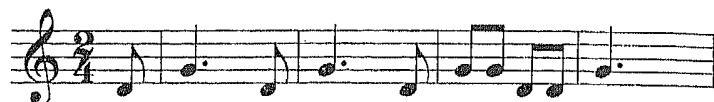
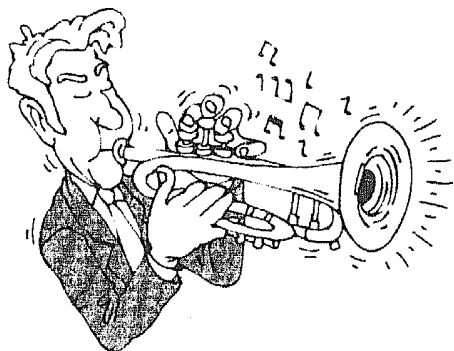
⊗ Перенесение нижнего звука интервала на октаву вверх или верхнего на октаву вниз называется **обращением интервалов**. Любому интервалу при помощи обращения можно найти его пару. ⊗



Ф. — Чистая квинта, конечно. Я очень люблю советовать ученикам играть левой рукой какую-нибудь чистую квинту в басу, а правой подбирать всякие мелодии, импровизировать, то есть на ходу сочинять музыку. У них это отлично получается!

С. — Вот-вот, а сколько мелодий начинается с чистой кварты!

Ф. — Вы правы: для маршей, военных песен, торжественных гимнов лучше чистой кварты интервала не найти. Недаром ее так любят трубы.



Все-таки эти чистые интервалы такие замечательные, не правда ли? Мне нравится, что музыканты говорят про них: "Совершенные консонансы!"

С. — Ах, как я рада, что мы с вами пришли к согласию. Конечно же, чистые интервалы — само совершенство!

Глава 3

КОНСОНАНСЫ МАЛЫЕ И БОЛЬШИЕ: ТЕРЦИИ И СЕКСТЫ

Ф. — О чем вы грустите, дорогая Сольмина?

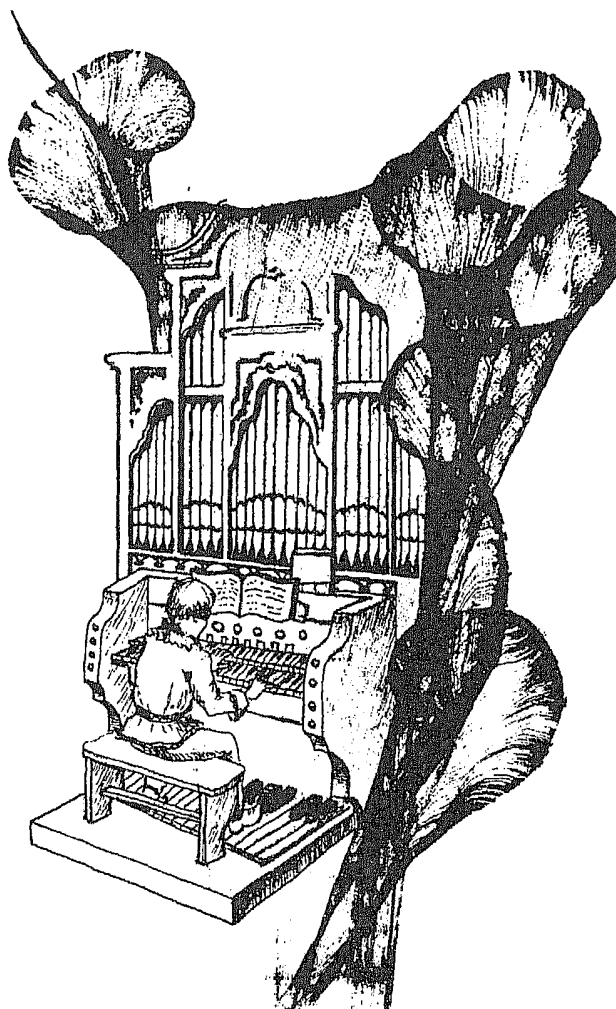
С. — Ах, доктор Фаготус, у меня всегда появляются слезы, когда я вспоминаю одну легенду нашего Музыкального королевства. Помните, про того музыканта и его волшебную музыку?

Ф. — Да! Непременно расскажите эту историю. Хотя лично я, как ученый, никогда в нее особенно не верил.

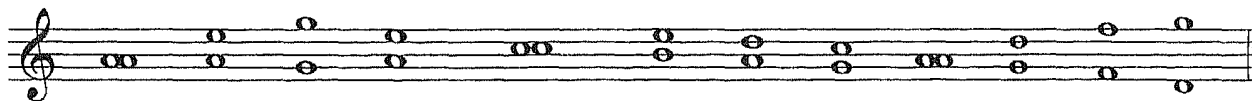
С. — Давным-давно, много лет назад, жил-был музыкант. Он сочинял музыку, которую исполняли в церкви. Он мечтал, чтобы люди, слушая ее, были счастливы.

И вот однажды приснилась ему музыка, не простая — волшебная! Слушая ее, люди забывали о всех своих бедах, страданиях и тревогах. Мысли их уносились к звездам, к Богу, и ничто происходящее в мире не волновало их.

Наутро музыкант записал мелодию и раздал ноты церковному хору. И как только зазвучали звуки волшебной музыки, все люди забыли о своих горестях. Музыканту казалось, что он сделал всех счастливыми. Люди все шли и шли в церковь, ведь всем хотелось забыть о своих бедах. Но вскоре оказалось, что забывали они не только о тревогах — из их сердец вместе с волнениями ушли и радость, и любовь. Торжественно и спокойно звучала музыка под сводами церкви, потому что составляли ее только чистые интервалы:



ОРГАНУМ. XI век

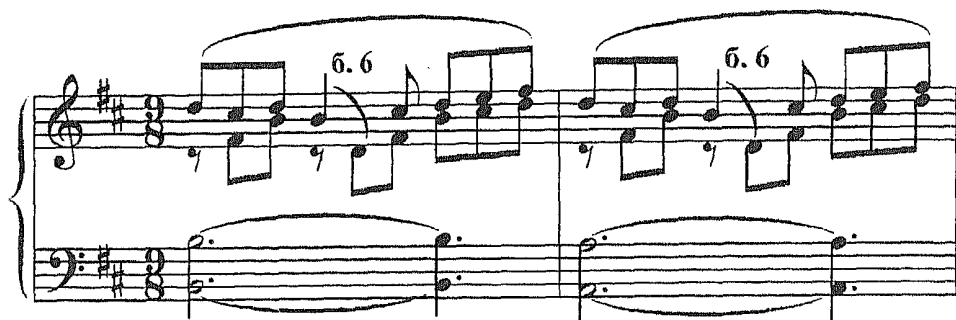


"Что же случилось с людьми? — думал музыкант. — Я хотел, чтобы они были счастливы, но я не вижу на их лицах радости. Значит, не может человек быть по-настоящему счастлив, если он не волнуется, не тревожится и не любит".

Музыка все звучала и звучала, а люди, слушая ее, не становились счастливыми. Тогда музыкант решил сочинить другую музыку, такую, чтобы в ней было все: и покой, и радость, и страдание, и мысли о Боге, и любовь.

"Это невозможно!" — говорили ему. Но он ее сочинил. Может быть, она была такой?

С. Франк



Ф. — Уточним, дорогая Сольмина. То, что прозвучало сейчас, это музыка для органа, ее сочинил французский композитор Сезар Франк, а то, что звучало раньше, написано за несколько веков до нее. Это церковная музыка XI века.

С. — Ах, доктор Фаготус! Только ученые могут об этом сейчас думать. Но мы, феи, должны напомнить вам, что в Музыкальном королевстве особое время. Ведь каждая секунда музыкального времени может вмещать в себя годы! И если музыка сочинена настоящим музыкантом, она всегда обладает волшебной властью над временем!

Ф. — Да, как дивно звучат **терции и сексты** в музыке Франка! Ведь именно эти интервалы вызывают слезы радости и любви.

С. — Ну вот, наконец-то вы заговорили не как ученый. Пожалуйста, расскажите подробнее об этих интервалах.

Ф. — Что ж, я рад представить новую пару консонансов. Терции и сексты не называют чистыми потому, что в каждой из них мы слышим мажорную или минорную, то есть ладовую звуковую окраску. И только за это их называли несовершенными консонансами, даже обидно.

Вот так звучат большие (мажорные) терции:



Вот так — малые (минорные) терции:

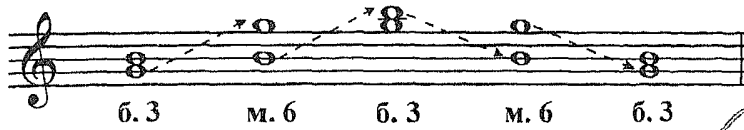


Слышите, как красиво сочетаются звуки этих интервалов? В двухголосном пении их очень любят, так же как и их пары.

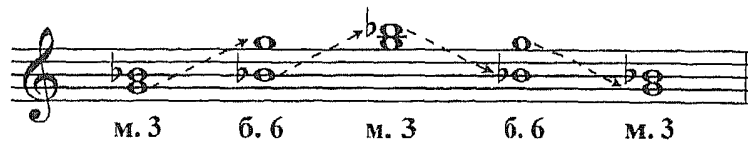
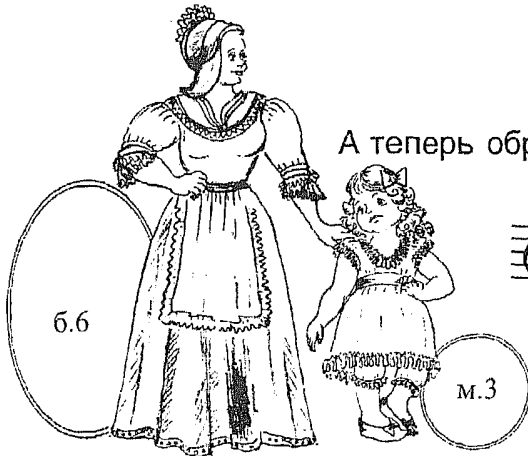
◆ ◆ ◆
◆ ◆ ◆ Ну-ка, дорогая Сольмина, взмахните вашей волшебной палочкой, проделайте фокус с обращением интервала.

С. — Никогда не могу отказать себе в этом удовольствии.

Итак, внимание: обращение больших терций и малых секст:



А теперь обращение малых терций и больших секст:



Если сыграешь даже одну большую сексту, то сразу услышишь ее мажорную окраску:



а если малую, то, конечно, — минорную:



Терции и сексты — единственные интервалы, имеющие ладовую окраску, и отличить их на слух от других очень просто. А уж мелодий с терциями и секстами великое множество! Как кукует кукушка? Скорее всего, по звукам малой терции. А как мама баюкает малыша?



Опять же по звукам малой терции.



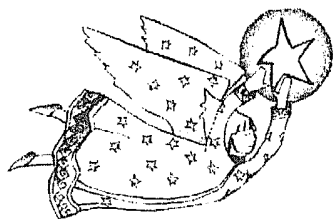
Терции и сексты — единственные интервалы, имеющие ладовую окраску.

А сексту можно назвать королевой русских романсов XIX века.

А. Даргомыжский. "Шестнадцать лет"



Мне ми_ ну_ ло шест_ над_ цать лет, но серд_ це бы_ ло в во_ ле.



Д. — Ах, дорогие фея Сольмина и доктор Фаготус, я сейчас прямо расплачусь слезами умиления над всем, что услышала. Да, я сейчас буду плакать! А может быть, лучше посмеяться от радости?

Ф. — Ну что ж, дорогая Диссона, смейтесь и плачьте с вашими диссонансами.

Глава 4
ДИССОНАНСЫ:
СЕКУНДЫ И СЕПТИМЫ.
ТРИТОНЫ

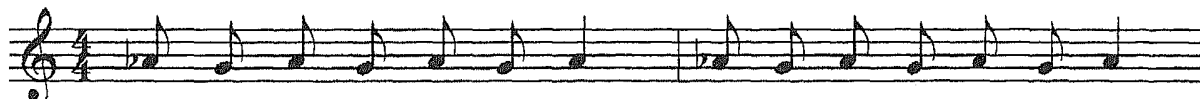
Д. — Знаете, как лучше всего дразниться?



Об_ ма_ ну_ ли ду_ ра_ ка



на че_ ты_ ре ку_ ла_ ка.



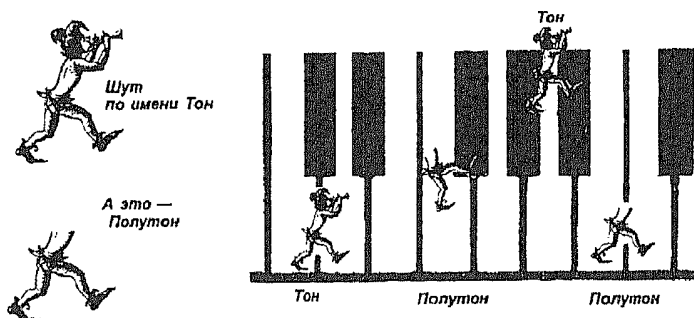
Пла_ са - вак_ са, гу_ та_ лин, на но_ су го_ ря_ чий блин.

Сыграешь звуки секунд вместе, и кажется, что они сердятся, дразнятся, дерутся и хохочут при этом.



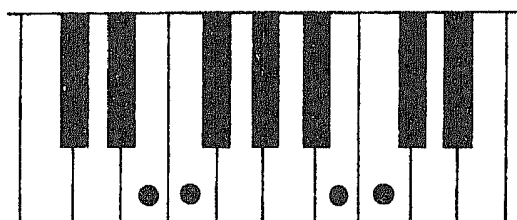
Ха - ха - ха, хи - хи - хи.

Не сразу легко бывает услышать, где малая, где большая секунда. Но если представить себе, что в большой секунде звуки рядышком стоят и ссорятся, то в малой они совсем уже "сцепились" и "клубочком покатались", пора разнимать.



Посмотрите-ка внимательно на клавиши и вспомните, где расстояние тон, а где — полутон. Если между двумя клавишами есть еще одна (хоть белая, хоть черная), значит, расстояние — тон. Вспомнили? Такой интервал называется **большая секунда**.

А если между двумя клавишами никакой другой нет, то это будет расстояние полутон. Этот интервал — **малая секунда**. На белых клавишах есть только две малые секунды: *ми — фа* и *си — до*:



Все остальные малые секунды можно построить с помощью черных клавиш: *до — ре-бемоль* или *фа — соль-бемоль* и так далее. Не забывайте: это всегда две **разные** ступени! Нужно считать их внимательно.

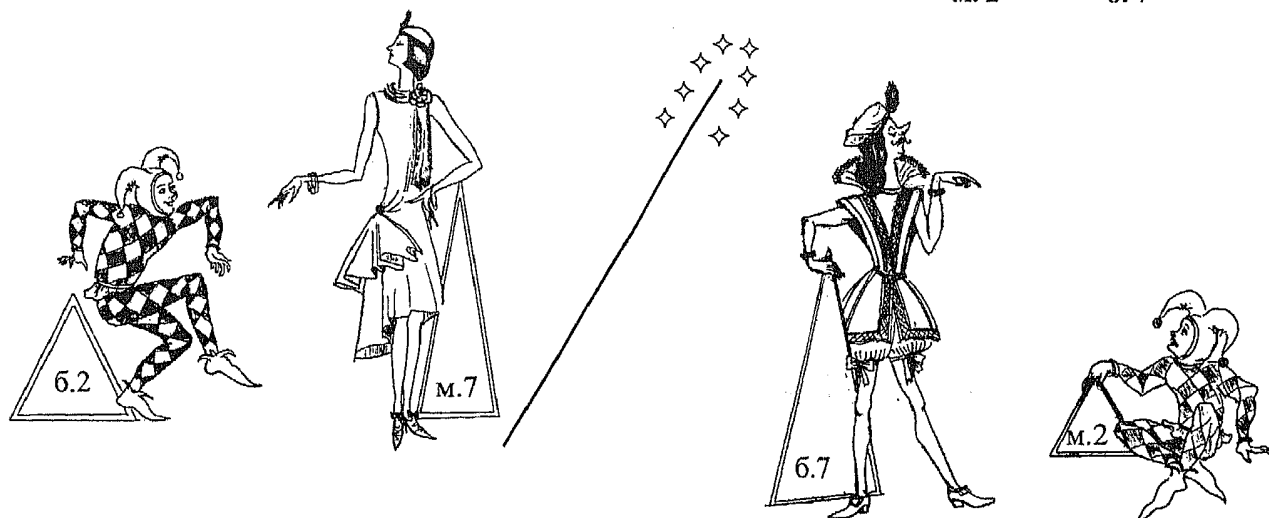
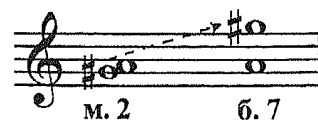
Если выучить все расстояния между клавишами, будет легко определять, где тон, а где полутон, не подглядывая на клавиатуру. Дорогая Сольмина, покажите свой замечательный фокус с секундами и найдите их пары.

С. — С удовольствием, смотрите.

Большая секунда обращается в малую септиму:



А малая секунда — в большую септиму:



Д. — До чего же я люблю секунды, мои миленькие диссонансики, а вот с септимами, хоть они и диссонансы, у меня непростые отношения. Мне часто кажется, что они стесняются быть диссонансами и очень хотят стать красивыми консонансами. И все к Сольмине, к Сольмине!.. Ах, я иногда рассержусь да ка-ак ударю по клавишам:



Сразу вспомнят, кто они такие!

С.— Пожалуйста, дорогая Диссона, не сердитесь на них, я прошу вас! Мне, фее Сольмине, они действительно очень нравятся. Ну и что, что большая септима к октаве тянется, она же так от нее близко. Зато как в музыке красиво получается:



Прос_ ти, зем_ ля, где мы так дол_ го стра_ да_ ли.

Вот вам и страдание, и полет!

Малая септима не такая резкая и тянется не к октаве, а к сексте, вот так:



Гор_ ны_ е вер_ ши_ ны спят во тьме ноч_ ной.

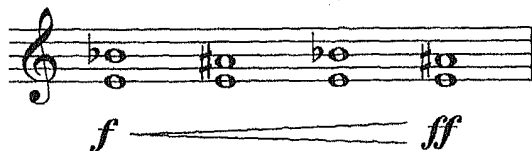
Да и секунды тоже не везде смеются и дразнятся, а могут очень трогательно и выразительно передать обиду, печаль, плач:



А_ а, а_ а, как о_ бид_ но.

Ф. — Вам, дорогая Диссона, мое замечание, конечно, не понравится, но я должен уточнить. Если мелодия движется по ступенькам, то ваши любимые секунды тоже трудно назвать диссонансами...

Д. — Ах вот как! Вы хотите убедить меня, Диссону, что диссонансы такие "миленькие и хорошие"? Ну уж нет! Вы сейчас задрожите от страха! Я призываю сюда самый ужасный диссонанс! Недаром его называли интервалом дьявола! Ко мне, мой Тритон!



Ноты разные, а клавиши одни и те же!

Страшно стало? Хорош интервал дьявола?!

Ф.— Пойдите, пойдите, дорогая Диссона! Не пугайте всех так, пожалуйста. Я, как ученый, утверждаю, что ничего дьявольского в нем нет.

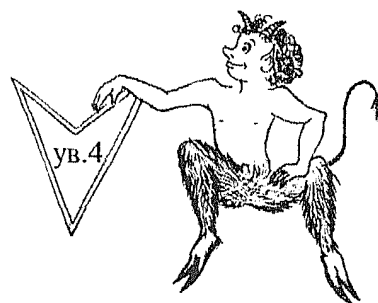
Д.— Нет, есть! Этого интервала избегали все средневековые музыканты. За появление тритона в церковной музыке могли и на костре сжечь, обвинив в сговоре с дьяволом.

Ф. — Что-то я не припомню, чтобы за это кого-нибудь казнили. В наше время звучанием этого интервала уже никого не испугаешь. Правда, есть в нем одна особенность: **тритон можно по-разному записать и назвать, а звучать он будет все равно одинаково**, на то он и тритон, что в нем всегда три тона, не больше и не меньше!

Д. — Ах вот почему у него такое название — тритон, а я думала, что это чудище какое-то...

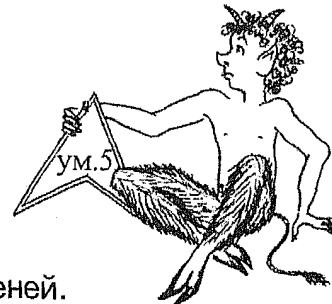
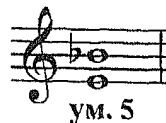
Ф. — Название тритона изменяется от числа ступеней. Если в тритоне четыре ступени, то этот интервал будет называться **увеличенная кварта (или ув. 4)**.

ми — (фа — соль) — ля[#]
1 2 3 4



Если в том же тритоне пять ступеней, то интервал называется **уменьшенная квинта (ум. 5)**:

ми — (фа — соль — ля) — си^b
1 2 3 4 5



Разные названия тритонов связаны с количеством ступеней.

Д.— Пойдите, пойдите! Это моя глава, и я должна ее закончить. Слушайте внимательно! Что бы тут ни говорили, к диссонансам нужно **особое** отношение. Их всегда исполняют с **особой** выразительностью. Поиграете, споете — поймете. Только помните об этом!

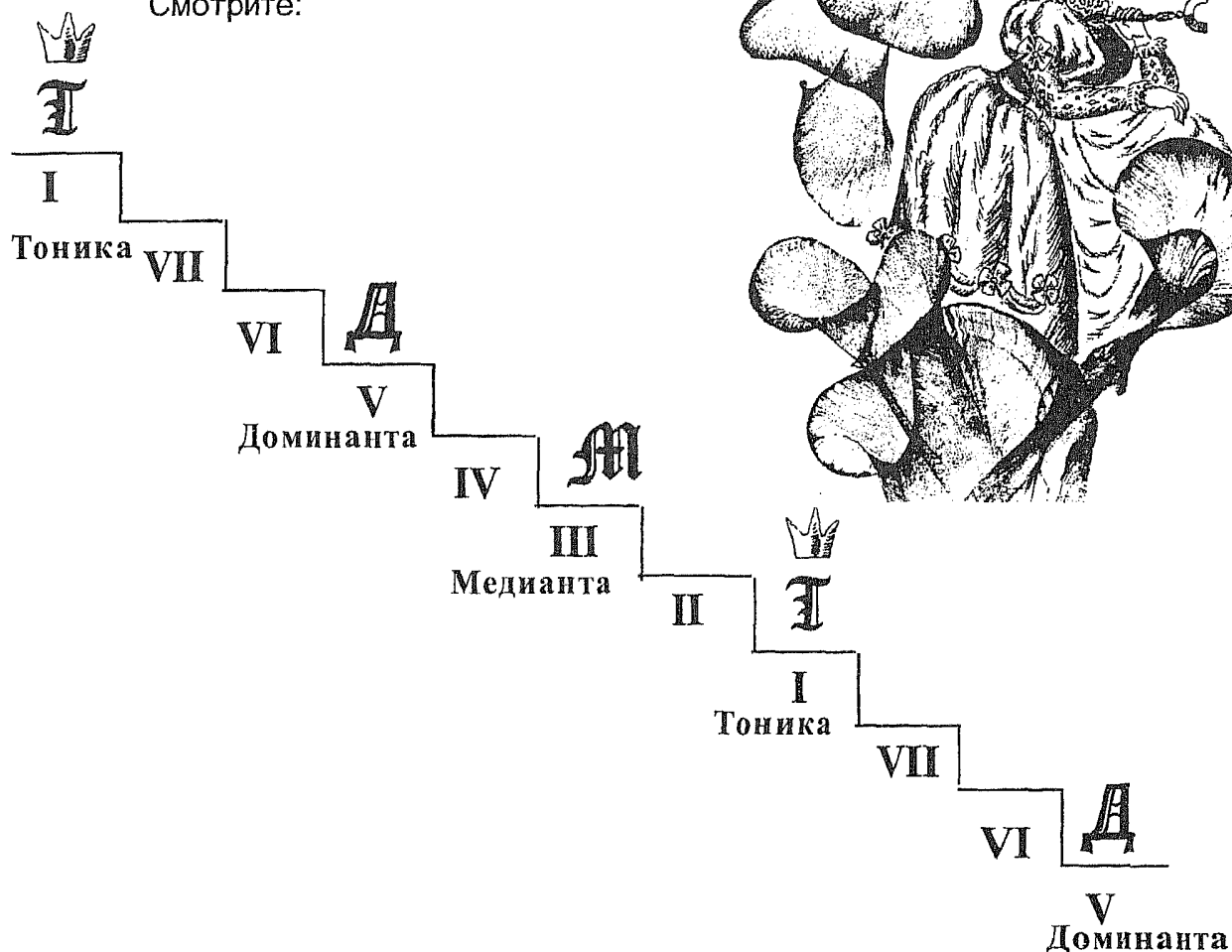


Тритон можно по-разному записать и назвать, а звучать он будет все равно одинаково, на то он и тритон, что в нем всегда три тона, не больше и не меньше!



Глава 5 ИНТЕРВАЛЫ В ТОНАЛЬНОСТИ. РАЗРЕШЕНИЯ ИНТЕРВАЛОВ

Ф. — Не хотите ли, друзья, снова оказаться на ступенях волшебной лестницы?
Смотрите:



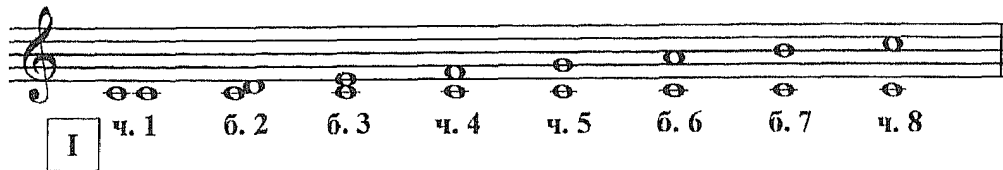
Вспомним: I, III и V ступени в тональности называются **устойчивыми**, а остальные — **неустойчивыми**. Музыкальное **разрешение** — это переход неустойчивых ступеней в устойчивые, а также переход напряженных созвучий (диссонансов) в спокойные (консонансы).

Д. — Разрешение, разрешение... Житья мне нет от ваших правил! Чуть только мой диссонансик в тональность попадет, сразу вы его "причесываете", "приглаживаете" и в консонанс переводите, чтобы вашему слуху приятно было. А вы спросили: может быть, кому-нибудь одни мои диссонансы слушать хочется?

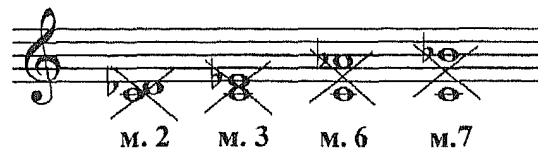
С. — Дорогая Диссона, каждый интервал в тональности интересен, а *сколько* их нужно и *каких* именно — решает композитор, это зависит от характера музыкальной пьесы. Также хочу напомнить, что в тональности не только диссонансы разрешаются, но и консонансы тоже, если в них есть неустойчивые ступени. Так что вам не должно быть обидно. Таковы законы Музыкального королевства!

Ф. — Давайте не будем спорить, дорогие феи, а просто построим на ступенях волшебной лестницы и консонансы, и диссонансы. Посмотрим, где они находятся и как себя ведут. Напоминаю: любые созвучия (интервалы и аккорды) читаются снизу вверх. Любой интервал на ступенях строится снизу вверх, как домик. Но это правило только для гармонических интервалов. В мелодии можно увидеть и услышать интервалы, летящие от первого звука ко второму вверх и вниз.

Вот какие интервалы получатся вверх от I ступени мажора:

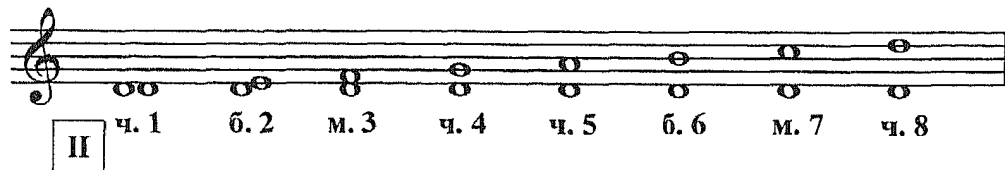


Малую секунду, малую терцию, малую сексту и малую септиму построить на ней **нельзя**, таких звуков в до мажоре нет:

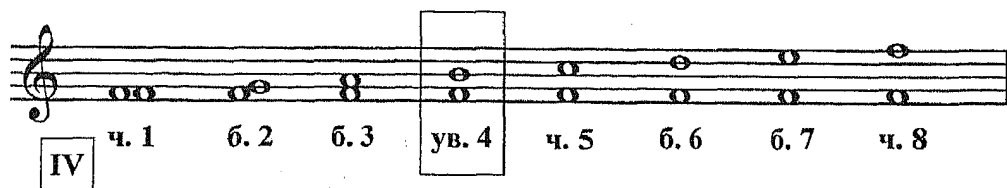


Д. — Тритоны тоже построить нельзя от I ступени мажора — забыли, доктор Фаготус? Тритоны терпеть не могут устойчивые ступени. Поэтому ни на I, ни на III, ни на V ступенях построить их невозможно. А вот неустойчивые ступени тритоны любят.

Ф. — Хорошо, хорошо, Диссона, давайте все по порядку. На II ступеньке интервалы выглядят так:



Прделаем все то же самое с III ступенькой, а на IV ждет сюрприз:



Все как на первой, только нет чистой кварты.

Сыграем все ступеньки мажора и подумаем, какие интервалы на них строятся. Запомнить всё не удастся, но кое-что обязательно нужно знать.



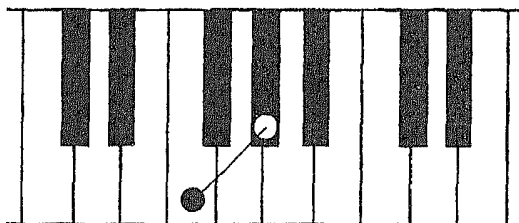
В мажоре особое внимание к IV и VII ступеням: там проживают тритоны!

В миноре, особенно в гармоническом, тритоны подстерегают на всех неустойчивых ступенях!

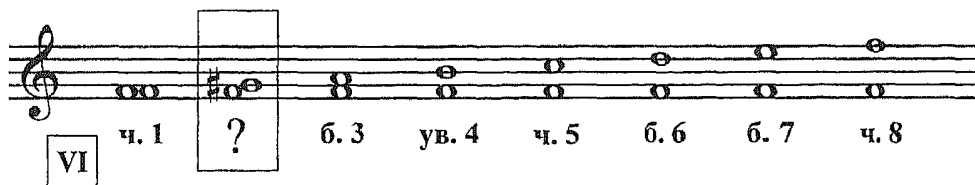
Конечно, помнить нужно всегда, что в гармоническом миноре VII ступень должна быть повышена:



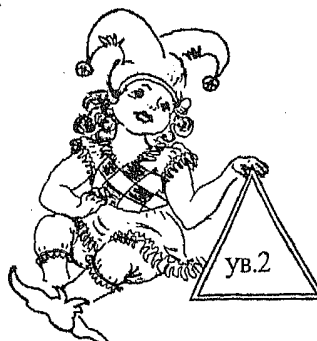
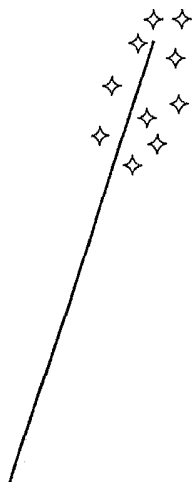
Д. — А еще в гармоническом миноре я хорошенький сюрприз приготовила: совсем необыкновенные интервалы-оборотни! Вне тональности звучат как этикие миленькие консонансы, а как в тональность попадают — совсем другое лицо свое показывают, диссонансами становятся. Интересно? Сыграйте-ка эти звуки:



Что звучало? Правильно — малая терция (м. 3). А это что за интервал написан на VI ступени гармонического минора?



Ага, секунда! Это мой любимый интервал-оборотень. Называется **увеличенная секунда**.



Число полутонов как у малой терции; число ступеней как у секунды.

С. — А вот я, например, ваших оборотней совсем не боюсь. Они мне даже нравятся. Во-первых, потому что похожи на мои консонансы, а во-вторых, придают удивительное звучание минору. Послушайте, как красиво переливается увеличенная секунда. Я сразу представляю себе восточную принцессу из сказки про Аладдина!



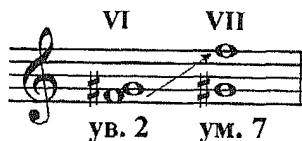
Д. — Дарю вам мой диссонанс — увеличенную секунду. Делайте с ней что хотите.

С. — Спасибо, дорогая Диссона, предлагаю разрешить увеличенную секунду на VI ступени гармонического минора в чистую кварту:



Ф. — А обращение увеличенной секунды вы не хотите нам подарить?

Д. — Нет уж, этот интервал я себе оставлю, но могу показать, во что превратится увеличенная секунда при обращении:

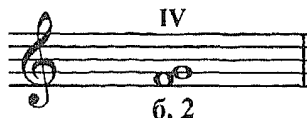


И это не большая секста, как вам на слух может показаться, а самая настоящая уменьшенная септима.



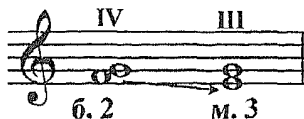
Ф. — Теперь самое время подробно рассказать правила поведения интервалов в тональности. Итак, построим на какой-нибудь ступеньке диссонанс.

Большая секунда (б. 2)
на IV ступени мажора:



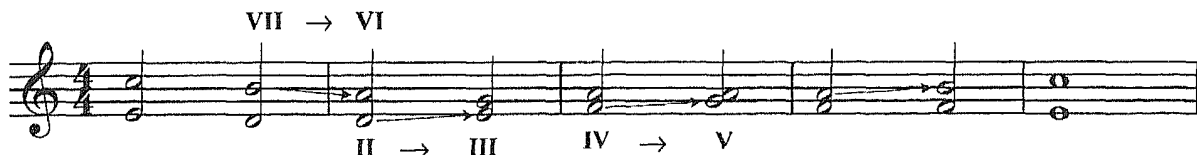
Этот интервал нужно обязательно перевести (**разрешить**) в консонанс.

Разрешение большой секунды
на IV ступени мажора:



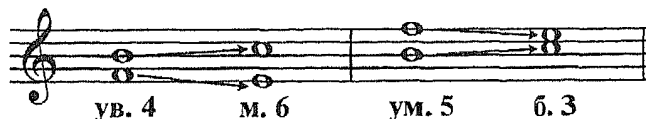
Чтобы знать, в *какую* устойчивую ступень перевести неустойчивый звук, вспомним правило: **все неустой разрешаются вниз, кроме VII ступени.**

Но если звучит *последовательность* интервалов, то есть интервалы звучат один за другим ("след в след"), то ради красоты звучания, ради мелодической линии верхнего или нижнего голоса это правило часто нарушается:



Д. — Стойте! Не знаю уж, как ведут себя ваши консонансы, а мои любимые тритончики особому правилу при разрешении следуют и никогда (ну, почти!) его не нарушают. Я даже про них такую присказку сочинила:

*Увеличенный тритон — из кожи лезет вон,
уменьшённый испугался — звуки в домик прячет он.*



Мои тритоны так всегда (ну, почти всегда!) себя ведут. И никаким другим правилам не подчиняются: ув. 4 в сексту тянется, а ум. 5 в терцию "прячется".

С. — Итак, мы рассказали правила поведения интервалов в тональности, но нужно помнить, что в музыке ради красоты правила могут нарушаться.

Д. — Ну вот, а зачем мы тогда все это рассказывали?

Ф. — Как зачем? Эти правила любой музыкант должен знать.

Д. — Ага, понятно: должен знать, чтобы... нарушать.



Глава 6

КАК СТРОИТЬ ИНТЕРВАЛЫ БЕЗ ОШИБОК. СОВЕТЫ ДОКТОРА ФАГОТУСА

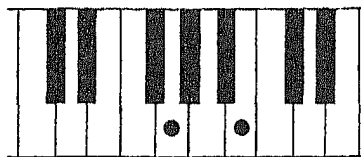
Ф. — Строить интервалы на уроках сольфеджио приходится очень часто. Я хочу в этом помочь. Уверен, если запомнить несложные правила, дело это будет нетрудным.

Прежде всего следует подумать, где предстоит построить интервал: в тональности или вне тональности, просто от какого-то звука. В тональности находить интервал легко: нужно только внимательно сосчитать ступени, а ключевые знаки, указывающие на тональность (или знаки гармонического минора), сами подскажут точные звуки интервала.

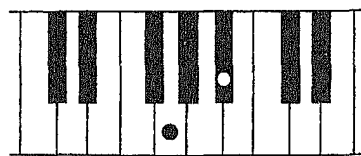
Если строить интервалы вне тональности, нужно помнить: всякий интервал измеряется *ступенями* и *тонами*.

Например, в большой терции сколько ступеней? Правильно — три (на то она и тер-

ция). А сколько в той же большой терции тонов-полутонов? Ничего не поделаешь, придется считать: от *соль* до *ля* — **один**, плюс от *ля* до *си* — **один**, итого $1 + 1 = 2$ тона.



А в малой терции? Ступеней — три, а тонов... полтора тона:

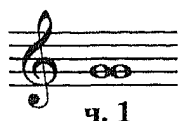


Чем шире интервал, тем больше труда сосчитать его тоновую величину. Попробуйте-ка не задумываясь сказать, сколько тонов-полутонов в сексте или септимае. Тоновую величину интервала знать не всегда обязательно, а ступеневую очень важно. Как построить интервал быстро и без ошибок? Есть у меня в этой арифметике свои секреты. С удовольствием ими поделюсь.

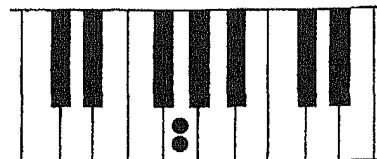
Вспомните мои советы, когда будете строить интервалы от звука, вне тональности.

ПРИМА

При построении прима звук повторяется, арифметика проще простого:



ступеней — 1
тонов — 0



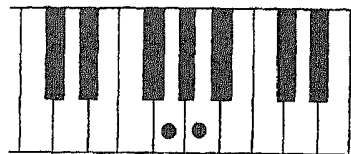
СЕКУНДЫ, БОЛЬШАЯ И МАЛАЯ

При построении секунды нужно:

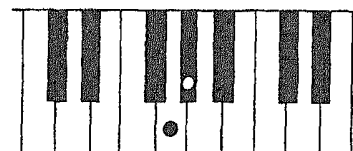
- 1) написать две ноты — ту, от которой строишь, и соседнюю;



получится две ступени;

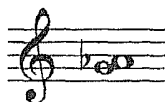
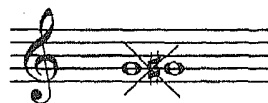


2) затем посчитать расстояние: сколько тонов? Если нужна большая секунда, то вот она, уже готова, расстояние — один тон. А если нужна малая, придется верхний звук изменить, понизить, чтобы получилось полтона:



Стоп! Возможна ошибка. Повышение и понижение того же самого звука за другую ступень *не считается*. Вот она, ошибка!

Ее нужно исправить:



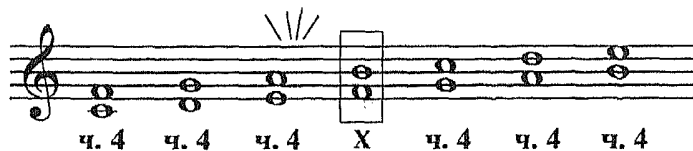
ТЕРЦИИ, БОЛЬШАЯ И МАЛАЯ

В терциях нужно считать не только ступени, но и тоны-полутоны. Мы это сделали в начале главы.

В следующих интервалах тоны-полутоны можно считать, а можно и обойтись без этого, если знать секреты!

ЧИСТАЯ КВАРТА

Кварты строить очень просто: если звук без бемоля и диеза, нужно отсчитать четыре ступени и смело писать над ним другой звук "без бемоля и диеза":

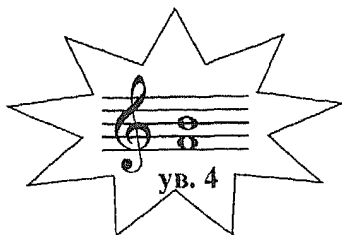


Но не на всех белых клавишах-звуках можно без опаски строить кварту. Тут как в компьютерной игре: идет-идет человечек по камушкам, и вдруг — раз! — под одним камушком спрятана мина! Ба-бах! Вот

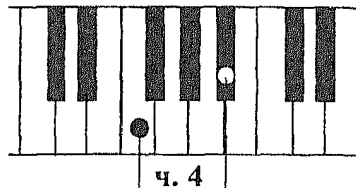
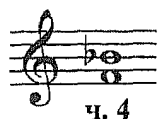


так же и на белых клавишах. Строишь-строишь кварты, приходишь до ноты фа — и "ба-бах!" На ноте фа тритончик-"мина" тебя поджидает.

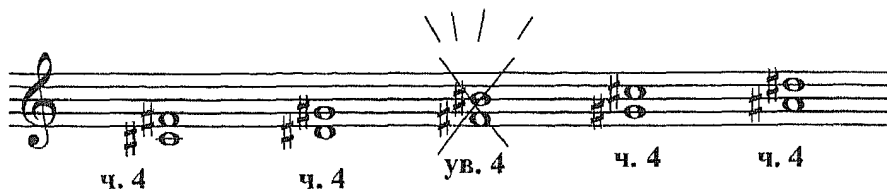
Вот он —



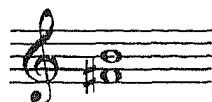
Чтобы не было "взрыва", нужно срочно бемоль к ноте си подставить, тогда все будет в порядке:



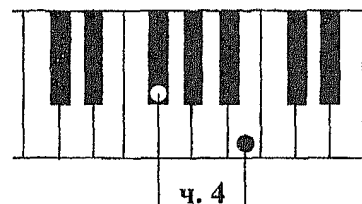
Теперь с черными клавишами-звуками разберемся. Где там нас "мина" ждет? (Ми-диез и си-диез в этой игре не участвуют, это белые клавиши.)



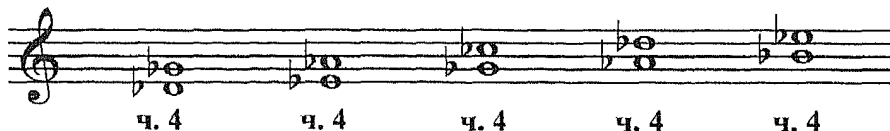
Чтобы тритончик на ноте фа-диез "мину" тебе не подложил, нужно диез от си срочно убрать:



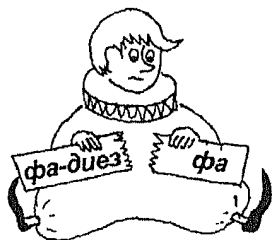
Все в порядке!



Вот и все секреты чистых кварт! От "бемольных" черных клавиш-звуков строим кварты смело: "проверено — мин нет".



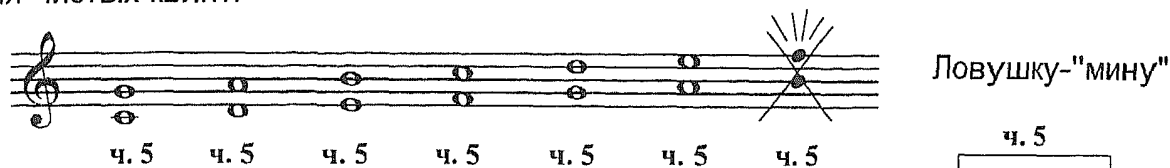
Итак, опасные звуки для чистых кварт при построении их вверх — фа и фа-диез.



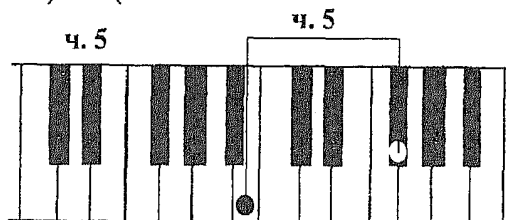
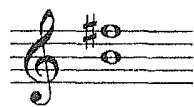
Опасные звуки для чистых кварт при построении их вверх — фа и фа-диез.

ЧИСТАЯ КВИНТА

Чистая квинта — интервал, который получается от обращения чистой кварты. Смотрим на *верхние звуки* "заминированных" кварт. Вот они-то и будут опасными для чистых квинт.



следует обойти так:

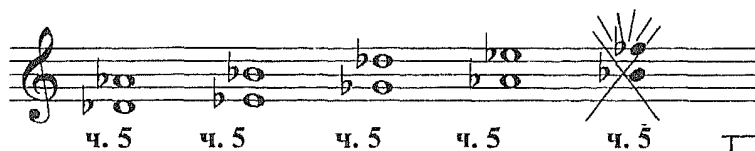


Строим от черных "диезных" клавиш-звуков:



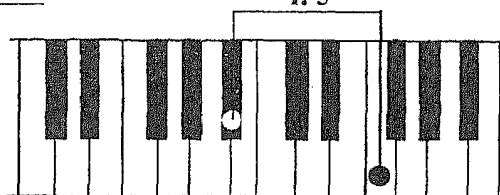
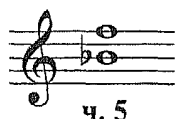
Все чисто, "мин" нет!

Строим от черных "бемольных" клавиш-звуков:



Срочно убрать бемоль от ноты фа!

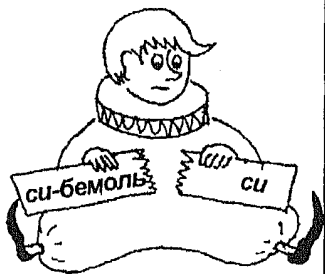
Теперь все в порядке!



Итак, опасные звуки для чистых квинт — *си* и *си-бемоль*.

Внимание: при построении чистых кварт и квинт вниз от звука "коварные" звуки в квинтах и квартрах меняются местами. Для кварт — *си*, *си-бемоль*, для квинт — *фа*, *фа-диез*.

К сведению любознательных: в кварте два с половиной тона, а в квинте — три с половиной тона.



Опасные звуки для чистых квинт при построении их вверх — *си* и *си-бемоль*.

При построении чистых кварт и квинт вниз от звука "коварные" звуки в квинтах и квартрах меняются местами. Для кварт — *си*, *си-бемоль*, для квинт — *фа*, *фа-диез*.



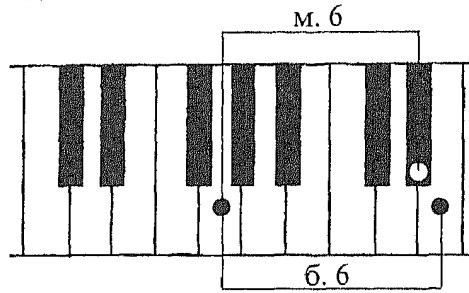
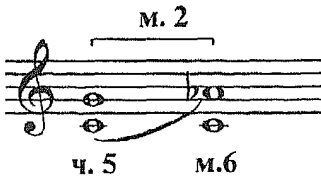
СЕКСТЫ, БОЛЬШАЯ И МАЛАЯ

Строить сексты можно двумя способами. Можно одним способом построить, а другим — проверить (на контрольных уроках пригодится, если время есть!).

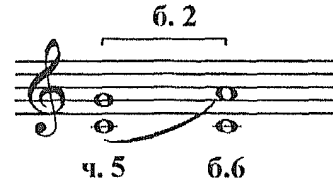
Способ первый

От звука строим мысленно чистую квинту (помним об "опасных" звуках) и прибавляем

для малой сексты —
полтона (малую секунду):



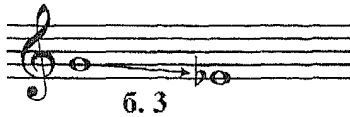
для большой —
целый тон (большую секунду):



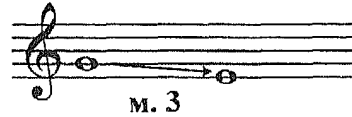
Способ второй

От звука строим *вниз(!)* терцию:

для малой сексты — большую,



для большой — малую



Вспомнив фокус с обращениями интервалов, переносим нижние звуки на октаву вверх.

Вот они, красавицы сексты:

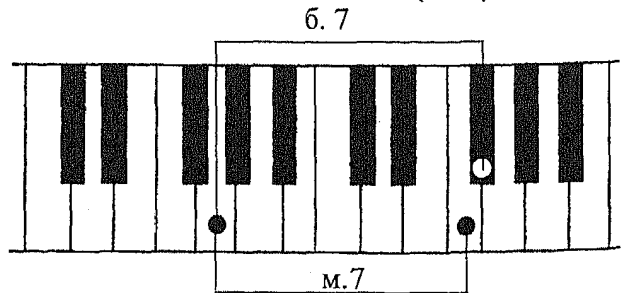
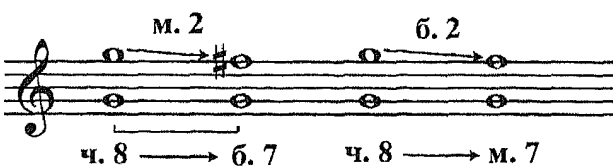


Можно сделать по-другому: сначала октаву построить, а затем отступить вниз на терцию.

Согласитесь: строить сексты так, как я советую, много проще, чем считать тоны-полутоны. Кстати, для малой нужна четыре тона, а для большой — четыре с половиной.

СЕПТИМЫ, БОЛЬШАЯ И МАЛАЯ

С этими интервалами проще, чем с секстами. Строим от звука вверх чистую октаву. Затем от верхнего звука отступаем на одну ступеньку вниз. Если нужна большая септима, отступаем на полтона (м. 2), а если малая, то на тон (б. 2):



Вот и все премудрости! Теперь нужна лишь небольшая тренировка.

Глава 7

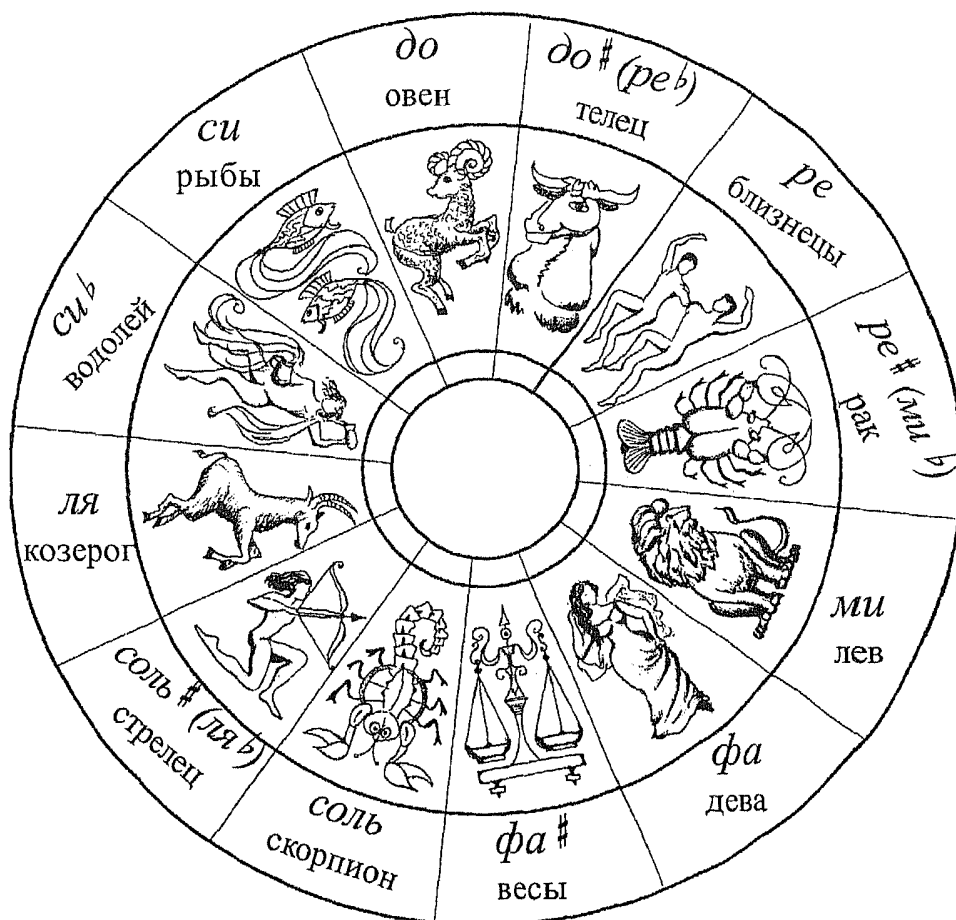
СОВЕТЫ ФЕИ СОЛЬМИНЫ. "МУЗЫКАЛЬНЫЙ ГОРОСКОП". КАК ОПРЕДЕЛЯТЬ ИНТЕРВАЛЫ НА СЛУХ И НЕ ДЕЛАТЬ ОШИБОК

С. — Строить интервалы — дело полезное, а вот все ли умеют их слушать? Все ли могут безошибочно определить на слух и назвать интервал? Тот, кто слышит любой интервал и никогда не ошибается, эту главу может не читать. Ну разве что ради любопытства. Но если хотя бы иногда бывают ошибки, то мои советы, советы феи Сольмины, очень пригодятся.

Эта глава поможет не только вслушаться в звуковую окраску интервалов, но и откроет некоторые их тайны.



В одной старинной волшебной книге я увидела этот загадочный рисунок:



Смотрите: внутри круга — рисунки созвездий. Найдите созвездие, под которым вы родились, и рассмотрите его. Каждому созвездию принадлежит свой звук. Теперь найдите созвездие другого человека. Хотите разгадать тайну ваших с ним отношений? Эта тайна с помощью интервалов может быть разгадана.

Итак, ваш знак — Стрелец, а звук — *соль-диез* или *ля-бемоль* (звучание одинаковое). Звук другого человека — *фа*. Сыграем их вместе:



Слышите, как красиво они звучат, образуя терцию и сексту? Но в звучании этих интервалов есть не только мажорная окраска, но и минорная. Вы ведь иногда обижаетесь друг на друга, правда?

Так можно узнать тайны отношений со всеми, кто вас окружает. Если же вдруг окажется, что между вашими звуками возникает тритон, не волнуйтесь! Это совсем не значит, что вы плохо относитесь друг к другу, просто вы очень часто спорите и ссоритесь. Зато вам вместе никогда не бывает скучно!

Если захочется быть с кем-то всегда вместе, я советую сочинить магическую мелодию, составленную из звуков гороскопа. В старинной волшебной книге написано, что такая мелодия помогает людям никогда не разлучаться. Хотите сочинить волшебную мелодию вашей семьи? Пожалуйста!



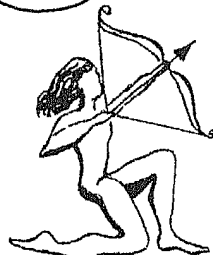
до



фа



ляб



сib



В мелодии можно использовать любой ритм, размер и любое сочетание ваших "семейных" звуков.

Даже из двух звуков при желании можно сочинить мелодию:



реб


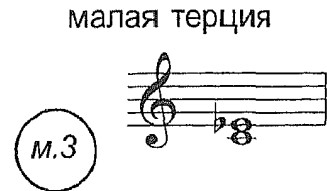

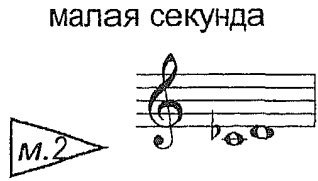





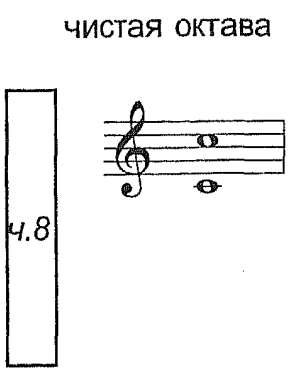
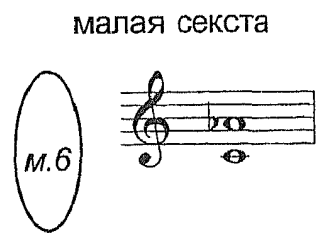





до

Для того чтобы лучше запомнить интервалы и представлять их себе, я нарисовала шпаргалку-помощницу, в которой каждому интервалу определила свое место. Рядом с каждым интервалом я нарисовала его "портрет", который обязательно нужно раскрасить. Для чистых интервалов я выбрала холодные цвета: синий и голубой, для терций и секст — теплый желтый цвет, для диссонансов — "резкий" красный цвет, для тритонов — особый, черный.

КОНСОНАНСЫ

ДИССОНАНСЫ

	Чистые ("холодные")	С мажорно-минорной окраской ("теплые")	"колючие"
Тесные	<p>чистая прима</p> 	<p>малая терция</p>  <p>большая терция</p> 	<p>малая секунда</p>  <p>большая секунда</p> 
Средние	<p>чистая кварта</p>  <p>чистая квинта</p> 		<p>ув.4</p>  <p>тритоны</p> 
Широкие	<p>чистая октава</p> 	<p>малая секста</p>  <p>большая секста</p> 	<p>малая септима</p>  <p>большая септима</p> 

Глава 8

АККОРДЫ. ТРЕЗВУЧИЯ: МАЖОРНЫЕ, МИНОРНЫЕ, УВЕЛИЧЕННЫЕ, УМЕНЬШЁННЫЕ



Ф. — Ах, дорогая фея, вы же знаете, я не очень-то верю во всякое волшебство, музыкальные гороскопы, магические мелодии!

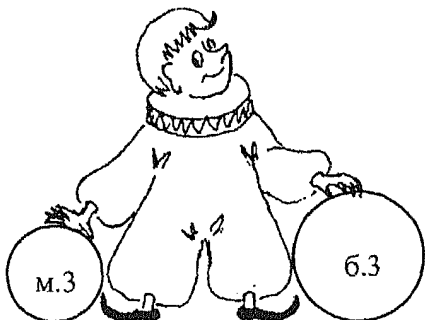
С. — Не ворчите, доктор Фаготус, вы свое слово скажете, я — свое, фея Диссона по-своему все объяснит...

Ф. — Ну раз слово дано сейчас мне, уж я-то буду говорить о музыке без магии и гороскопов, как и полагается ученому. Я буду говорить об аккордах.

Аккорды — это созвучия, которые состоят из трех и более звуков.

Хочу заметить, что люди довольно долго не использовали их в музыке. Во времена Пифагора, например, и позже существовал мелодический склад музыки (только мелодии, без аккордов). Лишь в XVI веке знаменитый ученый, мой коллега Джозеффо Царлино, заставил звуки малых и больших терций звучать согласованно, гармонично и, представьте, с помощью математического расчета. Только к началу XVII века аккорды стали использоваться в музыке.

Аккордовый склад музыки называется гармоническим (от слова "гармония" — созвучие, аккорд). Основными аккордами гармонического склада являются трезвучия — аккорды из трех звуков, расположенных по терциям, и только по терциям.



Аккорды — это созвучия, которые состоят из трех и более звуков.

Основными аккордами гармонического склада являются трезвучия — аккорды из трех звуков, расположенных по терциям, и только по терциям.

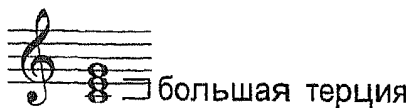


С помощью одного лишь трезвучия легко показать звучание мажора и минора:

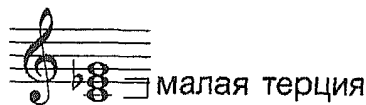


малое трезвучие (М₃₅)

мажорное трезвучие



минорное трезвучие

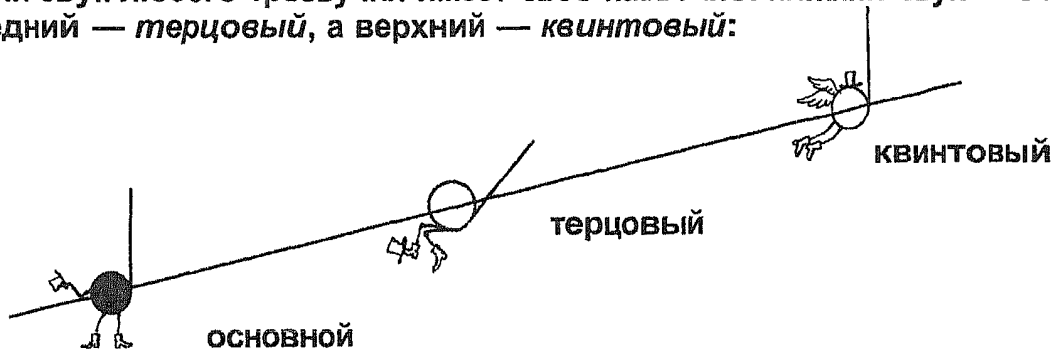


большое трезвучие (Б₃₅)

Думаю, все дело здесь в терциях: большой — мажорной и малой — минорной. Ведь именно эти терции определяют звучание трезвучий: мажорное (или большое) трезвучие *стоит на большой терции*, а минорное (или малое) трезвучие *стоит на малой терции*.

Эти аккорды не звучали бы так красиво и чисто, если бы... не чистая квинта между нижним и верхним звуком! Чтобы не забывать про эту квинту, трезвучия стали сокращенно обозначать заглавными буквами: **Б₃₅** и **М₃₅**. Это можно прочесть так: большой терцквинтаккорд и малый терцквинтаккорд. Правда, музыканты сами не любят выговаривать сложные названия этих аккордов и называют их просто: большое (или мажорное) трезвучие и малое (минорное) трезвучие, обозначая не только **Б₃₅** и **М₃₅**, но и **Б₅₃** и **М₅₃**, кто как привык.

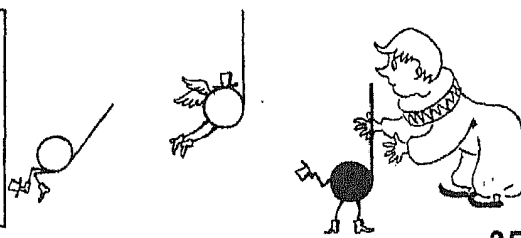
Каждый звук любого трезвучия имеет свое название: нижний звук — *основной*, средний — *терцовый*, а верхний — *квинтовый*:



Помните: не любые три звука образуют трезвучие, его образуют только звуки, расположенные по терциям.

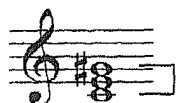
Каждый звук любого трезвучия имеет свое название: нижний звук — *основной*, средний — *терцовый*, а верхний — *квинтовый*.

Не любые три звука образуют трезвучие, его образуют только звуки, расположенные по терциям.

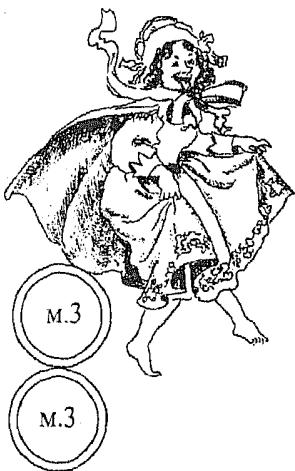


Д. — Пойдите! Вот я, Диссона, тоже предлагаю настоящие трезвучия, построенные по всем законам! Но только трезвучия эти — мои диссонансики. И чтоб мне голову не ломать, где там большая терция, где малая, я их запросто строю: две большие терции друг на дружку поставлю — вот и трезвучие. Смотрите, и квинта между нижним и верхним звуком есть. Я это трезвучие увеличенным называю, так как квинта в нем увеличенная, а не ваша чистенькая:

увеличенное трезвучие



увеличенная квинта (ув. 5)



Второе мое любимое трезвучие строю из двух малых терций. Я его ласково уменьшенным называю, и мне приятно, что его чаще в музыке используют! А оно хитро устроено: вроде два консонанса друг на дружке, две ма-аленькие терции, а звучит резко, напряженно, ну прямо как тритон, только еще лучше, еще резче. Присмотритесь к крайним звукам и увидите — вот он, тритончик:

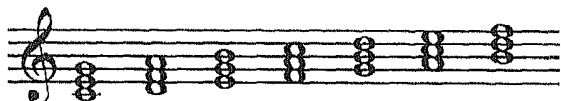
уменьшенное трезвучие



уменьшенная квинта (ум.5)

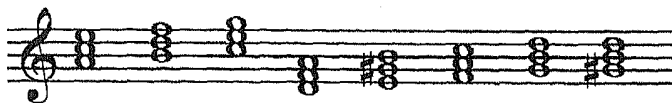
С. — Конечно, дорогая Диссона, ваше уменьшенное трезвучие в любой тональности найдешь, и в мажорной, и в минорной, но все-таки моих трезвучий больше, и намного:

до мажор



I II III IV V VI VII
 B_{35} M_{35} M_{35} B_{35} B_{35} M_{35} $ум.35$

ля минор



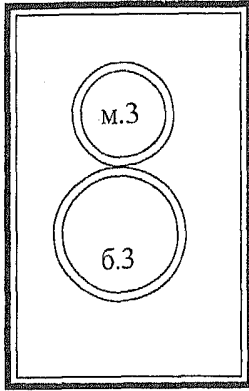
I II III IV V VI VII VII↑
 M_{35} $ум.35$ B_{35} M_{35} M_{35} B_{35} B_{35} $ум.35$

Посмотрите: в мажоре уменьшённое трезвучие встречается только на VII ступе-
ни, а в миноре — только на II.

Д. — А в гармоническом миноре — не только на II, но и на VII!

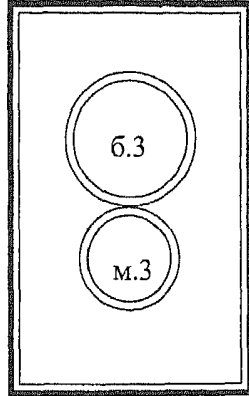
С. — Но ведь мажорных и минорных больше. Тут уж не поспоришь!

Ф. — Пожалуйста, не ссорьтесь, дорогие феи, давайте лучше всем трезвучиям
"портреты" нарисуем:



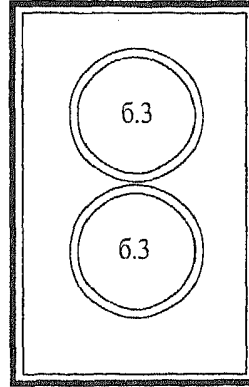
Большое
(мажорное)
трезвучие

Б35



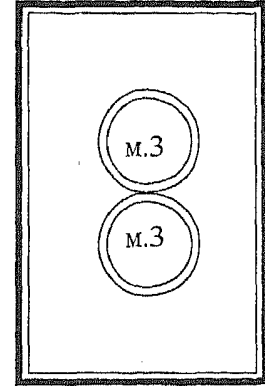
Малое
(минорное)
трезвучие

М35



Увеличенное
трезвучие

ув35



Уменьшённое
трезвучие

ум35

Д. — По-моему, это смешно, дорогая Сольмина!

С. — А по-моему, красиво, дорогая Диссона!



Глава 9

ТРЕЗВУЧИЯ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ ТОНАЛЬНОСТИ. ТОНИКА. ДОМИНАНТА. СУБДОМИНАНТА

Ф. — Внимание, внимание, дорогие феи! Я не раз предупреждал вас, что законы Музыкального королевства очень важны, особенно законы *Тональности*. А вы с такой легкостью раздали каждой ступени тональности по трезучию (не оговорив при этом, какое главное, а какое — нет), что теперь они все стали считать себя главными! Раз все ступени владеют аккордами, значит, они все участники музыкального действия. Устойчивые ступени возмущены!

С. — Позвольте, доктор Фаготус. Законы Музыки позволяют строить трезвучия на каждой ступени тональности. Другое дело, что в музыкальном действии есть свои главные действующие лица.

Ф. — Вот именно! О главных действующих лицах тональности мы и поговорим. Для начала вспомним, что такое лад и что такое тональность.

Музыкальный лад — это особые отношения между звуками (устойчивыми и неустойчивыми).

Тональность — это музыкальный лад, все звуки которого подчиняются избранной тонике. Сложим лад и тонике и получим тональность (до + мажор = тональность до мажор, фа-диез + минор = фа-диез минор и т. п.). Ну а то, что тоника — это главный звук тональности, об этом и так все знают. Законы Музыкального королевства, или законы тональности, гласят:

1. Все звуки располагаются на ступенях музыкальной лестницы, ступенях тональности.

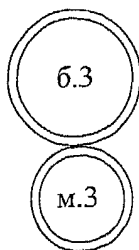
2. Все ступени тональности делятся на устойчивые и неустойчивые, при этом тоника — самая устойчивая ступень!

3. Неустойчивые ступени тянутся к устойчивым и в конце концов притягиваются к тонике. Так создается музыкальное движение!

Итак: главными ступенями тональности, участвующими в музыкальном действии, назначаются: Тоника — I ступень, Доминанта — V ступень ("доминанта" по-латыни означает "главная") и Субдоминанта (по-латыни — "нижняя главная") — IV ступень.

Д. — Пойдите, доктор Фаготус. Вы меня, Диссону, знаете, я не очень-то сильна в ваших законах, но хочу разобраться. Третья, устойчивая ступень не главная, что ли? А какая-то там четвертая, неустойчивая ступень — главная! Как это понимать?

Ф. — Не возмущайтесь, пожалуйста, фея Диссона! Мы сейчас говорим о музыкальном действии. Если главными будут только устойчивые ступени, то никакого движения в музыке не получится. К тому же в музыкальном действии ступени тональности (пусть даже и главные) участвуют не по отдельности, а только со своими трезвучиями. Они так и называются — **трезвучия главных ступеней**. Именно о них мы будем рассказывать сейчас подробно. А III ступень, Медианта, в музыкальном действии самостоятельной роли не играет, но она — главный хранитель лада. Вы не забыли, что именно III ступень определяет, будет тональность мажорная или минорная? К тому же самое главное трезвучие тональности — **тоническое трезвучие, или трезвучие I ступени**, — обязательно включает III ступень:



тонические трезвучия:

до мажор T(I₃₅)

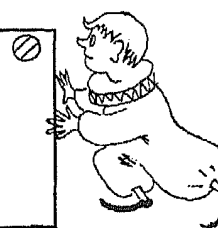
до минор t(I₃₅)



Если трезвучие (все равно какое — мажорное или минорное) находится в тональности, то оно будет называться по имени нижней ступени и обозначаться латинской буквой: T₃₅ — тоническое трезвучие мажора, t₃₅ — тоническое трезвучие минора. Музыканты обозначают его или так: T₃₅, или римской цифрой: I₃₅, указывающей на номер ступени, что как привык. Тоническое трезвучие — самый важный, самый главный аккорд в любой тональности. Именно он создает ощущение завершенности, покоя, ставит заключительную точку в конце музыкального произведения. То, что в этом аккорде находятся *только* устойчивые звуки, определяет его роль в музыкальном движении.



Если трезвучие (все равно какое — мажорное или минорное) находится в тональности, то оно будет называться по имени нижней ступени и обозначаться латинской буквой.



С. — Хочу напомнить, доктор Фаготус, что тоническое трезвучие просто вынуждено появляться не только в начале и в конце музыкального действия, но и почти во всех музыкальных фразах, напоминая об основной тональности произведения. И только мое волшебство (я так считаю!), волшебство феи Сольмины, не позволяет тоническому трезвучию всякий раз тормозить музыкальное движение.

Ф. — Да, да, вы правы, дорогая фея. Это большое искусство — музыкальное движение! Но хочу заметить, что основное движение в музыке создается не столько вашим волшебством, сколько другими аккордами, и прежде всего доминантовым трезвучием, или трезвучием V ступени:



С. — Еще бы, это трезвучие включает в себя две *самые* неустойчивые ступени тональности: II и VII!

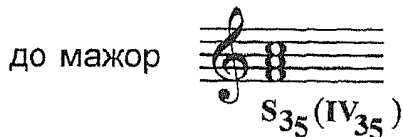
Ф. — Вы правы, фея Сольмина. Удивительно получается: V ступень — устойчивый звук, а трезвучие V ступени, доминантовое трезвучие, — неустойчивый аккорд. И всегда стремится к тонике.

С. — Минуточку! Не забудьте про минор! Ради этого аккорда и появился минор *гармонический*. Недаром вы, доктор Фаготус, говорили: гармония — наука об аккордах. Вот откуда такое название минора! **В минорных тональностях доминантовый аккорд звучит с повышенной VII ступенью, чтобы он в тонику всегда стремился и музыкальное движение не замедлял.**



Легко догадаться: и в миноре и в мажоре доминантовое трезвучие будет **мажорное**.

Ф. — А вот с трезвучием IV ступени дело обстоит иначе. Субдоминантовое трезвучие в мажоре — мажорное, а в миноре — минорное, как и тоническое. Движение субдоминантового трезвучия более спокойное, чем доминантового, так как в нем есть первая, самая устойчивая ступень.



Самое главное трезвучие тональности — тоническое трезвучие.
В минорных тональностях доминантовый аккорд звучит с повышенной VII ступенью, чтобы он в тонику всегда стремился и музыкальное движение не замедлял.
И в миноре и в мажоре доминантовое трезвучие будет *мажорное*.

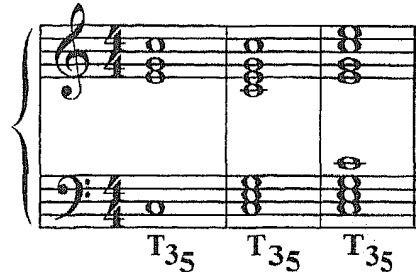


Несмотря на общий с тоническим трезвучием звук, субдоминантовое трезвучие чаще общается с доминантовым. В их отношениях есть один секрет: субдоминантовое трезвучие прямо ведет к доминантовому и не имеет права появляться после него.

С. — Пойдите, доктор Фаготус. Мы с вами объяснили всего лишь схему отношений между аккордами. Но в нотах такой схемы обычно нет. Там и трехзвучные аккорды не так уж часто встретишь. А вот многозвучных найдешь сколько угодно.

Д. — Куда же деваются трезвучия?

Ф. — Никуда они не пропадают! Весь секрет вот в чем: если какой-нибудь из звуков трезвучия повторяется в другой октаве, то есть удваивается или даже утраивается, аккорд все равно останется трезвучием. Важно не сколько в нем звуков всего, а сколько в нем *разных* звуков.



Никто же не скажет, что в комнате находятся шесть человек, если там один человек отражается в пяти зеркалах. Повторяться звуки любого аккорда могут как угодно. Главное, на что нужно обращать внимание, — это *нижний* звук аккорда, его основной тон, музыканты его называют бас. **Название аккорда определяет самый нижний звук.**

Предлагаю сыграть такую последовательность аккордов:



В первом такте — *разные варианты* тонического трезвучия. Во втором — субдоминантового, в третьем — доминантового. Сыграем все подряд и услышим музыкальное движение от тоники к тонике.

⊗ **Название аккорда определяет самый нижний звук, независимо от перемещений верхних голосов.** ⊗

Главные трезвучия тональности:

Тоническое (T₃₅)

Субдоминантовое (S₃₅)

Доминантовое (D₃₅)



С. — Вы, доктор Фаготус, по-своему объяснили движение, а я, фея Сольмина, по-своему объясню.

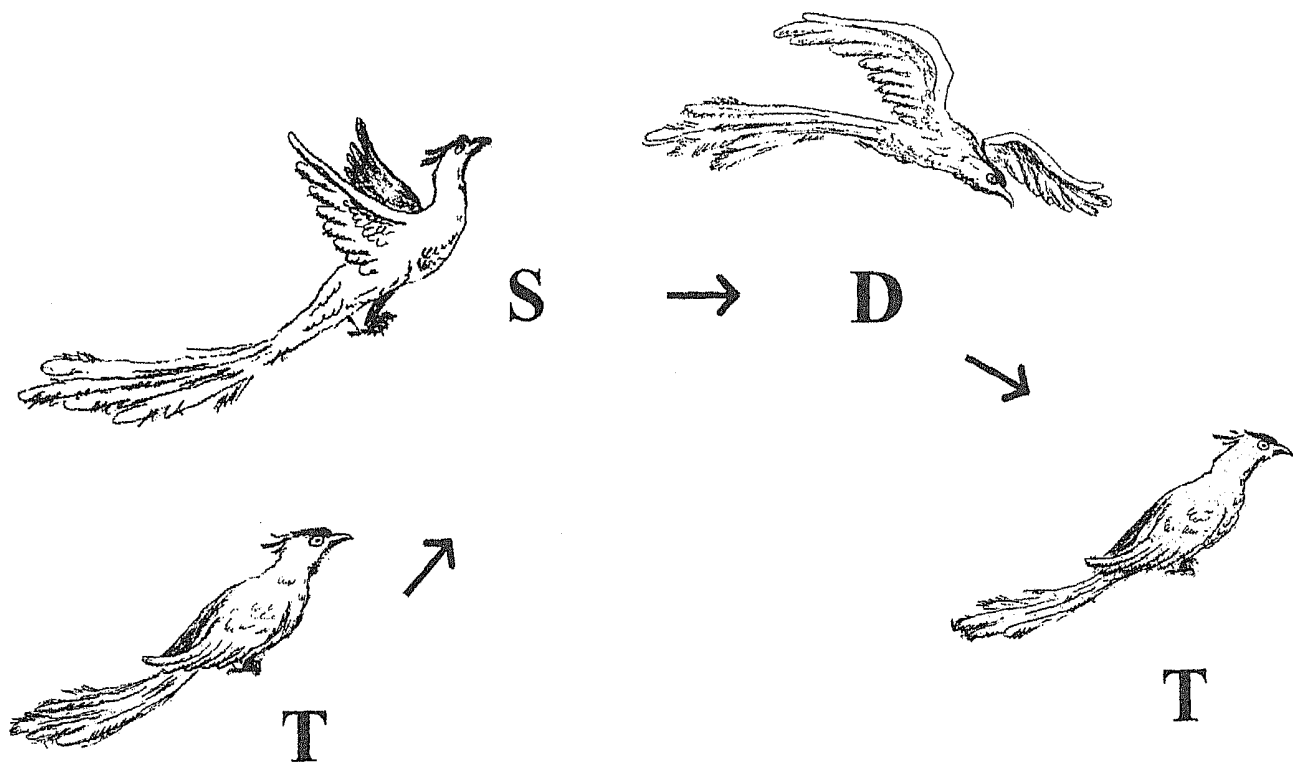
Представьте себе большую и красивую птицу. Если бы мы с ее помощью изображали движения аккордов в тональности, то получилось бы вот что:

птица
со сложенными
крыльями

птица
расправила крылья,
готовится к полету

птица
летит

птица
прилетела



Ф. — Ну что ж, мне нравится ваша птица! Главное, то, о чем мы рассказали, знают все музыканты мира. Иногда мне кажется, что это — главная тайна Музыкального королевства!

Глава 10

ОБРАЩЕНИЯ ТРЕЗВУЧИЙ: СЕКСТАККОРД, КВАРТСЕКСТАККОРД. СТРОЕНИЕ ОБРАЩЕНИЙ

С. — Для знакомства с новыми аккордами я приглашаю вновь трезвучие. Просто мажорное трезвучие от ноты *фа*. Поскольку неизвестно, на какой ступени тональности оно находится, назовем его "большое трезвучие":

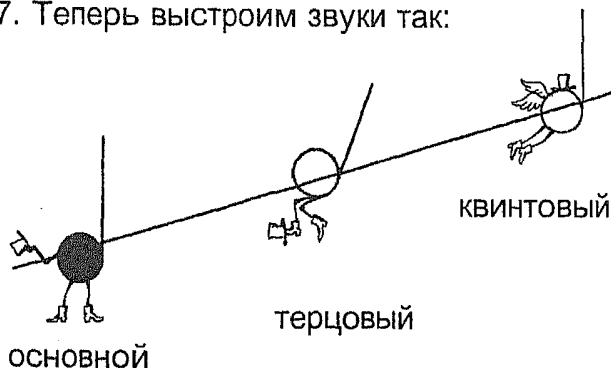


Б₃₅

Чтобы построить большое трезвучие, нота *фа* пригласила к себе партнеров — ноту *ля* и ноту *до*.

Д. — Почему именно эти звуки?

С. — Другие не могут ей помочь, — взгляните на "портрет" мажорного трезвучия на с. 37. Теперь выстроим звуки так:

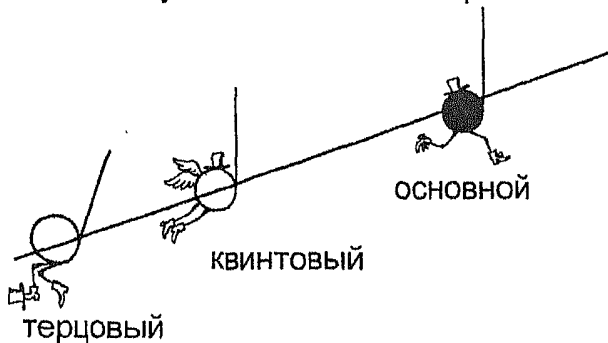


фа — *ля* — *до*
мажорное трезвучие
Б₃₅

Попросим звуки мажорного трезвучия проделать фокус, знакомый нам по обращению интервалов, фокус перемещения звука на октаву. Интервал имеет два звука, поэтому обращение получается одно, а трезвучие — это три звука, поэтому обращений получится целых два!

ПЕРВОЕ ОБРАЩЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЯ:

Нижний звук *фа* (основной тон) "убегает" на октаву вверх, а остальные остаются на месте. Получается новый по строению аккорд:

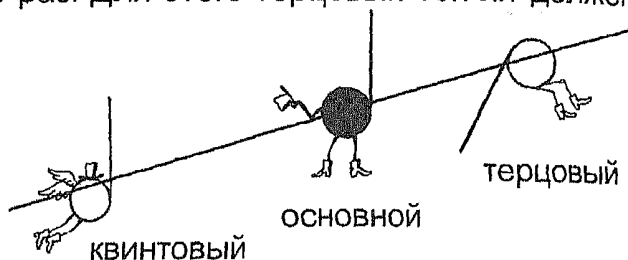


ля — *до* — *фа*



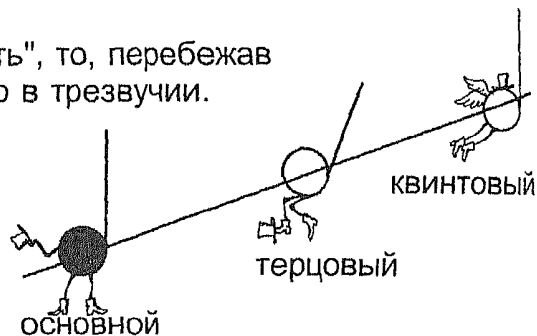
ВТОРОЕ ОБРАЩЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЯ:

Звуки могут поменяться местами еще раз. Для этого терцовый тон ля должен "убежать" на октаву вверх:

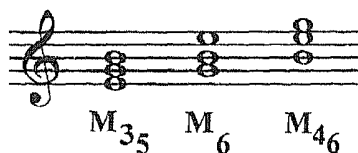


Если квинтовый тон до тоже захочет "побегать", то, перебежав на октаву вверх, встанет на свое главное место в трезвучии.

ОСНОВНОЙ ВИД ТРЕЗВУЧИЯ:



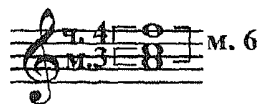
Минорное трезвучие может проделать все то же самое и построить обращения, поставив в нижний голос свой терцовый или квинтовый тон:



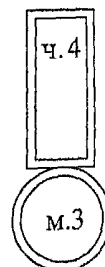
Ф. — Одну минуточку, дорогая Сольмина, пожалуй, мне пора вступить в разговор. Ваши звуки в трезвучиях довольно забавно тут бегали, но главное, что получились *новые* по строению аккорды. Позвольте мне обратить внимание на интервалы, из которых они состоят.

С. — Пожалуйста, доктор Фаготус! Нотки, быстро постройте

ПЕРВОЕ ОБРАЩЕНИЕ МАЖОРНОГО ТРЕЗВУЧИЯ — СЕКСТАККОРД:



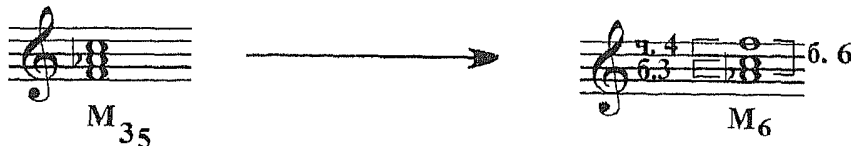
Ф. — Спасибо. Теперь посмотрим на этот аккорд внимательно. Чем он отличается от трезвучия? Правильно, появился новый интервал — чистая кварта. И крайние звуки составляют уже не квинту, а сексту. Поэтому этот аккорд мы трезвучием никак назвать не можем. Он называется **секстаккорд** (по интервалу крайних звуков). Мажорный секстаккорд обозначается сокращенно **Б₆**. Но вот странная, я бы сказал, загадочная вещь!



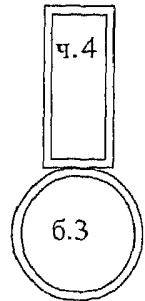
Не хочу, как фея Сольмина, говорить о магии, но, глядя на этот аккорд, поневоле удивляешься. Стоит он, посмотрите, на **малой** (минорной!) терции, крайние звуки — **малая** (минорная!) секста. А сыграешь все звуки вместе — звучит мажор! Мажор, состоящий из минорных интервалов, не удивительно ли?

С. — Пожалуйста, продолжайте, доктор Фаготус, я так рада: наконец и вы увидели нечто таинственное в музыке.

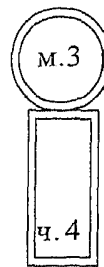
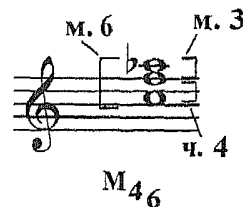
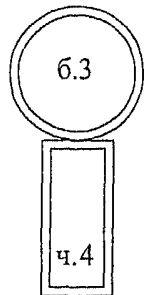
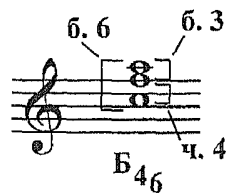
Ф. — Ну, хорошо, не буду отвлекаться. Итак, если мы посмотрим на минорный секстаккорд, то обнаружим... большую терцию и большую сексту:



Интервалы большие, а звучит минор. Чудеса!
Вот они какие, секстаккорды!

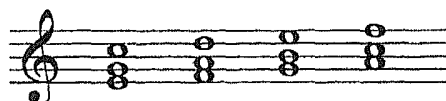


ВТОРОЕ ОБРАЩЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЯ — КВАРТСЕКСТАККОРД:

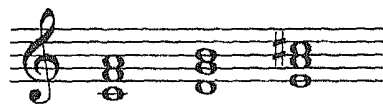


Стоит аккорд на чистой кварте, сверху — терция, крайние звуки — секста, и мне кажется, что яркое звучание чистой кварты определило его название — **квартсекстаккорд**. Сокращенно — **Б₄₆** и **М₄₆**. И без всяких тайн: в большом квартсекстаккорде интервалы — большие, а в минорном — малые.

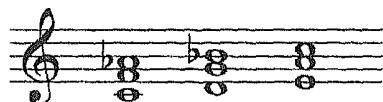
С. — Послушайте! Мне всегда казалось, что звучание секстаккордов более легкое, чем квартсекстаккордов. Чистая кварта вверху дает ощущение полета:



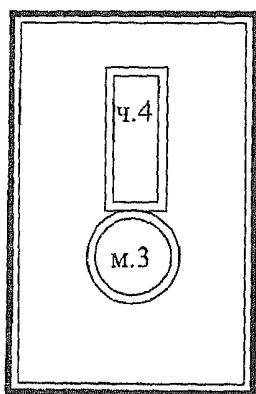
А вот звучание квартсекстаккордов сильное, мощное, похожее на тяжелый шаг:



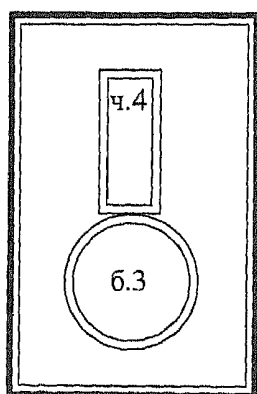
Удивительно, но даже звучание минорного аккорда чистая кварта делает мужественным, сильным:



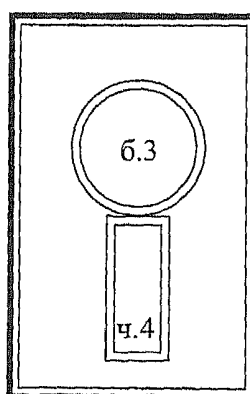
Какие разные аккорды! Какие разные звучания! Даже не верится, что все они возникли от простого перемещения одних и тех же звуков.



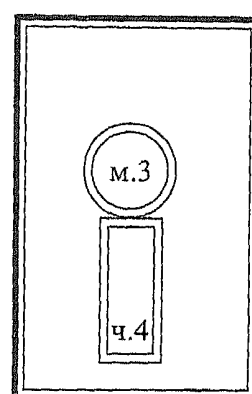
Б6



М6



Б46



М46

Глава 11

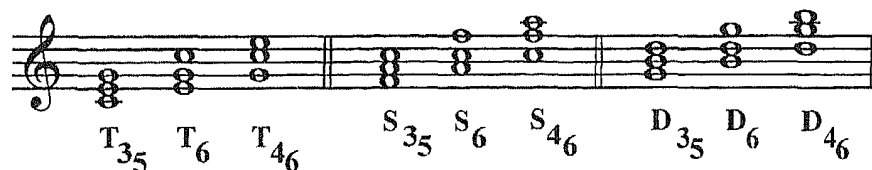
АККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ ТОНАЛЬНОСТИ. ДОМИНАНТСЕПТАККОРД

Ф. — Вот что меня беспокоит, дорогая Сольмина. Когда вы говорите: этот аккорд звучит так-то, а этот интервал так-то, не возникнет ли убеждение, что этот аккорд или интервал могут звучать только так и никак иначе?

С. — Ну что вы, доктор Фаготус! К примеру, мы говорим, о человеке: "Он суровый и гордый!" — Разве мы думаем, что он именно такой каждую минуту своей жизни? Все зависит от событий, от окружения и вообще от множества причин. Точно так же и в музыке. Звучание любого интервала или аккорда может измениться в зависимости от тональности, ритма, темпа, от сочетания с другими звуками. Наконец, звучание зависит от того, какой будет воля исполнителя музыки, как он опустит руку на клавиши. И все-таки в каждом интервале или аккорде есть нечто такое, что отличает его от других интервалов и аккордов. Именно это нам сейчас важно.

Ф. — Да-да, вы, конечно, правы. Просто я подумал вот о чем: как по-разному звучат обращения трезвучий в тональности. Тонический секстаккорд отличается от доминантового секстаккорда, а субдоминантовый...

С. — Пойдите, дорогой доктор, давайте по порядку! Поскольку каждое главное трезвучие тональности имеет свои обращения, рассмотрим их внимательно:



В тональности каждое обращение сохраняет имя своего трезвучия: тоническое (Т), доминантовое (Д), субдоминантовое (S), независимо от того, минорное оно или мажорное.



⊗ В тональности каждое обращение сохраняет имя своего трезвучия: тоническое (Т), доминантовое (Д), субдоминантовое (S) — или его цифру: I, V, IV.

Например: I₆, IV₆, V₄₆ или V₆₄.



Правда, имя-то сохраняется, а вот свойства, характер... Мало того, что обращения отличаются звучанием от своего трезвучия, еще очень многое зависит от ступени тональности, на которой они находятся. Самый главный звук любого аккорда — нижний, именно он "командует" аккордом, определяет его роль в музыкальном движении, его поведение в тональности. Этот звук может быть устойчивый или неустойчивый... Короче, вспоминаем еще раз законы Музыкального королевства.

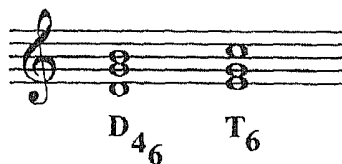
Ф. — Что я слышу, дорогая фея, вы заговорили о законах! Хотя и ваша птица, та, что показывает движение аккордов в тональности, не выходит (или, лучше сказать, не вылетает!) у меня из головы. Получается так, что, к примеру, не каждый аккорд с именем тоники самый устойчивый и дает ощущение покоя!

С. — И я об этом говорю! Но, пожалуйста, доктор Фаготус, расскажем все по порядку о каждом аккорде.



тонический секстаккорд (T_6 или I_6)

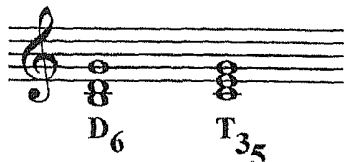
Ф. — Итак, как уже сказала фея Сольмина, многое определяет ступень тональности, на которой строится созвучие. III ступень — довольно устойчивый звук, и поэтому тонический секстаккорд иногда может заменять тоническое трезвучие (T_{35}) в музыкальном движении. В тонический секстаккорд (T_6) вполне может разрешиться какой-нибудь неустойчивый аккорд:



Конечно, для окончания тонический секстаккорд не годится, тоническое трезвучие (T_{35}) в этом случае не заменить никаким другим аккордом.

доминантовый секстаккорд (D_6 или V_6)

Доминантовый секстаккорд (D_6) — самый неустойчивый аккорд, и тут уж, конечно, постаралась VII ступенька в нижнем голосе:



Неудивительно, что тоническое трезвучие его так привлекает.

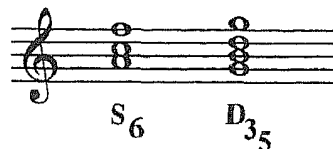
С. — Этот аккорд мы услышим чаще всего в начале и в середине музыкального движения. Моя птица летит, расправив крылья.





субдоминантовый секстаккорд (S_6 или IV_6)

А вот при звучании субдоминантового секстаккорда птица только расправляет крылышки. S_6 может переходить в трезвучие доминанты:

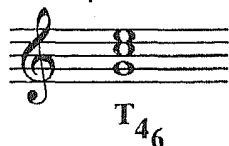


Или в тонический квартсекстаккорд:



тонический квартсекстаккорд (T_{46} или I_{46})

Когда субдоминантовый секстаккорд переходит в тонический квартсекстаккорд (T_{46}), крылышки птички вовсе не складываются, а, наоборот, раскрываются еще больше. Тонический квартсекстаккорд (T_{46}) — особый аккорд и заслуживает особого внимания:



Моя волшебная птица ни за что не сложит крылья при звучании тонического квартсекстаккорда.

Ф. — В этом аккорде совсем не слышна тоническая устойчивость. Это, конечно, удивительно: ведь он состоит из одних устойчивых звуков. Секрет здесь прост: V ступень! Да-да, именно пятая, доминантовая ступень, ставшая нижним звуком аккорда, не дает волшебной птице Сольмины сложить крылышки. Поэтому в музыкальном движении у T_{46} особая роль.

В том случае, если тонический квартсекстаккорд появляется в конце музыкальной фразы — после субдоминанты и перед доминантой, ему дают особое имя — **кадансовый квартсекстаккорд**. Каданс — это заключительный оборот в музыкальном движении. Каданс может быть как легкий прощальный взмах или глубокий прощальный поклон в конце музыкального произведения:



Именно за участие в кадансе тоническому квартсекстаккорду дали не только особое имя, но и свое обозначение: K_{46} .

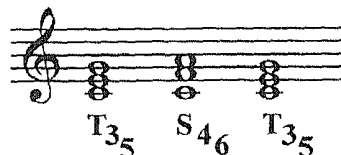
Когда же тонический квартсекстаккорд появляется в начале или в середине музыкальной фразы, обозначается он, как принято, — T_{46} или I_{46} .

С. — Как хорошо вы рассказали про тонический квартсекстаккорд, доктор Фаготус. Теперь моя очередь рассказать про субдоминантовый квартсекстаккорд.



субдоминантовый квартсекстаккорд (S_{4_6} или IV_{4_6})

Появляясь между тоническими трезвучиями, этот аккорд помогает тонике показать себя, утвердить свою тональность. И это вполне понятно: ведь нижний звук субдоминантового квартсекстаккорда, как и тонического трезвучия, — I ступень:

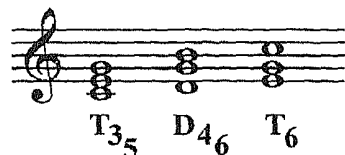


Тоника может утверждаться как в начале движения, так и в конце. Птица взмахивает крылышками и успокаивается.

Ф. — И это еще не все, дорогая фея. У нас остался еще один аккорд — доминантовый квартсекстаккорд.

доминантовый квартсекстаккорд (D_{4_6} или V_{4_6})

Кстати, этот аккорд также имеет свое имя. Его часто называют **проходящим** аккордом, так как он любит появляться между тоническим трезвучием и тоническим секстаккордом, как бы "проходить" между ними:



Смотрите: его нижний голос (II ступень) заполняет промежуток между I и III ступенями тональности.

Ну вот, теперь можно и попрощаться.

Д. — Как это "попрощаться"? Пойдите, пойдите! Можно подумать, что вы опять без Диссоны обойдетесь? Нет уж, хватит, долго я ждала своего слова! Я хочу представить свой аккорд. И попробуйте только сказать, что он не самый важный аккорд в тональности. Кстати, его так часто используют музыканты, что он приятен на слух почти как консонанс. А ведь он мой родной диссонанс.

Ф. — Дорогая Диссона, не волнуйтесь! Я понимаю, о каком аккорде вы говорите. Конечно, ваш аккорд один из самых важных, но ведь у нас с Сольминой речь шла о трезвучиях и их обращениях, а ваш аккорд более сложного строения.

Д. — Ну и что, что он сложный, зато используется в музыке не только наравне со всеми вашими главными аккордами, но и очень часто *заменяет* само доминан-



товое трезвучие. А уж как вы умудрились показать полный каданс без этого аккорда — уму непостижимо! Я так возмущена!

Ф. — Успокойтесь, дорогая фея, во многом вы правы. Поскольку ваш аккорд действительно такой важный и часто заменяет доминантовое трезвучие, расскажите о нем, пожалуйста.

Д. — Ну ладно, так и быть, прощаю.

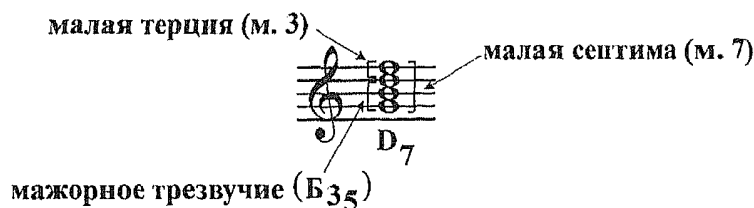
доминантовый септаккорд (D₇ или V₇)

Правда, этот аккорд действительно не трезвучие и не обращение трезвучия. Это **септаккорд**. Септаккорд состоит из *четырёх* разных звуков, расположенных по терциям.

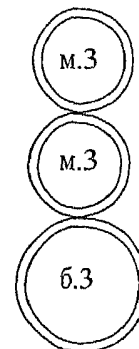
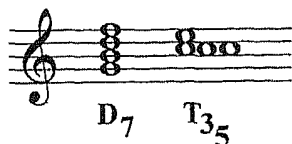
Крайние звуки этого аккорда образуют интервал септиму, отсюда и название — *септаккорд*:



Септима — диссонанс, значит, аккорд тоже будет моим диссонансом. Конечно, септаккорды, как и трезвучия, бывают разные, но о них я как-нибудь в другой раз расскажу. А вот этот септаккорд прославился тем, что стал часто заменять в тональности доминантовое трезвучие, и поэтому даже вне тональности его зовут **доминантовый септаккорд** и обозначают **D₇**. Хотя его законное имя вне тональности — **малый мажорный септаккорд**, так как состоит он из мажорного трезвучия, малой терции и малой септимы в крайних голосах:

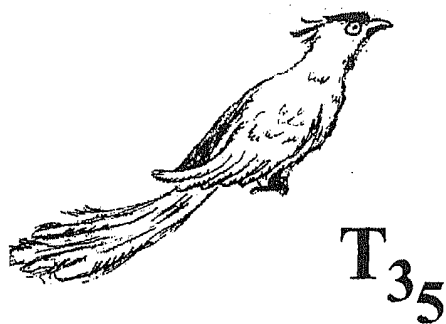
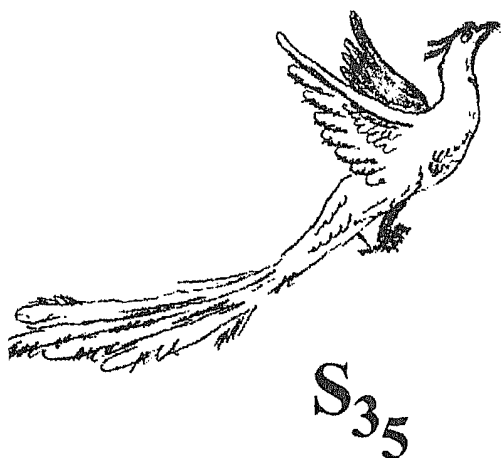
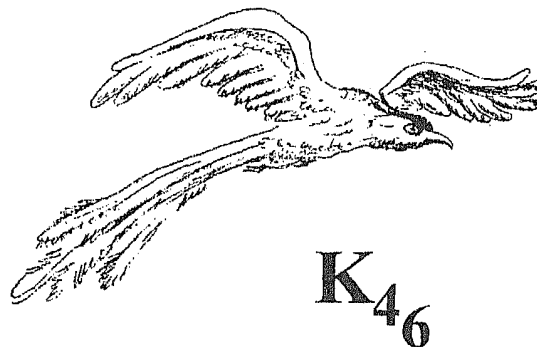


Все так привыкли к его звучанию в тональности, что даже забыли его законное имя. Ну да ладно, будем всегда называть его "коротко": **доминантсептаккорд!** Нравится? Где он только не встречается в произведении! И в начале, и в середине, и в конце! Просто прибавь к доминантовому трезвучию малую терцию — и готово! Разрешаться он любит в тоническое трезвучие, но особым образом, вот так:



Пятая ступень переходит в первую, на месте она остаться не может. Седьмая и вторая, как им и положено, тоже бегут в первую! Четвертая — в третью. Получается вот такое неполное тоническое трезвучие, без квинтового тона. Теперь посмотри на портрет моего любимого доминантсептаккорда. Хорош?

С. — Позвольте мне, фее Сольмине, закончить эту главу. Я предлагаю две шпаргалки, чтобы хорошо определять последовательности аккордов на слух и правильно строить их в тональности.



Первая шпаргалка:

T	⁴ ₆ V	S	⁴ ₆ I	D	⁴ ₆ II
	₆ III		₆ VI		₆ VII
	₃ ₅ I		₃ ₅ IV		₃ ₅ (7) V

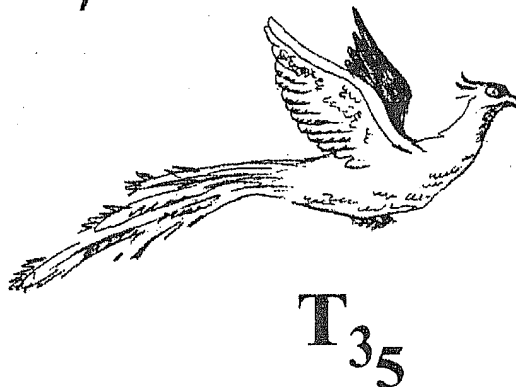
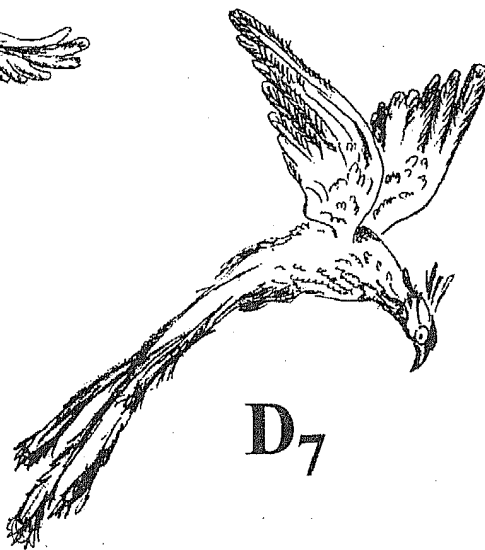
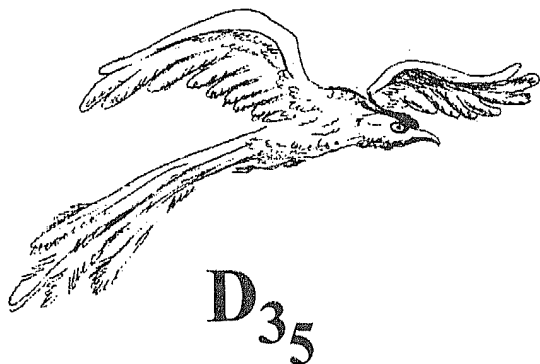
Эту шпаргалку нужно читать снизу вверх, как аккорд, тогда она поможет запомнить ступени, входящие в состав Тоники, Субдоминанты и Доминанты, а также аккорды, которые на этих ступенях строятся.

Запоминать все не обязательно, достаточно запомнить главное: тоническое трезвучие строится на I ступени (T₃₅ — I), субдоминантовое — на IV (S₃₅ — IV), доминантовое — на V (D₃₅ — V).

Можно заучить порядок ступеней на этой шпаргалке как заклинание:

тоника — один-три-пять,
 субдоминанта — четыре-шесть-один,
 доминанта — пять-семь-два.

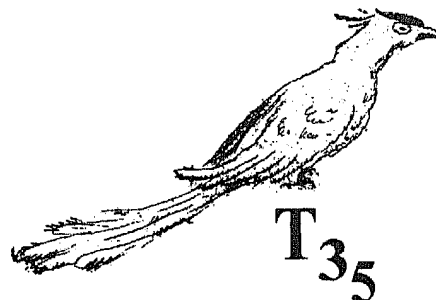
Советую переписать эти шпаргалки в тетрадь по сольфеджио, чтобы они были всегда под рукой на уроках.



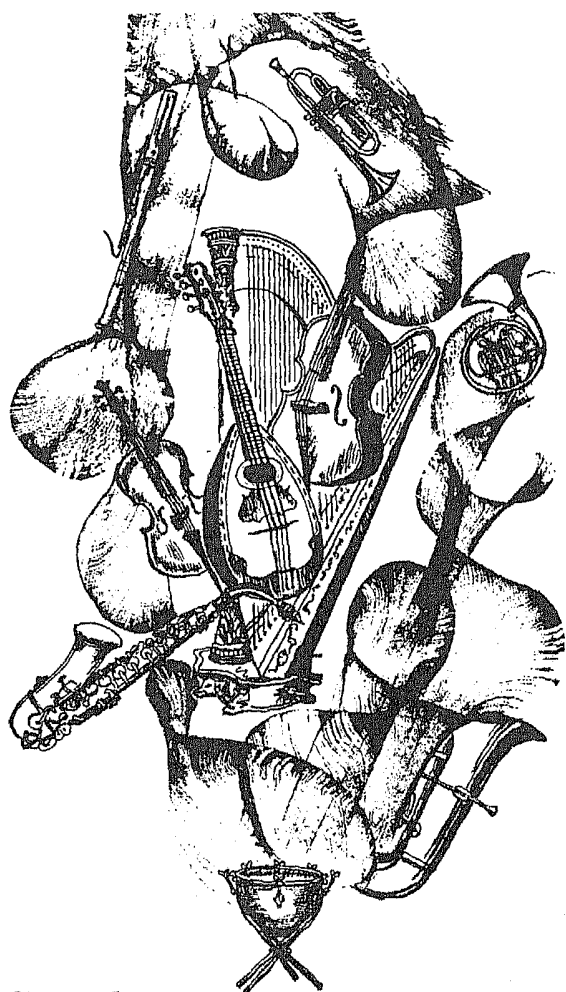
Вторая шпаргалка:

I	—	T ₃₅ , S ₄₆
II	—	D ₄₆
III	—	T ₆
IV	—	S ₃₅
V	—	D ₃₅ , D ₇ , T ₄₆ (K ₄₆)
VI	—	S ₆
VII	—	D ₆

Эта шпаргалка показывает все то же самое, что и первая. Она помогает запомнить, какие известные нам аккорды находятся на каждой ступени тональности.



**ТАЙНЫ МЕЛОДИИ. ИНТОНАЦИЯ.
ПЕРИОД. ПРЕДЛОЖЕНИЕ.
ФРАЗА. МОТИВ. СЕКВЕНЦИЯ.
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ:
СОВЕТЫ ФЕИ СОЛЬМИНЫ**



Ф. — Что бы вы ни говорили о волшебстве и магии, дорогая Сольмина, я совершенно убежден: музыка родилась именно тогда, когда первобытные люди были заняты каким-нибудь трудом. Им требовалось объединить свои усилия, а это легче сделать, когда все движения ритмичны. Наверное, кто-то подбадривал работающих выкриками.

Скорее всего, мелодия родилась в танце. Вы же не будете спорить, что ритмичные танцы под нарастающий гул ударных инструментов в жизни древнего человека были чрезвычайно важны. Именно ритм в музыке и в мелодии важнее всего, я так думаю.

С. — Да, доктор Фаготус, я согласна, что ритмичные движения для первобытных людей были очень важны, но, позвольте заметить, они лишь часть первобытной магии.

Для общения с высшими силами, с дүхами, нужны были особые звуки, особый язык, непонятный людям, но понятный духам. Первобытные колдуны выбирали музыкальный язык для "разговора" с ними. И не в танце родилась мелодия, а из особого магического пения. Само слово **мелодия** означает "пение песни", ведь по-гречески *melos* — песнь, а *ode* — пение. Для того чтобы убедить духов помогать людям, требовалось особое искусство владения голосом, слова заклинаний произносились по-особому, с выразительной **интонацией**. Кстати, многие ученые считают, что пение родилось из интонаций речи — из выразительно произнесенного слова. Это легко проверить. Попробуем-ка произнести с разной интонацией



простую фразу: "Иди сюда". Сначала пробубним монотонно, затем произнесем восторженно, будто хотим показать что-то необыкновенно интересное, потом выкрикнем резко и грубо и, в конце концов, ласково, уговаривая... В каждом случае слышно, как меняется "музыка" фразы, ее интонация. Интонация — латинское слово, которое переводится как "отчетливое произношение". Это же слово часто употребляется музыкантами и означает выразительный мелодический оборот. Например:



Или такой:



Многие музыканты считают, что тайна мелодии в интонации. Именно через нее музыка воздействует на людей, вызывая различные настроения.

Ф. — А я, дорогая Сольмина, настаиваю: тайна мелодии именно в ритме. Во-первых, ритм чрезвычайно важен и для интонации, а во-вторых, ритм сам по себе обладает силой воздействия на человека, что можно доказать!

С. — Не будем спорить, дорогой доктор Фаготус. Давайте спокойно поговорим о некоторых секретах мелодии, а ритму посвятим специальную главу. Кстати, просто ли сочинить мелодию, вы никогда не задумывались над этим, доктор Фаготус?

Ф. — Просто ли сочинить стихи, дорогая Сольмина? Подберешь рифмы — и готово! Во всяком случае, так рассуждал один из героев детской книжки.

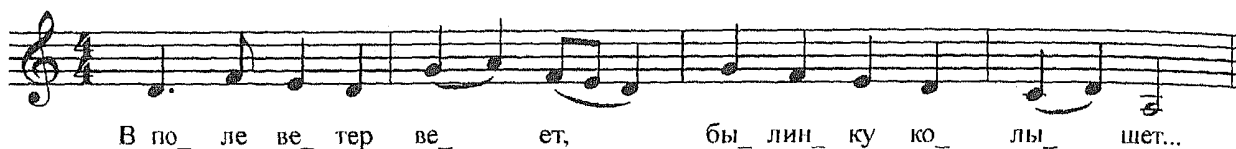
С. — Так и с мелодией. Вроде все просто: подбери ноты — и готово! Но почему-то настоящие мелодии, как и настоящие стихи, рождаются не каждый день, и не у каждого человека. Здесь нужен особый, волшебный дар! Я твердо убеждена, что без волшебного дара здесь не обойтись!

Ф. — Не буду спорить. Вот я, например, знаю все (ну, почти все) тайны мелодии, казалось бы, могу сочинять их каждый день сотнями, а... увы! Чувствую, что не могу сочинить настоящую, такую, чтобы запомнилась людям на всю жизнь. А иной человек и тайн не знает (и даже, бывает, нот не знает!), а пожалуйста — его мелодия живет не одно столетие. Чудеса, да и только!



Интонация — латинское слово, которое переводится как "отчетливое произношение". Это же слово часто употребляется музыкантами и означает выразительный мелодический оборот.

С. — Вы, конечно, говорите о народных песнях, доктор Фаготус. Может быть, об этой:



Такие дивные песни живут в особой музыкальной стране, у них свои тайны. А если сочинять мелодии по законам Музыкального королевства, то прежде всего эти законы нужно знать.

Ф. — Пойдите, дорогая Сольмина. Не забавно ли, что мы поменялись ролями: я говорю о чуде, а вы — о законах? Думаю, это неспроста. Все-таки нужно поговорить о законах мелодий, и, кто знает, вдруг случится чудо!

Итак, что самое главное в мелодии? На этот вопрос очень трудно ответить. Точно так же трудно ответить на вопрос: что покорило тебя в живописной картине? Может быть, игра света и тени, а может быть, изгибы линий, а может быть, необычное сочетание цвета и различных фигур? "Нужно вглядываться", — советуют в таких случаях. А в мелодию нужно вслушиваться, и, чтобы исполнить ее правильно, нужно всматриваться в ноты. Для начала разберемся в двух мелодиях:

Л. Бетховен. Сонатина



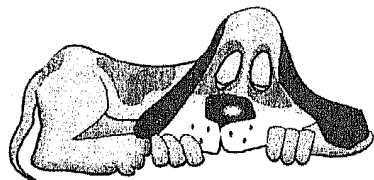
Р. Шуман. "Северная песня"



Они очень разные, эти мелодии, но похожи вот чем: у них одинаковая **форма**. Не удивляйтесь, у музыки тоже есть форма. Вспомните, как малыши насыпают песок в формочки. Мокрые песчинки, соединяясь друг с другом, принимают форму зверюшки или цветка... Так вот, музыкальные "песчинки", звуки мелодии, соединяясь по-особому, образуют музыкальную форму. Самая простая законченная музыкальная форма называется **периодом**. Присмотритесь и прислушайтесь к мелодиям Сонатины Бетховена и "Северной песни" Шумана. Обе мелодии, несмотря на различие между ними, имеют одинаковое строение, одинаковую форму. Пусть му-

зыка в этих произведениях продолжается и дальше, но формы периода уже достаточно, чтобы понять ее характер.

Музыкальный период можно разделить на части. В этих мелодиях он делится на две половинки. Эти части музыкального периода музыканты называют **предложениями**. Как и предложение в речи, музыкальное предложение может заканчиваться музыкальным "знаком вопроса" и даже "запятой", чего в речи не бывает. Если первое предложение периода имеет вопросительную интонацию, то второе обязательно утвердительную. Сыграйте и проверьте. Предложения могут отличаться всего лишь двумя звуками в конце, как в мелодии "Северной песни" Шумана. Могут быть похожими друг на друга, как в Сонатине Бетховена. А могут быть совсем разными, как в Колыбельной И. Дунаевского:

Что же можно еще увидеть и услышать в этой мелодии? Предложения можно разделить на **фразы**. Музыкальными фразами обычно называют отдельные обороты "музыкальной речи". Между этими оборотами исполнителю нужно "взять дыхание", или, как говорят музыканты, сделать *цезуру* — *незаметную паузу*, отделяющую фразы друг от друга. Пианисту, например, просто достаточно снять руку с клавиш и начать игру как бы заново. Если сыграть внимательно эту мелодию, то заметим, что в ней три фразы: две короткие, по два такта, а одна длинная, на все второе предложение. А может получиться и четыре одинаковых фразы. Часто композитор сам показывает фразировочной лигой ту или иную фразу.

Внутри фразы есть еще более мелкий музыкальный оборот, он называется **мотив** (в бытовой речи мотивом называют целую мелодию, но у музыкантов на этот счет свое мнение). Мотив отличается от фразы тем, что может содержать в себе только *один* акцент, одну сильную долю, не больше.



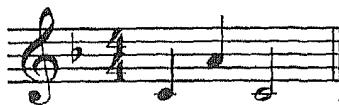
Музыкальный период состоит из предложений.
Предложения могут делиться на фразы.
Фразы делятся на мотивы.



Если мотив или целая фраза покажутся композитору выразительными, он может повторить их, но, чтобы мелодия не "стояла на месте", — повторить от другой ступени тональности:



один мотив



другой мотив



Этот интересный прием — перемещение фразы или мотива по ступеням тональности (вниз или вверх) — называется **секвенцией**. Каждое новое перемещение образует звено секвенции. В Колыбельной секвенция короткая — в ней всего два звена. А вот эта песенка почти целиком состоит из трех, правда неточных, звеньев секвенции:

Английская рождественская песенка



С. — Я согласна, доктор Фаготус, чудо есть чудо, но, чтобы сочинить или правильно записать звучащую мелодию, обо всем этом нужно знать.

Теперь позвольте дать несколько советов. Они помогут лучше писать музыкальные диктанты на уроках сольфеджио.

Но прежде всего — самый главный совет:

Всегда, когда слушаешь или играешь мелодию, пытайся разгадать ее секреты: как она движется, какие интонации в ней самые выразительные, определи в ней предложения, фразы, мотивы, рассмотри или вслушайся в ритмический рисунок.

И тогда мелодия, которую играешь много-много раз, откроет свои новые тайны, зазвучит по-особому, и ты снова удивишься чуду.



Советы феи Сольмины



1. Прежде всего выдели два предложения в мелодии, они могут быть почти одинаковые или одинаково начинаться, но могут быть и совсем разные (посмотри на примеры!). Помни, что предложение — это половина всей мелодии диктанта. Бывают, конечно, исключения, но на уроках сольфеджио, при записи диктанта, с ними вряд ли встретишься. Почти всегда в мелодии будет восемь тактов (4+4), в крайнем случае шестнадцать маленьких (8 + 8).

Итак, когда разберешься, какие звучат предложения: одинаковые, похожие, разные, — начинай внимательно слушать фразы. Но только после того, как поймешь мелодию целиком. Прислушайся: нет ли в мелодии секвенций? Этот прием очень облегчит запись, ведь достаточно понять одно звено.

Есть люди, которые не только понимают, но и сразу запоминают мелодию целиком, они обладают прекрасной музыкальной памятью. Но не расстраивайся, если у тебя так не получается, — музыкальную память можно тренировать.



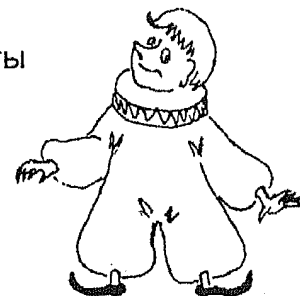
2. Перед тем как слушать музыкальные фразы, скажи себе: "Сейчас я буду запоминать первую музыкальную фразу". И сосредоточься только на ней. Определив размер, дирижируй внимательно, чтобы понять, сколько нот "нанизывается" на каждый взмах руки. Если не помнишь, как определить размер, для чего и как нужно дирижировать, загляни в первую часть учебника.

Если фраза длинная, запомни для начала один или два мотива, как получится. Чтобы быстрее запомнить, можно представлять рисунок на нотной строчке или лесенку, по ступеням которой "шагаешь" и "прыгаешь", — поможет! Главное, если нет уверенности, не ставь перед собой задачу запомнить сразу всё, это часто приводит к тому, что не запоминаешь ничего.

3. Если понятно строение мелодии, то часто удобнее запоминать начало и конец диктанта, а также начало и конец первого и второго предложения.

Конечно, не забывай о затакте. Если мелодия начинается с затакта, то и второе предложение скорее всего начнется так же. А когда будешь считать такты, не забудь: затакт + последний такт = одному такту!

Если возникают сложности с записью ритма, то советы об этом найдешь в следующей главе.



Глава 13

ОСТИНАТО. НОВЫЕ РИТМИЧЕСКИЕ РИСУНКИ: ПУНКТИР, СИНКОПА, ТРИОЛЬ



Ф. — Все-таки, дорогая Сольмина, ритм — явление удивительное! Недаром говорится "стихия ритма", и это справедливо. Мы ощущаем ритм в любом движении: в движении волн, в ударах грома, в шуме дождя.

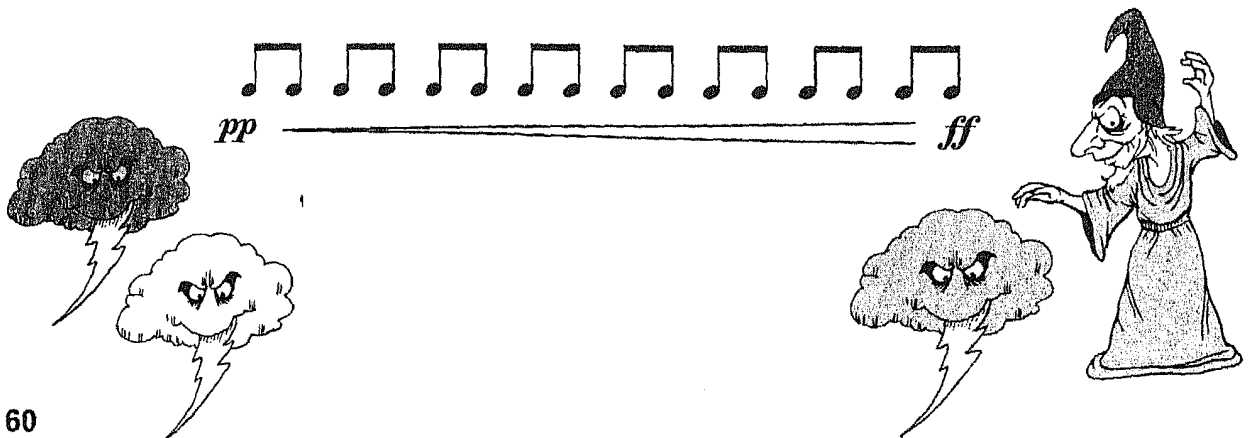
С. — Спору нет, дорогой доктор. К тому же я сама считаю, что в ритме есть особая магия. Разве не удивительно, что именно ритм побуждает человека к движению, к танцу, четко размеренному шагу?

Ф. — Вот именно! Особую роль в ритме играют акценты. Метрические акценты указывают на чередование сильных и слабых долей. Я, как ученый, считаю, что этот музыкальный пульс воздействует на пульсацию человеческого сердца! Да и вы, волшебники, не любите ли произносить свои заклинания с акцентами? Не отрицайте, все слышали:

"Бам-бара, чу-фара, ёрики-морики,
Пика-пу, трика-пу, скорики-морики!"

С. — Не смейтесь, дорогой доктор, а то еще сработает это страшное заклинание Гингема из "Волшебника Изумрудного города", и, кто знает, в какой стихии мы окажемся?

Д. — А вот и я, а вот и я, ваша любимая Диссоночка! Что, испугались? Да вы же знаете, я не какая-нибудь злая волшебница, просто я люблю все страшненькое. Если уж об этом зашла речь — я тут как тут. Кстати, вы знаете, как с помощью ритма сделать музыку страшной? Нет?! Ну так слушайте. Берете какой-нибудь ритмический рисуночек (можно самый простой) и повторяете его без изменений как можно дольше. Можно постепенно прибавлять темп и громкость — так еще страшнее. Попробуйте-ка постучать так пару минут:

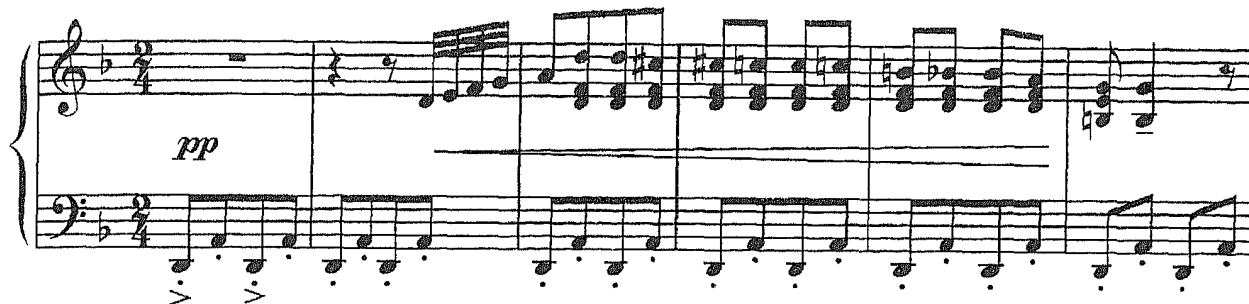


Вот ужас, да? Мелодии никакой нет, а страшно! Вот вам и магия!

Кстати, музыканты это давно заметили и называли такой прием **остинато**, что в переводе с итальянского означает "упорный", "упрямый". Ну-ка, Сольминочка, взмахни палочкой, чтобы появились здесь страшные гномы!



Э.Григ. "Шествие гномов"



Хороша музыка! С мелодией такое остинато еще страшней, правда? Думаю, об этой особенности ритма знали древние люди и использовали остинато для устрашения своих врагов и для заклинаний тоже.

Ф. — Ну, спасибо, фея Диссона. Даже мне стало как-то не по себе. А вам, фея Сольмина?

С. — Что вы, что вы, доктор Фаготус, все это так интересно! А кроме того, как вы справедливо заметили в прошлый раз, ни одна музыкальная интонация без ритма не существует. Я как раз хотела поговорить об особо выразительных ритмических рисунках, таких, например, как этот:



Ох, я чувствую, что и на меня действует магия остинато!

Ф. — Да, фея Сольмина, этот ритмический рисунок действительно интересен. Недаром он имеет свое имя: **пунктирный ритм**. Это потому, что в нотной записи есть точка рядом с нотой. Слово *punctum* (пунктум) в переводе с латыни — точка. Всем это слово хорошо знакомо: пункт, пунктирная линия, пунктуальный (точный). Но не каждый ритм с точкой будет назван пунктирным. Этот ритм:



несмотря на точку, пунктиром не называют, он слишком медленный, тяжелый.

Остинато



Особенность пунктира — в неожиданно появляющейся шестнадцатой: она "выпрыгивает" после точки, как чертик из коробочки.

Пунктирный ритм может придавать музыке решительность, поэтому его любят использовать композиторы в маршах:



Пунктирный ритм может быть легким и грациозным. Без него никогда не сочинишь музыку к такому замечательному танцу с прыжками, как мазурка:

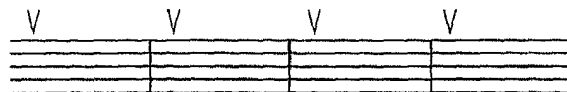


Попробуем сыграть этот танец без пунктира — и мазурка исчезнет, превратится в плавный вальс.

Честно говоря, мне очень нравится пунктирный ритм. О нем я могу рассказывать очень долго. А вы, дорогие феи, о каких ритмических рисунках хотели бы рассказать?

Д. — Что за вопрос? Конечно, мне, фее Диссоне, по душе что-нибудь этакое... Вы же знаете, я люблю, когда нарушаются всякие правила, когда кто-нибудь с кем-нибудь спорит или дерется. Поэтому мне нравится ритм, в котором спорят два акцента. Сейчас объясню.

Прекрасно известно, что на первую ноту в начале каждого такта всегда падает акцент, даже если эту ноту специально не подчеркивают. Это музыкальный метр постарается. Вспомним, что метр — это музыкальный пульс, чередование сильных и слабых долей. Хотим мы или нет, а эти акценты будут "звучать", какой бы ни был ритмический рисунок. Акцент в начале такта называется *метрическим*:



Есть в музыке такие ритмические рисунки, которые предполагают другой, неожиданный акцент в такте. Метрический акцент в начале такта и этот неожиданный акцент будут друг с другом спорить. Вот так:

М. Глинка. Краковяк



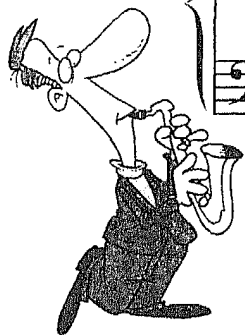
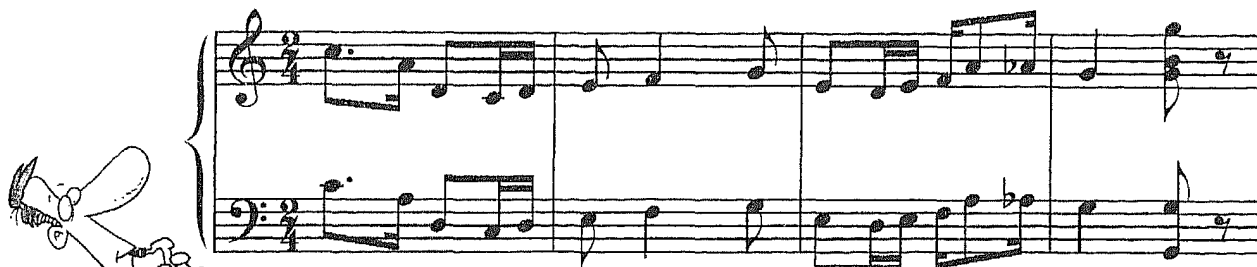
В чем тут секрет? Особенность любого ритма такова, что выделяется та нота, которая длиннее рядом стоящих коротких. Поэтому четверть в этом ритмическом рисунке будет выделена и создаст неожиданный акцент — **ритмический**.

Всегда, когда ритмический акцент не совпадает с метрическим, получается **синкопа**.

Правда, я пунктирный ритм тоже люблю, но больше всего мне нравится, когда и пунктир и синкопа в мелодии встречаются. Есть такой американский музыкальный жанр, который называется ragtime (регтайм), что означает "рваный ритм", — вот это как раз по мне!



С. Джоппин. Регтайм



Знаете, какая музыка просто не существует без пунктира и синкоп? Джаз! Скажу по секрету, что джазовые музыканты просто обожают нарушать законы Музыкального королевства. И даже создали свое... Вот сейчас я спою один мой любимый блюз...

С. — Пойдите, пойдите, дорогая Диссона, мы ведь все-таки находимся в нашем Музыкальном королевстве! Я тоже хочу рассказать о своем любимом ритмическом рисунке. Честно говоря, мне больше по душе не "рваный ритм". Я люблю движение плавное, полетное, даже стремительное. Лучше всего это движение передает такой ритм:

Ф. Шуберт. Серенада



Этот ритм называется **триоль**, и секрет триоли вот в чем. Она делит четвертную долю такта на три равные части. Хотя записываются части триоли как восьмые, цифра 3 сверху предупреждает, что это не обычные восьмые, а особые, триольные. Они звучат короче обычных, так как в одну четверть нужно умудриться уложить три восьмые вместо двух:



Запишем ради интереса Серенаду Шуберта без триолей, обычными восьмыми и сыграем то, что получилось:



Сразу ясно: музыка потеряла все свое очарование. Даже слушать не хочется!

Д. — А если мелодия состоит из одних триольных восьмушек?

С. — Ну, тогда бы ее записали совсем в другом размере.

Хотите разобраться — загляните в следующую главу.



Глава 14

НОВЫЕ РАЗМЕРЫ. СЕКРЕТЫ ГРУППИРОВКИ. РИТМ МУЗЫКАЛЬНОГО ДИКТАНТА: СОВЕТЫ ФЕИ СОЛЬМИНЫ



Д. — Итак, доктор Фаготус, в каких размерах восьмушки объединяются не парочками, а тройками, как триоли? И почему так происходит?

Ф. — Ну, этот секрет очень прост. В размерах $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ доля равна четверти. А в

этой главе мы расскажем о размерах, в которых доля равна восьмой. Не сомнева-

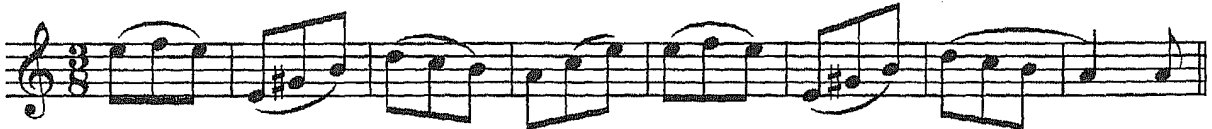
юсь, что музыкальные размеры $\frac{3}{8}$ и $\frac{6}{8}$ хорошо знакомы.

Д. — А как я определю на слух: три четверти или три восьмых, в ноты же я не смотрю?

Ф. — Ничего сложного! Как правило, если доля равна восьмой, то пульс такой музыки бьется чаще, промежутки между долями короче.

Вспомним эти пьесы:

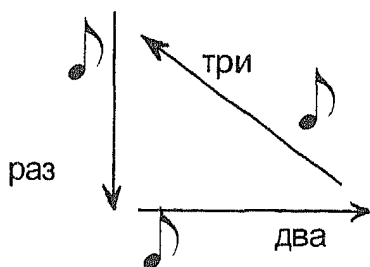
Украинская народная песня



Р. Шуман. "Смелый наездник"

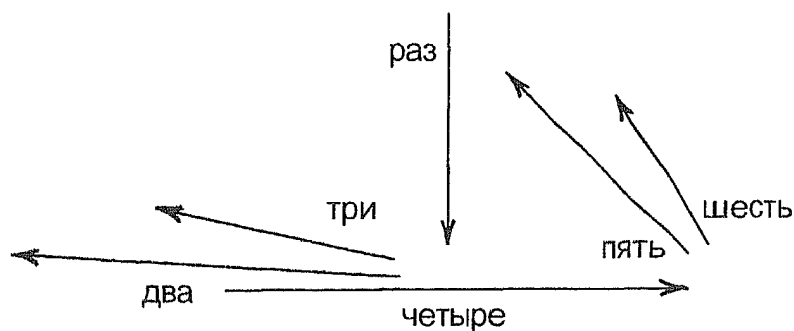


Правда, похоже на триоли? Размер $\frac{3}{8}$ дирижируется так же, как и три четверти, только доля будет равна восьмой, и поэтому взмах должен быть легче, короче:



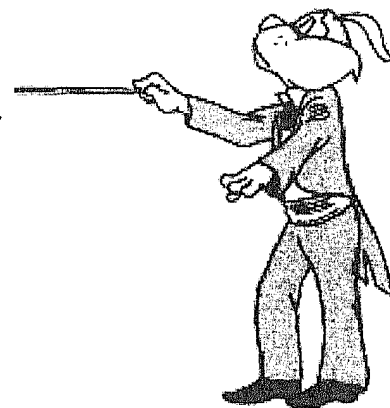
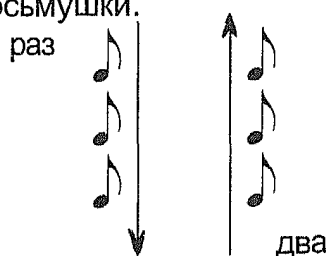
Размер $\frac{6}{8}$ дирижуется довольно сложно, и даже музыканты так и не пришли к единому мнению, как это делать.

С. — За основу берется движение размера $\frac{6}{8}$, с этим согласны все, а вот какой взмах удваивать?.. Мне больше нравится следующий способ дирижирования: удваиваются все взмахи, кроме тех, что приходятся на сильные доли простых тактов:



Так нужно дирижировать в медленном темпе.

В быстром темпе удобнее всего дирижировать так же, как на две четверти. В этом случае каждая четверть дробится на три восьмушки.



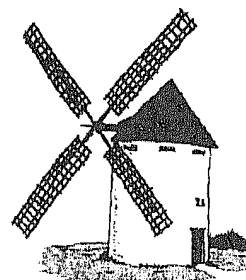
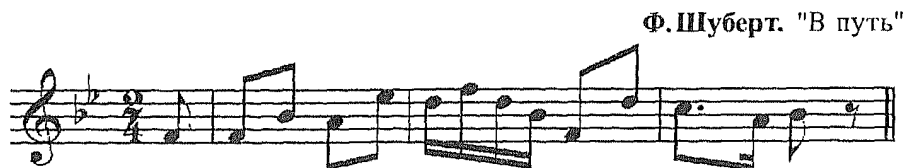
Записывая ноты в размере $\frac{6}{8}$, нужно помнить, что восьмые делятся на группы совсем иначе, чем в размерах $\frac{2}{4}$ или $\frac{3}{4}$. Длительности нужно объединять по три восьмые, вспомним триоль:



Ф. — Вам не кажется, дорогая Сольмина, что вы заговорили о совсем других музыкальных секретах?

С. — Вы правы, доктор Фаготус. Я бы хотела, чтобы именно вы рассказали о том, как музыканты группируют ноты. Здесь столько всяких правил!

Ф. — О, правило здесь простое: объединяй ноты по долям — это и будет называться правильной **группировкой**. Группировка, должен сказать, значительно облегчает чтение нот. Каждая группа должна быть равна одной доле. Вот почему восьмые и шестнадцатые сплетают свои "хвостики" вместе!



Если бы эта мелодия записывалась с текстом, то действовали бы другие правила: каждый слог должен стоять под своей нотой или группой нот, если слог распеваётся. Эта группа нот объединяется лигой:

Ф. Шуберт. "В путь"



О группировке важно знать вот еще что.

Музыкальные размеры бывают простые: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ — и сложные, составленные из двух простых: $\frac{4}{4}$ ($\frac{2}{4} + \frac{2}{4}$), $\frac{6}{8}$ ($\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$). В сложных размерах посередине каждого такта есть невидимая тактовая черта. Она делит такт пополам. Об этом нужно помнить, когда группируешь ноты в сложных размерах. Нельзя переносить группу нот через эту невидимую тактовую черту. Правильно писать надо так:

, а не так : . Следует писать так: , а не так: (эта запись будет правильной для простого размера $\frac{3}{4}$). В сложных размерах можно не только группировать ноты по долям, но и объединять доли по простым тактам:



⊗ Правильная группировка — это группировка по долям. ⊗



По правилам группировки длинная нота может заполнять собой две и даже три-четыре доли такта. Лигой, которая соединяет две одинаковые ноты, пользуются только в особых случаях.

Хорошо: Плохо:

Эти правила нужно запомнить, чтобы грамотно записывать музыкальные диктанты. Но не надо удивляться, если в музыкальных произведениях встретится другая группировка. Это сигнал подумать, почему композитор написал так, а не иначе. Может быть, в начале группы необходим акцент, а может быть, этого требовала особая музыкальная фраза или быстрый темп.

С. — Прекрасно, доктор Фаготус, теперь я хочу дать несколько советов, как преодолеть трудности с ритмом при записи музыкального диктанта.

Советы феи Сольмины

Определять размер такта ты уже умеешь и знаешь, что в этом деле без дирижирования не обойтись, особенно если ритмический рисунок фразы не сразу понятен. В музыкальном диктанте вряд ли встретится незнакомый тебе ритм. В моей шпаргалке есть разные, известные тебе варианты ритмических рисунков. Шпаргалка поможет, напомнив обо всех известных тебе вариантах. Если размер такта в диктанте $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ или $\frac{4}{4}$, значит, доля равна четверти. Остается прислушаться, продирижировать и понять, какой из этих ритмических рисунков "нанизывается" на взмах руки. Не забудь: *взмах равен доле!*

Уверена: если научиться безошибочно определять эти простые варианты, тогда и более сложные ритмические рисунки не будут затруднять. Можно, если учитель не против, переписать эту шпаргалку аккуратно в тетрадь и подглядывать в нее, пока не запомнятся все варианты.

Глава 15

НОВЫЕ ТАЙНЫ ТОНАЛЬНОСТИ: МОДУЛЯЦИЯ, ХРОМАТИЗМ, КВИНТОВЫЙ КРУГ ТОНАЛЬНОСТИ. ТРАНСПОНИРОВАНИЕ



Ф. — Вам не кажется удивительным, дорогие феи, что Музыкальное королевство существует давным-давно, но музыка все время меняется, будто музыканты всячески пытаются его разрушить.

С. — Нет, доктор Фаготус, музыка меняется, а наше королевство живет. Невозможно себе представить, что люди когда-нибудь будут слушать совершенно другую музыку и навсегда забудут законы тональности. Да и мне, фее Сольмине, совсем не хочется исчезать навсегда.

Д. — Да что вы здесь разохались? Куда мы денемся! Я, фея Диссона, уже столько лет ваши законы всячески нарушаю, и ничего не происходит, разве что только

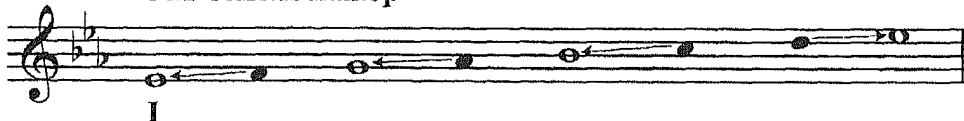
новые законы появляются. Хотя сама удивляюсь: сколько можно складывать музыку из семи нот? Чудеса!

Ф. — Ну, положим, не из семи звуков в октаве, а из всех двенадцати (с диезами и бемолями). И разных тональностей тоже хватает.

С. — Знаете, доктор Фаготус, с этими тайнами тональности пора познакомиться. С вашего разрешения я начну все по порядку.

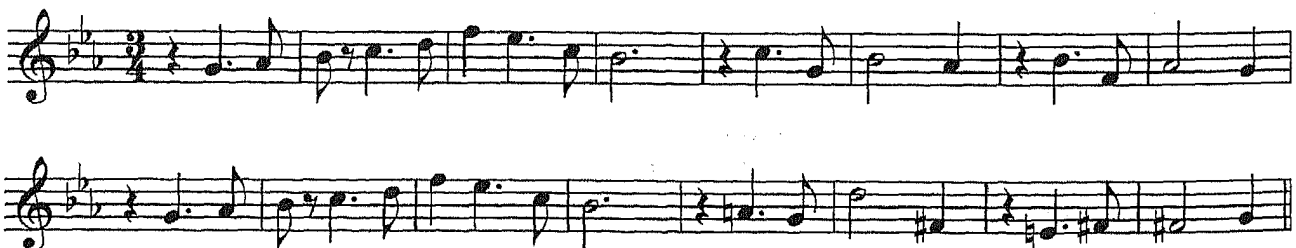
Когда знакомят с новой тональностью, прежде всего представляют семь ее звуков, расположенных на семи ступенях. Представлю, к примеру, тональность:

Ми-бемоль мажор



Сразу же хочу сказать, что только самые простые мелодии могут удержаться в одной тональности. Случайные знаки (диезы или бемоли, которых нет при ключе) часто говорят о том, что музыка покинула пределы основной тональности и перешла в другую:

П. Чайковский. Вальс



В этом примере случайные бекары и диезы увели музыку из ми-бемоль мажора в другую тональность — в соль мажор. Такое явление в музыке — переход из одной тональности в другую — называется **модуляцией**. В любом произведении, если оно не самое простое, можно без труда увидеть и услышать эти переходы.

Но часто бывает и так: случайные знаки не уводят музыку за пределы тональности, а только "расцвечивают" основные ступени. Еще в Древней Греции считали, что есть основные звуки, подобные семи цветам радуги, а есть оттенки основных звуков. Эти звуки-оттенки греки называли **хроматическими**, от слова *chromatos* (хроматос) — цвет, краска, а само явление в музыке назвали **хроматизмом**. Хроматические звуки никуда не уводят и не играют самостоятельной роли в тональности. Повторяю, они лишь ее "расцвечивают":



Й. Гайди. Менуэт



Хроматизм может придавать музыке изменчивость и грациозность. Создается ощущение, что мелодия изящно "скользит" от звука к звуку и ускользает:



Ф. — Позвольте, дорогие феи, обратить внимание на то, что ни модуляция, ни хроматизм не нарушают основных законов тональности.

Д. — Вот тут-то вы сами ошибаетесь, дорогой ученый! Разве мне, фее Диссонне, нужно вам напоминать, что случилось с тональностью в начале XX века? Эти скромненькие хроматические звуки заявили, что они не хотят быть "случайными" и решили стать основными звуками.

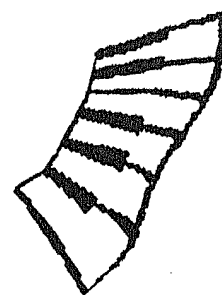
Ф. — Ну и что, фея Диссона, тональность это не разрушило, хотя шуму было, конечно, очень много. Просто появились новые музыкальные законы, и, можно сказать, образовалась другая музыкальная страна. Но наше Музыкальное королевство как было, так и есть! И все тональности в нем существуют.

Итак, настало время с этими тональностями перезнакомиться. Тональности следуют одна за другой по цепочке. Каждая новая появляется на расстоянии чистой квинты от предыдущей. Только эти квинты нужно строить

для диезных тональностей от до вверх: **до — соль — ре — ля — ми — си — фа# — до#**,

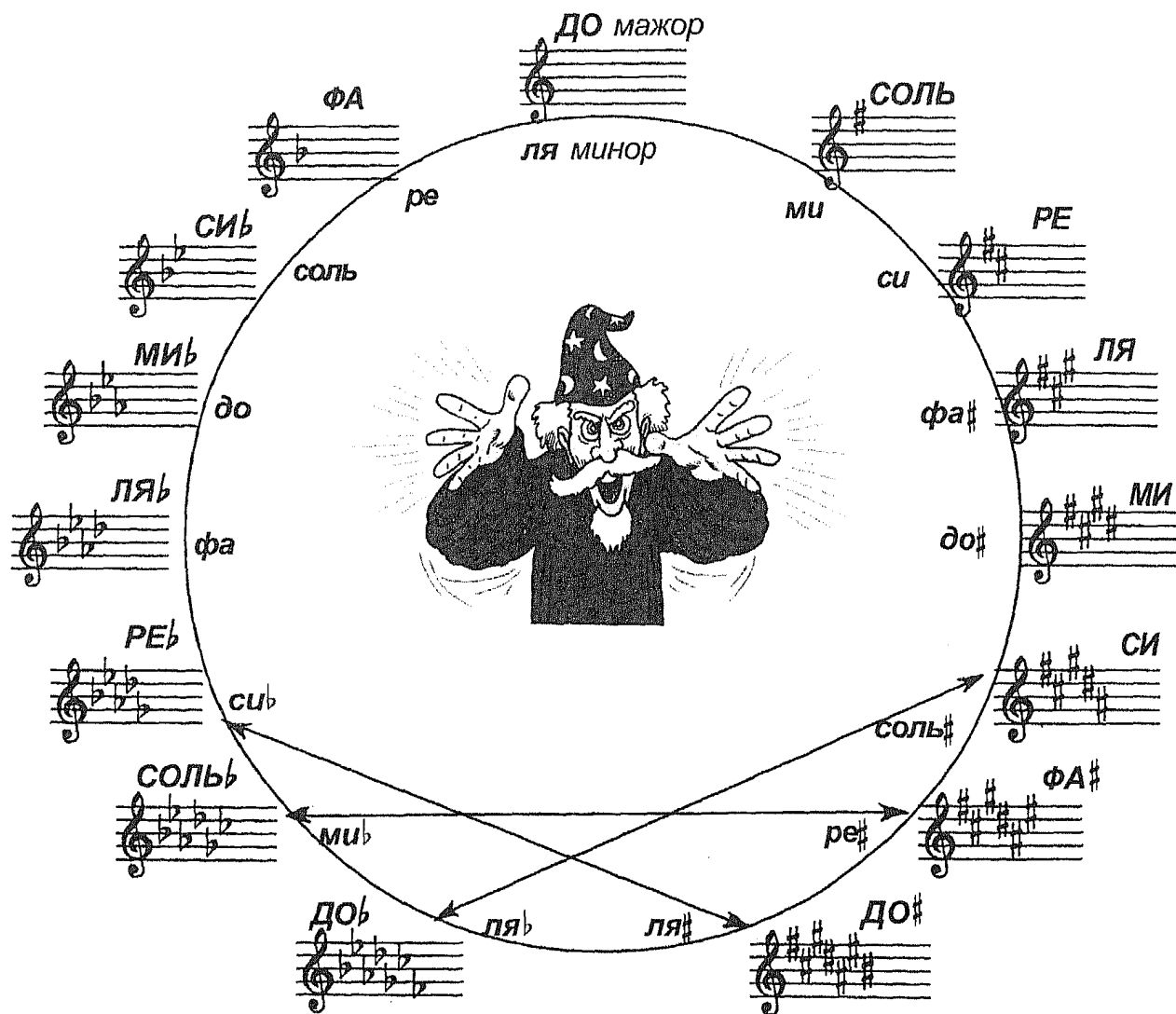
для бемольных — от до вниз: **до — фа — си^b — ми^b — ля^b — ре^b — соль^b — до^b.**

Вот и все тоники мажорных тональностей, ну а от них на VI ступени легко найти тоники параллельных минорных тональностей.



Закономерность в цепочке тональностей музыканты называют **квинтовым кругом тональностей**, хотя этот "круг" довольно необычный. Для того чтобы в нем разобраться, нужно представить, будто клавиатура рояля сворачивается за крайние клавиши.

Движемся по клавиатуре вправо вверх и наоборот, влево вниз. Тоники новых тональностей с диэзами при ключе будут появляться от до по квинтам вверх, а тоники бемольных тональностей — по квинтам вниз. Так образуется полный квинтовый круг:



Если рассмотреть круг внимательно, можно заметить: внутри его — минорные тональности, на нотных строчках — ключевые знаки.

Пусть никого не удивляет, что тональностей на круге больше, чем 24 (12 мажорных + 12 минорных). Дело в том, что музыканты часто используют тональности одинаковые по звучанию, но разные по написанию. Например, ре-бемоль мажор и до-диез мажор будут находиться на одних и тех же клавишах (такие тональности на круге соединяются стрелочками). В музыкальной практике используются все тональности, имеющие до семи знаков при ключе (бемолей или диэзов).

Теперь смотрим: при движении по кругу от до мажора вправо количество ключевых знаков возрастает, увеличиваясь каждый раз на единичку. При этом знаки, которые уже появились, сохраняются, но к ним добавляется один новый.

С. — Пожалуй, теперь настало время для моих советов.

Советы феи Сольмины

Чтобы легче запомнить последовательность тональностей и количество знаков в них, предлагаю выучить такие "заклинания" (их нужно произносить, зажимая пальцы).

Для диезных: соль — ре — ля — ми — си — фа — до
(диезы к фа и до произносить не нужно, просто помнить)

Для бемольных: фа — си — ми — ля — ре — соль — до
(бемоли в уме!)

Произносишь *соль*, зажимаешь палец — один знак, произносишь *ре*, зажимаешь еще один — два знака и т. д. И ты говоришь себе: "Ага, в тональности соль мажор — один диез, а в тональности ре мажор — два".

Если вдруг забудешь какой-нибудь звук заклинания, вспомни: его легко восстановить по квинтам (вверх или вниз).

Теперь поучим заклинания, чтобы запомнить появляющиеся ("новые") ключевые знаки. Они, как и тоники тональностей, располагаются по **квинтам**.

Диезы: фа — до — соль — ре — ля — ми — си.

Бемоли: си — ми — ля — ре — соль — до — фа (располагаются в обратном порядке).

Но даже если ты выучишь все ключевые знаки, их нельзя писать у ключа как попало, а только в строго определенном порядке. Порядок появления знаков при ключе нужно запомнить зрительно. Пока не запомнишь, поглядывай на квинтовый круг.

Еще одна подсказка для запоминания ключевых знаков: каждый новый знак в **диезных тональностях** появляется на **VII ступени**:

в соль мажоре — *фа-диез* (VII ступень),
в ре мажоре — *до-диез* (VII ступень) и так далее.

В бемольных — на IV ступени:

в фа мажоре — *си-бемоль* (IV ступень),
в си мажоре — *ми-бемоль* (IV ступень) и так далее.

Не надо огорчаться, если сразу все не запомнишь.

Тональности на уроках сольфеджио появляются постепенно.



Д. — От вашего квинтового круга, от всех этих правил у меня голова кругом пошла! У меня лично к тональностям особое отношение. Иногда композиторы представляют себе тональности в определенном цвете, например: ля мажор — красный, а си-бемоль минор — черный. А разные цвета могут вызвать различные настроения. Поэтому композиторам совсем небезразлично, в какой тональности звучит его произведение. Например, до мажор и ре-бемоль мажор даже сравнить нельзя, так они по-разному окрашены. Все равно что сравнивать чистый белый лист с цветной картинкой. Не стоит записывать музыку в той тональности, где знаков поменьше, — музыка от этого может многое потерять. Прежде следует подумать, какое настроение нужно создать, а затем вслушаться в разные тональности. Цвета той или иной тональности можно придумать, так даже интереснее!

Глава 16

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СКЛАД И ФАКТУРА. КАК СОЧИНИТЬ СОПРОВОЖДЕНИЕ К МЕЛОДИИ



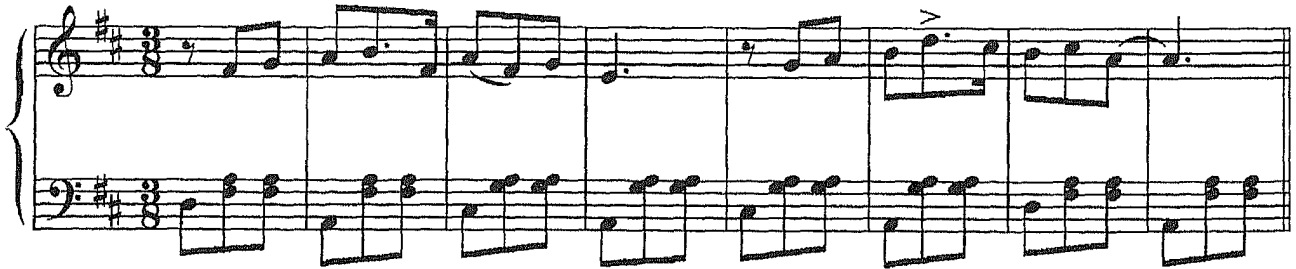
С. — Послушайте, друзья, книжка уже заканчивается, а мы так и не рассказали, как же музыка получается. Что же самое важное: волшебство или законы? Как вы считаете, доктор Фаготус?

Ф. — Зная все музыкальные законы, я нисколько не сомневаюсь, что сочинение музыки, как и сочинение стихов, — это великое таинство! Думаю, ни один композитор не сможет объяснить, как у него это получается. И тем не менее, чтобы записать музыку, любой композитор должен представлять себе, как музыка складывается. И не будь я доктор Фаготус, если не попробую это объяснить!

Д. — Ну что ж, если вы все объясните, то на прощание и мы что-нибудь сочиним, то есть... сложим!

Ф. — Не смейтесь, дорогая Диссона. Думаете, я оговорился, когда сказал, что музыка складывается? Как бы не так! Сыграйте и внимательно присмотритесь к такому музыкальному примеру:

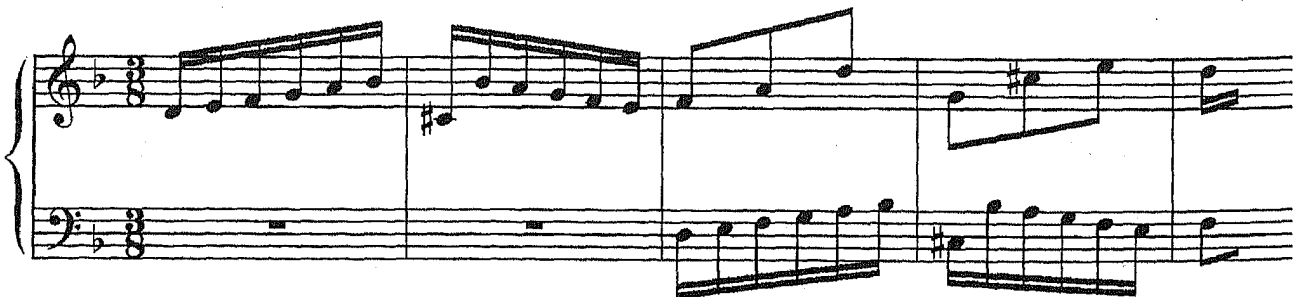
П. Чайковский. "Итальянская песенка"



Сразу понятно, что это мелодия с аккомпанементом.

А теперь сыграйте другой пример и решите, можно ли говорить здесь о мелодии с аккомпанементом?

И. С. Бах. Инвенция

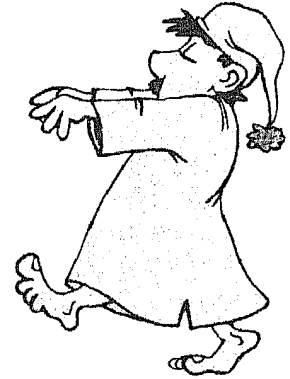


Мелодические линии соединяются друг с другом, и музыка складывается совершенно иначе, чем в "Итальянской песенке" Чайковского. Музыканты так и говорят: здесь иной **музыкальный склад**.

Музыкальный склад "Итальянской песенки" называется *гомофонным*. **Гомофония** — слово греческое ("гомо" — один, "фон" — звук), и означает оно буквально "одноручие". Понимать это нужно так: один звучащий голос — главный, ведущий свою мелодию, а остальные голоса — сопровождающие.

Музыкальный склад Инвенции Баха называется *полифоническим*. **Полифония** — буквально "многозвучие" ("поли" — много) — означает, что все голоса в этом произведении самостоятельно ведут свои мелодические линии. Сочинение полифонических музыкальных произведений требует знания множества правил. Поверьте мне, что это увлекательное занятие сродни математическим головоломкам. Старинное название полифонии — **контрапункт**, что буквально означает "против точки" или "против ноты", то есть соединение нот одной мелодической линии с нотами другой. По строгим законам контрапункта сочинялись хорошо известные полифонические произведения — **каноны**. Кстати, слово "канон" в переводе с греческого означает "правило".

Д. — Да уж, каноны я знаю! Измучаешься, пока споешь! Из всех сил стараешься не сбиться! Поешь свою мелодию, а рядом другие исполняют *точно такую же*, начав ее петь на пару тактов раньше или позже.

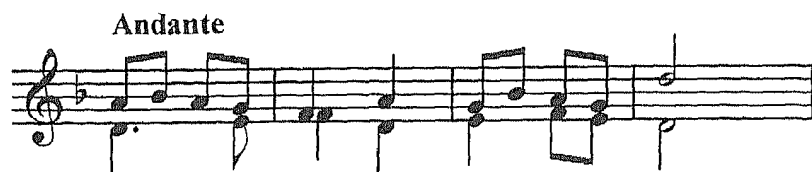


Хотя мне нравится вот этот канон. Говорят, он сочинен давным-давно в шутку французскими монахами. Впрочем, может быть, это и легенда:

Ф. — Мне тоже нравятся каноны. Их сочиняют по строгим законам контрапункта.

Д. — Что же получается, доктор Фаготус, не зная этих законов, полифоническое произведение не сочинишь?

Ф. — Вовсе нет. Даже не зная законов контрапункта, без труда можно сочинить полифоническое "произведение", если к мелодии придумать такое сопровождение:



Правда, второй голос, который мы сочиним, будет хоть и самостоятельным, но не самым главным, поэтому называется он **подголоском**, а такой музыкальный склад — **подголосочной полифонией**.

С. — Ах, я вспомнила! Этот склад очень близок русским народным песням. Сочинение таких подголосков будет часто встречаться в домашних заданиях по сольфеджио, поэтому позвольте мне дать несколько советов.

Советы феи Сольмины.

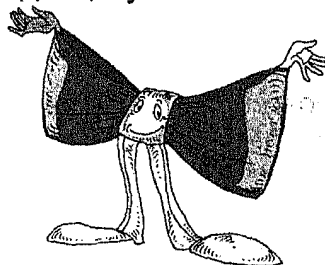
1. Следи, чтобы ритмический рисунок подголоска отличался от основного голоса.
2. Старайся разнообразить интервалы между голосами, чтобы не получались одни сексты с терциями.
3. Избегай звучания нескольких квинт или кварт подряд.

Признайтесь, доктор Фаготус, что сочинение контрапункта — ваше любимое занятие как ученого-музыканта. Представляю, как вы жалеете, что пока не можете углубиться в сложные правила контрапункта, ведь для этого понадобилась бы целая книжка!

Ф. — Ах, вы правы, дорогая Сольмина, всему свое время. Но не хотите ли вы раскрыть еще несколько секретов? Я-то знаю, что вам по душе музыка гомофонная, чтобы мелодия царила только в одном голосе, а все остальные голоса ее лишь украшали и "расцвечивали".

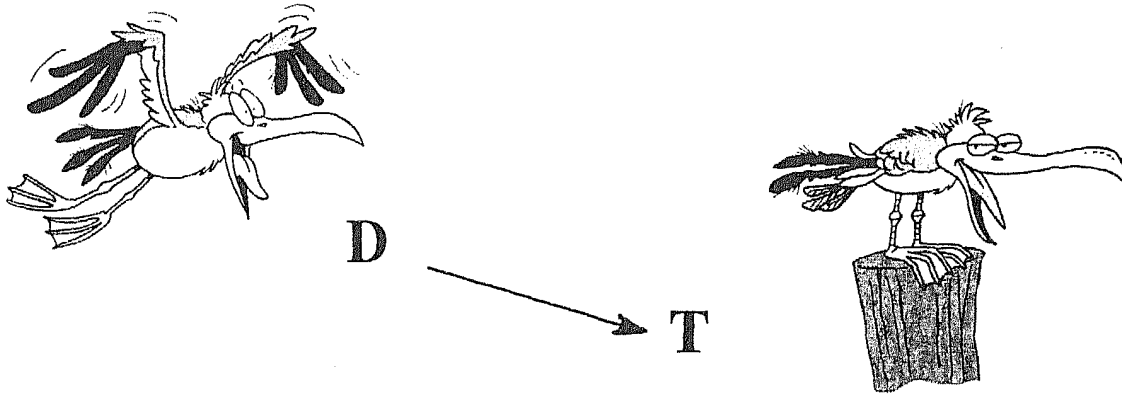
С. — В этом я не соглашусь с вами. Мне близка любая музыка, и совсем неважно, как она сделана.

Ф. — Ну, хорошо, хорошо. Забавно, что вы сказали про музыку: "как она сделана". Музыканты довольно часто так говорят, только по-итальянски. **Фактура** — в переводе с итальянского буквально "делание", "обработка". Легко будет понять, что музыканты имеют в виду, если потрогать рукав своего свитерка или кофточки, а затем посмотреть сквозь ткань на свет. Какая это ткань? Плотная, гладкая, пушистая или легкая, прозрачная? Как интересно и сложно переплетаются ниточки одежды! Так мы знакомимся с фактурой ткани, а музыканты знакомятся с фактурой музыкальной "ткани", то есть рассматривают, как переплетаются "ниточки"



мелодии, голоса между собой: где они соединяются вместе в аккорды, а где звучат поодиночке. И видят разную музыкальную фактуру — "легкую" и "прозрачную" или "плотную" и "тяжелую". Так можно рассмотреть (и услышать!) любое музыкальное произведение. Но простите, дорогая Сольмина, я несколько увлекся.

С. — Ну что вы, мне ваши рассуждения очень понравились. Ученый, а говорит о кофточках... А я как раз собиралась рассказать, как сочинить сопровождение к мелодии в гомофонной музыке. К тому же я уверена, что, сочиняя аккомпанемент, учишься раскрывать секреты музыкальной фактуры. Мне кажется, что аккомпанемент будет особенно интересным, если его сочинять, а не подбирать. Хотя правильно-му подбору аккордов нужно научиться прежде всего.



Советы феи Сольмины

Легко ли подобрать нужные аккорды к мелодии? Обычно подбирают по слуху, и, честно говоря, такой способ может принести неожиданные музыкальные открытия, так как к мелодии иногда пристраиваются необычные аккорды: незнакомые, но красивые.

Есть и другой способ — обдумывать, какие аккорды главных ступеней (тоники, субдоминанты и доминанты) подходят.

Рассмотри ноту или группу нот мелодии. В каких аккордах они могут встречаться?

Русская народная песня



При этом способе некоторых ошибок нужно всячески избегать:

1) V ступень в мелодии, например, далеко не всегда требует доминантового аккорда. Ведь V ступень может встречаться и в тоническом, и в доминантовом аккорде. А IV ступень не всегда предполагает субдоминанту. Посмотри на доминантсептаккорд, там IV ступень тоже присутствует. Теряешься — смотри шпаргалки на страницах 52 и 53, а затем пробуй, подставляй аккорды.

2) После доминантового аккорда не вздумай брать субдоминантовый — нарушишь музыкальное движение.

3) Если темп мелодии медленный, можно подобрать аккорд почти к каждой ноте, кроме, конечно, восьмых длительностей. В быстром же темпе чаще всего достаточно одного-двух аккордов в такте, не больше: много — не значит хорошо!


Ф. — Подобрал аккорды, можно разнообразить сопровождение мелодии. Вот тут-то мы и должны вспомнить о музыкальной фактуре...

Д. — Пока вы с доктором Фаготусом будете все обсуждать, книжка кончится! Бросьте советовать, давайте на прощание что-нибудь сочиним!

Ф. — Ну что ж, я не против. Давайте каждый из нас придумает свой аккомпанемент к одной и той же мелодии. Пусть аккорды будут одинаковые, а фактура разная.

Вот, к примеру, такая мелодия. Мне лично по душе самый простой вариант. Самая строгая аккордовая фактура:

Andante

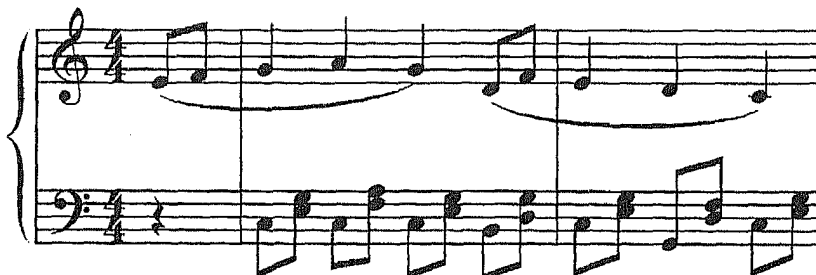


T₃₅ S₄₆ T₃₅ D₆ T₃₅ D₇ T₃₅

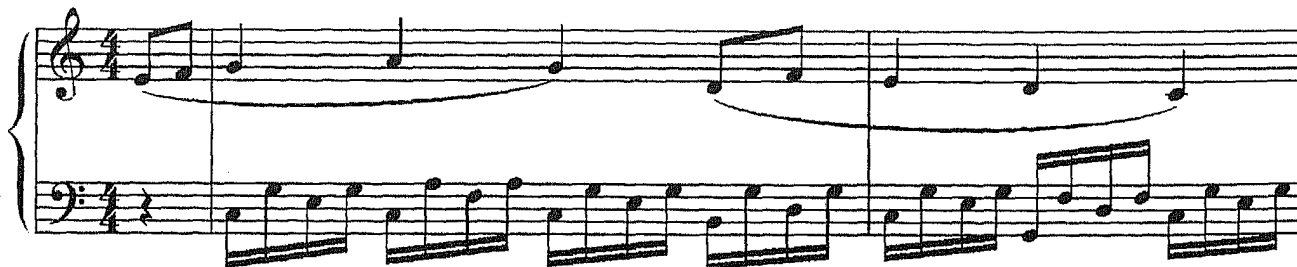


С. — А на мой взгляд, такая фактура тяжела для этой песни и придает ей слишком серьезный характер.

Я, пожалуй, разложу ваши строгие аккорды на отдельные звуки, и эта фактура придаст мелодии более легкое звучание:



Д. — Нет, все это скучно! Я предлагаю такой вариант. По-моему, это то, что надо!



Ф. — Вы, как всегда, оригинальны, дорогая Диссона! Но как ученый-музыкант я просто не могу удержаться от замечания. Подобное изложение аккордов прекрасно подходит для старинных мелодий (вспомните сонатины Моцарта или Клементи). Эта фактура называется "альбертиевы басы" (по имени музыканта XVIII века Доменико Альберти). А к этой русской песне такая фактура подходит так же, как напудренный парик с косичкой — русскому крестьянину!

Д. — Да ладно уж, сколько можно ворчать! Я просто пошутила.

С. — Ах, Диссона, тут я на вашей стороне. Мы ведь просто хотели показать, как можно с помощью разного изложения аккордов изменить характер одной и той же мелодии. И, по-моему, у нас это получилось!

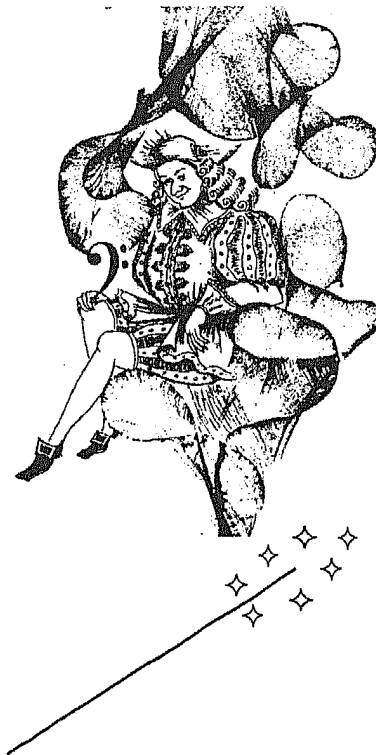
А теперь я предлагаю всем вместе дать наш последний, прощальный совет.

Д. — Как "прощальный совет"? Это что, все? Вы хотите сказать, что мы раскрыли все секреты музыки? Да я лично и половины не рассказала!

Ф. — Честно говоря, мне тоже хочется многое объяснить. Но, ничего не поделяешь, давайте прощаться!

Прощальный совет

Разбирая незнакомую пьесу, обязательно задумайся, как она сделана. И не волнуйся: от внимательного взгляда (а это будет взгляд настоящего музыканта) музыкальное волшебство не исчезнет! Наоборот, ты почувствуешь себя немного волшебником, потому что, постигая тайны музыки, учишься творить чудеса!



ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава 1.

ГАРМОНИЯ. ИНТЕРВАЛ. НАЗВАНИЯ ИНТЕРВАЛОВ И ИХ ОБОЗНАЧЕНИЯ.
КОНСОНАНСЫ И ДИССОНАНСЫ..... 4

Глава 2.

ДВУХГОЛОСИЕ. ЧИСТЫЕ КОНСОНАНСЫ: ПРИМА И ОКТАВА, КВАРТА
И КВИНТА. ОБРАЩЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ 9

Глава 3.

КОНСОНАНСЫ МАЛЫЕ И БОЛЬШИЕ: ТЕРЦИИ И СЕКСТЫ 13

Глава 4.

ДИССОНАНСЫ: СЕКУНДЫ И СЕПТИМЫ. ТРИТОНЫ..... 17

Глава 5.

ИНТЕРВАЛЫ В ТОНАЛЬНОСТИ. РАЗРЕШЕНИЯ ИНТЕРВАЛОВ 21

Глава 6.

КАК СТРОИТЬ ИНТЕРВАЛЫ БЕЗ ОШИБОК.
СОВЕТЫ ДОКТОРА ФАГОТУСА..... 26

Глава 7.

СОВЕТЫ ФЕИ СОЛЬМИНЫ. "МУЗЫКАЛЬНЫЙ ГОРОСКОП".
КАК ОПРЕДЕЛЯТЬ ИНТЕРВАЛЫ НА СЛУХ И НЕ ДЕЛАТЬ ОШИБОК 31

Глава 8.

АККОРДЫ. ТРЕЗВУЧИЯ: МАЖОРНЫЕ, МИНОРНЫЕ, УВЕЛИЧЕННЫЕ,
УМЕНЬШЁННЫЕ 34

Глава 9.

ТРЕЗВУЧИЯ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ ТОНАЛЬНОСТИ. ТОНИКА.
ДОМИНАНТА. СУБДОМИНАНТА 38

Глава 10.

ОБРАЩЕНИЯ ТРЕЗВУЧИЙ: СЕКСТАККОРД, КВАРТСЕКСТАККОРД.
СТРОЕНИЕ ОБРАЩЕНИЙ..... 43

Глава 11.

АККОРДЫ ГЛАВНЫХ СТУПЕНЕЙ ТОНАЛЬНОСТИ.
ДОМИНАНТСЕПТАККОРД 47

Глава 12.

ТАЙНЫ МЕЛОДИИ. ИНТОНАЦИЯ. ПЕРИОД. ПРЕДЛОЖЕНИЕ. ФРАЗА. МОТИВ. СЕКВЕНЦИЯ. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИКТАНТ: СОВЕТЫ ФЕИ СОЛЬМИНЫ	54
--	----

Глава 13.

ОСТИНАТО. НОВЫЕ РИТМИЧЕСКИЕ РИСУНКИ: ПУНКТИР, СИНКОПА, ТРИОЛЬ	60
--	----

Глава 14.

НОВЫЕ РАЗМЕРЫ. СЕКРЕТЫ ГРУППИРОВКИ. РИТМ МУЗЫКАЛЬНОГО ДИКТАНТА: СОВЕТЫ ФЕИ СОЛЬМИНЫ	64
--	----

Глава 15.

НОВЫЕ ТАЙНЫ ТОНАЛЬНОСТИ: МОДУЛЯЦИЯ, ХРОМАТИЗМ. КВИНТОВЫЙ КРУГ ТОНАЛЬНОСТИ. ТРАНСПОНИРОВАНИЕ.....	68
---	----

Глава 16.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СКЛАД И ФАКТУРА. КАК СОЧИНИТЬ СОПРОВОЖДЕНИЕ К МЕЛОДИИ	72
--	----

Татьяна Евгеньевна Первозванская
ТЕОРИЯ МУЗЫКИ
для маленьких музыкантов и их родителей
Учебник-сказка
Часть II

Редактор *Э. И. Финкельштейн*. Технический редактор *Т. И. Кий*. Корректор *И. М. Плестакова*.
Компьютерная верстка *Т. Ю. Фадеевой*. ЛР № 030560 от 29. 06. 98. Формат 60x90/8. Бум. офс.
Гарн. рубл. Печ. л. 10. Уч.-изд. л. 12,5. Издательство "Композитор" (Санкт-Петербург). 190000.
Санкт-Петербург. Большая Морская ул., 45.

Телефоны: (812) 314-50-54. 312-04-97. *Факс:* (812) 311-58-11
E-mail: office@compozitor.spb.ru *Internet:* <http://www.compozitor.spb.ru>

Педагогам и родителям!

Многим знакома такая ситуация: маленький ученик пропускает урок сольфеджио (по болезни или мимо ушей).

"Выучи всё, что было на уроке!" — говорит педагог.

"Как? — спрашивают встревоженные родители. — Мы в музыкальной школе не учились, и учебника по теории музыки нам не осилить!"

*Откройте вместе с ребенком
этот необычный учебник.*

*Жанр сказки позволит маленькому ученику понять
сложные темы урока.*

*А педагог может теперь
просто сказать своему питомцу:*

**— ПРОЧТИ ГЛАВУ И ЗАПОМНИ ВСЁ,
ЧТО В НЕЙ НАПИСАНО!**

