

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ:

1

# ТЕОРИЯ МУЗЫКИ


Нотное письмо
Ноты и паузы
Звукоряд
Диапазон гитары
Длительность нот и пауз
Ритм, метр, такт, затакт, синкопа
Размер
Особые виды ритмического деления
Счёт
Ритмические упражнения
Альтерация
Знаки альтерации
Интервалы
Аккорды.....
.....
.....
.....
.....
.....

*Бытует очень странное и неправильное представление о том, что если человек разбирается в теории музыки, то это разрушает его творческий потенциал. Это самая большая глупость, которую мне только приходилось слышать. Если ты по натуре ремесленник, то неважно, разбираешься ты в теории музыки или нет. Всё равно твоя музыка будет ремесленной поделкой. Однако понимание теории поможет тебе выразить себя в музыке.*

Стив Вай

В среде начинающих интересоваться рок-музыкой распространена странная идея, которая, если её сформулировать кратко, звучит так: *рок-музыканту теория музыки не нужна*. Причина этого утверждения коренится в том, что во времена зарождения рока многие музыканты, в том числе и будущие звёзды, не имели систематического музыкального образования. Есть и другая причина, породившая эту «теорию»: ведь процесс сочинения рок-музыки существенно отличается от того, как сочиняется музыка академическая, когда произведение создаёт композитор-одиночка, имеющий специальное образование и навыки записи нотами тех музыкальных идей, что возникают в его творческом сознании. Так было в течение нескольких столетий, так происходит и сегодня. Академическая музыка отличается от других музыкальных жанров не особенностями языка и стиля, не составом инструментов, но лишь одним: она записывается нотами, и исполнение записанного в точности по тексту – абсолютная необходимость для исполнителя. Всякая иная музыка, будь то музыка этническая, джаз, блюз, кантри или рок, чаще всего нотами не записывается и рождается в результате совместного творчества нескольких музыкантов, подбрасывающих свои идеи в общий котёл в сыром виде. Отметим ещё то, что в рок-музыке, как и в джазе, большое значение имеет импровизация, а её природа такова, что при каждом новом исполнении музыкант играет немного иначе, чем прежде. Вот почему нотная фиксация импровизаций становится затруднительной. Так, может быть, всё так и оставить и не пускать в рок-музыку образованных музыкантов, чтобы они не портили то, что варится в общем котле, и не мешали свободно изливаться вдохновению талантливых, но, увы, безграмотных рокеров?

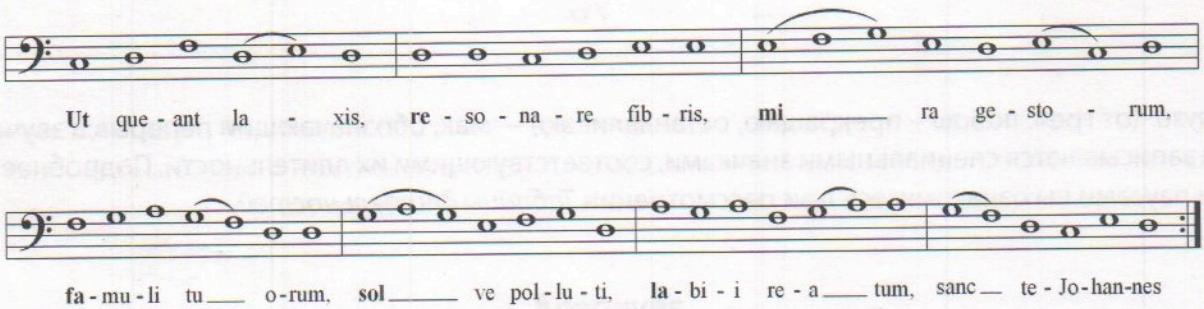
Мы могли бы привести вам десятки аргументов в пользу изучения теории музыки. Например, очевидно, что репетиционный процесс или запись в студии значительно ускоряется и становится эффективнее, если участники хорошо понимают, что́ рождается «из-под пальцев», и способны объяснить друг другу на понятном всем музыкантам языке гармонические, мелодические или структурные особенности создаваемой композиции. В пользу изучения теории можно было бы привести и такой довод: рок-музыка – не просто игра по рок-н-ролльному или блюзовому квадрату, она бывает очень сложной по форме и языку, что требует от исполнителей не только лучшей техники игры, но и большего понимания законов этого жанра. Трудно представить, как могла бы появиться на свет музыка таких рок-групп, как CHICAGO, BLOOD SWEAT & TEARS, QUEEN, DREAM THEATER или MUSE, если бы музыканты этих команд не имели прекрасного образования. Крупнейший гитарист Аль ди Меола говорит, что пишет музыку по академическому рецепту: *«Моя музыка всё ближе подходит к современной классике в том, что касается композиции. Если проанализировать композицию моих произведений, вы увидите, что в их основе лежит оркестровка»*.

Аргументы «за» можно было бы приводить ещё долго. Но не лучше ли нам послушать тех, кто не нуждается в апологии и комментариях, чьи слова будут вполне авторитетными и для новичков, и для опытных рок-музыкантов? Вот мнение эксцентричного и эпатажного шведа Ингви Мальмстина: *«Я считаю, что крайне важно усвоить основы музыкальной теории. Выучи лады, гаммы, все эти параллельные тональности – и ты усвоил эту хрень. И это не скучно, это клёво. И чем больше ты узнаёшь, тем больше ты втыкаешь. Я бы выучился намного быстрее, если бы кто-то мне разъяс-*

*нил эту хренотень»*. Послушаем теперь Джо Сатриани, выдающегося гитариста и педагога, у которого учились игре и теории музыки такие гитаристы, как Стив Вай, Ларри Ла Лонд (PRIMUS), Кирк Хэмметт (METALLICA), Дэвид Брайсон (COUNTING CROWS), Алекс Сколник (TESTAMENT), Джефф Тайсон и другие: *«В этом и состоит суть музыкальной теории: это набор слов или фраз для описания того, что вы хотите сыграть»*. Подобные цитаты можно было бы приводить здесь бесконечно долго, но, на наш взгляд, пока достаточно и этого, чтобы понять, что рок-музыка XXI века требует волонтёров, образованных, подготовленных и ничем не уступающих академическим музыкантам в знании теории музыки.

## НОТНОЕ ПИСЬМО

Для удобства записи музыки в течение долгих столетий вырабатывалась особая система нотного письма. Возникновение нотной записи связывают с бенедиктинским монахом Гвидо из итальянского городка Ареццо (*Guido d'Arezzo*), жившим тысячу лет тому назад, в XI веке (992–1050 гг.) Гвидо был выдающимся музыкальным теоретиком. До нашего времени дошёл его знаменитый трактат «Micrologus». Легенда гласит, что нерадивые мальчики-певчие кафедрального собора, которых обучал монах, никак не могли запомнить мелодии песнопений. Тогда Гвидо записал хоровые голоса, используя четыре горизонтальные линии разных цветов; точки между линиями обозначали звуки, под которыми были размещены слова песнопения. Помимо этого он поместил на нотоносце перед соответствующими линиями буквы *F* и *C* в качестве *ключей*. Так учёный монах стал отцом-основателем всей европейской музыки. Благодаря Гвидо из Ареццо стало возможным появление композиторов. Записанная музыка позволяла творцу освободиться от уже созданного и, сочиняя новое, двигаться вперёд, к другому материалу. Второй идеей гениального музыканта стала система чтения нот с листа, основанная на шестиступенной сольмизации со слогами *ut, re, mi, fa, sol* и *la*. Звуки шестиступенного диатонического звукоряда получили свои названия от первых слогов фраз, составлявших основу средневекового латинского гимна, обращённого к Иоанну Крестителю. Этот гимн-молитва становится вместе с тем и упражнением-распевкой для певцов. Вот этот гимн:




Леонид Харитонов перевёл его так: *«Святой Иоанн, разреши вину скверных уст, чтобы рабы твои могли свободно возглашать дивные дела!»*

В период раннего Средневековья наряду с греческой буквенной нотацией существовала латинская, соответствующая слогам *ut, re, mi, fa, sol, la: C, D, E, F, G, A*. После XII века она была вытеснена *невменной* нотацией (от греч. πνεῦμα – дух, дыхание). Это изменение стало шагом назад, так как невменная нотация была безлинейной и показывала лишь общий контур мелодии. Однако с XIV века буквенная нотация появляется вновь и применяется в органных и лютневых табулатурах. В XV–XVI веках в рамках *готической* нотации были введены *длительности*, а в 1640 году итальянский теоретик Джованни Дони, занимавшийся реконструкцией древнегреческой музыки, заменил слог *ut* на более удобный для пения слог *do*. Вскоре был добавлен и седьмой слог *si (H)* – по начальным буквам слов «Святой Иоанн» (*Sancte Johannes*) из гвидонова гимна. В XVIII веке во Франции получил прописку уже почти полный ряд букв латинского алфавита: *C, D, E, F, G, A, H*. В наше время для обозначения

отдельных нот, струн, тональностей, аккордов (в частности, гитарных) используются эти же буквы, но с добавленной *B*, обозначающей *си-бемоль*:

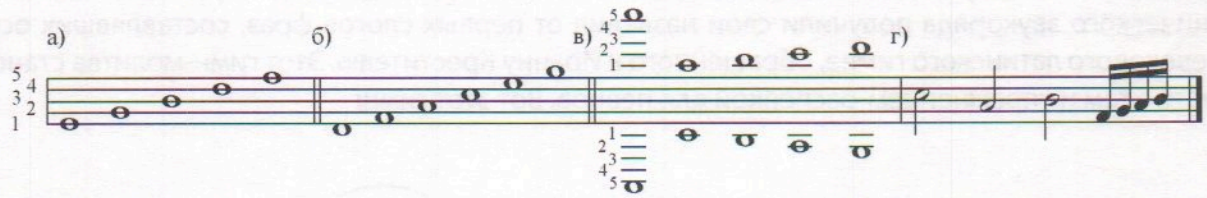
*C* – до, *D* – ре, *E* – ми, *F* – фа, *G* – соль, *A* – ля, *H* – си, *B* – си-бемоль.

В современной американской системе буквенной нотации, а также в музыкальных компьютерных программах отсутствует буква *H («ха»)*. Там для обозначения ноты си вместо *H* используется буква *B*, а для ноты си-бемоль – буква со знаком *бемоль*: *B♭*. В нашей «Школе» мы используем букву *H* для ноты *си*, а букву *B* с бемолем (чтобы не возникало никаких сомнений) для ноты *си-бемоль (B♭)* во всех случаях, кроме традиционного обозначения тональностей.

## НОТЫ И ПАУЗЫ

В нотной графике используются две основные группы знаков: ноты и паузы.

*Нота* (лат. *nota* – знак, метка) – это знак, обозначающий одновременно высоту и длительность звука. Ноты размещаются на *нотоносце*, состоящем из *пяти параллельных линий*, счёт которым ведётся снизу вверх. Ноты пишутся на линиях (а), между ними, под первой и над пятой линиями (б). Для написания высоких и низких звуков используются короткие *добавочные линии*, верхние и нижние (в), причём на верхних добавочных линиях ноты пишутся *на* и *над* линиями, а на нижних – *на* и *под* ними. Запомните правило правописания *штилей* (вертикальные палочки у нот), известное как *Правило третьей линии*: если нота находится ниже третьей линии, то штиль её направлен вверх, выше – вниз. Штиль ноты, находящейся на третьей линии, может быть направлен как вверх, так и вниз. И ещё одно: штиль, направленный вверх, пишется справа от ноты, направленный вниз – слева (г).




*Пауза* (от греч. παύσω – прекращаю, останавливаю) – знак, обозначающий перерыв в звучании. Паузы записываются специальными значками, соответствующими их длительности. Подробнее с нотами и паузами вы ознакомитесь при рассмотрении *Таблицы длительностей*.

## ЗВУКОРЯД

Музыкальный звук имеет четыре физических свойства: высоту, длительность, силу (громкость) и тембр. В звукоряде отражено первое свойство звука: *высота*. Семь звуков: *до, ре, ми, фа, соль, ля* и *си*, расположенных поступенно слева направо снизу вверх и повторяемых на различной высоте, образуют *семиступенный звукоряд*. Чем выше нота находится на нотоносце, тем выше она по звучанию. Расположение нот в звукоряде напоминает лестницу, ступеньками которой являются ноты. Так мы и будем их называть: *ступени*. Если ноту *до* принять за I ступень, то *ре* будет второй ступенью (II), *ми* – третьей (III) и т. д. Ноты звукоряда соответствуют белым клавишам фортепианной клавиатуры.

Звукоряд – это своего рода музыкальный алфавит. Из отдельных нот-букв составляются, по аналогии с языком литературным, слоги, слова, фразы, предложения и другие элементы музыкального языка.

В начале нотоносца на одной из линий выставляется *ключ*, определяющий на этой линии высоту одной-единственной ноты, от которой ведётся отсчёт высоты остальных нот. Применение ключей помогает нам избежать слишком большого количества добавочных линий. В музыке применяются

три вида ключей: *До, Соль и Фа*. Вид и форма написания этих трёх ключей происходят от слегка видоизменённых латинских букв *C, G* и *F*. До конца XVIII века, главным образом в вокальной музыке, использовали пять ключей *До*. В настоящее время используются в основном только два ключа *До: альтовый* (для смычкового альта и тромбона) и *теноровый* (для фагота и тромбона). Интересно, что виолончель нотируется в трёх ключах: басовом, теноровом и скрипичном, а фортепиано и арфа – в двух: скрипичном и басовом.

Рассмотрим два основных ключа: скрипичный для высоких звуков и басовый для низких (от лат. *bassus* – низкий).

Скрипичный ключ *Соль* определяет на второй линии нотоносца высоту ноты *соль* первой октавы. Если нота *соль* находится на второй линии, то *ля* в таком случае окажется между второй и третьей линией, *си* на третьей и т. д.

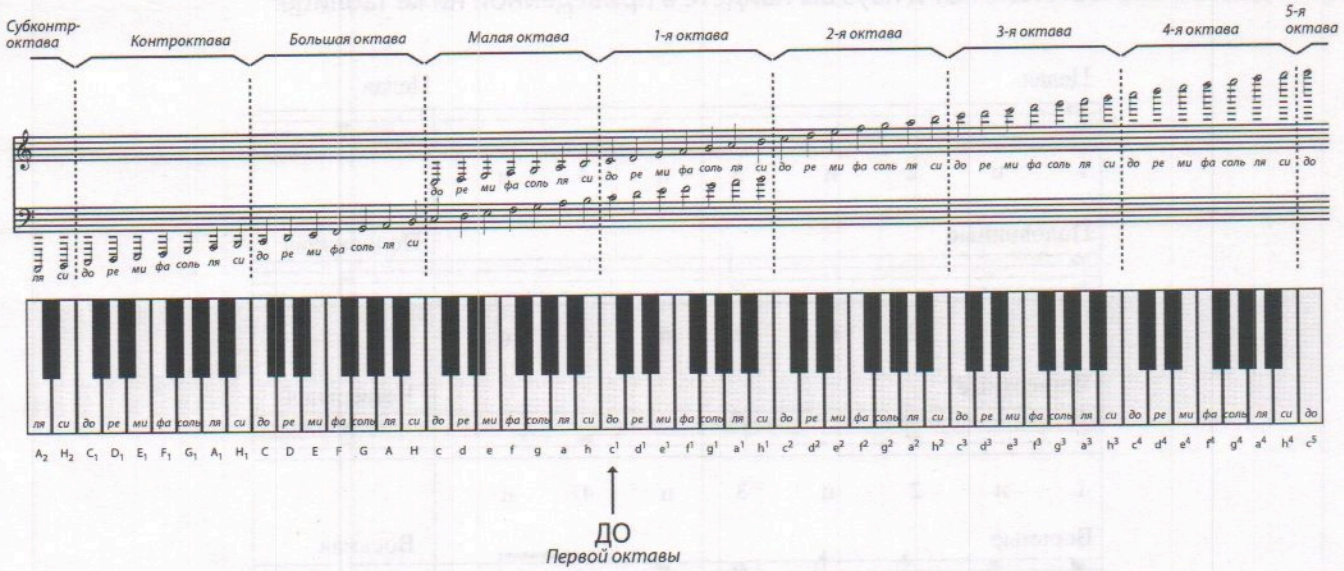
Басовый ключ *Фа* определяет на четвёртой линии нотоносца положение ноты *фа* малой октавы.

Хотя гитара нотируется в скрипичном ключе, любому гитаристу не помешает знание нот в ключе басовом – хотя бы для того, чтобы сыграть при случае на бас-гитаре.

Давайте снова взглянем на звукоряд. Часть звукоряда, охватывающая семь ступеней, от *до* до *си* включительно, называется *октавой* (лат. *octava* – восьмая). Полный звукоряд нот, используемых в музыкальной практике, включает в себя семь полных и две неполные октавы. Запомните названия октав снизу вверх: *субконтроктава, контроктава, большая, малая, первая, вторая, третья, четвёртая* и *пятая* октавы. По краям звукоряда находятся неполные октавы: в субконтроктаве только две ноты – *ля* и *си*, а в пятой октаве всего одна нота – *до*. Остальные семь октав звукоряда полные.

Октавой называется также *интервал* – расстояние между любой нотой, принимаемой за I ступень, и её повторением на VIII ступени звукоряда вверху или внизу.

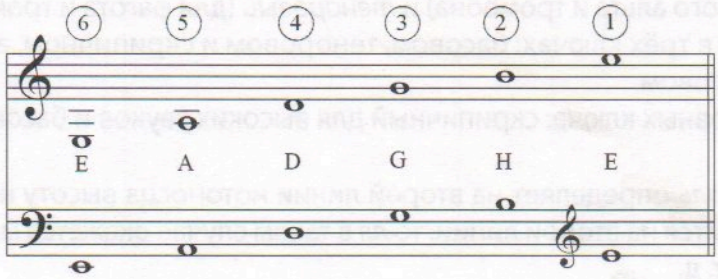
Полный звукоряд, используемый в музыке, включает в себя 52 ноты (белые клавиши рояля), звуков же гораздо больше – 88. К белым клавишам прибавляются 36 чёрных клавишей, *альтерированных*, т. е. повышенных на полутон, со знаком диез – ♯, или пониженных на полутон, со знаком бемоль – ♭, получивших свои названия от «белых» нот.




## ДИАПАЗОН ГИТАРЫ

В гитарной практике используется лишь часть полного звукоряда, ограниченная внизу нотой *ми* малой октавы (так обычно нотируется и настраивается нижняя шестая открытая струна), а наверху – нотой *ми* четвёртой октавы. Таким образом, диапазон гитары включает в себя четыре полных октавы. Необходимо также знать, что гитара – инструмент *транспонирующий*. Она звучит на октаву ниже, чем записывается. Например, первая струна *ми* записывается во второй октаве, а звучит в

первой. А шестая струна будет звучать, как *ми* большой октавы, хотя записывается в малой. К слову сказать, *бас-гитара* – тоже транспонирующий инструмент и звучит на октаву ниже написанного.




## ДЛИТЕЛЬНОСТЬ НОТ И ПАУЗ

Теперь вы узнали, как с помощью ключа и нотоносца определяется *высота* любой ноты. В этой главе мы рассмотрим второе физическое свойство звука: *длительность*. Нам предстоит научиться определять *длительность* нот и пауз. Для этого существует особая система их записи.

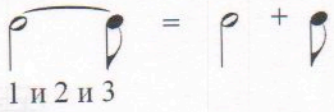
В основу обозначений длительности звуков положена *целая* длительность, дробление которой на более короткие происходит по принципу деления на два (1:2). В старинной музыке иногда встречается нота (ныне малоупотребительная), равная двум целым. Она называется *бревис* (лат. *brevis* – короткий), в противоположность ещё более длинной ноте, называемой *лонга* (лат. *longa* – долгая). В современной нотной записи самой длинной является *целая нота*. Она делится на две *половинные*, четыре *четвертных*, восемь *восьмых*, шестнадцать *шестнадцатых*, тридцать две *тридцать вторых*. В музыкальном обиходе имеются также и *шестьдесят четвёртые* ноты, и даже *сто двадцать восьмые*. В нашей *Таблице длительностей* не представлены столь мелкие ноты, но нужно иметь их в виду и, встретив в тексте, не пугаться, а спокойно в них разобраться.

Несколько слов о паузах. Каждая пауза называется так же, как соответствующая ей нота, и столько же длится. Соответствие нот и пауз вы найдёте в приведённой ниже таблице:



Для увеличения длительности нот и пауз применяют следующие знаки:

1. *Лига* (от лат. *ligo* – связываю) – дугообразная линия. Связывая находящиеся рядом ноты одинаковой высоты (две или более), лига суммирует их длительности. На практике это означает, что если две ноты соединены лигой, то первую ноту (начало звука) мы ударяем, а вторую не ударяем, но продолжаем, условно говоря, держать руку прижатой (удерживая струну или клавишу), чтобы звук длился, не прерываясь. С помощью лиги мы можем соединять самые разные длительности, что делает возможным запись ритмических формул любой сложности.

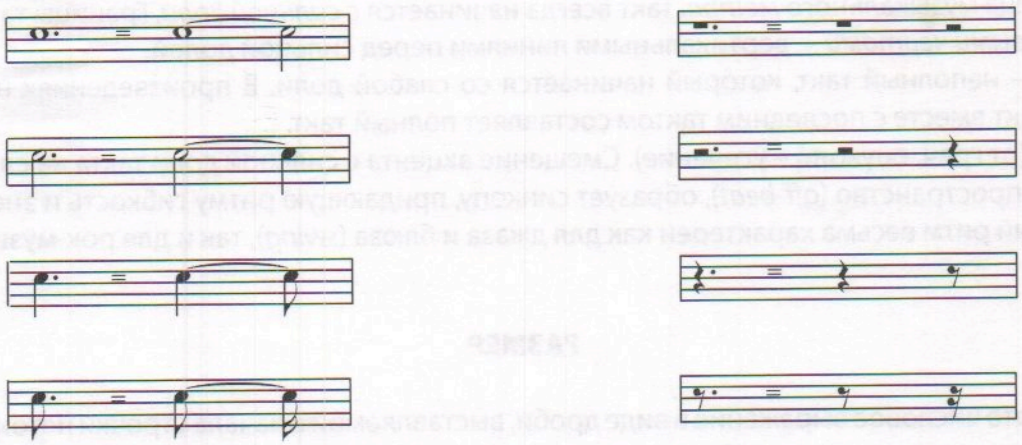



Если же лига охватывает несколько разновысотных нот, это указывает на связный, *легатный* характер их соединения (итал. *legato* – связно, плавно). Так, скрипачи играют ноты, объединённые лигой, на один смычок, а духовики и вокалисты играют или поют залигованные ноты на одном дыхании, плавно и без толчков.



2. *Нота с точкой**. Точка, поставленная справа от ноты или паузы, увеличивает её длительность наполовину и упрощает тем самым запись, заменяя собой лигу и вторую ноту. Так, целая нота с точкой будет звучать дольше на половинную ноту. В правой части формулы мы видим лигу, соединяющую две ноты, становящиеся в этом случае одним звуком. Длится этот звук столько, сколько длится первая нота и, не прерывая звука, вторая. То же происходит и с другими длительностями с точкой. Важно знать, что в нотном письме применяются оба варианта записи: и с точкой, и с лигой, в зависимости от контекста. Но об этом как-нибудь потом.

Точки ставятся также и у пауз, но лигами паузы не соединяются.



***Ноты с точкой вкупе с обычными нотами образуют т. н. *пунктирный ритм* (от лат. *punctum* – точка), в ритмическом рисунке которого сильная или относительно сильная доля продлевается в полтора раза за счёт укорочения следующей за ней слабой доли вдвое. Обращённый пунктирный ритм, в котором первая нота оказывается короче второй ноты с точкой, называется «ломбардским». В XVII–XVIII веках точка трактовалась более свободно (удлиняла на ¾,), что впоследствии стало соответствовать двум точкам (они были введены композитором Леопольдом Моцартом, отцом великого Вольфганга Амадея).**

3. *Две точки* справа от ноты или паузы. Первая точка прибавляет к ноте или паузе её половину, а вторая точка увеличивает длительность ещё на четвёртую часть основной длительности.



## РИТМ, МЕТР, ТАКТ, ЗАТАКТ, СИНКОПА

Чтобы применить полученные вами знания на практике, необходимо познакомиться с такими понятиями, как ритм, метр, такт, тактовая черта, затакт, синкопа и размер.

*Ритм* (греч. ῥυθμός – соразмерность, от ῥέω – течь) – это последовательность и соотношение различных длительностей в пределах, определённых метрической схемой (размером). Музыкальный ритм произошёл, вероятно, от естественной пульсации человеческого сердца и ритма дыхания, от пения птиц и мерного морского прибоя. Ритм, наряду с мелодией и гармонией (интервалы, аккорды), – важнейшая составляющая музыкальной фактуры.

*Метр* (греч. μέτρον – размер, мера) – это принцип, организующий музыкальный поток во времени, упорядочивающий равномерное чередование сильных и слабых долей, группирующихся в такты. Метр можно назвать музыкальным пульсом. Фиксируется он с помощью размера. Следует отличать метр от ритма. Ритм – это танец длительностей, ограниченный танцплощадкой метра.

*Такт* (от лат. *tactus* – прикосновение, удар) – частица музыкального времени (по-английски такт – *time*), единица музыкального *метра*. Такт всегда начинается с *сильной доли*. Границы такта обозначены *тактовыми чертами* – вертикальными линиями перед сильной долей.

*Затакт* – неполный такт, который начинается со слабой доли. В произведениях небольшого формата затакт вместе с последним тактом составляет полный такт.

*Синкопа* (от греч. συγκοπή – усечение). Смещение акцента с сильной доли такта на слабую, или в междолевое пространство (*off-beat*), образует синкопу, придающую ритму гибкость и энергию. Синкопированный ритм весьма характерен как для джаза и блюза (*swing*), так и для рок-музыки.

## РАЗМЕР

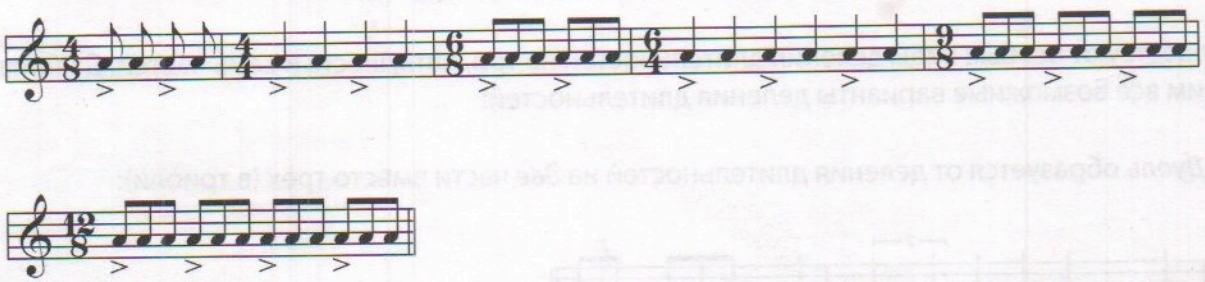
*Размер* – это числовое выражение в виде дроби, выставляемой в начале строчки нотоносца, справа от ключа, или при смене метра. Знаменатель дроби показывает, какая длительность (половинная, четвертная, восьмая и т. д.) берётся в качестве *доли отсчёта*, а числитель показывает, сколько таких долей содержится в одном такте. Например, в размере 4/4, при четвертной доле отсчёта, в одном такте содержится четыре четвертных длительности, что суммарно составляет одну целую. Размер определяет структурное построение каждого такта. В любом такте имеются *сильные* и *слабые* доли. Некоторые размеры обозначаются особыми знаками: 4/4 – *C*. Размер 2/2 обозначается латинской буквой ₵ перечёркнутой вертикальной чертой (итал. *alla breve*), или буквами *A.b*. При этом долями отсчёта становятся половинные длительности. Например: такт в размере 4/4 считается не на 4 счёта четвертными долями, а на 2 счёта половинными долями.

Размеры бывают простыми, сложными и смешанными.

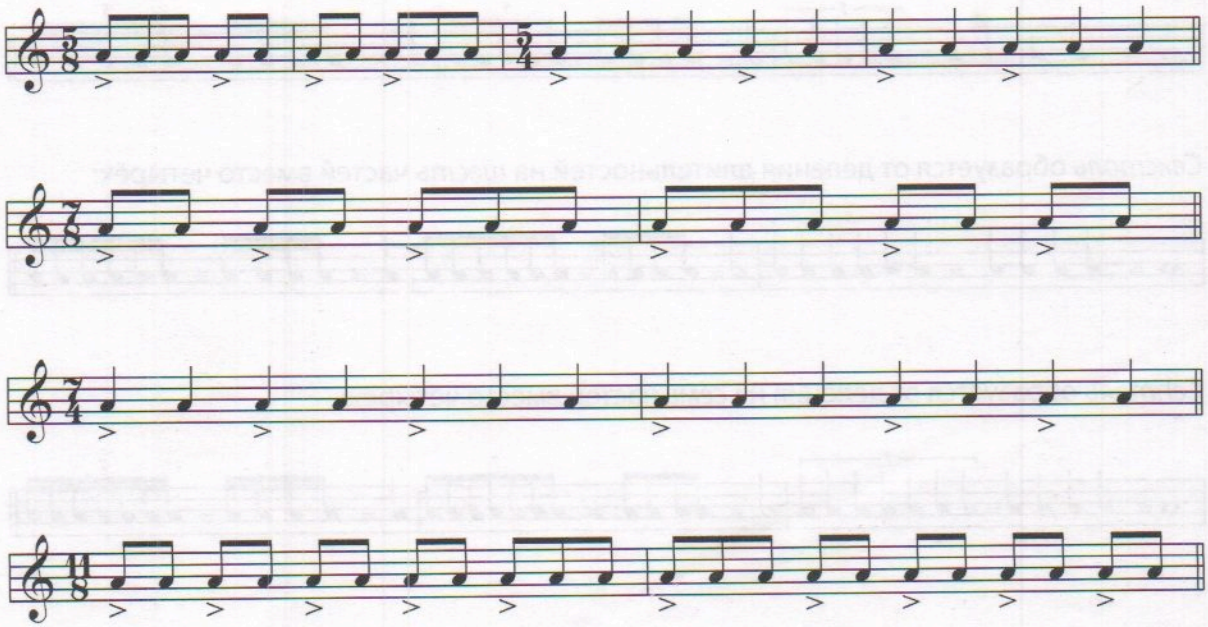
*Простые размеры* – это размеры двух- и трёхдольные. В тактах, определяемых простыми размерами, имеется только одна сильная доля (обозначим её >):



*Сложные размеры* получаются от сложения нескольких одинаковых простых размеров. Так, размеры с цифрой 4 в числителе состоят из двух двухдольных. Например: 4/8 = 2/8 + 2/8; 4/4 = 2/4 + 2/4. Размеры с цифрой 6 в числителе состоят из двух трёхдольных размеров. Например: 6/8 = 3/8 + 3/8; 6/4 = 3/4 + 3/4. Размер 9/8 = 3/8 + 3/8 + 3/8. Размер 12/8 = 3/8 + 3/8 + 3/8 + 3/8. Сложные размеры имеют несколько сильных долей. Количество сильных долей в такте сложного размера соответствует количеству составляющих его простых тактов. Первая доля сложного размера называется сильной (>), а первые доли простых размеров, входящих в один сложный, – относительно сильными (>):



*Смешанные размеры* получаются от сложения нескольких разных простых размеров. Так, пятидольные размеры состоят из двух размеров: 5/8 = 3/8 + 2/8 или 2/8 + 3/8; 5/4 = 3/4 + 2/4 или 2/4 + 3/4. Семидольные размеры состоят из трёх размеров. Например: 7/4 = 2/4 + 2/4 + 3/4 или в другой комбинации. Одиннадцатидольные размеры включают в себя пять различных простых размеров. Например: 11/4 = 2/4 + 2/4 + 2/4 + 2/4 + 3/4 или в другом сочетании. В смешанных размерах так же, как и в сложных, первая доля всегда *сильная*, а первые доли простых размеров, составляющих смешанный размер, являются *относительно сильными*.





Нередко в музыке встречается *переменный метр*. При переменном метре в тактах меняется количество долей. Это выражается в смене размеров.

## THREE TO GET READY

Дэйв Брубек




### ОСОБЫЕ ВИДЫ РИТМИЧЕСКОГО ДЕЛЕНИЯ

Существуют особые виды деления длительностей на три, пять, шесть и семь частей. Давайте рассмотрим все возможные варианты деления длительностей:

1. *Дуоль* образуется от деления длительностей на *две* части вместо трёх (в триоли):



2. *Триоль* образуется от деления длительностей на *три* части вместо двух:



3. *Квинтоль* образуется от деления длительности на *пять* частей вместо четырёх:



4. *Секстоль* образуется от деления длительностей на *шесть* частей вместо четырёх:



5. *Септоль* образуется от деления на *семь* частей вместо четырёх:



## СЧЁТ

Для различения длительностей нот и пауз используется *счёт*. Счёт – это равномерная и ритмичная пульсация, единицами которой выступают доли отсчёта. Счёт может быть выражен ударами метронома, постукиванием ноги, игрой барабанщика или гитары-ритм, тактирующим жестом дирижёра и т. п. Начинающие музыканты вынуждены поначалу использовать *счёт вслух*, т. е. играть, называя при этом счётные доли отсчёта, выраженные цифрами и буквой «и». По мере накопления опыта необходимость считать вслух исчезнет.

Давайте вернёмся на три главы назад и рассмотрим *Таблицу длительностей*. Имейте в виду: всё, что касается нотного счёта, в равной мере относится и к паузам.

Итак, *целая нота* (или *целая пауза*) длится, пока мы ритмично считаем: *раз-и-два-и-три-и-четыре-и*, т. е. она звучит на восемь счётных единиц.

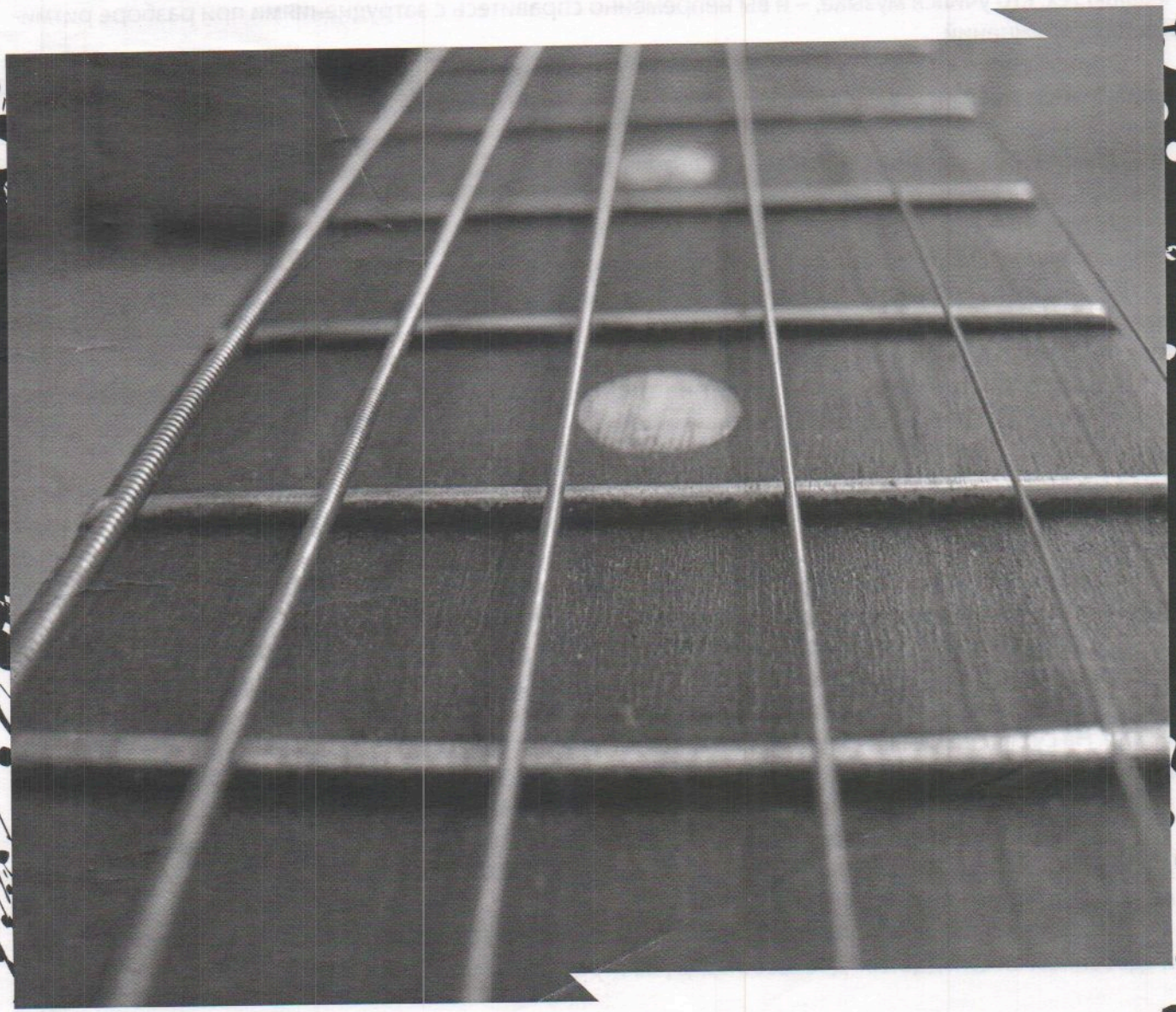
Далее, *половинная нота* звучит, пока мы считаем: *раз-и-два-и*, или *три-и-четыре-и*, т. е. на четыре счётных единицы.

*Четвертная* звучит на две счётных единицы (*раз-и* или *два-и*, *три-и* или *четыре-и*).

*Каждая восьмая нота* соответствует одной счётной единице.

На одну счётную единицу, т. е. на *раз* или на *и* приходятся по две *шестнадцатых* ноты.

На одну счётную единицу могут быть сыграны четыре *тридцать вторых* или восемь *шестьдесят четвёртых*.



## РИТМИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ

### (Часть I)

А теперь давайте попробуем применить на практике то, что вы узнали в теории. Простучите предлагаемые *Ритмические упражнения* правой рукой по левой ладошке (или наоборот). Если вы играете на гитаре, то можете озвучить эти упражнения, играя медиатором одну и ту же ноту на любой струне; можно также ударять по клавишам пианино или синтезатора. Имейте в виду, что началу каждой ноты соответствует удар, и, пока нота длится (соответственно счёту), рука от ладошки (от струны, от клавиши) не отрывается. Во время паузы рука остаётся в воздухе в ожидании последующей ноты, т. е. нового удара. Исполняя упражнения, считайте вслух – счёт подписан под текстом. Весь текст разделён на т. н. *цифры* (в кружочках наверху). Если последующий такт сохраняет ритмику предыдущего, под ним стоит обозначение *симиле* (лат. *simile* – подобие, сокращённо – *sim.*), т. е. счёт остаётся таким же, как и в предыдущем такте. Обратите внимание на то, что в некоторых тактах встречаются *акценты* (от лат. *accentus* – ударение). Пишется знак акцента (>) над или под нотой. Ноты, отмеченные акцентом, выделяются, т. е. ударяются сильнее и громче остальных.

Разбирая ритмические упражнения, вы, возможно, встретитесь с определёнными трудностями. Но без них не обойтись: ведь вот так, заочно, нам непросто объяснить, а вам понять, как играть тот или иной ритм. Поэтому не робейте, не стесняйтесь задавать вопросы, пользуйтесь советами и помощью тех, кто учился музыке, – и вы непременно справитесь с затруднениями при разборе ритмических упражнений.

Относительно счёта вслух следует заметить, что это не самоцель. Когда текст выучен, от счёта можно отказаться, но на начальной стадии разбора текста счёт вслух необходим. Даже если вы уже не «чайники».

При разборе упражнений можно пользоваться метрономом, удары которого должны соответствовать пульсациям счёта.

**Цифра 1** не представит для вас трудности. Её текст напоминает только что пройденную нами *Таблицу длительностей*. Только не забывайте об акцентах.

В **цифре 2** чередуются четвертные и восьмые ноты. В первом такте на счёт *раз-и* держим четверть, а две восьмые играем соответственно на *два* и на *и*. Вторая половина такта аналогична первой. В пятом такте 1-й цифры четверти, оказавшиеся в середине, длятся на счёт *и-два*, а также *и-четыре*.

В **цифре 3** четверть с точкой звучит на три пульсации счёта (в первом такте на *раз-и-два* и на *три-и-четыре*). Внимательно отслеживайте местоположение четвертей с точкой в остальных тактах цифры 3.

В **цифре 4** появляются паузы. Так, в первом такте половинная нота длится на счёт *раз-и-два-и*, а на счёт *три-и-четыре-и* идёт пауза, т. е. вы размыкаете руки и ударяете уже в следующем такте на счёт *раз*.

В **цифре 5** сначала идут восьмые длительности – ноты и паузы, каждая на одну пульсацию счёта. Затем появляются паузы четвертные, в два раза длиннее восьмых.

В **цифре 6** появляются лиги. Напоминаем, как они исполняются: первую ноту мы ударяем, а вторую, связанную с ней, не ударяем, но продолжаем держать руку (палец) прижатой, пока не кончится счёт. Так, в первом такте мы держим руку прижатой на счёт *раз-и-два-и* и далее, не отрывая руки, на *три-и*. На счёт *четыре* мы ударяем новую ноту и держим её на счёт *и*. Второй такт подобен первому. А третий и четвёртый такты звучат точно так же, как первый и второй. Разница лишь в графическом изображении: здесь вместо лиг использованы точки. По этому принципу построена вся цифра 6.

В **цифре 7** появляются *триоли*. Счёт упрощается: мы мыслим такт не на 8, а на 4 доли. На каждую долю играются три ноты. Триоли должны играться ровно. Триольные восьмые звучат короче, чем обычные. С пятого такта они чередуются.

В **цифре 8** сначала появляются *шестнадцатые ноты*, а с седьмого такта – комбинации восьмых и сдвоенных шестнадцатых. Две шестнадцатые играются на один счёт.

В **цифре 10** для лучшего усвоения *шестнадцатых пауз* к каждой счётной пульсации добавлен счёт *ma*. Теперь мы имеем в такте не 8, а 16 счётных единиц, каждая из которых соответствует шестнадцатой длительности. Во втором такте на счёт *раз* мы отрываем руку от ладони, а на счёт *ma-и-ma* играем три шестнадцатых ноты. То же происходит во 2, 3 и 4-й долях такта. В остальных тактах 10-й цифры будьте внимательны и на паузах не забывайте отрывать руку от ладони.

В **цифре 11** из триолей «выпадают» отдельные восьмые ноты, и вместо них образуются восьмые паузы, а с четырнадцатого такта – четвертные паузы.

В **цифре 12** чередуются такты с лигами и аналогичные им «пунктирные» такты.

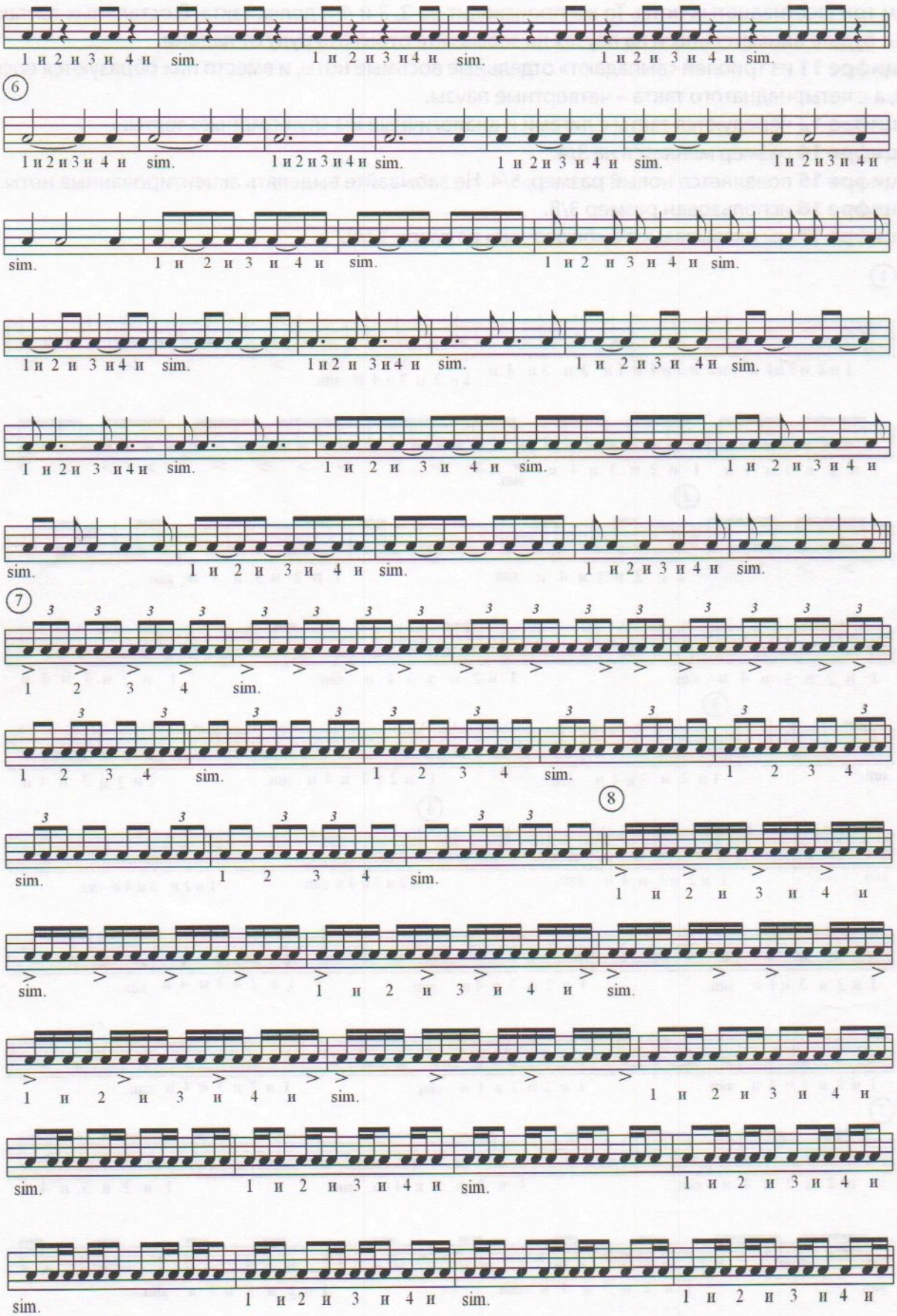
В **цифре 14** размер меняется на 3/4.

В **цифре 15** появляется новый размер: 5/4. Не забывайте выделять акцентированные ноты.

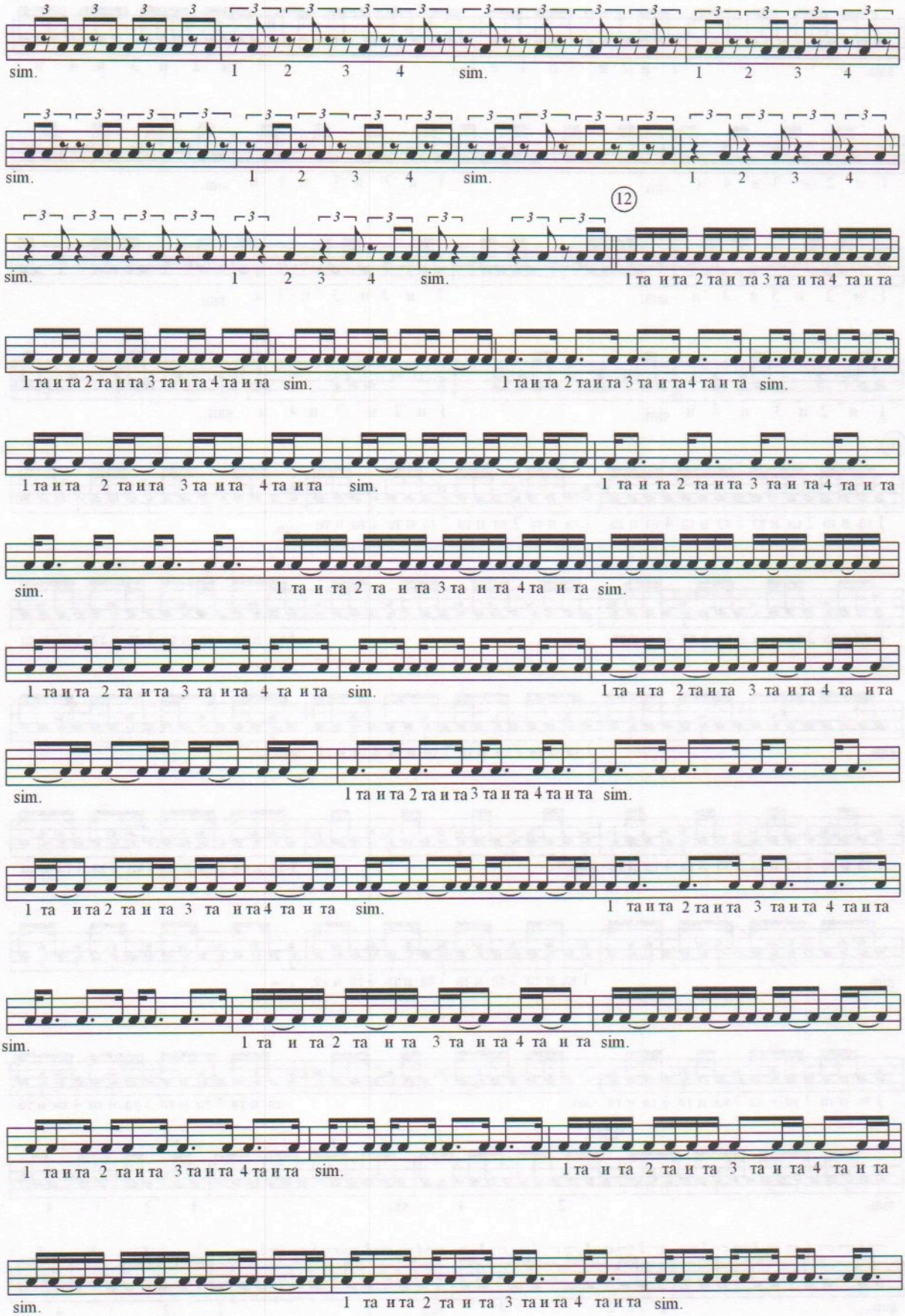
В **цифре 16** использован размер 3/8.

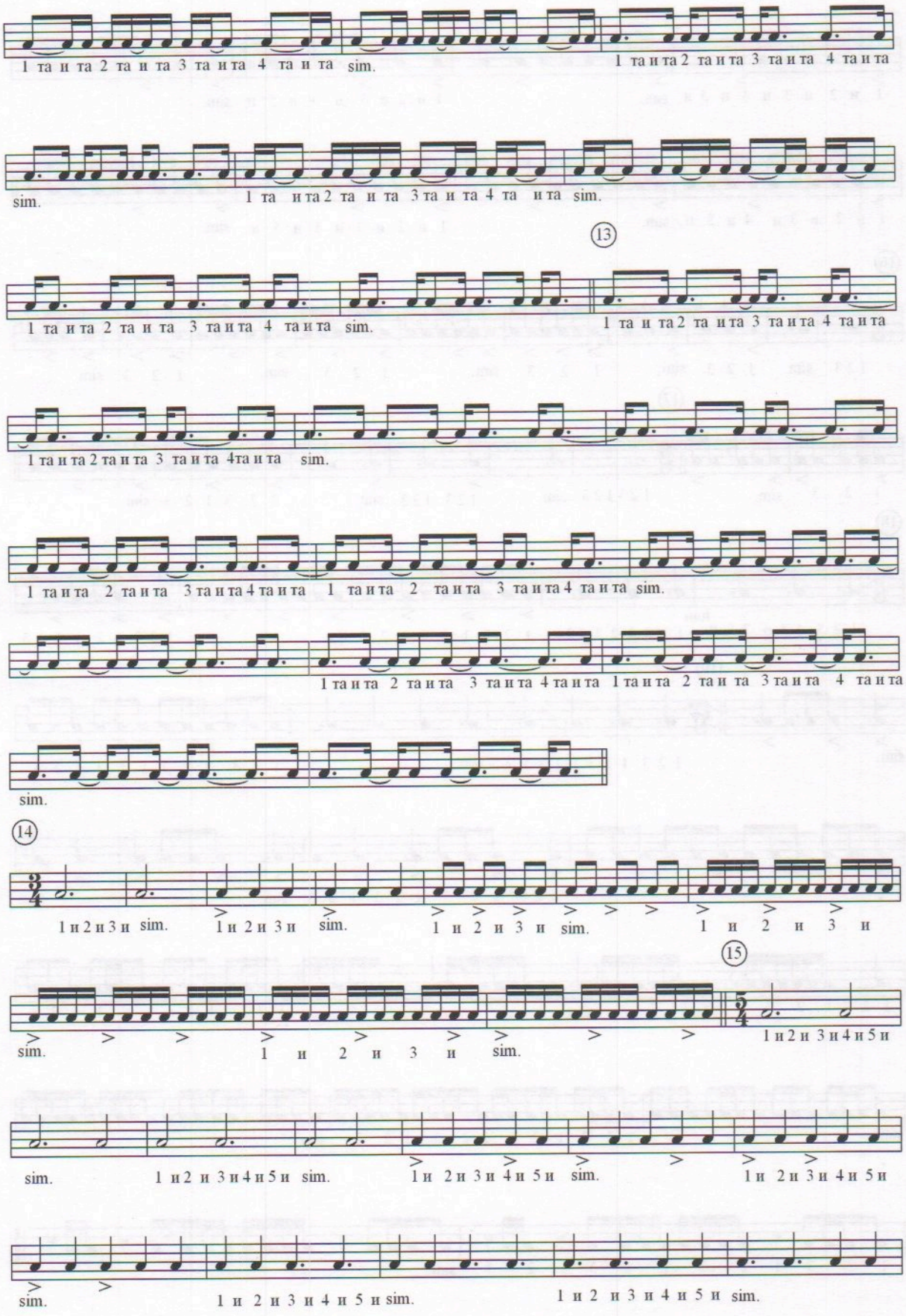
В **цифре 17** мы оказываемся в «блюзовом» размере 12/8.

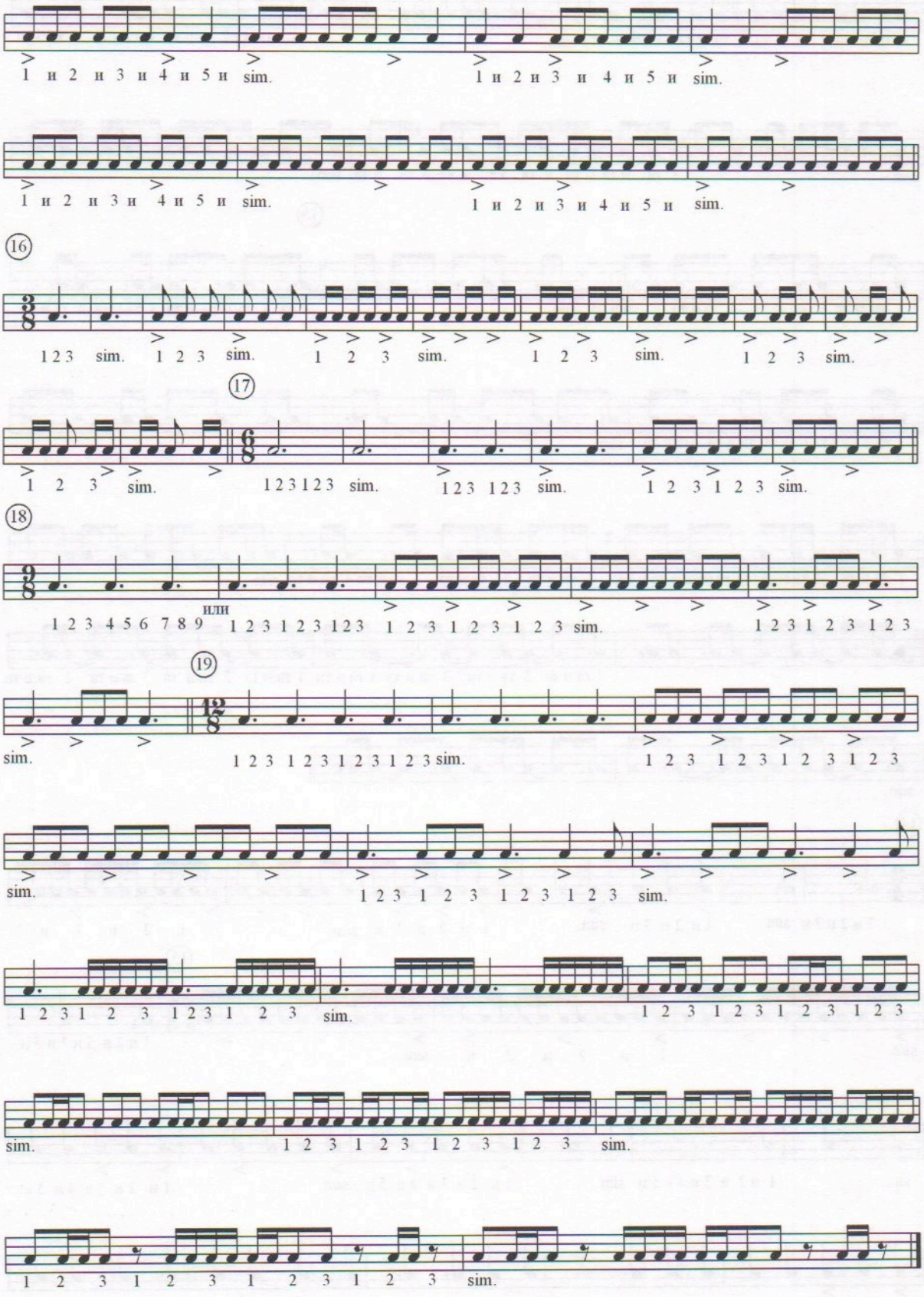



1 и 2 и 3 и 4 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и sim.
6
1 и 2 и 3 и 4 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и
sim.
1 и 2 и 3 и 4 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и
sim.
1 и 2 и 3 и 4 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и sim.
7
1 2 3 4 sim.
1 2 3 4 sim.
1 2 3 4 sim.
1 2 3 4
8
sim.
1 2 3 4 sim.
1 и 2 и 3 и 4 и
sim.
1 и 2 и 3 и 4 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и
1 и 2 и 3 и 4 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и
sim.
1 и 2 и 3 и 4 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и


9
sim.
1 и 2 и 3 и 4 и
sim.
1 и 2 и 3 и 4 и
1 и 2 и 3 и 4 и
sim.
1 и 2 и 3 и 4 и
sim.
1 и 2 и 3 и 4 и
sim.
1 и 2 и 3 и 4 и
sim.
1 и 2 и 3 и 4 и
sim.
10
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
sim.
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
sim.
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
sim.
sim.
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
sim.
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
sim.
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
sim.
sim.
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
sim.
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
sim.
11
3 3 3 3
sim.
1 2 3 4
sim.
1 2 3 4
3 3 3 3
sim.
1 2 3 4
sim.
1 2 3 4


sim. 1 2 3 4 sim. 1 2 3 4
sim. 1 2 3 4 sim. 1 2 3 4
12
sim. 1 2 3 4 sim. 1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та sim. 1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та sim.
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та sim. 1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
sim. 1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та sim.
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та sim. 1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
sim. 1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та sim.
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та sim. 1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
sim. 1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та sim.
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та sim. 1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
sim. 1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та sim.


1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та sim.
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
sim.
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та sim.
13
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та sim.
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та sim.
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та 1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та sim.
1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та 1 та и та 2 та и та 3 та и та 4 та и та
sim.
14
1 и 2 и 3 и sim.
1 и 2 и 3 и sim.
1 и 2 и 3 и sim.
1 и 2 и 3 и
15
sim.
1 и 2 и 3 и
sim.
1 и 2 и 3 и 4 и 5 и
sim.
1 и 2 и 3 и 4 и 5 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и 5 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и 5 и
sim.
1 и 2 и 3 и 4 и 5 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и 5 и sim.


1 и 2 и 3 и 4 и 5 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и 5 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и 5 и sim.
1 и 2 и 3 и 4 и 5 и sim.
16
1 2 3 sim. 1 2 3 sim. 1 2 3 sim. 1 2 3 sim. 1 2 3 sim.
17
1 2 3 sim. 1 2 3 1 2 3 sim. 1 2 3 1 2 3 sim. 1 2 3 1 2 3 sim.
18
1 2 3 4 5 6 7 8 9 или 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 sim. 1 2 3 1 2 3 1 2 3
19
sim. 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 sim. 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3
sim. 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 sim.
1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 sim. 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3
sim. 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 sim.
1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 sim.

## АЛЬТЕРАЦИЯ

Вот уже несколько столетий в музыке, преимущественно западной, принята и узаконена система *равномерной темперации* (от лат. *temperamentum* – правильное соотношение), в которой октава делится на 12 звуков с равномерными высотными промежутками в 100 центов (полутон). Самой ранней темперацией в истории был *пифагоров строй*, в котором все квинты были чистыми. Равномерный темперированный строй был получен в результате небольшого расширения или сужения, словом, выравнивания интервалов между звуками *натурального* звукоряда. О пользе равномерной темперации заговорили ещё в XVI веке. Первый точный расчёт был сделан в 1636 году математиком и музыкальным теоретиком Марином Мерсенном.

В 1722 году И. С. Бах опубликовал своё великое произведение «Das Wohltemperierte Klavir» («Хорошо темперированный клавир») – сборник прелюдий и фуг для клавира во всех мажорных и минорных тональностях, ставший последним аргументом в споре между сторонниками и противниками равномерной темперации. В XVIII–XIX веках эта система вытеснила все остальные.

Сегодня практически все инструменты сконструированы таким образом, чтобы извлекать из них звуки в соответствии с темперированным строем. Исключение составляют струнные инструменты: скрипка, альт, виолончель, контрабас. Гриф струнного инструмента не имеет ладов, но, так или иначе, струнники в основном играют музыку, написанную в темперированном строе. В качестве примера использования скрипки в нетемперированной музыке можно привести совместный проект всемирно известного скрипача Иегуди Менухина и не менее знаменитого исполнителя на *ситаре* (индийская лютня с подвижными ладами) Рави Шанкара, кстати сказать, обучавшего игре на этом экзотическом инструменте «битлов», Джимми Пейджа и др. Так вот, эти выдающиеся музыканты записали альбом с *рагами* (древнеиндийскими ладами с импровизациями), и Менухин, играя на скрипке, повторяет за ситаром все микрохроматические мелизмы, свойственные индийской музыкальной традиции, и с удивительной точностью выигрывает интервалы, меньшие, чем европейский полутон.

Лучший на свете музыкальный инструмент – человеческий голос, как известно, тоже не ограничен ладами и не разделён на воздушные столбики, но в большинстве случаев певцы оказываются вынужденными подстраиваться под всё те же 12 звуков в октаве.

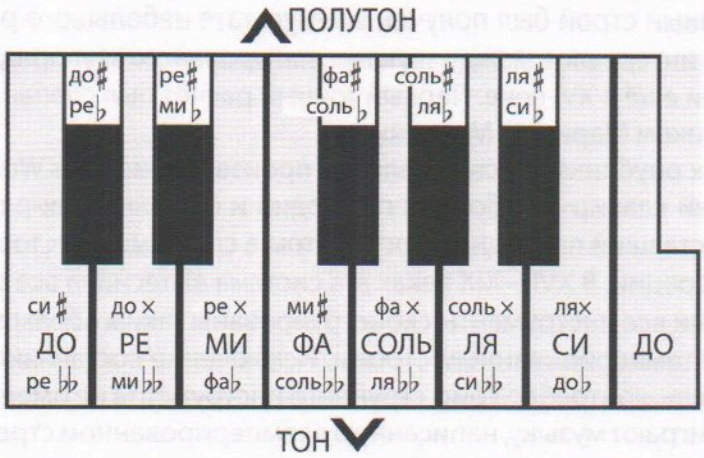
## ЗНАКИ АЛЬТЕРАЦИИ

Для изменения высоты нот используются следующие *знаки альтерации*: ♯ – *диез* (англ. *sharp* – острый, диез), повышающий ноту на полутон; ♭ – *бемоль* (англ. *flat* – плоский, бемоль), понижающий ноту на полутон; x – *дубль-диез* (англ. *double sharp*), повышающий ноту на тон (два полутона); ♭♭ – *дубль-бемоль* (англ. *double flat*), понижающий ноту на тон. Для отмены и прекращения действия знаков альтерации применяется знак ♮ – *бекар* (англ. *natural*), возвращающий ноте её «натуральную» высоту (нота с бекаром вновь оказывается на «белом» поле фортепианной клавиатуры). До XVII века бекар в качестве знака отмены альтерации не применялся. Интересно, что в некоторых современных партитурах бекары и вовсе отсутствуют.

Напомним, что гитара, как и все инструменты с ладами на грифе, – инструмент *темперированный*. Полутон заключён между соседними ладами (на одной струне).

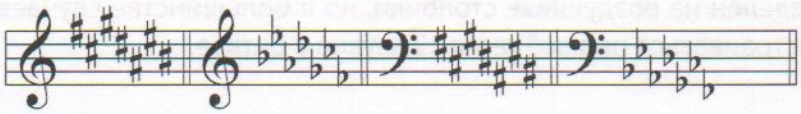
Если рассмотреть «белое поле» клавиатуры, то мы увидим, что полутоны находятся между нотами *ми–фа* и *си–до*. А промежуток между звуками *до–ре, ре–ми, фа–соль, соль–ля, ля–си* равен двум полутонам или *целому тону*. Но это только 7 белых клавишей в октаве звукоряда, а ведь есть ещё 5 чёрных клавишей, приобретающих свои названия от находящихся рядом белых (см. *Схему одноктавной клавиатуры*). Например: клавиша, находящаяся между нотами *до* и *ре*, получает название *до-диез* (нота *до*, повышенная на полутон) или *ре-бемоль* (нота *ре*, пониженная на полутон). Мы видим, что при различных названиях речь идёт об одной и той же клавише, следовательно, об одном и том же звуке. Совпадение звуков, одинаковых по высоте, но различных по написанию, называется *энгармонизмом* (от греч. ἐναρμόνιος – согласный, созвучный). Таким образом, нота *до-диез* энгармонически равна ноте *ре-бемоль*. Так же получают свои названия и чёрные клавиши, расположенные между нотами *ре* и *ми*, *фа* и *соль*, *соль* и *ля*, *ля* и *си*.

Но посмотрим внимательнее на «белое поле» клавиатуры. Каждая клавиша здесь имеет даже не два (как на «чёрном поле»), а три энгармонически равных названия. Например: нота *ре* может называться также *до* × и *ми* ♭♭. Ту же «скрытую» альтерацию мы замечаем и на других белых клавишах. Для чего нужны такие сложности и почему избежать их невозможно, мы расскажем вам немного позднее, когда коснёмся темы *Тональность*.



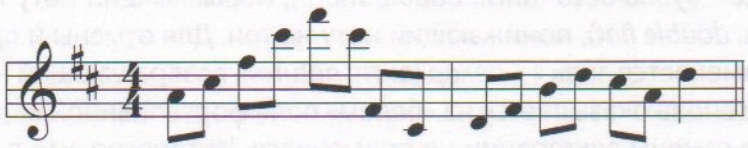

В нотном письме имеется два типа применения знаков альтерации: ключевые и случайные. *Ключевые* знаки выставляются в начале строчки нотоносца, справа от ключа. *Случайные* ставятся слева перед нотами, и рассеяны они по всему тексту.

Ключевыми знаками могут быть или диезы, или бемоли, без смешения, причём расположены они всегда строго в определённом порядке: диезы – *фа–до–соль–ре–ля–ми–си*; бемоли – *си–ми–ля–ре–соль–до–фа*.



Количество ключевых знаков определяется тональностью, в которой записана данная музыка. Связь ключевых знаков с определённой тональностью окончательно установлена в XVIII веке.

*Ключевые знаки* изменяют высоту одноимённых нот во всех октавах в пределах одной строчки нотоносца. Например:



Рассмотрим приведённый пример. У ключа стоят два диеза: *фа* и *до*. Первая нота *ля* играется на «белом поле» клавиатуры. Вторая – *до* – повышается на полутон, потому что у ключа стоит одноимённый диез. Третья нота, *фа*, играется, как *фа-диез*. Четвёртая нота *до* 3-й октавы тоже повышается на полутон, потому что ключевые знаки действуют во всех октавах. Пятая нота – *фа* – повышается на полутон. Так же, с повышением на полутон, играются и последующие ноты первого такта.

Во втором такте первая нота *ре* – «чистая». Вторая *фа* – *диез*. Третья и четвёртые ноты: *си* и *ре* – «белые». Пятая нота – *до* – повышается на полутон. Шестая и седьмая – «белые».

*Случайные знаки* изменяют высоту одноимённых нот только в одной и той же октаве, в пределах только одного такта. В приведённом ниже примере пунктирные линии показывают, как случайные знаки воздействуют на одноимённые ноты в той же октаве.



Обратите внимание на то, что девятая нота в первом такте – *до-бемоль*. На четырнадцатую ноту – *ля* воздействует знак *бекар* пятой ноты *ля*, а на пятнадцатую – *ми* – знак *бекар* седьмой ноты *ми*. Изменения первого такта не распространяются на второй такт. Здесь первая нота *до* будет чистой, несмотря на то, что в первом такте последняя *до – бемоль*. Одиннадцатая нота второго такта так же, как и девятая, – *ре-бемоль*. Остальные ноты играются по правилу ключевых знаков.

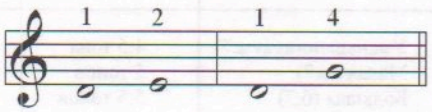
## ИНТЕРВАЛЫ

Соотношение двух звуков по высоте, а также расстояние между ними называется *интервалом* (от лат. *intervallum* – промежуток). Два звука, следующие один за другим, образуют *мелодический интервал* (а). Два звука, звучащие одновременно, образуют *гармонический интервал* (б).




В пределах одной октавы имеется восемь интервалов, по числу ступеней звукоряда. Названия интервалов – это латинские порядковые числительные: *прима* (*prima* – первая), *секунда* (*secunda* – вторая), *терция* (*tertia* – третья), *кварта* (*quarta* – четвёртая), *квинта* (*quinta* – пятая), *секста* (*sexta* – шестая), *септима* (*septima* – седьмая) и *октава* (*octava* – восьмая). Эти названия указывают на количество ступеней звукоряда, заключённых в интервале.

От любого звука можно построить любой интервал как вверх, так и вниз. Но мы пока будем строить интервалы исключительно вверх. Для этого исходный звук принимаем за приму (1 ступень), затем поднимаемся вверх по нотам (ступеням) звукоряда до нужной ступени. Например, построим секунду (2) вверх от ноты *ре*. Принимая ноту *ре* за 1-ю ступень (приму), определяем по звукоряду 2-ю ступень как *ми*. *Ре–ми* – интервал секунда. Теперь находим кварту (4) от ноты *ре*. *Ре* – 1-я ступень, *ми* – 2-я, *фа* – 3-я, *соль* – 4-я ступень, или кварта. Итак, *ре–соль* – интервал кварта.




секунда (2) кварта (4)

Величина интервала определяется не только количеством ступеней, выражающих его название (число), но и количеством тонов-полутонов, заключённых в нём. *Таблица интервалов* показывает нам, сколько тонов содержится в каждом интервале. Рассмотрим *Таблицу* и *Примеры интервалов*, построенных от ноты *до*. Для лаконизма записи используются краткие обозначения интервалов. Например: ч. 1 – чистая прима, м. 2 – малая секунда, б. 3 – большая терция, ув. 4 – увеличенная кварта, ум. 5 – уменьшенная квинта и т. д. При построении интервалов мы используем все 12 нот темперированной октавы. Построение интервала происходит в три этапа:

1. Сначала мы находим верхнюю ноту интервала. Для этого принимаем нижнюю ноту за приму (1) и поднимаемся по «лесенке» звукоряда вверх на то *число* ступенек, которое содержит интервал в своём названии. Ступень, на которой мы остановились, и есть верхняя нота интервала.

2. Затем считаем в тонах-полутонах построенную заготовку. При подсчёте интервала пользуйтесь «Схемой одноктавной клавиатуры» (раздел *Теория*).

3. Корректируем интервал с помощью знаков альтерации в соответствии с *Таблицей интервалов*. Помните, что изменять по высоте (альтерировать) мы можем только верхнюю ноту интервала.

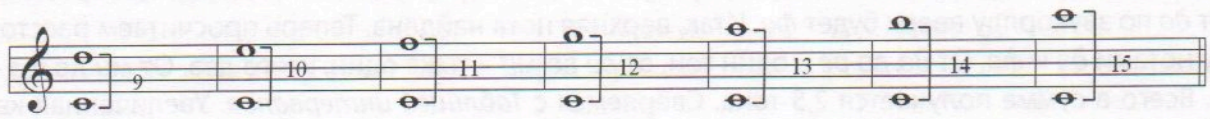
В качестве примера давайте построим увеличенную кварту (ув. 4) от ноты *до*. Четвёртой ступенью от *до* по звукоряду вверх будет *фа*. Итак, верхняя нота найдена. Теперь просчитаем расстояние между нотами *до* и *фа*. От *до* до *ре* – один тон, от *ре* до *ми* – тоже один, итого два. От *ми* до *фа* – полутон. Всего в сумме получается 2,5 тона. Сверяемся с *Таблицей интервалов*. Увеличенная кварта

включает в себя 3 тона, а у нас 2,5, поэтому нам следует расширить интервал на полутон. Для этого мы ставим диез перед верхней нотой *фа*, повышая её на полутон, и тем самым расширяем интервал до трёх тонов. Интервал построен правильно: *до–фа-диез* – увеличенная кварта, или *тритон* (греч. *τριτονον*, от *τρι-* в сложных словах – три и *τονος* – тон) (см. *Примеры интервалов*).

| Количество ступеней в интервале | Название интервала | Качество интервала | Количество тонов | Нотный пример |
|---|---|---|---|---|
| 1 | Прима | Чистая (ч.1) | 0 тонов | ч.1 |
| 2 | Секунда | Малая (м.2)<br>Большая (б.2)<br>Увеличенная (ув.2) | 0,5 тона<br>1 тон<br>1,5 тона | м.2 б.2 ув.2 |
| 3 | Терция | Малая (м.3)<br>Большая (б.3) | 1,5 тона<br>2 тона | м.3 б.3 |
| 4 | Кварта | Уменьшенная (ум.4)<br>Чистая (ч.4)<br>Увеличенная (ув.4) | 2 тона<br>2,5 тона<br>3 тона | ум.4 ч.4 ув.4 |
| 5 | Квинта | Уменьшенная (ум.5)<br>Чистая (ч.5)<br>Увеличенная (ув.5) | 3 тона<br>3,5 тона<br>4 тона | ум.5 ч.5 ув.5 |
| 6 | Секста | Малая (м.6)<br>Большая (б.6) | 4 тона<br>4,5 тона | м.6 б.6 |
| 7 | Септима | Уменьшенная (ум.7)<br>Малая (м.7)<br>Большая (б.7) | 4,5 тона<br>5 тонов<br>5,5 тонов | ум.7 м.7 б.7 |
| 8 | Октава | Чистая (ч.8) | 6 тонов | ч.8 |

По своему звучанию интервалы делятся на благозвучные, или *консонирующие* (от лат. *consonus* – согласный, созвучный, стройный), и неблагозвучные, или *диссонирующие* (от лат. *dissonus* – несогласный, нестройный). В свою очередь, консонирующие интервалы подразделяются на интервалы *совершенного консонанса* (ч. 1, ч. 8, ч. 4 и ч. 5) и *несовершенного консонанса* (м. 3, б. 3, м. 6, б. 6). Диссонирующие интервалы – м. 2, б. 2, м. 7, б. 7, а также тритоны (ув. 4 и ум. 5). Эти особенности звучания интервалов сказываются в конкретном музыкальном материале: в мелодических построениях, в аккордах, в соединении голосов (полифонии) и других фактурных образованиях.

Интервалы шире октавы называются *составными*, или *сложными*. Секунда через октаву называется *нона* (9-я ступень), терция через октаву – *децима* (10-я ступень), кварта через октаву – *ундецима* (11-я ступень), квинта – *дуодецима* (12-я ступень), секста – *терцдецима* (13-я ступень), септима – *квартдецима* (14-я ступень). Интервал *квинтдецима* (15-я ступень) включает в себя *две октавы*.



## АККОРДЫ

*Я слушал то, что они делали (Моцарт, Вивальди, Бах и Бетховен – Ю. П.), и думал: опаньки, что же это? Обращённые аккорды и контрапункты – это здорово! Это вам не блюз. Так я и начал слушать записи классической музыки, принадлежащие моей матери. И понеслось. В отличие от множества людей, получивших классическое музыкальное образование и затем пришедших в рок, я проделал этот путь в обратном порядке.*

Ингви Мальмстин

Одновременное сочетание трёх и более звуков называется *аккордом* (от ср.-век. лат. *accordo* – согласовываю). Звуки основных, базовых аккордов располагаются, главным образом, по терциям. Обозначение аккорда складывается из прописной латинской буквы, соответствующей нижней ноте аккорда (приме), и цифр, соответствующих интервалам между нижней и другими нотами аккорда. Интересно, что алфавитная табулатура, где каждая буква обозначала определённый аккорд, была разработана в далёком 1606 году. Это был первый опыт обозначения аккордов буквами и цифрами. Сегодня такие обозначения аккордов стали для музыкантов привычными.

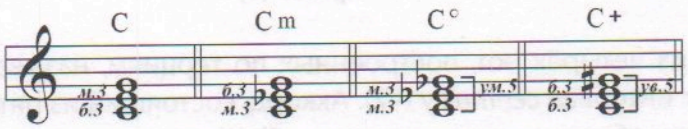
Рассмотрим несколько *базовых аккордов*. Аккорд, состоящий из трёх звуков, расположенных по терциям, называется *трезвучием*. Аккорды всегда «читаются» снизу вверх.

Трезвучие, составленное из большой и малой терций (если рассматривать его снизу вверх), называется *мажорным* (от лат. *major* – бóльший) и обозначается прописной латинской буквой (например: *С – До*), соответствующей нижнему звуку трезвучия.

Трезвучие, состоящее из малой и большой терций, называется *минорным* (от лат. *minor* – меньший) и обозначается прописной буквой (*С*), к которой добавлена строчная латинская буква *m*, означающая минор.

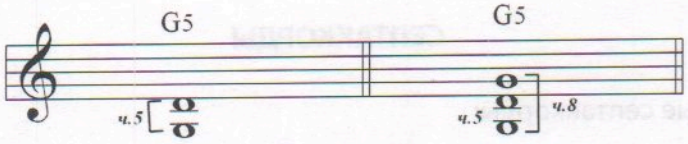
Трезвучие, состоящее из двух малых терций, называется *уменьшенным*, из двух больших – *увеличенным*. Названия двух последних аккордов происходят от названия интервалов между нижними и верхними звуками трезвучий: *уменьшенной* квинты и *увеличенной* квинты. Обозначая уменьшенное и увеличенное трезвучия, мы добавляем к букве *С* соответственно *о* или +.

### ОСНОВНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ




Мажорное Минорное Уменьшенное Увеличенное

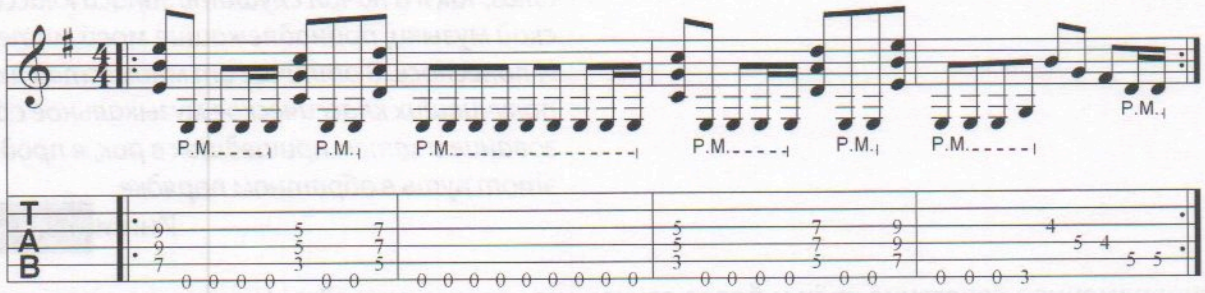
Теперь давайте рассмотрим аккорд с цифрой 5 (квинту). *С5* – это *квинтаккорд*, или просто интервал квинта. В рок-музыке аккомпанирующая гитара часто играет квинтами. Звучание этого интервала можно сделать более мощным, насыщенным, удвоив нижний звук на другой струне.



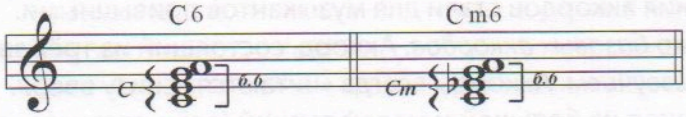
Вот конкретный пример использования квинт с удвоенной в октаву примой:

## BREAKIN' ALL THE RULES

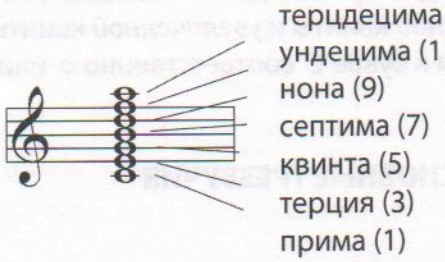
Оззи Осборн




Аккорды с цифрой 6 (*C6, Cm6*) называются аккордами с 6-й ступенью, или «шестёрками». К мажорному (*C*) или минорному (*Cm*) трезвучию добавляется большая секста (если считать от нижнего звука аккорда). Этот аккорд не надо путать с *секстаккордом* (I обращение трезвучия), обозначаемым цифрой 6 в иной, «школьной» терминологии. В своё время мы поговорим и о секстаккордах.




Как вы уже знаете, нижняя нота любого базового аккорда, построенного по терциям, называется *примой* (1). Следующая за ней нота – *терция* (3). Затем идёт *квинта* (5). Четвёртая нота аккорда – *септима* (7). Пятая – *нона* (9). Шестая – *ундецима* (11). Седьмая – *терцдецима* (13). Восьмая нота аккорда, построенного по терциям, повторяет приму через две октавы, поэтому цифра 15 в обозначении аккордов не применяется.




Аккорд, состоящий из четырёх нот, построенных по терциям, называется *септаккордом* (его крайние звуки образуют интервал *септиму* – 7). Аккорд, состоящий из пяти нот, называется *нонаккордом* (его крайние звуки образуют интервал *нону* – 9). Шесть нот, построенных по терциям, образуют – *ундецимаккорд* (11), семь нот – *терцдецимаккорд* (13).




### СЕПТАККОРДЫ

Рассмотрим основные септаккорды:




В двух первых септаккордах (*C7* и *Cm7*), в основании которых находятся соответственно мажорное и минорное трезвучия, есть общий сходный элемент: интервал между крайними звуками – *малая септима*. Эти септаккорды принято называть так: *мажорный септаккорд (C7)* и *минорный септаккорд (Cm7)*.

В следующих септаккордах (*Cmaj7* и *Cm maj7*) крайние ноты образуют интервал *большую септиму*. В обозначении этих аккордов используется сокращение *maj – мэйдж* от англ. *major* – бóльший, мажорный). Эти обозначения легко расшифровываются: *Cmaj7* – до-мажорное трезвучие с большой септимой; *Cm maj7* – до-минорное трезвучие с большой септимой (иногда этот аккорд обозначается так: *Cm♯7* или *Cm+7*).

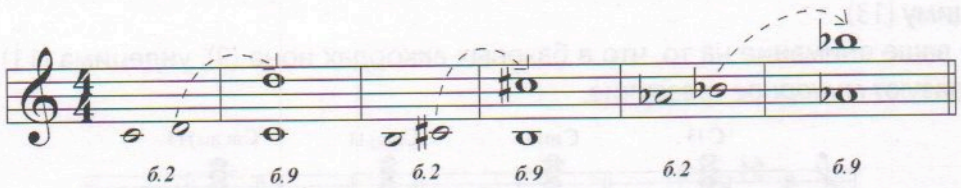
Аккорд *Cdim7* (сокр. от англ. *diminish* – уменьшаться) называется *уменьшенным септаккордом*. Он состоит из трёх малых терций. Его крайние ноты образуют интервал *уменьшенную септиму*. Это и определило название септаккорда. Иногда для удобства чтения септиму заменяют энгармонически равной секстой (Вариант 2).

А вот ещё один септаккорд: *полууменьшенный* (*Cø7*). В отличие от уменьшенного септаккорда (*Cdim7*) его крайние ноты образуют не уменьшенную, а *малую септиму*. Иногда этот аккорд обозначается так: *Cm7♭5* или *Cm7-5*.

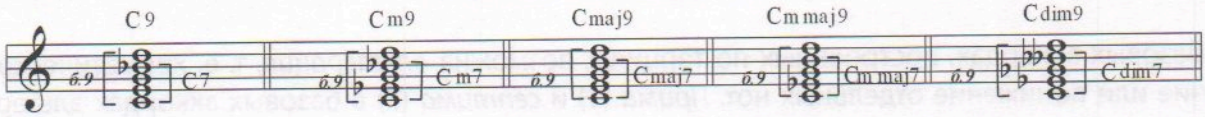
Аккорд *Caug 7 – одж* (от англ. *augment* – увеличивать), представляет собой увеличенное трезвучие с добавленной малой септимой.

## НОНАККОРДЫ

Рассмотрим теперь *нонаккорды*. Интервал нона – это 9-я ступень по звукоряду от нижней ноты аккорда или секунда через октаву. Следует запомнить, что во всех базовых нонаккордах *нона* должна быть *большой*. Вместо того чтобы просчитывать большую нону (7 тонов), проще построить от нижнего звука аккорда (примы) вверх большую секунду (б. 2), содержащую в себе 1 тон, а затем перенести найденный звук на октаву вверх. Это и будет большая нона.




Теперь рассмотрим несколько нонаккордов:

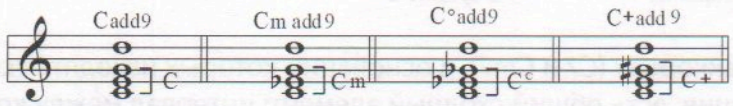


Несколько слов о вышеприведённых примерах. *C9* и *Cm9* – мажорный и минорный *нонаккорды*. Они составлены из септаккордов *C7* и *Cm7*, к которым добавлена *большая* нона.

Два *мэйдж-нонаккорда* (*Cmaj9* и *Cm maj9*) состоят из *Cmaj7* и *Cm maj7*, к которым добавлена та же большая нона.

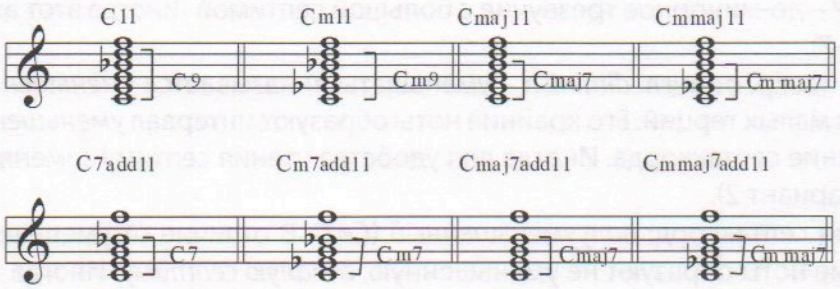
Следующий аккорд *Cdim9* представляет собой уже известный нам *Cdim7* с добавленной большой ноной.

Четыре нонаккорда с приставкой *add* (от англ. *add* – прибавлять, добавлять): *Cadd9, Cm add9, Co add9* и *C+add9* – это четыре базовых трезвучия, к которым добавлена нона. Заметьте, что в отличие от обычных нонаккордов в них отсутствует септима.




## УНДЕЦИМАККОРДЫ

А теперь рассмотрим аккорды с цифрой 11:



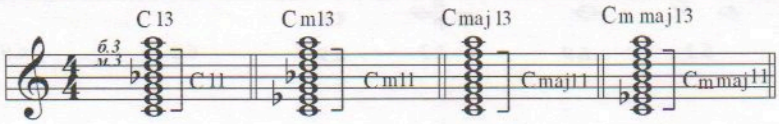

Небольшие комментарии к вышеприведённым аккордам. *C11* и *Cm11* – мажорный и минорный *ундецимаккорды*. К аккордам *C9* и *Cm9* добавлена *чистая ундецима* (чистая кварта через октаву). Или проще: можно построить м. 3 вверх от ноны аккорда, и мы получим ундециму (11). Аккорды *Cmaj11* и *Cm maj11* составлены из *Cmaj9* и *Cm maj9* с добавленной ундецимой (11).

В аккордах с цифрой 11 и приставкой *add (C7add11, Cm7add11, Cmaj7add11, Cm maj7add11)* отсутствует нона.

## ТЕРЦДЕЦИМАККОРДЫ

Аккорды с цифрой 13 называются *терцдецимаккордами*. К ундецимаккорду (11) добавляется терцдецима (б. 6 через октаву). Или проще: можно построить б. 3 вверх от ундецимы (11), и мы получим терцдециму (13).

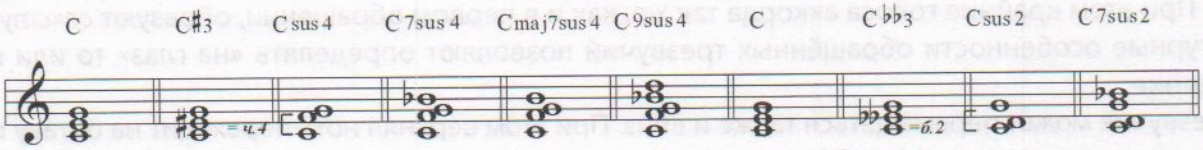
Обращаем ваше внимание на то, что в базовых аккордах нона (9), ундецима (11) и терцдецима (13) вместе образуют *минорное* трезвучие.



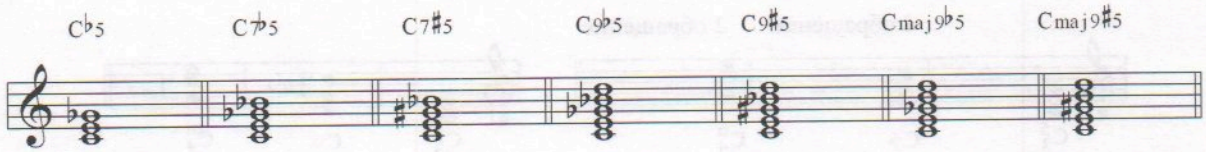

## АЛЬТЕРАЦИЯ В АККОРДАХ

В базовых аккордах, построенных по терциям, возможна *альтерация*, т. е. хроматическое повышение или понижение отдельных нот. *Прима* (1) и *септима* (7) в базовых аккордах альтерации не подлежат. *Терцию* в аккорде с мажорным трезвучием в основании можно повысить на *полутон*

*(sus4)* или понизить на *тон (sus2)*. В трезвучии с минорным основанием всё наоборот: терцию можно повысить на тон или понизить на полутон. В результате этих манипуляций возникает целый ряд новых «подвешенных» аккордов *sus – «сас»* (от англ. *suspend* – подвешивать) – *Csus4, C7sus4, Cmaj7sus4, C9sus4*, а также *Csus2 и C7sus2:*

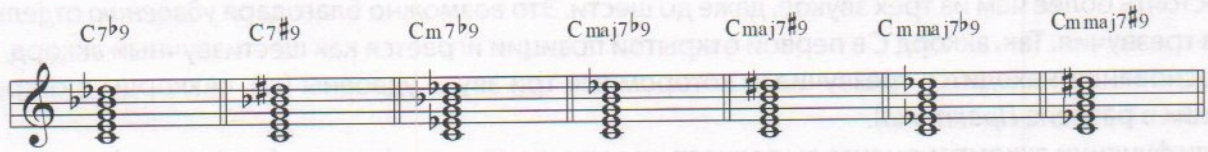



*Квинту* в аккорде можно повысить или понизить на полутон. Это позволяет получить ряд новых аккордов: *C♭5, C7♭5, C7♯5 (= C7aug), C9♭5, C9♯5, Cmaj9♭5, Cmaj9♯5:*

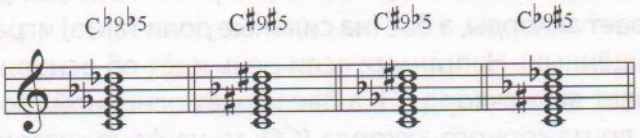



Возможны такие обозначения альтерированных аккордов, где вместо знака диез (♯) ставится +, а вместо знака бемоль (♭) ставится –. Например: *C7-5, C9+5* и т. п.

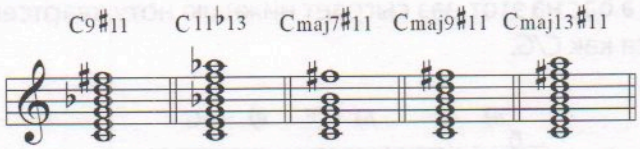
При повышении или понижении *ноны* на полутон образуются аккорды: *C7♭9, C7♯9, Cm7♭9, Cmaj7♭9, Cmaj7♯9, Cm maj7♭9, Cm maj7♯9.*




При одновременной альтерации *квинты* и *ноны* возникают следующие аккорды: *C♭9♭5, C♯9♯5, C♯9♭5, C♭9♯5.*




Альтерация *ундецимы* или *терцдецимы* встречается реже, в основном – в джазовой музыке:




В этой главе мы, естественно, не могли показать все возможные альтерации в аккордах. Мы познакомили вас лишь с общими принципами альтерации в аккордах. Попробуйте строить альтерированные аккорды от разных нот самостоятельно, поищите «новые» аккорды и используйте их в вашем творчестве.

## ОБРАЩЕНИЯ ТРЕЗВУЧИЙ

Любое базовое трезвучие, построенное по терциям, имеет особое «школьное» обозначение: 5/3. Эта дробь показывает, что в структуре аккорда имеется терция (3) и квинта (5). А прима аккорда по умолчанию всегда наличествует. Итак, 5/3 – это трезвучие, построенное по терциям.

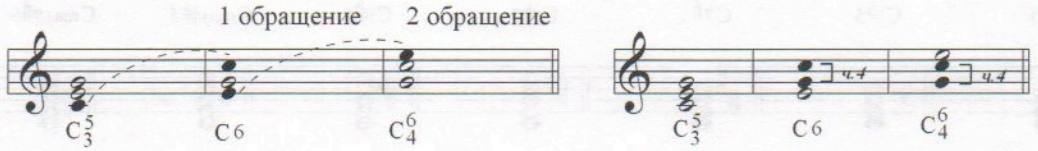
*Обращением трезвучия* называется такое его перемещение вверх, при котором его *нижняя нота* переходит на октаву выше, а две другие остаются на месте. Обратите внимание на то, что в обращённых трезвучиях появляется интервал *кварта*.

Первое обращение трезвучия называется *секстаккордом*, обозначается цифрой 6 и состоит из терции и кварты. Крайние голоса трезвучия образуют *сексту*.

Второе обращение трезвучия называется *квартсекстаккордом*, обозначается 6/4 и состоит из кварты и терции. Заметьте, что в секстаккорде кварта находится вверху, а в квартсекстаккорде – внизу. При этом крайние голоса аккорда так же, как и в первом обращении, образуют *сексту*. Эти структурные особенности обращённых трезвучий позволяют определять «на глаз» то или иное обращение.

Трезвучие может перемещаться также и вниз. При этом верхняя нота переходит на октаву вниз, а две другие остаются на месте. Обращение трезвучия – широко используемый в музыке приём, создающий новые фактурные построения.

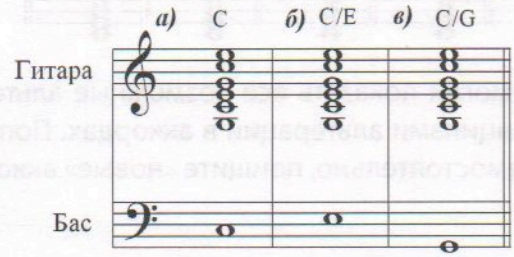
Рассмотрим обращение до-мажорного трезвучия *(C)*:



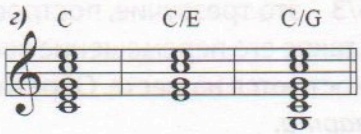

секстаккорд квартсекстаккорд

Следует заметить, что в гитарной музыке обращение аккорда имеет свою специфику и более сложную схему, чем та, что рассматривается нами в этой главке. Трезвучие, сыгранное на гитаре, может состоять более чем из трёх звуков, даже до шести. Это возможно благодаря *удвоению* отдельных звуков трезвучия. Так, аккорд *C* в первой открытой позиции играется как шестизвучный аккорд, хотя в его основании находится трезвучие, в котором все три звука удвоены (см. «Аккорды в открытой позиции» в разделе *Практика*).

Если функции аккомпанемента выполняет не один инструмент (гитара, фортепиано), а т. н. *ритм-секция* оркестра, ансамбля или группы, состоящая из гитары, бас-гитары и ударных, то обращённые аккорды, как правило, раскладываются на две функции: ритм и бас (например: гитара и бас-гитара). Таким образом, гитара играет аккорды, а бас (на сильные доли такта) играет ноты, находящиеся внизу аккордов (в т. ч. и обращённых). Например: если речь идёт об основном аккорде (например, до-мажорном), то гитара играет этот аккорд (*C*), а бас играет основной его тон *до* (а). Если необходимо озвучить секстаккорд до-мажорного аккорда (*C6*), то на фоне гитарного аккорда (*C*) бас играет нижнюю ноту обращения – *ми* (б), и обозначается такой аккорд как *C/E*, где *C* – аккорд (для гитары), а *E* – басовая нота (для баса). Если должен прозвучать до-мажорный квартсекстаккорд, то гитара сыграет всё тот же аккорд *C*, а бас на этот раз сыграет нижнюю ноту квартсекстаккорда – *соль* (в). Такой аккорд будет обозначаться как *C/G*.



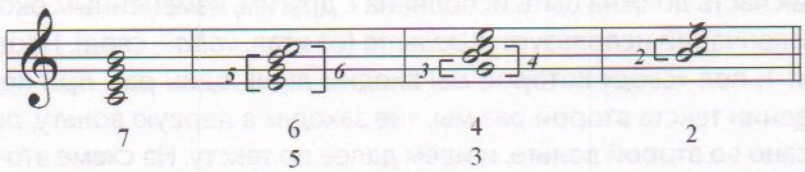

Обращённые трезвучия можно играть на гитаре без баса. При этом нота, стоящая справа от косой линии в обозначении аккорда, должна быть сыграна как самый низкий звук (г).



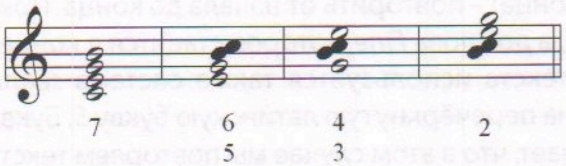
## ОБРАЩЕНИЯ СЕПТАККОРДОВ

Септаккорд, так же как и трезвучие, может перемещаться вверх и вниз. При этом образуются три обращения. Принцип перемещения септаккорда вверх такой же, как и при обращении трезвучия: нижний звук переходит на октаву вверх, а прочие *три* остаются на местах. Первое обращение септаккорда называется *квинтсекстаккорд* (6/5), второе обращение – *терцквартаккорд* (4/3), третье обращение – *секундаккорд* (2).

I обращение II обращение III обращение

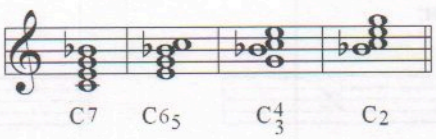



Обратите внимание на новый интервал *секунду*, появившийся в обращённых септаккордах. В I обращении (6/5) секунда оказывается наверху, во II (4/3) – в середине, в III (2) – внизу. Эта структурная особенность обращённых септаккордов позволяет сразу же определить то или иное обращение септаккорда. Следует заметить, что септаккорды всех видов, образованные от любых звуков, обращаются по схеме, описанной выше, и получаемые обращения будут называться так же, как в нашем примере.




Если функции аккомпанемента выполняют бас и гитара, то обращённые септаккорды раскладываются так: гитара играет аккорды, а бас – ноты, находящиеся внизу аккордов. Например, если речь идёт об основном септаккорде (*C7*), то гитара играет этот аккорд (*C7*), а бас играет основной его тон *до*. В квинтсекстаккорде (*6/5*) на фоне гитарного аккорда (*C7*) бас играет нижнюю ноту обращения *ми* и обозначается как (*C7/E*). В терцквартаккорде на фоне того же гитарного аккорда (*C7*) бас играет нижнюю ноту обращения *соль* и обозначается как (*C7/G*). В секундаккорде бас играет нижнюю ноту обращения *си-бемоль* и обозначается как (*C7/B♭*).



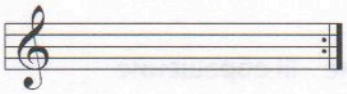

## АББРЕВИАТУРЫ

Для удобства чтения нот применяются знаки сокращения нотного письма, или *аббревиатуры* (итал. *abbreviatura* от лат. *abbrevio* – сокращаю).

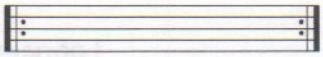
Если часть музыкального произведения должна быть повторена, то вместо её двойного написания используется *реприза* (от франц. *reprise* – возобновление, повторение). Реприза – это точное по-

вторение части произведения. Музыкальный текст, заключённый в знаки репризы, повторяется как минимум дважды. Если его необходимо повторить большее число раз, то пишется особое указание (например: *3 раза*).

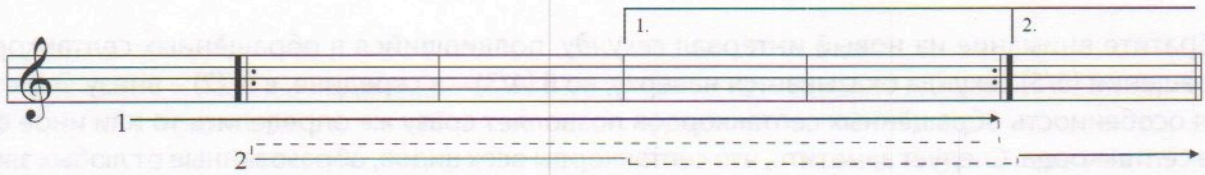
Повторить от начала



Повторить от репризы до репризы



Если повторяемая часть должна быть исполнена с другим, изменённым окончанием, то для разделения вариантов окончаний используется *вольта* (от итал. *volta* – свод). Первая вольта – квадратная скобка с цифрой 1, под «свод» которой мы входим лишь один раз, при первом проигрывании текста. При прохождении текста второй раз мы, «не заходя» в первую вольту, переходим во вторую, играем то, что написано во второй вольте, и идём далее по тексту. На схеме это выглядит так:

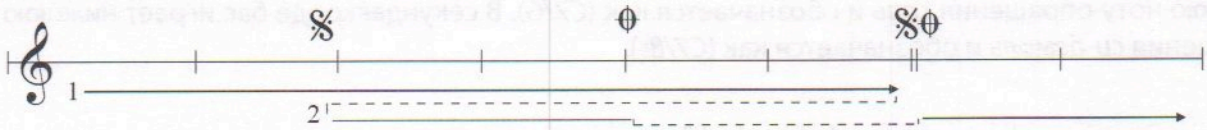



В академической музыке нередко встречаются следующие обозначения, предписывающие повторить часть произведения: *D. C.* (итал. *da capo* – от головы) – повторить пьесу с самого начала и *D. C. al Fine* (итал. *al fine* – до конца) – повторить от начала до конца. При втором обозначении мы доигрываем не до самого конца, а до слова *Fine*, которое ставится в конце первой части произведения.

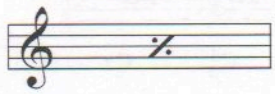
Для повторения части текста используется также система *segno*.....*фонарь*. Знак *сеньё* (итал. *segno* – сигнал, знак) похож на перечёркнутую латинскую букву *S*. Буквенное обозначение *D. S.* (итал. *dal segno* – от знака) показывает, что в этом случае мы повторяем текст не с самого начала, а от знака *segno* до знака *фонарь*. Затем, пропуская текст между двумя *фонарями*, мы переходим в заключительный раздел произведения.

Рассматривая схему, имейте в виду, что движение по тексту обозначено сплошной линией, а возвращение и перенос – пунктирной.

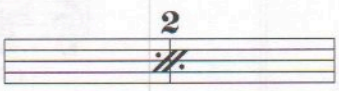
**Схема применения знаков *segno* и *фонарь***



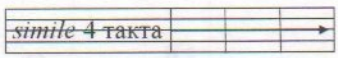

Для обозначения повтора одного, двух и более тактов используются следующие знаки сокращения:



Повторить предыдущий такт




Повторить два предыдущих такта



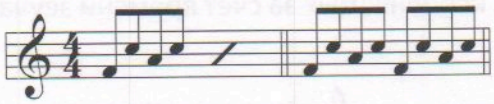

Повторить четыре предыдущих такта

Для того чтобы сохранить характер исполнения музыки или оставить без изменения *штрихи* (движения медиатора или смычка вниз-вверх), используется термин *симиле* (лат. *simile* – подобие, сокращённо – *sim.*) В более широком смысле *simile* означает продолжение игры по установленному образцу до нового указания.

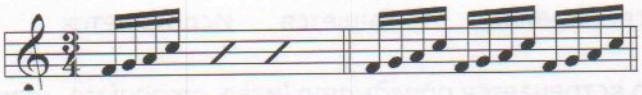
Повторение одного и того же звука, интервала, аккорда или фигурации может быть обозначено следующим образом:







Пишется Исполняется



Пишется Исполняется

Если пауза длится несколько тактов (например, семь), это обозначается так:




В арсенале гитарных приёмов не последнее место занимает *тремоло* (итал. *tremolo* – дрожащий). Тремоло – это быстрое многократное повторение одного звука или созвучия (интервал не менее терции или аккорд). На гитаре тремоло исполняется медиатором переменным штрихом (п-v-п-v и т. д.). Заметьте, что п – движение медиатора вниз, v – вверх.

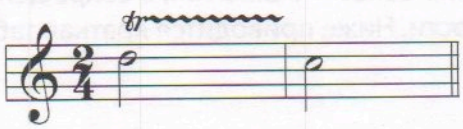


В игре на классической гитаре тремоло исполняется пальцами с добавлением басовых нот:




Многократное чередование двух звуков, расстояние между которыми – полутон или тон, называется *трелью* (итал. *trillo*, от *trillare* – трясти, дребезжать). Трель обозначается знаком *tr* над нотой, а также волнистой линией.

Пишется



Исполняется



Среди многочисленных *мелизмов* (от греч. μέλισμα – песня, напев) – особых знаков, обозначающих мелодические украшения (*апподжатуру, группетто, мордент, трель* и др.), мы обращаем ваше внимание прежде всего на *форшлаг* (нем. *Vorschlag*, от – *vor* – перед и *Schlag* – удар). Форшлаг часто используется рок-гитаристами в сочетании с такими приёмами игры, как *Bend, Hammer-on* и др. Более всего нас интересует *короткий форшлаг*. Он записывается в виде маленькой перечёркнутой ноты или нескольких нот, исполняемых за счёт времени звучания предыдущей ноты.



Пишется Исполняется Пишется Исполняется Пишется Исполняется

Среди аббревиатур встречается *арпеджато* (итал. *arpeggiato* – как на арфе) – арфообразное последовательное исполнение звуков аккорда.



Для сокращения добавочных линий используются знаки переноса звуков на октаву вверх или вниз.




Пишется Звучит Пишется Звучит

## СИЛА ЗВУКА (ГРОМКОСТЬ)

Вы уже ознакомились с такими физическими свойствами музыкального звука, как высота и длительность. Теперь настало время поговорить о третьем свойстве звука – *силе*. Обозначения, показывающие изменение силы звучания (громкости), называются *динамическими оттенками*. Так, постепенное усиление звучания обозначается знаком



или словом *крещендо* (итал. *crescendo* – усиливая), в сокращении – *cresc*. Постепенное ослабление звучания выражается знаком



или словом *диминуэндо* (итал. *diminuendo* – ослабляя), в сокращении – *dim*. Существуют также обозначения фиксированной громкости. Ниже приводится краткая таблица динамических оттенков.

**Динамические обозначения**

| | | | |
|---|---|---|---|
| **Pianissimo** | **pp** | пианиссимо | очень тихо |
| **Piano** | **p** | пиано | тихо |
| **Mezzo piano** | **mp** | меццо пиано | умеренно тихо |
| **Mezzo forte** | **mf** | меццо форте | умеренно громко |
| **Forte** | **f** | форте | громко |
| **Fortissimo** | **ff** | фортиссимо | очень громко |
| **Sforzando** | **sf** | сфорцандо | звук или аккорд, взятые с сильной атакой |
| **Crescendo** | **cresc.** | крещендо | постепенное усиление звучания |
| **Decrescendo** | **decresc.** | декрещендо | постепенное ослабление звучания |
| **Diminuendo** | **dim.** | диминуэндо | постепенное ослабление звучания |
| **Morendo** | | морендо | замирая |

Справедливости ради надо сказать, что в рок-музыке динамические обозначения применяются редко. Громкость исполнения зависит здесь от многих, в основном – технических, факторов: мощности усиления, размеров зала, в котором проводится выступление, от квалификации звукооператора и т. п. Но мы намеренно знакомим вас с основными динамическими обозначениями на тот случай, если вы, подобно Ричи Блэкмору, захотите поиграть на натуральных, акустических инструментах без усиления или заинтересуетесь гитарной классической музыкой.

Внезапное усиление отдельного звука, интервала или аккорда обозначается знаком *акцент* (от лат. *accentus* – ударение). Пишется знак акцента (>) над или под нотой.

## ТЕМП

*Темпом* (от лат. *tempus* – время) называется скорость чередования сильных и слабых долей. В более простой формулировке темп – это скорость исполнения музыки. Различают темпы медленные, умеренные и быстрые. В классической музыке часто используются словесные обозначения темпов. Со времени изобретения метронома темп выражается нотой и числом, что указывает на количество тех или иных длительностей, сыгранных за минуту времени. В западных нотных изданиях рок-музыки обозначения метронома не ставятся. Подразумевается, что темп данной композиции можно установить, прослушав её запись.

В приведённой ниже *Таблице обозначения темпов* вы найдёте лишь самые распространённые термины. Словесные обозначения громкости, темпа и характера исполнения музыки появились ещё в XVI веке, а в конце XVII – начале XVIII века утвердился словарь таких обозначений, главным образом итальянских, где рядом с указанием темпа ставилось слово, выражавшее характер музыки. Например: *allegro con brio* – быстро, горячо. С этого времени итальянский язык становится международным языком музыки. Позднее появляются обозначения на немецком, французском, чешском и других языках. Для углубления знания музыкальной терминологии советуем вам найти и почитать «Словарь иностранных музыкальных терминов».

## Обозначения темпов

*Медленные темпы*

| | | |
|---|---|---|
| **Largo** | ла́рго | широко |
| **Larghetto** | ларге́тто | умеренно широко |
| **Lento** | ле́нто | медленно |
| **Adagio** | ада́жио | медленно, спокойно |
| **Grave** | гра́ве | тяжеловесно |

*Умеренные темпы*

| | | |
|---|---|---|
| **Andante** | анда́нте | умеренно медленно |
| **Andantino** | анданти́но | скорее, чем andante |
| **Moderato** | модера́то | умеренно |
| **Allegretto** | аллегре́тто | оживлённо |
| **Sostenuto** | состену́то | сдержанно |

*Быстрые темпы*

| | | |
|---|---|---|
| **Allegro** | алле́гро | скоро, оживлённо |
| **Vivo, vivace** | ви́во, вива́че | живо |
| **Presto** | пре́сто | быстро |
| **Prestissimo** | прести́ссимо | очень быстро |

Вместе со словами, обозначающими темп как скорость исполнения, часто используются служебные слова, уточняющие особенности и характер музыкального произведения:

| | |
|---|---|
| **Piu** | пью |
| **Meno** | ме́но |
| **Non troppo** | нон тро́ппо |
| **Sempre** | се́мпре |
| **Assai** | асса́и |
| **Molto** | мо́льто |
| **Possibile** | посси́биле |
| **Con moto** | кон мо́то |
| **Poco** | по́ко |
| **Poco a poco** | по́ко а по́ко |

| | |
|---|---|
| более | |
| менее | |
| не очень | |
| всегда, постоянно | |
| достаточно, весьма | |
| очень | |
| насколько возможно | |
| с движением | |
| немного | |
| понемногу, мало-помалу | |

## Обозначения изменения темпа

| | | | |
|---|---|---|---|
| **Accelerando** | (accel.) | аччелера́ндо | ускоряя |
| **Stringendo** | | стринже́ндо | ускоряя |
| **Rallentando** | (rall.) | раллента́ндо | замедляя |
| **Ritardando** | (ritard.) | ритарда́ндо | запаздывая |
| **Ritenuto** | (rit.) | ритену́то | значительно замедляя |
| **Animando** | | анима́ндо | воодушевлённо |
| **Allargando** | | алларга́ндо | расширяя |
| **Piu mosso** | | пью мо́ссо | более подвижно |
| **Meno mosso** | | ме́но мо́ссо | менее подвижно |
| **Stretto** | | стре́тто | сжимая |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **A tempo** | | а те́мпо | в прежнем темпе |
| **Tempo primo** | (Tempo1) | те́мпо при́мо | возврат к первоначальному темпу |
| **L'istesso tempo** | | листе́ссо те́мпо | тот же темп |
| **Tempo precedente** | | те́мпо пречеде́нте | предыдущий темп |
| **Rubato** | | руба́то | свободно, без счёта |

*Фермата* (от итал. *Fermata* – остановка) означает задержку (остановку) движения музыки. Этот знак ставится над нотой, аккордом, паузой и прекращает движение музыки в темпе. Это происходит, как правило, в конце музыкального произведения или между частями его музыкальной формы. Фермата указывает на увеличение длительности звука или паузы, над которыми стоит знак фермата, в 1,5–2 раза. Счёт при этом приостанавливается.



Обозначения, перечисленные выше, так же как и обозначения громкости звука, относительны, неопределённы и неточны. Они были в ходу в течение трёхсот лет, начиная с XVI века. Постепенно музыка усложнялась, появлялись новые жанры, темпы становились разнообразнее, и старинные итальянские термины уже не удовлетворяли потребностям композиторов. Ответом на вызов времени стало изобретение в 1815 году немецким механиком Иоганном Мельцелем *метронома* – прибора, определяющего темп музыкального произведения.

Цифры на шкале метронома показывают, сколько ударов в минуту делает маятник. Каждый удар может быть принят за половинную, четвертную, восьмую долю и т. д. Например: четвертная нота = 60. Это значит, что скорость движения музыки – 60 ударов в минуту, а каждый удар маятника принимается за четвертную долю. Вот уже без малого два столетия музыканты пользуются механическим метрономом Мельцеля (*M. M.*), однако сегодня помимо механических в ходу метрономы более точные: *электронные*.

60 ударов в минуту – это пульс человеческого сердца. Между сердцебиением человека и музыкальными темпами обнаруживается любопытная взаимосвязь. Известно, что волнение во время выступления приводит к учащённому сердцебиению и, как следствие, к ускорению темпа исполняемой музыки.

Интересно, что в наше рациональное время была сделана попытка найти соответствие между числовыми выражениями темпов метронома и некоторыми старинными терминами, обозначавшими темпы задолго до его изобретения. Получилась занятная таблица:

| | |
|---|---|
| **Grave** | менее 40 |
| **Lento** | 40 – 55 |
| **Largo** | 45 – 60 |
| **Larghetto** | 60 – 66 |
| **Adagio** | 66 – 76 |
| **Andante** | 76 – 108 |
| **Moderato** | 108 – 120 |
| **Allegro** | 120 – 168 |
| **Vivace** | 150 – 170 |
| **Presto** | 168 – 200 |
| **Prestissimo** | Более 200 |

Итак, метроном был, есть и будет верным помощником музыкантов в различных обстоятельствах: в индивидуальных занятиях и в ансамблевой игре, в процессе сочинения музыки и во время студийных записей.

## СПОСОБЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

В музыкальной практике существуют четыре основных способа звукоизвлечения, или *артикуляции* (от лат. *articulo* – расчленяю, раздельно произношу): *легато, нон-легато* (или *портато*), *стаккато* и *глиссандо*.

*Легато* (итал. *legato* – связно, плавно) – способ плавного соединения звуков, при котором между ними нет промежутков. Вокалисты поют легато «на одном дыхании», без толчков, не прерывая мелодической линии. Так же играют и духовики. А струнники исполняют легатные фразы «на одном смычке» (на движении смычка в одну сторону). Аккордеонисты и баянисты, исполняя легато, разводят меха плавно, без рывков. Гитаристы добиваются легато, используя приёмы *Hammer-on* и *Pull-off*, но следует заметить, что легато на гитаре звучит несколько иначе, чем у вокалистов или скрипачей. В нотном письме легато обозначается лигой, объединяющей несколько нот:

### *YESTERDAY*

Пол МакКартни



*Нон-легато* (итал. *non-legato* – не связно, не плавно), или *портато* – способ соединения звуков, при котором каждый звук берётся отдельно, но звучит полно, соответствуя своей длительности. При этом между нотами образуются едва заметные промежутки. Гитаристы играют нон-легато, ударяя каждую ноту медиатором или пальцами правой руки. Гитарный приём игры *Tapping* тоже обеспечивает нон-легатное соединение звуков. Обозначается нон-легато чёрточками над и под нотами (–), лигой с точками. При отсутствии лиг ноты соединяются способом нон-легато.



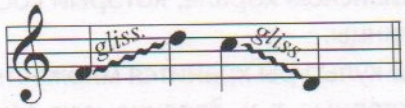
Противоположностью легато является *стаккато* (итал. *staccato*, от *staccare* – отрывать, отделять) – способ, при котором ноты звучат отдельно, отрывисто и остро, но без акцентов. При этом звук становится вдвое короче, чем это определено его длительностью. Гитаристы получают эффект стаккато, если приглушают струны приёмом *Mute*, ударяя по струнам медиатором. Обозначается стаккато точками над или под нотами, а в случае акцентированного, острого стаккато – маленькими треугольниками.





*Глиссандо* (итал. *glissando*, от франц. *glisser* – скользить) – приём игры, при котором звуки скользят, «въезжая» один в другой. При этом у вокалистов, духовиков и струнников звуки преодолевают границы темперации. На тромбоне глиссандо достигается движением *кулисы*. На фортепиано – быстрым проведением ногтями пальцев по клавишам, на арфе – по струнам. У струнников глиссандо исполняется скольжением пальца по одной струне. Глиссандо обозначается волнистой линией и словом *glissando* или сокращённо – *gliss*.

У гитаристов приём глиссандо обозначается словом *слайд* (англ. *slide* – скользить) и достигается плавным скольжением пальца по одной струне с лада на лад вверх или вниз.




## ЛАДЫ

*Я считаю, что крайне важно усвоить основы музыкальной теории. Выучи лады, гаммы, все эти параллельные тональности – и ты усвоил эту хрень. И это не скучно, это клёво. И чем больше ты узнаёшь, тем больше ты втыкаешь. Я бы выучился намного быстрее, если бы кто-то мне разъяснил эту хренотень.*

Ингви Мальмстин

*Лад* – слово славянское, и означает оно согласие. Здесь проглядывает разумный и мирный житейский смысл: ладить, соглашаться. Есть и другой смысл. Согласие – это соединение *гласов* (голосов). И мы подразумеваем, что соединение это гармонично и рационально. Так мы постепенно подходим к определению, что же такое лад.

Итак, лад – это звуки звукоряда, объединённые и приведённые в определённый порядок. Объединяются звуки лада вокруг единого центра, подобно планетам Солнечной системы, вращающимся вокруг Солнца. Этим «солнцем лада» является *тоника*. А ещё структура лада похожа на силовое поле вокруг источника энергии или магнита. Тоника (от греч. *τονος* – тон, сила, напряжение) – самый устойчивый звук лада, а поскольку звукоряд напоминает лестницу, тоника – это опорная, нижняя, первая её ступень. В зависимости от конкретных интервалов между звуками лада возникает та или иная структура звукоряда, и тогда лад получает своё особое название.

Думается, музыкальные лады существуют так же долго, как существует на Земле человек. В определённом смысле цель жизни человека разумного (*homo sapiens*) – борьба с беспорядком, превращение *хаоса* в *космос* (от греч. *κοσμεω* – украшать, устраивать), приведение своей жизни, своей души в состояние гармонии с самим собой и окружающим нас природным миром, в согласие с людьми и с Богом. Если эта желанная гармония наступает, у человека появляется жажда творчества. Нежданной гостьей приходит к нему муза, в сердце рождается радостное волнение, и человек пишет стихи, рисует, поёт, сочиняет музыку или просто играет на каком-нибудь инструменте. И это вновь обретённое – пусть даже временно, ненадолго – гармоническое устройство души проецирует во внешний мир звуки, явившиеся отнюдь не случайно, звуки, несущие на себе тайный отпечаток вечной красоты и высшего порядка. Этот космос, цельный и разумный, и порождает несколько таинственных звуков, становящихся завораживающим ладом, лесенкой – *Stairway to Heaven*, по которой можно подняться если не в небо, то, во всяком случае, выше обычного. «Песенка – лесенка в сердце другое», – писал поэт Велимир Хлебников, не только прозревавший будущее, но и обладавший даром слышать голоса прошлого, отыскивать знаки и приметы утраченного времени.

И эти сохранённые в веках мелодии легко запоминаются и воспроизводятся снова и снова, даже если они и не зафиксированы нотными знаками, которым всего-то ничего: тысяча лет. А в древности у людей и память была крепче, чем у нынешних, и бесконечный информационный шум не отвлекал любителей музыки. Поэтому, услышав мелодию, лад, они крепко запоминали его образ-рисунок и передавали другим. Так и распространялись по земле лады и плыли дивными мелодиями-ожерельями над веками и тысячелетиями. Продолжают они звучать и сегодня. Вы можете услышать один и тот же лад и в народной шотландской музыке, и в симфонии русского композитора, и в крутейшем соло

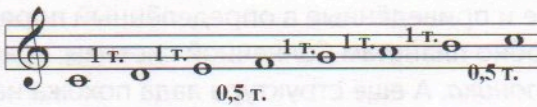
рок-гитариста, какого-нибудь Ингви Мальмстина или Марти Фридмана. Этот же лад, возможно, и не сразу узнанный, вы вдруг обнаруживаете в нестройном пении хора деревенской церкви или в тщательно отрепетированном григорианском хорале, который сосредоточенно и медитативно поют в соборе на мессе монахи-бенедиктинцы.

В сокровищнице человеческой культуры хранится множество разнообразных ладов. Тут и лады натуральные – *этнические, фольклорные*, т. н. *древние*, или *архаические* (их ещё называют *церковными*), и искусственные, или *симметричные*, изобретённые композиторами, искавшими новые выразительные средства. В индийских *рагах* или арабских *макамах* мы имеем дело с ладами, составленными из микрохроматических интервалов (меньше полутона). Лады носят различные названия: мажорный, минорный, уменьшенный, увеличенный, целотоновый, пентатоника и т. д. На свете существуют десятки, а может, и сотни ладов. И количество звуков-ступеней в них разнится. Встречаются лады, состоящие из четырёх, пяти и более – до двенадцати звуков. Однако самые распространённые – это лады семиступенные: *мажорный* и *минорный*.

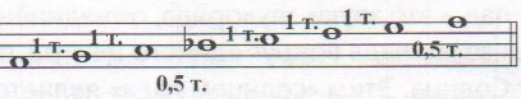
## МАЖОР

Обратите внимание на структурные особенности натурального мажорного лада от ноты *до*. Интервально-структурная формула его такова: «тон-тон-полутон-тон-тон-тон-полутон». Или сокращённо: «2 тона-полутон-3 тона-полутон». Построенный по этой формуле лад от любой ноты всегда будет называться мажорным.

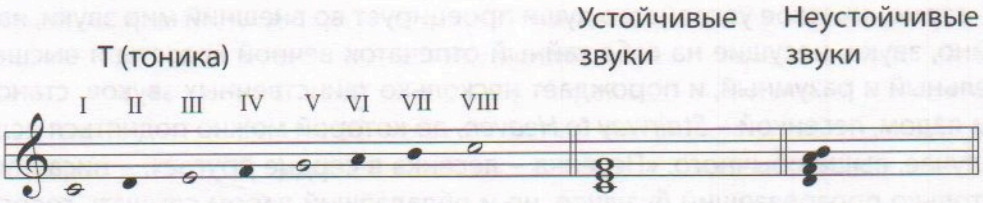
До мажор




Фа мажор

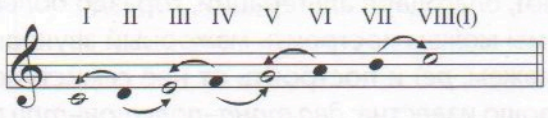



Рассмотрим звукоряд до-мажорного лада. Опорными, или *устойчивыми*, звуками лада являются I, III и V ступени (здесь *до, ми* и *соль*). Главный устойчивый звук лада, его I ступень – тоника (здесь *до*). Именно от тоники и получает лад своё название. Устойчивые звуки, взятые одновременно, образуют *тоническое трезвучие*. В данном случае это трезвучие мажорное, так как состоит оно из большой и малой терций. Неустойчивые звуки в ладу – II, IV, VI и VII ступени (здесь *ре, фа, ля* и *си*). Они часто стремятся к устойчивым звукам, которые находятся рядом, на расстоянии интервала секунды, и переходят в них, образуя своеобразное «силовое поле» тональности. Это происходит, как правило, при соединении аккордов в каденциях, а также при формировании мелодических элементов музыкальной фактуры.

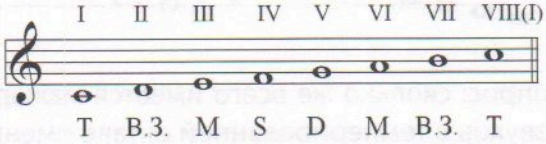



Притяжение неустойчивых звуков к устойчивым называется *тяготением*, а собственно переход неустойчивых звуков в устойчивые – *разрешением*. Если, например, II ступень переходит в I, то мы говорим так: «II ступень разрешается в I». На приведённой ниже *Схеме ладового тяготения* мы видим, как II ступень тяготеет к I, IV к III, VI к V, VII к I, а иногда II ступень стремится не к I, а к III, а IV не к III, а к V ступени.

**Схема ладового тяготения**




Рассмотрим до-мажорный звукоряд ещё с одной точки зрения. Каждая ступень лада имеет своё название. I ступень обозначается латинской буквой *T* и называется *тоникой* (от греч. *tovoç* – тон, сила). V ступень обозначается буквой *D* и называется *доминантой* (от лат. *dominans* – господствующий). Ниже доминанты, на IV ступени, располагается *субдоминанта* (*S*). II и VII ступени называются *вводными звуками* (*В.З.*), потому что они разрешаются (вводятся) в тонику (I ступень). III и VI ступени обозначаются буквой *M* и называются *медиантами* (от лат. *medians* – срединный).




Таковы названия ступеней мажорного лада. Следует заметить, что наиболее важными для нас в плане изучения теории музыки представляются три ступени: тоника (*T*) – I ступень, субдоминанта (*S*) – IV ступень и доминанта (*D*) – V ступень.

## ТОНАЛЬНОСТЬ

*Занятия теорией музыки в школе стали для меня даром Божьим. Это сильно обогатило меня и мою жизнь! Я узнал, что такое тема, вариация и как применять их в своей музыке. Такие понятия, как тональность, помогли мне обнаружить свой мир. Я перестал рассматривать тональности как набор гамм. Они превратились в благоухание и краски, стали разноцветным ковром. Вы можете ими пользоваться и раскрашивать ими свою музыку, если понимаете их. Вы должны подчинить их себе, чтобы писать свою музыку.*

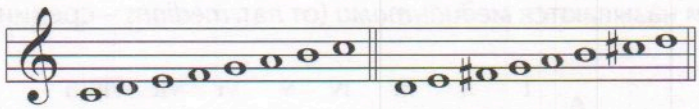
Стив Вай

Теперь пришла пора поговорить о *тональности*. Необходимо различать понятия *лада* и *тональности*. Вы уже осведомлены о том, что ладов в музыке имеется великое множество, но тональными звукорядами могут быть *только* мажорные и минорные лады. Именно эти лады в их *натуральном* виде и составляют весь круг мажорных и минорных *тональностей*.

Давайте определим, что же такое тональность. Тональность – это мажорный или минорный лад от конкретного звука. Этим конкретным звуком, как вы уже догадались, является тоника, или I ступень лада, и именно она определяет название тональности. В XVII–XIX веках в мире музыки господствовали мажор и минор, но в XX веке появляется множество старинных ладов, а также ладов новых, *искусственных*. Это обстоятельство существенно расширило выразительные возможности музыкального языка. Рок-музыка также не прошла мимо новообретённых ладов: многие серьёзные рок-музыканты эффективно используют ладовое многообразие, открывшееся музыкантам в XX веке.

Вторая «школьная» формулировка гласит: тональность – это высотное положение лада. Давайте разбираться. В темперированной системе (а мы никуда от неё уходить пока не собираемся) октава включает в себя 12 звуков, а нот, благодаря альтерации, гораздо больше). Вспомните, что такое энгармонизм. От каждого звука мы можем построить мажорный звукоряд. Для этого нам нужно принять за тонику любую ноту (скажем, *ре*) и построить от неё семиступенный звукоряд, структурная формула которого вам уже хорошо известна: *два тона–полутон–три тона–полутон*. Новый звукоряд окажется выше уже известного нам до-мажорного звукоряда на большую секунду (*б. 2*). Эти лады будут находиться на разной *высоте*. Не правда ли, теперь становится более понятной формула: тональность – это высотное положение лада?

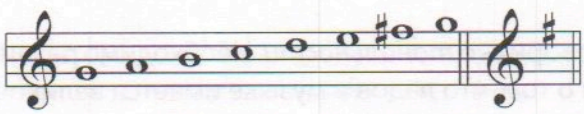
До мажор Ре мажор



Перед нами возникает вопрос: сколько же всего имеется мажорных звукорядов? Логика подсказывает: двенадцать. Ведь звуков в темперированной октаве именно столько. Но, увы, это не так. Однако для того, чтобы это понять и узнать их количество, нам надо немного потрудиться. Давайте построим несколько мажорных звукорядов. Начнём со звукоряда от ноты *соль*. Напоминаем вам, что строить звукоряд мы будем по формуле мажорного лада.

Итак, сначала мы записываем ноты звукоряда вверх от *соль* первой октавы до *соль* второй октавы. Затем считаем интервалы между звуками. От ноты *соль* до ноты *ля* – 1 тон, от *ля* до *си* – тоже тон. От *си* до *до* – полутон. Пока мы не отступаем от формулы: *два тона–полутон*. Далее, от ноты *до* до *ре* – тон, от *ре* до *ми* – тоже тон, а от *ми* до *фа* (внимание!) – полутон. Но по формуле мажора здесь должен быть тон. Как сделать тон из полутона? Правильно, надо расширить интервал с помощью диеза. Ставим его перед *фа*. Теперь между *ми* и *фа-диезом* – тон. Что и требовалось. Остаётся один промежуток: между *фа-диезом* и *соль*. Это полутон, как и следует по нашей формуле. Что же мы сделали? Мы написали звукоряд от ноты *соль*. Этот звукоряд можно определённо назвать соль-мажорным, потому что мы строили его по формуле мажора. Поздравляю вас с удачно построенным натуральным звукорядом тональности *Соль мажор*! В отличие от до-мажорного звукоряда, в котором нет ни одного знака альтерации, в соль-мажорном звукоряде появляется *фа-диез*. Этот случайный (неслучайный) знак всегда находится в звукоряде тональности *Соль мажор*. Поэтому мы его повышаем в должности: переводим из разряда случайных знаков в разряд знаков ключевых и ставим его справа от ключа. Тут его законное место. Теперь этот знак становится эмблемой тональности, признаком, по которому мы определяем тональность как *Соль мажор*. Запомним, что в этой тональности при ключе всегда будет выставлен *фа-диез*.

Соль мажор



Традиционно названия мажорных тональностей складываются из прописной латинской буквы, соответствующей тонике, и слога *дур* (лат. сокр. *dur* от *durus* – твёрдый). Например: *C dur – До мажор, D dur – Ре мажор, E dur – Ми мажор* и т. д. Надо сказать, что и мажорный лад, и мажорный аккорд действительно звучат достаточно твёрдо.

Названия минорных тональностей производятся с помощью строчной латинской буквы и слога *моль* (лат. сокр. *moll* от *mollis* – мягкий). Например: *c moll – до минор, d moll – ре минор, e moll – ми минор* и т. д. Очевидно, что минор действительно звучит гораздо мягче, чем мажор. Образно выражаясь, можно сказать, что мажор олицетворяет мужское начало, а минор – женское. Своего рода «ян» и «инь».

В обозначениях тональностей можно увидеть суффиксы *is* и *es*, что соответствует знакам альтерации # и ♭. Например: *Cis dur – До-диез мажор, Des dur – Ре-бемоль мажор*. При сочетании *гласных* букв со слогами *is* и *es* образуются такие обозначения, как *as – ля-бемоль, ais – ля-диез* и *es – ми-бемоль*.

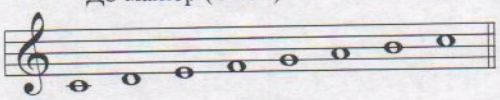
А теперь ваше задание. Постройте мажорные звукоряды от следующих нот, и вы получите звукоряды соответствующих тональностей (см. в скобках): *ре (D dur), ля (A dur), ми (E dur), си (H dur), фа-диез (Fis dur), до-диез (Cis dur)*. Далее постройте мажорные звукоряды от следующих нот: *фа (F dur), си-бемоль (B dur), ми-бемоль (Es dur), ля-бемоль (As dur), ре-бемоль (Des dur), соль-бемоль (Ges dur) и до-бемоль (Ces dur)*. При построении звукорядов сначала прописывайте ноты от нижней до верхней тоники, а затем подсчитывайте тоны-полутоны.

Построили? Сколько у вас получилось тональностей? Четырнадцать вместе с *Соль мажором*? А если добавить сюда *До мажор*, то всего получится 15 мажорных тональностей. Так-то. Запомните это.

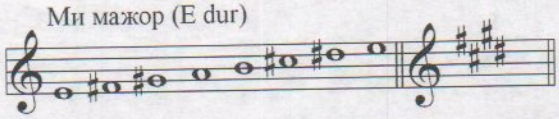
Итак, вы выполнили задание. Теперь его можно проверить, сравнив с мажорными звукорядами кварто-квинтового круга. Если вы ошиблись, не переживайте, ошибки – наши лучшие друзья. Они вдохновляют нас на новые попытки и дают нам возможность ощутить радость преодоления и косного учебного материала, и самих себя: нашей лени, уныния и сонливости.

## МАЖОРНЫЕ ДИЕЗНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

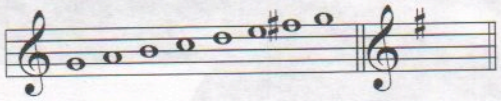
До мажор (C dur)



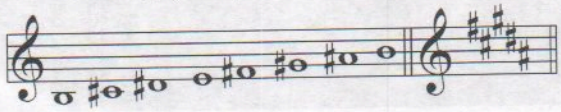
Ми мажор (E dur)



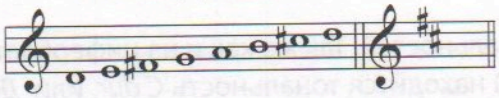
Соль мажор (G dur)



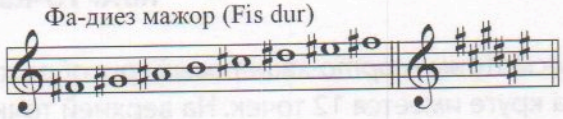
Си мажор (H dur)



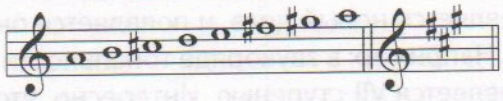
Ре мажор (D dur)



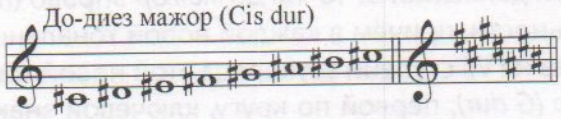
Фа-диез мажор (Fis dur)



Ля мажор (A dur)

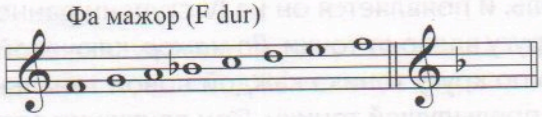


До-диез мажор (Cis dur)

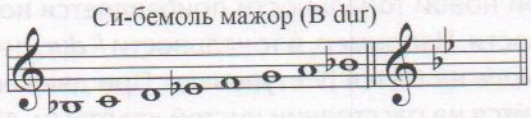


## МАЖОРНЫЕ БЕМОЛЬНЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

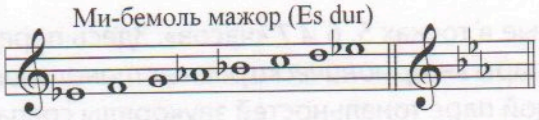
Фа мажор (F dur)



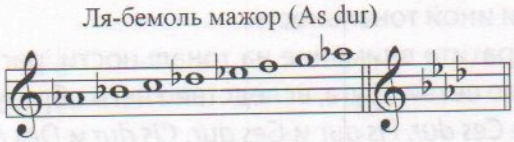
Си-бемоль мажор (B dur)



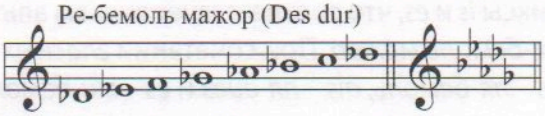
Ми-бемоль мажор (Es dur)



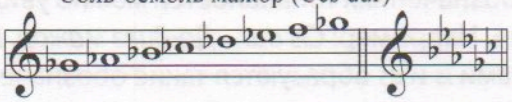
Ля-бемоль мажор (As dur)



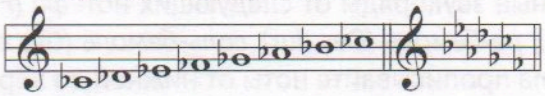
Ре-бемоль мажор (Des dur)

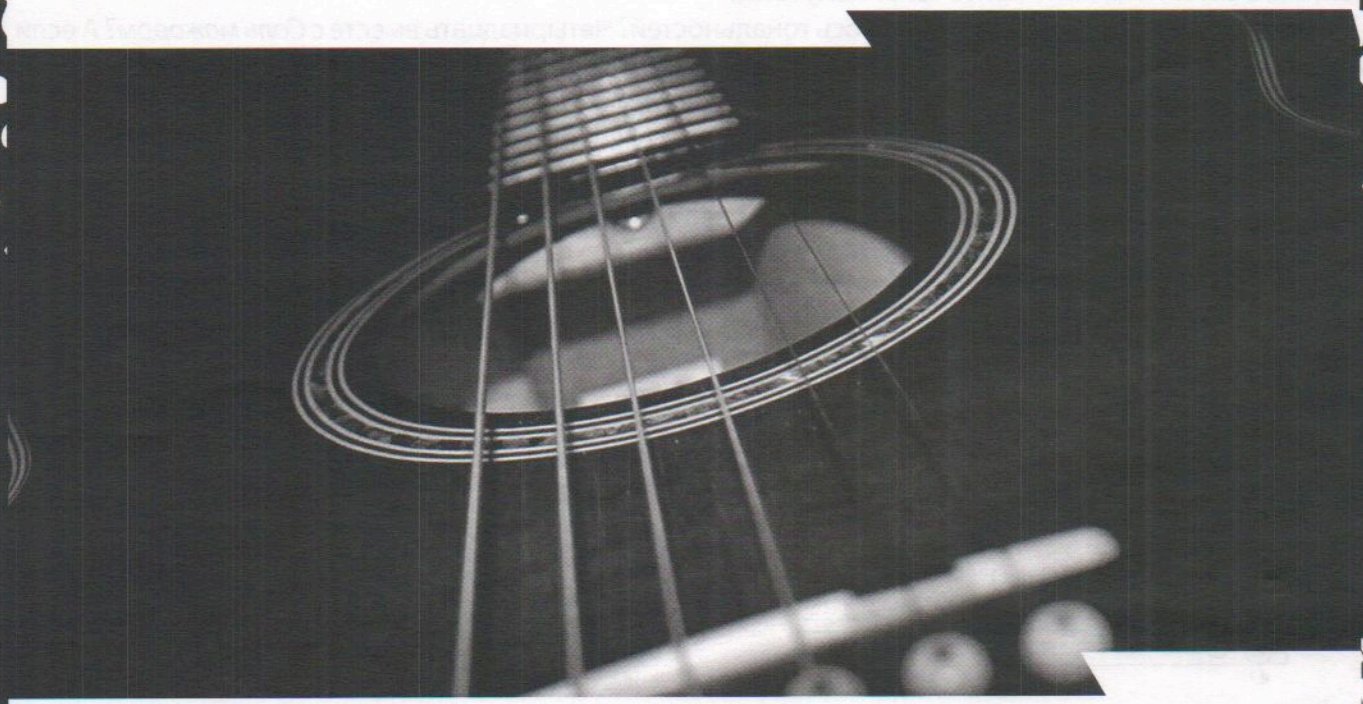


Соль-бемоль мажор (Ces dur)



До-бемоль мажор (Ces dur)





## КВАРТО-КВИНТОВЫЙ КРУГ

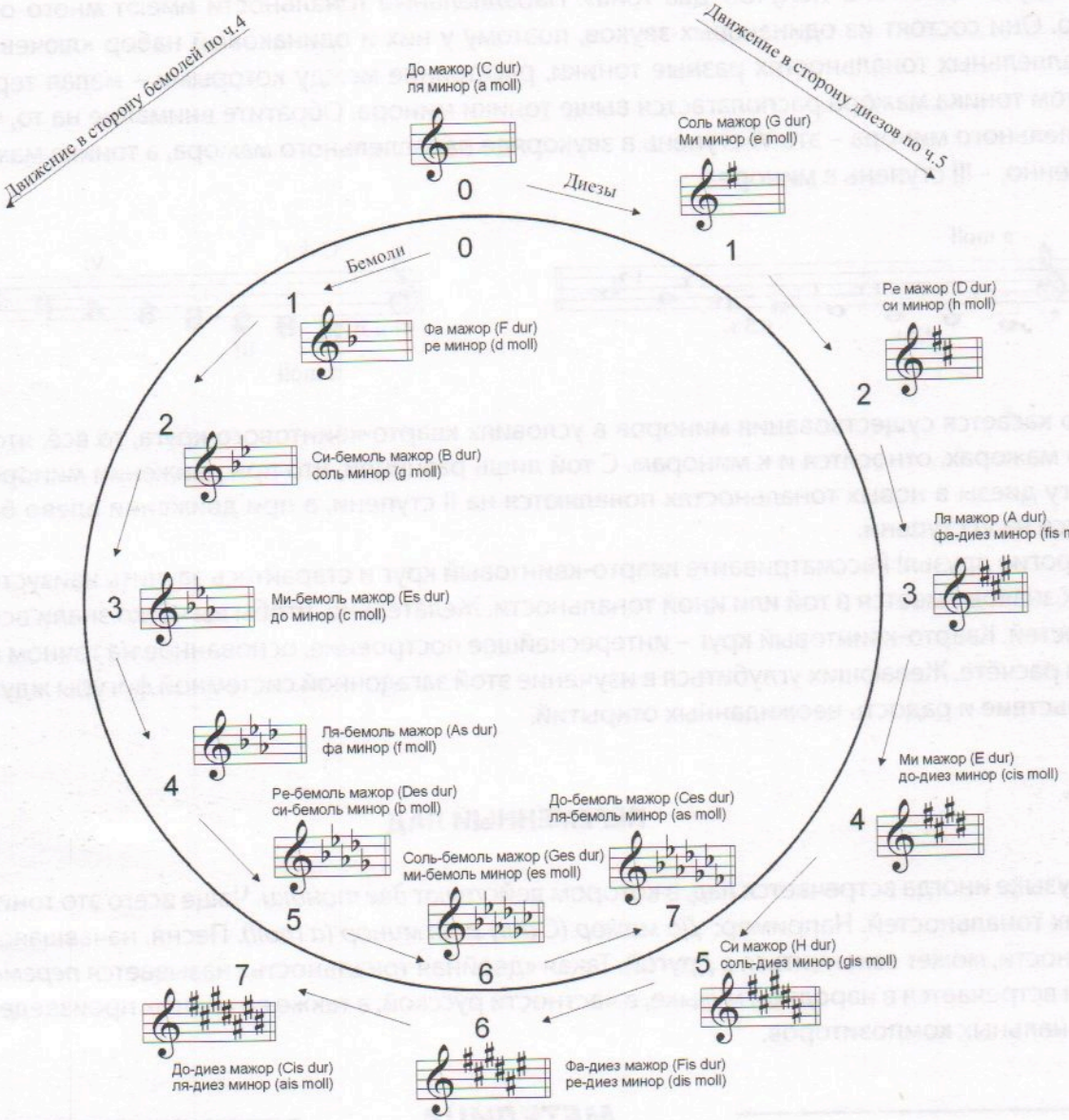
Рассмотрим *кварто-квинтовый круг* образования тональностей. Так же как и на циферблате часов, на круге имеется 12 точек. На верхней точке (0 часов) находится тональность *C dur*, или *До мажор*. У неё нет ключевых знаков альтерации.

При движении от точки *До мажор* вправо (по часовой стрелке) мы обнаруживаем одни диезные тональности, причём в каждой новой тональности прибавляется новый диез, и появляется он всякий раз на VII ступени звукоряда этой новой тональности. Например: в звукоряде тональности *Соль мажор (G dur)*, первой по кругу, ключевой знак *фа-диез* является VII ступенью. Интересно, что при движении по часовой стрелке тоника каждой новой тональности находится на расстоянии чистой квинты (ч. 5) вверх от предыдущей тоники. Цифры на круге соответствуют количеству диезов при ключе в той или иной тональности.

При движении против часовой стрелки мы обнаруживаем бемольные тональности, причём в каждой новой тональности прибавляется новый бемоль, и появляется он на IV ступени данной тональности. Например, в тональности *F dur*, первой по кругу влево от точки *До мажор*, ключевой знак *си-бемоль* является IV ступенью. При движении влево по кругу тоника каждой новой тональности находится на расстоянии чистой кварты (ч. 4) вверх от предыдущей тоники. При движении влево от точки «0» цифры так же, как при движении вправо, соответствуют количеству ключевых бемолей в той или иной тональности.

Обратите внимание на тональности, расположенные в точках 5, 6 и 7 «часов». Здесь пересекаются две ветви круга, вследствие чего образуются три пары *энгармонически равных тональностей*: *H dur* и *Ces dur*, *Fis dur* и *Ges dur*, *Cis dur* и *Des dur*. В каждой паре тональностей звукоряды совпадают по высоте, т. е. звучат одинаково, но различны по написанию. Напоминаем это тем, кто забыл, что такое энгармонизм.

## Схема кварто-квинтового круга



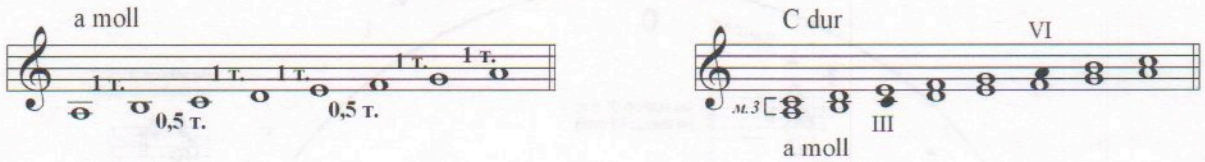

## Гамма

Следует различать такие термины, как лад, звукоряд, тональность и гамма. О ладе, звукоряде и тональности мы уже достаточно поговорили. Теперь скажем несколько слов о *гамме*. Гамма – это не просто звукоряд, гамма – это движение вверх или вниз по звукоряду любой тональности и любого лада от тоники до тоники в пределах одной или нескольких октав. Гамма – это ожившие, зазвучавшие ноты звукоряда. Термин *гамма* происходит от греческой буквы γ (гамма), соответствовавшей ноте *соль*. В Средние века этой буквой помечали самый низкий из применявшихся тогда звуков: *соль* большой октавы. От этого звука, *от гаммы,* начинались движение и жизнь всего музыкального звукоряда той эпохи. В наше время гамма – это чаще всего упражнение, помогающее музыканту лучше освоить свой инструмент.

## МИНОР

Приглядевшись внимательно, вы обнаружите в кварто-квинтовом круге помимо мажорных тональностей тональности минорные. Рядом с каждым мажором располагается минор. Так, парами, они и существуют. Он и она. Мажор и минор. Такие близкие, *родственные* тональности называются *параллельными*. Например: *До мажор (C dur)* и *ля минор (a moll)*. Минор в круге, так же как и мажор,

является ладом *натуральным*. Вот формула, по которой строится натуральный минорный звукоряд: «тон–полутон–два тона–полутон–два тона». Параллельные тональности имеют много общего, похожего. Они состоят из одинаковых звуков, поэтому у них и одинаковый набор ключевых знаков. В параллельных тональностях разные тоники, расстояние между которыми – малая терция (м. 3). При этом тоника мажора располагается выше тоники минора. Обратите внимание на то, что тоника параллельного минора – это VI ступень в звукоряде параллельного мажора, а тоника мажора, соответственно, – III ступень в миноре.




Что касается существования миноров в условиях кварто-квинтового круга, то всё, что мы говорили о мажорах, относится и к минорам. С той лишь разницей, что при движении миноров вправо по кругу диезы в новых тональностях появляются на II ступени, а при движении влево бемоли образуются на VI ступени.

Дорогие друзья! Рассматривайте кварто-квинтовый круг и старайтесь заучить наизусть, сколько и каких знаков имеется в той или иной тональности. Желательно, чтобы вы чётко знали все пары тональностей. Кварто-квинтовый круг – интереснейшее построение, основанное на точном математическом расчёте. Желающих углубиться в изучение этой загадочной системной фигуры ждут немалое удовольствие и радость неожиданных открытий.

## ПЕРЕМЕННЫЙ ЛАД

В музыке иногда встречается лад, в котором действуют *две тоники*. Чаще всего это тоники параллельных тональностей. Например: *До мажор (C dur)* и *ля минор (a moll)*. Песня, начавшаяся в одной тональности, может закончиться в другой. Такая «двойная тональность» называется *переменным ладом*. Он встречается в народной музыке, в частности русской, а также во многих произведениях профессиональных композиторов.

### *МЕТЕЛИЦА*

Русская народная песня

Фа мажор ре минор



### *GIRL*

Д. Леннон, П. МакКартни

ля минор



До мажор



## ОДНОИМЁННЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ

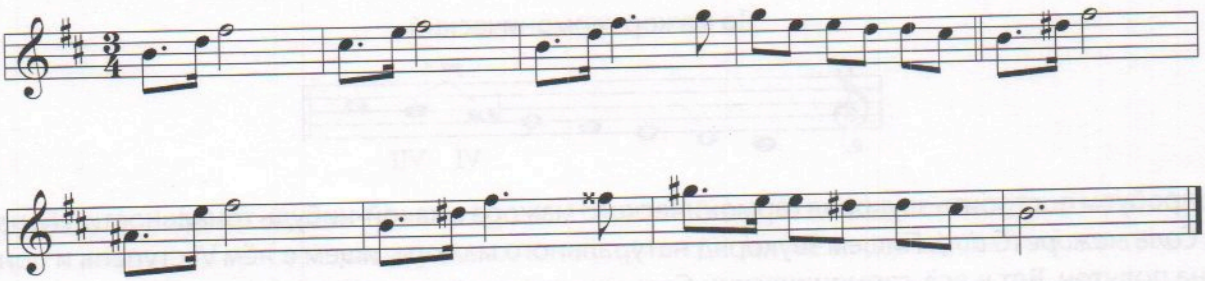
*Одноимёнными тональностями* называются тональности мажора и минора, имеющие одну и ту же тонику. Иногда такой лад называют *мажоро-минором*. Например, *До мажор (C dur)* и *до минор (c moll)*. Интересно, что в кварто-квинтовом круге разница в ключевых знаках между одноимёнными тональностями всегда равна *трём*. Например, в тональности *До мажор (C dur)* нет ни одного знака, а в тональности *до минор (c moll)* – три бемоля. Или: в тональности *Ре мажор (D dur)* имеется два диеза, а в тональности *ре минор (d moll)* – один бемоль. 2+1=3. Проверьте все одноимённые тональности и убедитесь в этой особенности кварто-квинтового круга.

### *ВАЛЬС*

Ф. Шуберт

си минор

Си мажор



## ОБЪЕКТИВНЫЕ ПРИЗНАКИ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ТОНАЛЬНОСТИ

После того как мы рассмотрели понятие тональности, расскажем, как определить по нотному тексту, в какой тональности написано произведение или его фрагмент. Здесь необходимо сказать, что, за исключением самых простых форм, произведения претерпевают тональные изменения, порой существенные. Это означает, что музыка одной и той же композиции может проходить через различные тональности. Но, как правило, в какой тональности композиция начинается, в такой и заканчивается. Однако путь из точки «А» в точку «Б» отнюдь не прямой. Музыка движется по «кружному пути», проходя через различные музыкальные испытания и приключения. Впрочем, это касается прежде всего произведений крупной формы: сонат и симфоний.

Переход из одной тональности в другую с последующим возвращением в прежнюю тональность называется *отклонением*, а переход в другую тональность и завершение в ней всей композиции или её части – *модуляцией*. Неподготовленный, внезапный переход в другую тональность называется *сопоставлением*.

Как можно определить по нотам, «на глазок», в какой тональности написано произведение? Есть несколько признаков, по которым мы определяем тональность.

Прежде всего, это *ключевые знаки*. Увидев два диеза при ключе, мы понимаем, что это либо тональность *D dur*, либо *h moll*. Впрочем, в случае использования фольклорных ладов иногда встречается несоответствие тональности и знаков, выставленных при ключе.

Далее, если мелодия начинается без затакта, то обычно *первая её нота* принадлежит *тоническому трезвучию*. Также в самом начале произведения в мелодии обнаруживаются недалеко друг от друга *тоника* и *доминанта* тональности (I и V ступени), а *начальный аккорд* композиции чаще всего бывает *тоническим*.

Всё, о чём мы рассказали выше, касается начала произведения, его первых тактов. Для более точного определения тональности полезно посмотреть конец композиции. *Заключительный звук* почти всегда бывает *тоникой* или принадлежит тоническому трезвучию. То же можно сказать и о *заключительном аккорде*. Это почти всегда *тоническое трезвучие*, а его нижний звук – тоника.

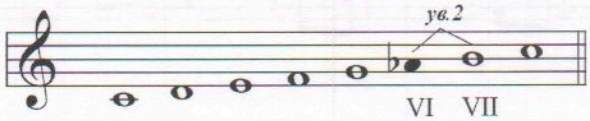
Для определения хроматических ладов и признаков перехода в другие тональности важно обратить внимание на наличие случайных знаков (*хроматизмов**). Они указывают на изменения ладов и их особенности, а также на отклонения или модуляции в другие тональности.

## ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР

До сих пор мы имели дело с натуральными мажором и минором. Однако в музыке есть и другие виды этих звукорядов. Например, *гармонический* и *мелодический*. Эти звукоряды являются *искусственными*, т. е. изобретёнными композиторами. Небольшие изменения, внесённые в натуральный звукоряд (альтерация той или иной ступени), создают новый звукоряд, иное музыкальное пространство, иную атмосферу, в конечном итоге – иной, особый мир.

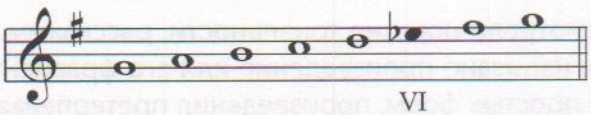
Рассмотрим гармонический мажор. Этот звукоряд стал применяться в конце XVII – начале XVIII веков, в частности – в творчестве И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, и до сих пор остаётся востребованным музыкантами всех жанров. Гармонический мажор образуется от натурального мажора, в котором нужно понизить на полутон VI ступень. При этом между VI и VII ступенями лада образуется *характерный* интервал: увеличенная секунда (ув. 2). Она и придаёт этому звукоряду необычный, «восточный» колорит. Появление в ладу интервала ув. 2 образует особую интервальную структуру, называемую *гемиоликой*.

До мажор гармонический




Попробуем построить звукоряд гармонического мажора в какой-нибудь тональности. Ну, например, в *Соль мажоре (G dur)*. Пишем звукоряд натурального мажора, ищем в нём VI ступень и понижаем её на полутон. Вот и всё, гармонический *Соль мажор* к вашим услугам.

Соль мажор гармонический

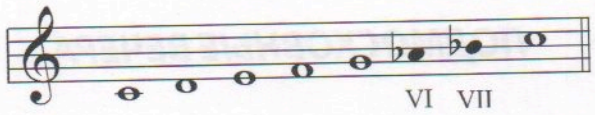



## МЕЛОДИЧЕСКИЙ МАЖОР

Мелодический мажор отличается от натурального мажора тем, что в нём понижены на полутон две ступени: VI и VII. В музыкальном обиходе этот лад появился в XVII веке. Мелодический мажор применяется реже, чем натуральный и гармонический.

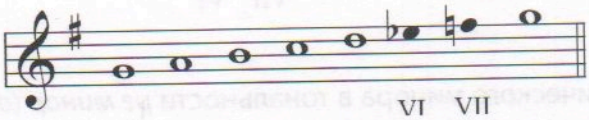
***Хроматизм (от греч. χρῶμα – цвет, краска) – использование полутоновых соотношений звуков в темперированной системе. Звуки, не входящие в семиступенный диатонический тональный звукоряд мажора или минора, называются *хроматическими*. В октаве тонального звукоряда хроматических звуков пять. Они располагаются там, где расстояния между основными ступенями имеют интервал в один тон. Так, в *До мажоре* хроматическими звуками будут все пять чёрных клавишей. *Хроматическая гамма* включает в себя все 12 звуков октавы, исполняемые подряд, без исключений, снизу вверх или в обратную сторону. А «белые» звуки составляют основной, или *диатонический*, звукоряд тональности. Древние греки соотносили семь диатонических ступеней с семью цветами радуги. Изменённые, или хроматические, звуки считались оттенками, возникавшими от смешения семи цветов радуги. Исаак Ньютон обнаружил подобие между цветным спектром солнечного света и гаммой. По его классификации нота *до* соответствует красному цвету, *ре* – фиолетовому, *ми* – синему, *фа* – голубому, *соль* – зелёному, *ля* – жёлтому, *си* – оранжевому. Известно, что некоторые люди «видят» музыку как игру красок. Этим даром, который учёные назвали *синопсией*, были наделены такие выдающиеся музыканты, как Г. Берлиоз, Ф. Лист, Н. А. Римский-Корсаков, А. Н. Скрябин, С. С. Прокофьев, О. Мессиан и др.**

До мажор мелодический




Построим звукоряд мелодического мажора в том же *Соль мажоре (G dur)*. Пишем звукоряд натурального мажора, ищем в нём VI и VII ступени и понижаем их на полутон. Обратите внимание на то, что VII ступень в *Соль-мажоре* – не просто *фа*, но *фа-диез*. Поэтому при понижении мы пишем знак *бекар*, который отменяет *диез* и понижает ноту на полутон.

Соль мажор мелодический

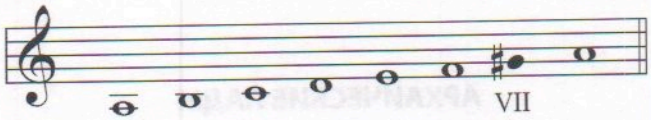



## ГАРМОНИЧЕСКИЙ МИНОР

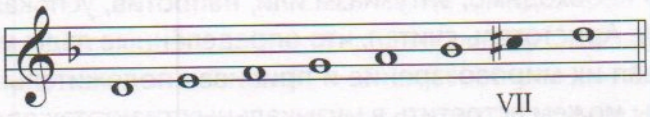
Гармонический минор появился в XVII веке. Он отличается от натурального минора повышенной на полутон VII ступенью. В этом ладу, как и в гармоническом мажоре, между VI и VII ступенями образуется интервал ув. 2.

Построим звукоряд гармонического минора в тональности *ре минор (d moll)*. Пишем звукоряд натуральный, ищем VII ступень и повышаем её на полутон. Гармонический *ре минор* построен.

ля минор гармонический



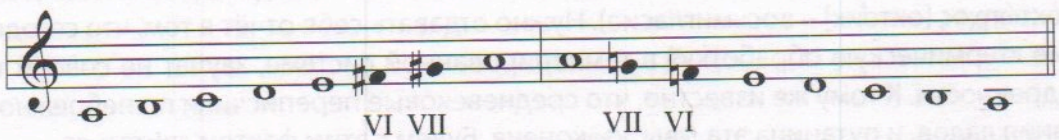

ре минор гармонический




## МЕЛОДИЧЕСКИЙ МИНОР

В мелодическом миноре, в отличие от натурального минора, повышаются на полутон VI и VII ступени. Как правило, при движении по звукоряду мелодического минора сверху вниз повышение VI и VII ступеней отменяется, и, таким образом, звукоряд становится натуральным. При движении вверх звукоряд звучит как мелодический, вниз – как натуральный. Это характерное для академической музыки клише зачастую игнорируется джазменами и рок-музыкантами.

ля минор мелодический ля минор натуральный

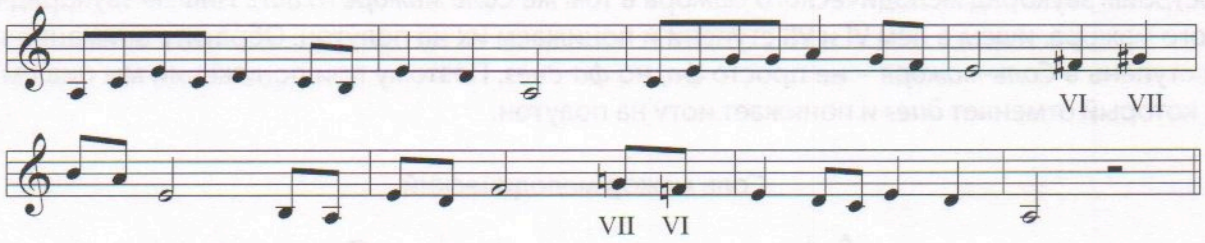


Пример использования мелодического минора:

## ПОДМОСКОВНЫЕ ВЕЧЕРА

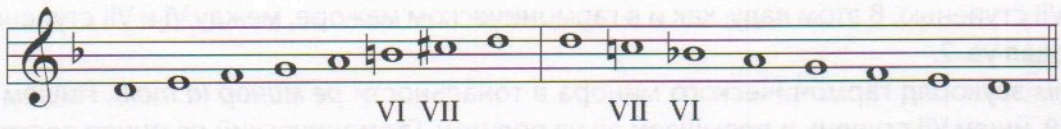
В. П. Соловьёв-Седой

ля минор




При построении мелодического минора в тональности *ре минор (d moll)* следует учитывать, что VI ступень здесь не просто *си*, но *си-бемоль*. Поэтому при повышении VI ступени на полутон мы пишем *си-бекар*. С VII ступенью всё проще, при повышении её на полутон мы просто ставим диез, как в гармоническом *ре-миноре*.

ре минор мелодический ре минор натуральный




Теперь, зная особенности гармонического и мелодического видов мажора и минора, вы можете «изготовить» их из натурального в любой тональности.

## АРХАИЧЕСКИЕ ЛАДЫ

Лады, о которых речь пойдёт ниже, – древние звукоряды, возникшие в дописьменные времена. О них упоминает Платон, полагая, что с их помощью можно воздействовать на настроения людей, вызывая в толпе, если это необходимо, энтузиазм или, напротив, успокаивая мятежные массы музыкой в том или ином ладу. Аристотель считал, что определённые лады могут позитивно влиять на молодых людей, воспитывая их мировоззрение и прививая положительные привычки, свойства и качества. Похожие идеи мы можем встретить в музыкальных трактатах древнекитайских мудрецов.

Удивительно, но эти древние лады выжили, не превратились в прах, подобно многим материальным памятникам истории и культуры, но, просуществовав долгие века, дошли до наших дней. Мы обнаруживаем их в византийской и древнерусской православной церковной музыке, в католических григорианских песнопениях. Эти лады отчётливо слышны в фольклоре многих народов мира, а также в творчестве композиторов XIX и XX веков (Мусоргского, Римского-Корсакова, Шопена, Сен-Санса, Дебюсси, Равеля и др.) Интересно, что в XX веке в поисках новых путей эти лады стали использовать и джазовые музыканты, и рокеры. Натуральные архаические лады вы можете встретить в творчестве таких разных исполнителей, как Фрэнк Заппа, Джон МакЛафлин, Джефф Бек, Стив Вай, Джо Сатриани, Ингви Мальмстин, Марти Фридман, Пол Гилберт и многих других.

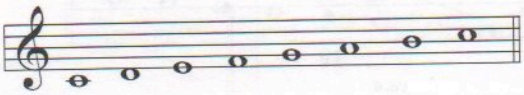
Названия этих ладов возникли ещё в греческой теории музыки и соответствуют географическим регионам Древней Греции и Малой Азии. В Средние века на католическом Западе эти лады существовали в виде восьми «модусов», а на православном Востоке – в виде модальной системы *осмогласия* (греч. ὀκτώηχος [октóих] – восьмигласие). Нужно отдавать себе отчёт в том, что сегодня эти лады, прошедшие «термическую обработку» в темперированной системе, звучат не совсем так, как они звучали в древности. К тому же известно, что средневековые переписчики по небрежности перепутали названия ладов, и путаница эта, увы, узаконена. Будем с этим фактом считаться.

В наше время принята устойчивая классификация семи архаических ладов. Все они являются семиступенными и располагаются по «белому полю» фортепиано. От ноты *до* до ноты *до* октавой выше располагается *ионийский* лад; от *ре* до *ре – дорийский*; от *ми* до *ми – фригийский*; от *фа* до *фа – лидийский*; от *соль* до *соль – миксолидийский*; от *ля* до *ля – эолийский*; от *си* до *си – гипофригийский* (или *локрийский*). В действительности имеется более семи архаических ладов. Вернее, ладов столько же, но они отличаются разными *объёмами напевов (амбитус)*, *преобладающими нотами (реперкуссе)* и *конечными тонами (финалис)*. Мы же ограничимся рассмотрением только семи перечисленных выше ладов. Для того чтобы понять интервальные структуры архаических ладов, достаточно сравнить эти лады с натуральными мажором и минором. При этом выявится, какие ступени архаических ладов подверглись альтерации. Это поможет нам научиться правильно строить архаические лады в различных тональностях.

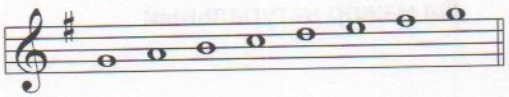
## ИОНИЙСКИЙ МАЖОР

Итак, начнём с *Ионийского мажора*. Этот лад от ноты *до* идентичен хорошо знакомому нам натуральному *До мажору*, широко известному ещё в древности как ионийский. Таким образом, ионийский лад представляет собой натуральный мажорный звукоряд любой тональности квартоквинтового круга.

До мажор ионийский (натуральный)



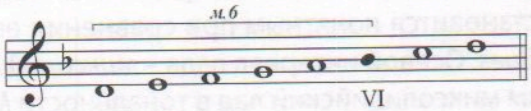
Соль мажор ионийский (натуральный)



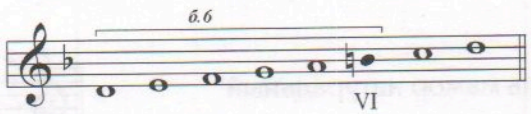
## ДОРИЙСКИЙ МИНОР

*Дорийский минор* от ноты *ре* резонно сравнить с натуральным *ре минором*, в котором имеется один ключевой знак альтерации: *си-бемоль*. В дорийском ладу нота *си*, являющаяся VI ступенью, – нота чистая, «белая». Значит, дорийский минор сравнительно с натуральным имеет VI повышенную ступень. В этом ладу есть важная характерная деталь – интервал *дорийская секста* (б. 6 между тоникой и VI ступенью). Повысив в любом натуральном миноре VI ступень (например, в *ля миноре*), мы получаем дорийский минор.

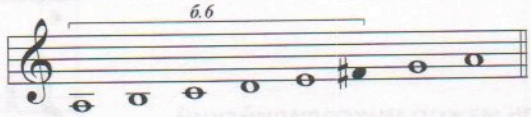
ре минор натуральный




ре минор дорийский




ля минор дорийский

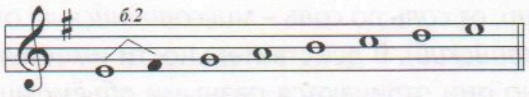



## ФРИГИЙСКИЙ МИНОР

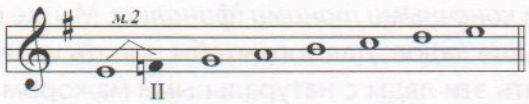
*Фригийский минор* от ноты *ми* при сравнении с *ми минором* натуральным, в котором при ключе стоит *фа-диез*, обнаруживает пониженную II ступень. Характерным интервалом для фригийского

лада является *фригийская секунда* (м. 2 между тоникой и II ступенью). Построим фригийский лад в тональности *си минор*.

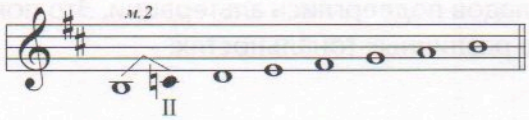
ми минор натуральный




ми минор фригийский




си минор фригийский




## ЛИДИЙСКИЙ МАЖОР

*Лидийский мажор* от ноты *фа* сравнительно с натуральным имеет IV повышенную ступень, так как в натуральном *Фа мажоре* IV ступень – ключевой знак *си-бемоль*. Интервал *лидийский тритон* (ув. 4) между тоникой и IV повышенной ступенью определяет специфическую интонацию этого лада. Построим лидийский лад в тональности *Ля-бемоль мажор*.

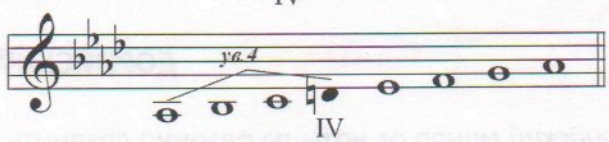
Фа мажор натуральный




Фа мажор лидийский



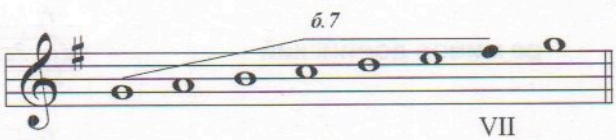

Ля-бемоль мажор лидийский



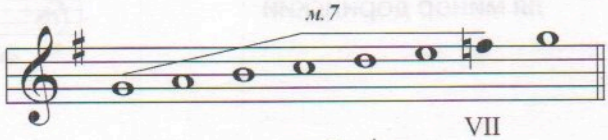

## МИКСОЛИДИЙСКИЙ МАЖОР

Рассмотрим *миксолидийский мажор* от ноты *соль*. Его особенностью является VII пониженная ступень. Это становится понятным при сравнении его с натуральным *Соль мажором*, в котором VII ступень – *фа-диез*. Осевой интервал лада – *миксолидийская септима* (м. 7 между тоникой и VII ступенью). Построим миксолидийский лад в тональности *Ми мажор*.

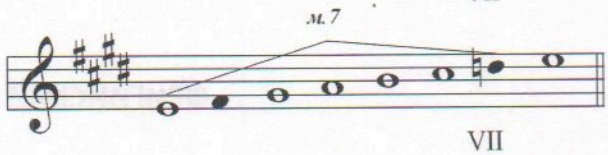
Соль мажор натуральный




Соль мажор миксолидийский



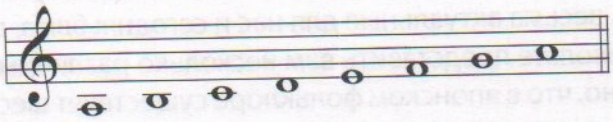

Ми мажор миксолидийский



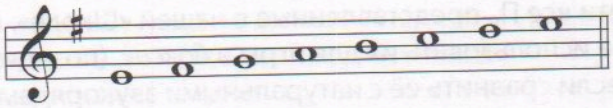
## ЭОЛИЙСКИЙ МИНОР

*Эолийский минор* от ноты *ля* соответствует хорошо известному нам натуральному *ля минору*. Звукоряд любой минорной тональности является эолийским ладом.

ля минор эолийский (натуральный)



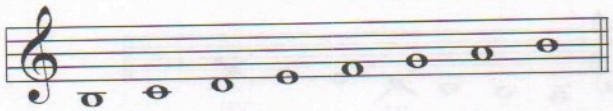
ми минор эолийский (натуральный)



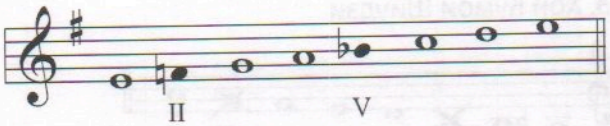
## ГИПОФРИГИЙСКИЙ (ЛОКРИЙСКИЙ) УМЕНЬШЕННЫЙ ЛАД

I, III и V ступени лада от ноты *си* образуют уменьшенное трезвучие (*си–ре–фа*). Поэтому и сам лад называется *уменьшенным*. Его традиционное академическое название – *гипофригийский*. На Западе его называют *локрийским*. Именно это название фигурирует в большинстве западных гитарных школ. Чтобы его правильно и быстро построить, мы предлагаем использовать такой вариант: в любом *натуральном* миноре нужно понизить II и V ступени. В результате чего мы получаем локрийский лад.

Локрийский лад от *си*



Локрийский лад от *ми*




Во втором разделе нашей «Школы» (*Практика*) вы узнаете, как использовать в гитарных импровизациях архаические лады, рассмотренные нами в этой главе.

## ПЕНТАТОНИКА

*Пентатоника* (от греч. πέντε – пять и τόνος – тон, звук) – древнейшая гамма, состоящая из пяти ступеней. Её иногда называют *китайской* или *шотландской* гаммой. Пентатоника (далее П.) звучала во всех древних цивилизациях мира: в Индии, Китае, Месопотамии, Египте, Израиле, Перу, даже в Древней Руси. По свидетельству Плутарха П. была введена в музыкальный обиход в Греции в VIII веке до Р. Х. В основании музыкальной культуры древних инков находилась та же П. Примером этому может служить древний инкский гимн богу солнца «A kanchak-chaska». П. встречается в музыке народов Китая, Кореи, Вьетнама, Японии, Монголии, Ирана, Ирака, Египта, Индии, Явы, Бали, Западной и Центральной Африки, Латинской Америки, Шотландии, Ирландии. П. также «прижилась» в музыкальном фольклоре турок, азербайджанцев, татар, башкир, мордвы, удмуртов, марийцев, киргизов, казахов, узбеков, тувинцев, якутов, бурят, уйгуров, американских индейцев, народов Алтая, Урала, Гималаев и Анд.

П. широко использовалась в академической музыке конца XIX – начала XX веков в творчестве К. Сен-Санса, К. Дебюсси, М. Равеля, Н. А. Римского-Корсакова и др.

П., «завезённая» в Америку чернокожими рабами из Африки, обрела новую жизнь в трудовых песнях и религиозных христианских песнопениях: *спиричуэл* (англ. *spiritual* – духовный) и *госпел* (англ. *Gospel* – Евангелие). Именно из этих музыкальных форм впоследствии возникнут *блюз* (англ. *blues* – меланхолия, хандра) и *рок-н-ролл* (англ. *rock and roll* – раскачиваться и вращаться). Таким образом, П. является неким вечно обновляющимся универсальным «протоладом», вызвавшим к жизни жанры, весьма актуальные для нас и сегодня: блюз, джаз, кантри, рок.

Позвольте представить вам несколько различных П. Для начала покажем несколько *японских* П. Известно, что в японском фольклоре существует шестнадцать П. Эти лады активно используют в своём творчестве гитаристы виртуозного направления *shred* – Стив Вай, Пол Гилберт, Марти Фридман и др. Почти все П., представленные в нашей «Школе», начинаются нотой *ля*. Это позволит вам лучше и удобнее использовать их для игры в *боксах* (позициях на грифе гитары). Понять структуру любой П. легко, если сравнить её с натуральными звукорядами мажора или минора.

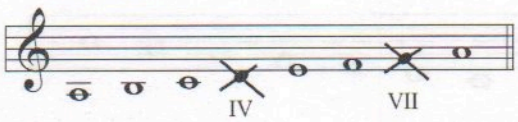
*Хираоси* – первая из четырёх П., представленных в следующем нотном примере. Это минорная полутоновая П. Её можно выделить из звукоряда натурального минора, удалив из него IV и VII ступени (1).

Вторая японская П. называется *Кумои*. Это тоже полутоновая П., только мажорная. Её можно получить, удалив из звукоряда натурального мажора II и V ступени (2).

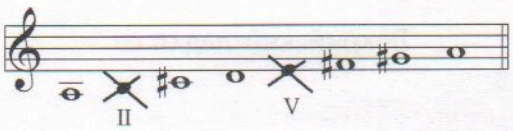
Третья П. – *Хон Кумои Шиудзи*. Её можно получить, если из звукоряда фригийского минора удалить III и VII ступени (3).

Четвёртая П. (*Ивато*) получается, если из звукоряда фригийского минора с пониженной V ступенью изъять III и VI ступени (4).

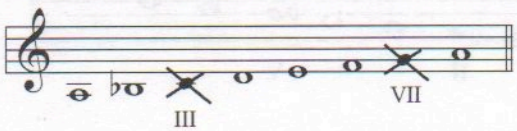
1. Хираоси



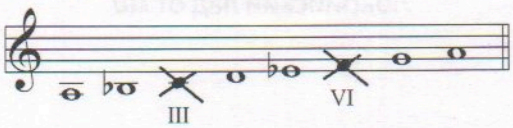

2. Кумои




3. Хон Кумои Шиудзи




4. Ивато




Рассмотрим ещё несколько П.:

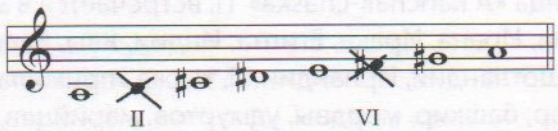
*Рага Амритаварсини* – китайская П., хотя, вероятно, индийского происхождения. Её можно получить, если из звукоряда лидийского мажора удалить II и VI ступени (1).

Африканская (малийская) П. образуется из натурального минора, в котором удалены III и VI ступени (2).

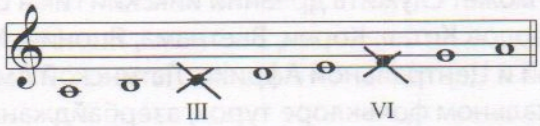
Индийская П. образуется также от миксолидийского звукоряда, из которого удалены II и VI ступени (3).

Балинезийская П. образуется от фригийского минора, из которого удалены IV и VII ступени (4).

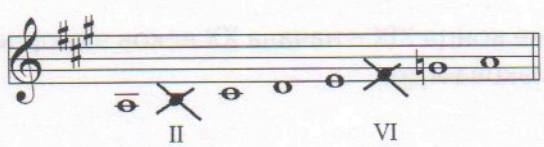
1. Рага Амритаварсини



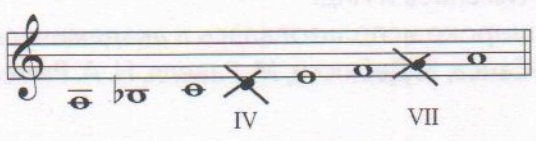

2. Африканская П.




3. Индийская П.

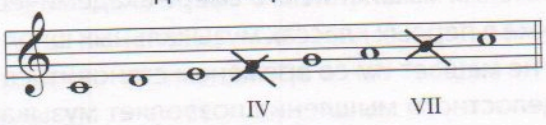



4. Балинезийская П.

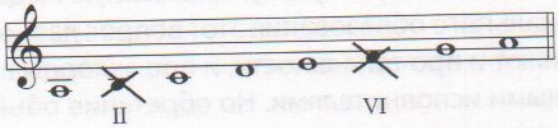


А теперь рассмотрим самую известную П.: *бесполутоновую* – и сравним её со звукорядами натурального мажора и минора. Если из мажорного звукоряда изъять IV и VII ступени, составляющие тритон (ув. 4), то мы получим *мажорную пентатонику* (1). *Минорную пентатонику* можно обнаружить в звукоряде натурального минора (2), изъяв из него II и VI ступени, также образующие между собой тритон (ум. 5).

до-мажорная П.



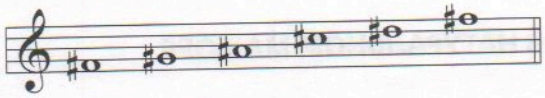

ля-минорная П.




Обратите внимание на то, что *до-мажорная* и *ля-минорная* П. имеют одинаковый нотный состав, потому что *До мажор* и *ля минор* – параллельные тональности.

Мажорную и минорную П. можно не только услышать, но и «увидеть». Пять чёрных клавишей фортепиано подряд вверх от ноты *фа-диез* образуют мажорную пентатонику (1), а от ноты *ми-бемоль* вверх – минорную (2):

Мажорная П. от ноты *фа-диез*



Минорная П. от ноты *ми-бемоль*



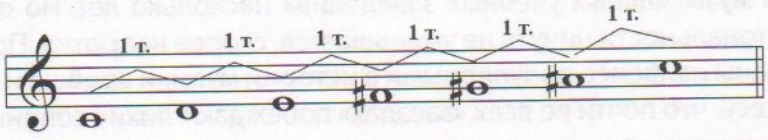
## ЦЕЛОТОНОВЫЙ ЛАД

*Целотоновый* лад относится к т. н. *искусственным*, или *симметричным*, ладам, поскольку их строение имеет повторяющийся секвенционный принцип. Такие выдающиеся композиторы XIX и XX веков, как М. И. Глинка, Ф. Шопен, Ф. Лист, К. Дебюсси, Б. Барток, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, А. Н. Скрябин, И. Ф. Стравинский, О. Мессиан, С. С. Прокофьев, использовали искусственные лады для создания экзотических и «потусторонних» эффектов, сказочных и «мистических» музыкальных образов.

Шестиступенный *целотоновый* лад является ладом *увеличенным*. Он образовался в результате деления октавы на шесть равных частей, высотное расстояние между которыми – 1 тон. В этом ладу нет доминанты и вводных ступеней. На всех ступенях целотонового звукоряда образуются только увеличенные трезвучия. Формула целотонового лада – *1тон–1тон–1тон–1тон–1тон–1тон*.

Автором целотонового лада принято считать великого русского композитора М. И. Глинку. В опере «Руслан и Людмила» он использует целотоновый звукоряд (т. н. «гамму Черномора»). Целотоновый лад применяли в своей музыке также А. П. Бородин (романс «Спящая княжна»), П. И. Чайковский в опере «Пиковая дама» (образ Графини), К. Дебюсси («Иберия», прелюдия «Паруса»).

Рассмотрим целотоновый лад в нотном изложении:




## АККОРДЫ В ТОНАЛЬНОСТИ

Существует ещё одно «гитарное заблуждение», суть которого в том, что рок-гитаристу достаточно знать, как берутся те или иные аккорды, но вовсе не обязательно понимать, как эти аккорды располагаются в тональности. Да и сами тональности не больно-то уж и нужны. И без этих знаний можно играть «крутую» музыку. Достаточно знать блюзовый и рок-н-ролльный *квадраты*. Здесь сталкиваются, если можно так выразиться, два типа мышления или видения музыканта. Первый тип – мышле-

ние «горизонтальное», плоское, когда музыканты играют свои партии и не вникают в целое, общее звучание, не понимая и не представляя себе того, что происходит у других музыкантов. Второй тип мышления – «объёмное», когда сознание удерживает целое, не упуская из вида детали. Этим типом мышления по определению должен обладать композитор, дирижёр, звукорежиссёр. Можно предположить, что гитаристу это не нужно. Но гитарист не в лесу живёт, ему всё равно приходится общаться с другими музыкантами – и не только рокерами. И играть ему придётся не только блюз и рок-н-ролл, но и более сложную музыку, сочинённую людьми с объёмным мышлением. В сфере академического музыкального образования этот вопрос давно решён. Уже в первых классах музыкальных школ дети всё знают и про тональности, и про аккорды в них. Это не мешает им со временем становиться прекрасными исполнителями. Но обретение объёмного, целостного мышления позволяет музыкантам и сочинять музыку, и, если возникает необходимость, встать за дирижёрский пульт, чтобы провести с оркестром репетицию или концерт. Поэтому впавшие в заблуждение, о котором мы говорили в начале этой главы, скорее всего, просто оправдывают свои невежество и необразованность. Снизу мало что видно, а сверху видно то, что внизу, и более того.

В нашей «Школе» мы даём вам только основы элементарной теории музыки, надеясь, что в дальнейшем вы сможете расширить свои знания в этой области самостоятельно или в музыкальном учебном заведении.

## ГЛАВНЫЕ И ПОБОЧНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ В НАТУРАЛЬНОМ МАЖОРЕ

Прежде чем приступить к новому материалу, перечитайте главу «Аккорды» (в разделе *Теория*) и повторите всё о трезвучиях.

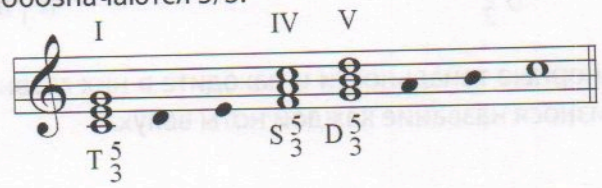
Вспомнили? Теперь можно продолжать.

*Главными трезвучиями* в тональности называются трезвучия, построенные на I ступени звукоряда (*тоника, T*), на IV (*субдоминанта, S*) и на V (*доминанта, D*) ступенях, и именуются они соответственно: *тоническим, субдоминантовым и доминантовым*. Среди людей несведущих бытует представление, что в музыке всего три аккорда. Это, конечно, и так, и не так. Действительно, три главных трезвучия (*T, S* и *D*) являются в музыке основными. Эти три могучих вектора определяют «силовое поле» каждой тональности. Три аккорда, появившиеся в европейской музыкальной культуре в результате христианского богословского осмысления Бога как Троицы, породили «тринитарную гармонию», лёгшую в основание гармонического мышления в Европе, а впоследствии и на других континентах. На этих трёх аккордах, как земля на трёх китах, лежит бóльшая часть написанной музыки: Моцарт и Гайдн, блюз и рок-н-ролл, МакКартни и Леннон, AC/DC и METALLICA, Высоцкий и Цой. В бывшем СССР эти три аккорда (*Am, Dm* и *E*) получили название «блатных». Используя их мажорные или минорные варианты, можно подобрать аккомпанемент почти к любой песне. И, действительно, трудно найти современного барда или сочинителя попсы, который добавил бы к трём аккордам четвёртый или, Боже упаси, пятый.

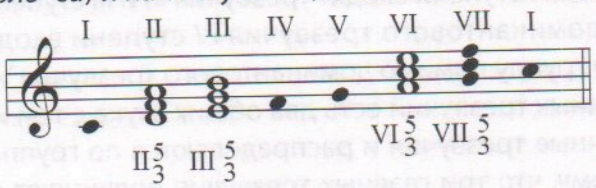
Но вы, конечно, уже догадались, что это наше рассуждение есть умышленное упрощение, своего рода притча. На самом деле, существует «Гармония» – целое учение о множестве аккордов, и изучают эту дисциплину в музыкальных учебных заведениях несколько лет. Но от этого значение трёх главных трезвучий в тональности ничуть не уменьшается, скорее напротив. Проанализируйте, какие произведения признаны наиболее популярными в истории музыки вообще и поп- или рок-музыки в частности. Вы убедитесь, что почти во всех «заездах» побеждают лихие сочинители хитов, мчащиеся на «тройке» главных трезвучий, погоняемой не ветшающими от длительного и частого употребления *секвенциями**.

**Секвенция* **(от лат.** *sequence* **– следующий, идущий за) – перемещение небольшого музыкального построения (***звено* **секвенции) на другую высоту. Интервал восходящего или нисходящего перемещения звена С. называется** *шагом* **секвенции. С. бывают** *точными* **и** *неточными***. Как мелодические, так и гармонические С. могут быть двух видов:** *тональными* **(диатоническими) и** *модулирующими* **(хроматическими). Обычно С. насчитывают не более трёх-четырёх звеньев, причём последнее звено нередко бывает изменённым (неточным).**

Рассмотрим главные трезвучия тональности *До мажор*. На I ступени (*тоника, T*) строится *тоническое* трезвучие (*до–ми–соль*). На IV (*субдоминанта, S*) – *субдоминантовое* трезвучие (*фа–ля–до*). На V (*доминанта, D*) – *доминантовое* трезвучие (*соль–си–ре*). Строятся эти трезвучия, как и водится, по терциям. Следует знать, что в мажоре главные трезвучия всегда *мажорные*. Напоминаем, что трезвучия, построенные по терциям, обозначаются 5/3.



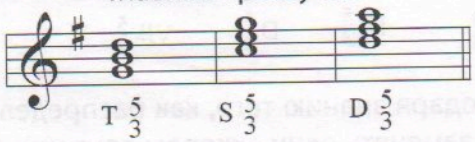

Трезвучия, построенные на II, III, VI и VII ступенях в любой тональности, называются *побочными*, и *в мажоре они почти все минорные*. Почти, потому что на VII ступени (в *До мажоре*) строится трезвучие *уменьшенное*, т. е. состоящее из двух малых терций (*си-ре-фа*). Остальные побочные трезвучия: на II ступени (*ре–фа–ля*), на III (*ми–соль–си*) и на VI ступени (*ля–до–ми*) – в мажоре всегда *минорные*.



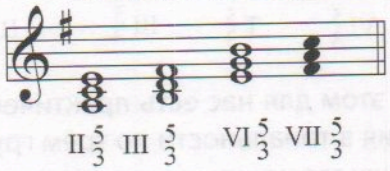

А теперь попробуем отыскать главные и побочные трезвучия в другой тональности. Возьмём уже известную нам тональность *Соль мажор* (*G dur*). Тоническое трезвучие здесь состоит из нот: *соль–си–ре*; субдоминантовое – *до–ми–соль*; доминантовое – *ре–фа-диез–ля*.

Побочные трезвучия в *Соль мажоре* будут такими: на II ступени – *ля–до–ми*; на III – *си–ре–фа-диез*; на VI – *ми–соль–си*; на VII ступени – *фа-диез–ля–до* (уменьшенное трезвучие).

Главные трезвучия




Побочные трезвучия



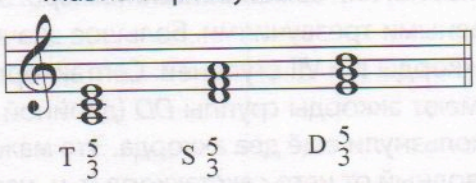

Выбирайте любые мажорные тональности и находите в них главные и побочные трезвучия, записывая их нотами и произнося название каждой ноты вслух.

## ГЛАВНЫЕ И ПОБОЧНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ В НАТУРАЛЬНОМ МИНОРЕ

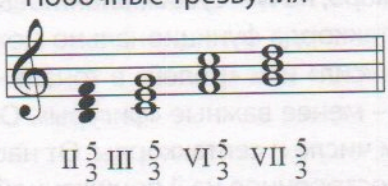
В натуральном миноре всё наоборот: главные трезвучия минорные, а побочные – почти все мажорные. Исключение составляет трезвучие II ступени, которое является уменьшенным. Рассмотрим главные трезвучия в тональности *ля минор* (*a moll*). Тоническое трезвучие (*T*) – *ля–до–ми*; субдоминантовое (*S*) – *ре–фа–ля*; доминантовое (*D*) – *ми–соль–си*.

Мажорные побочные трезвучия в *ля миноре* таковы: на III ступени – *до–ми–соль*; на VI – *фа–ля–до*; на VII – *соль–си–ре*. Побочное уменьшенное трезвучие на II ступени – *си–ре–фа*.

Главные трезвучия

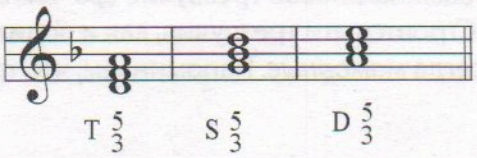



Побочные трезвучия

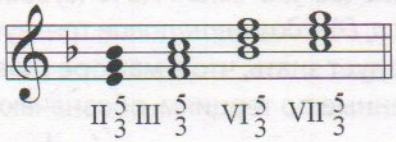



Рассмотрим главные трезвучия в тональности *ре минор*. *T* трезвучие – *ре–фа–ля*; *S* трезвучие – *соль–си-бемоль–ре*; *D* трезвучие – *ля–до–ми*. Побочные трезвучия: на II ступени – *ми–соль–си-бемоль* (уменьшенное); на III – *фа–ля–до*; на VI – *си-бемоль–ре–фа*; на VII – *до–ми–соль*.

Главные трезвучия




Побочные трезвучия

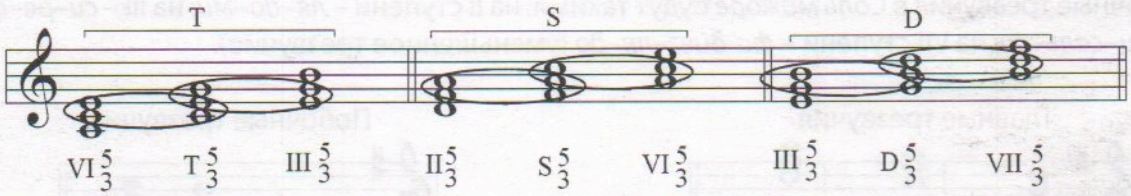



Выбирайте любые минорные тональности и находите в них главные и побочные трезвучия, записывая их нотами и произнося название каждой ноты вслух.

## АККОРДЫ *T, S, D* ГРУПП

Все аккорды в тональности условно разделены на три группы. В первую группу, *тоническую*, помимо тонического трезвучия I ступени входят трезвучия VI и III ступеней. Во вторую, *субдоминантовую* группу помимо субдоминантового трезвучия IV ступени входят трезвучия II и VI ступеней. В третью, *доминантовую* группу помимо доминантового трезвучия V ступени входят трезвучия III и VII ступеней. У всех побочных трезвучий есть два общих звука с тем или иным главным трезвучием. По этому признаку побочные трезвучия и распределяются по группам *T, S* и *D*. Здесь мы снова находим подтверждение тому, что три главных трезвучия подчиняют себе побочные и доминируют, используя их «в своих интересах».

До мажор




Во всём этом для нас есть практическая польза. Благодаря знанию того, как распределяются все трезвучия в тональности по трём группам, мы можем заменять одни аккорды другими, обогащая этим нашу гармоническую палитру. Создаваемая нами музыка, её аранжировка от этого только выиграют.

## СЕПТАККОРДЫ В ТОНАЛЬНОСТИ

В музыкальных учебных заведениях, начиная с ДМШ, подробно изучаются не только трезвучия, но и *септаккорды* (7) в тональности. Мы после долгих раздумий решили в нашей «Школе» эти темы опустить. И вот почему. Они достаточно трудоёмки, а задания и упражнения потребуют постоянного контроля и проверки со стороны преподавателя. Если вы заинтересуетесь этой темой и захотите углубить ваши теоретические знания, вы всегда сможете найти соответствующие материалы в Интернете или в учебнике по элементарной теории музыки. Мы же ограничимся тем, что перечислим несколько типичных аккордов, используемых в тональной музыке.

В любой тональности на всех ступенях могут «произрастать» септаккорды. На I ступени – *тонический септаккорд*, на IV – *субдоминантовый*, на V – *доминантовый*, или *доминантсептаккорд*. Эти три главных септаккорда функционально можно сравнить с главными трезвучиями. Большое значение в расстановке «сил» или «ролей» в тональности имеют септаккорды II и VII ступеней. Септаккорды III и VI ступеней – менее важные «фигуры». Особое значение имеют аккорды группы *DD* (двойной доминанты), в том числе и септаккорды. От нашего внимания ускользнули ещё два аккорда. Это мажорное трезвучие, построенное на II пониженной ступени, и производный от него секстаккорд (т. н. *неаполитанские аккорды*). Следует заметить, что на ступенях звукоряда могут быть построены также нон-аккорды (9), ундецимаккорды (11) и терцдецимаккорды (13). Но обо всём этом вы узнаете в другое время и в другом месте.