

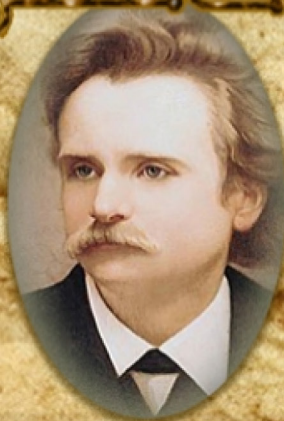


Н.А. Нестерак

**ЭВОЛЮЦИЯ
АККОРДОВОЙ
СТРУКТУРЫ:
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ
И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
АСПЕКТЫ**



Учебное пособие



Н.А. Нестерак

ЭВОЛЮЦИЯ АККОРДОВОЙ СТРУКТУРЫ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ



Учебное пособие

Н.А. Нестерак

**ЭВОЛЮЦИЯ
АККОРДОВОЙ СТРУКТУРЫ:
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ
И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
АСПЕКТЫ**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ



ТЮМЕНЬ 2015

ББК 85.31

Н 56

Нестерак, Н. А. Эволюция аккордовой структуры: теоретический и педагогический аспекты : учеб. пособие / Н. А. Нестерак. — Тюмень : П.П.Ш., 2015. — 64 с. ; ил.

На уроках сольфеджио учащиеся детских школ искусств осваивают структурное разнообразие аккордовых средств.

Учебное пособие «Эволюция аккордовой структуры: теоретический и педагогический аспекты» объединяет музыкально-теоретический материал, музыкальные примеры аккордов различной структуры.

Эволюция аккордовой структуры происходит в связи с историческими событиями и изменениями сознания общества.

Изучение музыкально-теоретического материала, слуховой анализ аккордов на уроках сольфеджио облегчат разбор и запоминание нотного текста произведений учащихся фортепианного класса и других специальностей.

Освоение и понимание строения аккордов поможет детям в импровизации и сочинении музыки.

Оглавление

<i>Введение</i>	<i>4</i>
 <i>Глава I</i>	
АККОРДЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТИПА ТЕРЦОВОЙ СТРУКТУРЫ.....	9
1.1. Трезвучия	9
1.2. Септаккорды	13
1.3. Нонаккорды	16
1.4. Ундецимаккорды.....	19
1.5. Терцдецимаккорды	20
 <i>Глава II</i>	
ТЕРЦОВЫЕ АККОРДЫ С ЗАМЕННЫМИ И ДОБАВОЧНЫМИ ТОНАМИ	23
 <i>Глава III</i>	
ГАРМОНИЧЕСКАЯ НАПРЯЖЁННОСТЬ В МУЗЫКЕ	29
3.1. Аккорды с квартовой и квинтовой структурой	29
3.2. Кластеры	32
<i>Заключение</i>	<i>36</i>
<i>Приложение</i>	<i>39</i>
<i>Список используемой литературы</i>	<i>62</i>



ВВЕДЕНИЕ

Учение об аккордах всегда было в центре внимания теории гармонии. Традиции, сложившиеся в «руководствах», «пособиях», «курсах» Чайковского, Римского-Корсакова, Аренского, Ладухина, Конюса, Ипполитова-Иванова, Катуара и других, оказали воздействие на подходы, представленные в учебниках Тюлина, Способина, Бирюкова, Скребкова, Степанова, Мюллера, Бершадской, Мясоедова, Григорьева и других. И хотя нет синхронного соответствия между темпами развития музыкальной практики и изучающей её теорией, в современном учении о гармонии пересматриваются определения понятий, классификации, как и методы интерпретации материала и его практического освоения.

Одним из существенных импульсов, повлиявших на «реконструкцию» гармонических представлений, было освоение ресурсов народной музыки — и этот процесс наблюдался в творчестве композиторов разных национальных культур.

В разные эпохи в музыке разных стилей менялся удельный вес тех или иных элементов музыкального языка. Художественный стиль барокко преобладал в европейском искусстве с конца XVI в. до середины XVIII в. и отражал идеи о сложности и несовершенстве общественных отношений, мысли о разъединении людей. Подобные идеи были выдвинуты самой жизнью — именно в эту эпоху сильно обострился конфликт между личностью и обществом. Поэтому главной задачей искусства стало отражение внутреннего мира человека, раскрытие его чувств, переживаний. Так определились основные черты барокко — драматическая патетика, склонность к заостренным контрастам, динамичность, порой преувеличенная экспрессия, смятенность эмоций.

Эпоха барокко дала миру выдающихся писателей, художников, архитекторов, создавших поистине классические творения. Однако ни одно из искусств не могло сравниться с музыкой по дерзновенной силе и глубинному новаторству. Зарождение оперы, кантаты, оратории, интенсивное развитие инструменталь-

ной музыки (фуга, ансамблевая и сольная сонаты) — все это свидетельство начала новой эпохи в истории музыкального искусства, когда типичными становятся взаимовлияние и переплетение принципов полифонического и гомофонно-гармонического письма. Вместе с тем некоторые выдающиеся явления этой эпохи не вмещались в рамки барокко (равно как и любого другого художественного стиля). Это в первую очередь относится к творчеству И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, а также К. Монтеверди, Г. Шютца, Г. Пёрселла, А. Вивальди, А. Корелли и некоторых других мастеров XVII — 1-й половины XVIII в.

На рубеже XVII–XVIII вв. в европейских странах начинает зарождаться новое художественное течение — классицизм. Представители классицизма стремились к созданию ясных и гармоничных по форме, возвышенно-благородных произведений, опирающихся на сюжеты и лучшие образцы античного искусства. В музыке XVII в. эстетика классицизма получила отражение в оперном жанре: французская лирическая трагедия, итальянская опера-сериа. В XVIII в. К.В. Глюк осуществил реформу оперы, устранив присущую придворным музыкальным спектаклям XVII в. пышность постановок, бессодержательную вокальную виртуозность. Своеобразно преломились традиции классицизма в музыке русских композиторов конца XVIII в. (М.С. Березовский, Е.И. Фомин, Д.С. Бортнянский, В.А. Пашкевич, И.Е. Хандошкин). Высшая стадия развития классицизма связана с творчеством композиторов венской классической школы (Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена).

Романтизм — художественное течение в культуре европейских стран, возникшее на рубеже XVIII–XIX вв. Романтическое искусство было явлением сложным и противоречивым: с одной стороны, оно впитало в себя прогрессивные идеи, рожденные эпохой Великой французской революции (рост национального самосознания, борьба с сословными предрассудками); с другой — в нем нашли отражение разочарованность окружающей действительностью, неверие части художественной интеллигенции в возможность коренных социальных перемен (отсюда — идеализация прошлого, обостренный интерес к миру субъективных чувств, переживаний). В музыкальном романтизме преобладали прогрессивные черты. Углубленное изучение фольклора, поиски новых выразительных средств привели композиторов-романтиков к большим достижениям в области гармонии, музыкальной формы, оркестровки. В период расцвета романтизма зародился ряд новых музыкальных жанров, в том числе жанры программной музыки (симфонические по-

эмы, баллады, фантазии). Черты романтизма явственно проявляются в творчестве таких крупных музыкантов XIX в., как Ф. Шуберт, К.М. Вебер, Н. Паганини, Ф. Шопен, Г. Берлиоз, Р. Шуман, Ф. Лист, Р. Вагнер, П.И. Чайковский.

Новые композиционные принципы додекафонного (от греческого *dodeka* — двенадцать и *phōne* — звук, буквально — двенадцатизвучие) или серийного метода — «метода сочинения двенадцатью лишь между собой соотнесенными тонами», как определил его А. Шёнберг, утвердились в начале 20-х годов XX века в творчестве А. Шёнберга, А. Веберна, А. Берга. Генезис этого метода и пути его формирования можно проследить в нарастании кризисных явлений в мажоро-минорной тональности на рубеже XIX–XX вв. и в обращении к «надежным» (Танеев) приемам контрапунктического письма, в возникновении атональности и в острой необходимости в новых средствах логической связи в композиции. Додекафония и явилась логическим развитием закономерностей, найденных композиторами в сочинениях атонального периода.

Возникшая в процессе развития атональной музыки, додекафония как принцип композиции была введена австрийским композитором А. Шёнбергом в 1910-х гг. Додекафония — один из видов композиторской техники, при котором все 12 звуков хроматической гаммы — последовательность, построенная по принципу абсолютного равноправия, автономности каждого звука: нет звуков опорных или неопорных, то есть нет ладовых, внутритональных связей; повторение уже использованного звука невозможно, пока не прозвучат остальные одиннадцать. С 1945 г. додекафония получила значительное распространение в странах Европы и Америки.

Приход к 12-тоновости и серийной технике складывался стихийно у целого ряда композиторов XX в. После Второй мировой войны серийная техника переживает период подъема, получая индивидуальное воплощение в творчестве композиторов ряда стран: Берио, Булеза, Даллапиккола, Кагеля, Кшеника, Либермана, Лютославского, Мессиана, Ноно, Райха, Серотского, Стравинского, Штокхаузена, Хенце, Бабаджаняна, Банщикова, Губайдулиной, Денисова, Караева, Каретникова, Н. Сидельникова, Слонимского, Шнитке и др.

В советской музыке серийная техника появилась в начале 1960-х годов и, не получив широкого распространения в ортодоксальных формах, в середине 1970-х гг. растворилась в комплексной 12-тоновости, синтезирующей различные принципы современных высотных структур.

Системы классифицируются по их элементам и связям между ними. Известные исторические типы гармонических систем, к которым относятся модальная, тональная, атональная, серийная и сонорная системы, различаются по своим ведущим гармоническим элементам, их связям, поведению центрального элемента.

Аккорд — тема, которая осваивается в теоретическом и музыкально-слуховом аспекте в курсе сольфеджо с первых этапов обучения до седьмого класса.

Так как аккорд развивающееся явление музыки, учащиеся должны иметь представление об аккордах различных музыкальных стилей и эпох.

Аккорд занимает особое место в механизме гармонического языка, представляя центральное гармоническое образование, подобно тому, которое в системе языка занимает слово.

В рамках общей эволюции музыкального языка аккордика претерпела существенные изменения в структурном и фоническом аспектах.

Развитие аккордики в структурном аспекте шло по нескольким направлениям, обнаруживая новые подходы к аккордообразованию.

На уроках сольфеджио учащиеся детских школ искусств осваивают структурное разнообразие аккордовых средств.

Учебное пособие «Эволюция аккордовой структуры: теоретический и педагогический аспекты» объединяет музыкально-теоретический материал, музыкальные примеры аккордов различной структуры.

В приложении даны авторские произведения ученицы Ани Нестерак и её преподавателя Н.А. Нестерак:

1. Утро, день и ночь. Музыка Ани Нестерак.
2. Весенний хоровод в форме рондо. Музыка Н.А. Нестерак.
3. Автобиография. Музыка Н.А. Нестерак.
4. Осень. Музыка Н.А. Нестерак, стихи В.Г. Харитонов.
5. Улыбнитесь юности своей. Музыка и стихи Н.А. Нестерак.
6. Нет войне! Музыка и стихи Н.А. Нестерак.

Эволюция аккордовой структуры происходит в связи с историческими событиями и изменениями сознания общества.

Изучение музыкально-теоретического материала, слуховой анализ аккордов на уроках сольфеджио облегчат разбор и запоминание нотного текста произведений учащихся фортепианного класса и других специальностей.

Освоение и понимание строения аккордов поможет детям в импровизации и сочинении музыки.

Основные понятия

Аккордом следует считать всякое созвучие, воспринимаемое в единстве всех составляющих его тонов.

Гармония — одно из выразительных средств музыки; последовательность аккордов или голосов, которые сопровождают основную мелодию музыкального произведения; наука об аккордах и их связях.

Мелодия — музыкальная мысль, выраженная одногласно, одногласный напев.

Ритм — организованная последовательность длительности звуков в музыкальном произведении.

Сольфеджио — специальные занятия, способствующие развитию музыкального слуха.

Звук — результат колебаний упругого тела (например, струны, столба воздуха). Звуки делятся на музыкальные и шумовые.

Интервал — сочетание двух звуков, взятых последовательно или одновременно. Нижний звук интервала называется его основанием, верхний звук — его вершиной.

Такт — отрезок музыкального произведения от одной сильной доли до следующей.

Диссонанс (лат. *dissonans* — разногласящий, разнозвучающий) — неблагозвучие, неслитное созвучие, в котором образующие его звуки как бы мешают друг другу и создают резкое, раздражающее слух звучание.

Консонанс (лат. *consonans* — согласно звучащий) — благозвучие, слитное созвучие, в котором образующие его звуки взаимно дополняют друг друга, сливаясь в единое стройное звучание.





Глава I

АККОРДЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТИПА ТЕРЦОВОЙ СТРУКТУРЫ

1.1. Трезвучия

Среди безграничного числа возможных гармонических сочетаний (а возможно, в принципе, любое звуковое сочетание) в музыке выделяются организованностью аккорды — такие созвучия, которые построены по терциям. Представляющийся очень естественным терцовый принцип строения аккордов сложился в музыке не сразу, формировался постепенно по мере того, как входили в употребление несовершенные консонансы (терция, секста). Он стал основным в классической гармонии XVIII–XIX веков.

Музыка средневековья в основном ориентировалась на созвучия из совершенных консонансов (кварт, квинт, октав). Сейчас мы воспринимаем их как «пустые», они имеют для нас особый колорит звучания и применяются в тех случаях, когда композитор хочет подчеркнуть в музыке эффект гулкого, незаполненного пространства.

Ставшая устойчивой закономерность в построении аккордов объясняется многими причинами — акустическими, физиологическими, особенностями восприятия — и подтверждается длительной музыкальной практикой. Не теряет этот принцип своё значение и в музыке наших дней, хотя наряду с ним возникают иные принципы, и сегодня уже нередко аккордами называют созвучия самого различного строения.

Важнейшими, наиболее распространёнными аккордами являются *мажорное* и *минорное* трезвучия. *Тонические трезвучия* в большей мере определяют и окраску всего лада: *мажор* — светлее, увереннее, твёрже; *минор* — мягче, печальнее. *Мажор* и *минор* сами по себе оказывают сильное влияние на общий характер музыки. Проанализировав аккорды в пьесе Т. Зебрык «Грустное настроение», констатируем, что печаль слышится в минорных аккордах 4, 14, 16, 17 тактов, просветление приходит с мажорными трезвучиями в 5, 9, 12, 13, 15

тактах. А кульминацию печали слышим в 8 такте, где звучит *уменьшенное трезвучие*.

40. Грустное настроение

Терции и трезвучия



Трезвучием называется аккорд, который состоит из трёх звуков, располагающихся по терциям.

К важнейшим типам трезвучий относятся:

1. *Большое, или мажорное, трезвучие*, которое состоит из большой и малой терций или большой терции и чистой квинты (термин «мажорный» происходит от итальянского *maggiore* — «большой» и относится к нижней большой терции трезвучия).

2. *Малое, или минорное, трезвучие*, которое состоит из малой и большой терций или малой терции и чистой квинты (термин «минорный» происходит от итальянского *minore* — «меньший» и относится к нижней малой терции трезвучия).

Менее употребительные типы трезвучий:

1. *Уменьшенное трезвучие*, которое состоит из двух малых терций или малой терции и уменьшенной квинты (термин «уменьшенный» относится к квинте, образующейся между крайними звуками трезвучия).

2. *Увеличенное трезвучие*, которое состоит из двух больших терций или большой терции и увеличенной квинты (термин «увеличенный» относится к квинте между крайними звуками трезвучия).

Во всяком трезвучии, независимо от его типа, *нижний звук*, т.е. основание ряда терций, называется *основным звуком*, или *примой*, и обозначается цифрой 1, *второй* (по расстоянию от примы) — *терцией* и обозначается цифрой 3, а *третий* (также по расстоянию от примы) — *квинтой* и обозначается цифрой 5.

Три устойчивых звука составляют тоническое трезвучие, причём в *мажоре* оно спокойно и светло, а в *миноре* — затенено, в известной мере внутренне осложнено.

Трезвучия имеют два обращения.

Обращением трезвучия называется такой вид трезвучия, в котором нижним звуком является *терция* или *квинта* основного трезвучия.

Первое обращение трезвучия происходит путём переноса основания (*примы*) трезвучия на октаву вверх и называется *сектаккордом* (обозначается 6). Название объясняется интервалом *сексты* между основанием и вершиной аккорда, который состоит из интервалов: *терции* и *кварты*.

Второе обращение трезвучия происходит путём переноса *примы* и *терцового* тона на октаву вверх и называется *квартсектаккордом* (обозначается 4/6). Аккорд состоит из интервалов: *кварты* и *терции*. Крайние звуки составляют *сексту*.

Согласованная стройность и полнота звучания при минимальном количестве неповторяющихся звуков, рельефность ладовой окраски (мажорность — минорность) — всё это отличает трезвучия. Они являются наиболее универсальными среди всех аккордов, круг их применения необычайно широк, выразительные возможности многогранны.

Пьеса Т. Зебряк «Эхо» перекликающимися голосами мелодических оборотов вводит нас в загадочный мир лесного царства.

42. Эхо

Трезвучия и их обращения

Подвижно

Пьеса написана в тональности ре мажор, она знакомит детей со звучанием трезвучий и их обращений. Также мелодия пьесы идёт по трезвучиям и их обращениям, тонические аккорды которых являются в ре мажоре трезвучиями II, III, IV, V, VI ступеней. Поскольку каждое мажорное и минорное нетоническое трезвучие может временно выполнять функцию тоники, оно вносит модуляционный момент, в то же время подчиняя возглавляемую ею побочную тональность основной тональности.

Начинается пьеса в основной тональности ре мажор с *двух* *тонических трезвучий*, на которое откликается *тонический сектаккорд*, переходящий в *квартсектаккорд*. С четвёртой доли третьего такта происходит переход в тональность *шестой ступени* си минор с такой последовательностью аккордов: *два сектаккорда, квартсектаккорд, трезвучие шестой ступени*. С четвёртой доли пятого такта мелодия переходит в тональность *второй ступени* ми минор с такой последовательностью: *два мелодических оборота по трезвучиям второй ступени*, затем по *сектаккорду и квартсектаккорду второй ступени*. С четвёртой доли седьмого такта происходит переход в тональность *доминанты* ля мажор и звучит *два мелодических оборота по ступеням доминантового квартсектаккорда*, переходящих в *доминантовое трезвучие и сектаккорд*.

— 10-й такт — *тоническое трезвучие и квартсектаккорд* (ре мажор);

— 11-й такт — *два квартсектаккорда третьей ступени* (фа-диез минор);

— 12-й такт — *субдоминантовый сектаккорд и квартсектаккорд четвёртой ступени* (соль мажор);

— 13-й такт — *тонические квартсектаккорд и сектаккорд* (ре мажор);

— 14-й такт — *сектаккорд и квартсектаккорд второй ступени* (ми минор);

— 15-й такт — *два тонических квартсексаккорда* (ре мажор);

— 16-й такт — *два доминантовых трезвучия пятой ступени* (ля мажор);

— 17-й такт — *тоническое трезвучие* (ре мажор).

В музыке композиторов-классиков и романтиков (XVIII век, первая половина XIX века) разрешение диссонирующих аккордов в консонанс было правилом, лишь изредка допускались известные исключения.

Н.А. Римский-Корсаков в теме Кащеевны (сказочного персонажа оперы «Кащей Бессмертный») создаёт впечатление сказочной противоречивости образа и настроения.



В основе гармонии и мелодии темы Кащеевны лежит *увеличенное трезвучие*, которое нередко несёт таинственно-зачарованный колорит, нереальность происходящего, звуковую застылость.

1.2. Септаккорды

Аккорды из четырёх звуков, образованные путём прибавления к трезвучию большой или малой терции, носят название *септаккордов* (их крайние звуки составляют септиму). Вид трезвучия, лежащего в основе септаккорда, и величина добавленной к трезвучию терции (большой или малой) определяют один из четырёх наиболее распространённых видов септаккорда: *малый мажорный септаккорд*, *уменьшенный септаккорд*, *септаккорд с уменьшенной квинтой*, *малый минорный септаккорд*.

Малым мажорным септаккордом называется септаккорд, состоящий из большой терции, чистой квинты и малой септимы, иначе говоря, из мажорного трезвучия и малой септимы (порядок терций: большая, малая, малая).

Уменьшенный септаккорд состоит из малой терции, уменьшенной квинты и уменьшенной септимы, иначе говоря, из уменьшенного трезвучия и уменьшенной септимы (порядок терций — малая, малая, малая).

Септаккорд с уменьшенной квинтой состоит из малой терции, уменьшенной квинты и малой септимы, иначе говоря, из уменьшенного трезвучия и малой септимы (порядок терций: малая, малая, большая).

Малый минорный септаккорд состоит из малой терции, чистой квинты и малой септимы, иначе говоря, из минорного трезвучия и малой септимы (порядок терций: малая, большая, малая).

Септаккорды имеют *три обращения*, в которых нижним звуком является терция, квинта или септима основного септаккорда:

— *квинтсекстаккорд* (обозначается $5/6$), имеющий внизу терцию основного аккорда;

— *терцквартаккорд* (обозначается $3/4$), имеющий внизу его квинту;

— *секундаккорд* (обозначается 2), имеющий внизу его септиму.

Пожалуй, наиболее определённым выразительным эффектом обладает *уменьшенный септаккорд*. Он используется для выражения в музыке моментов смятения, эмоционального напряжения, страха. Так, внезапным ударом уменьшенного септаккорда нарушается светлый, мажорный колорит сдержан-

но-сосредоточенной лирической второй части «Аппассионаты» Бетховена и врывается безудержный вихрь драматического финала сонаты:

Andante

48

Allegro

attacca il Allegro

ум.7

ум.7

ум.7

Уменьшенные септаккорды составляют основу гармонии начала «Патетической сонаты» Бетховена, само название которой говорит о характере её главного образа:

49

Grave

ум.7

ум.7

ум.7,

ум.7

ум.7

ум.7

ум.7

ум.7

ум.7

ум.7

Вот исполненная печали проникновенная тема фортепианной пьесы Э. Грига «Тоска по родине»:



Пьеса начинается весьма распространённым малым минорным септаккордом, звучащим очень мягко, изящно.

Одно из обращений септаккорда с уменьшенной квинтой входит в состав гармонии начальной темы соль-минорной симфонии Моцарта (последний такт) — лирической, элегически-взволнованной:





1.3. Нонаккорды

Кроме трезвучий и септаккордов в музыке XIX и XX веков часто применяются аккорды, состоящие из большего количества звуков.

Новые смысловые и эмоциональные возможности такого рода аккордов открыл в начале века Скрябин, особенно в сочинениях среднего периода (ор. 45, 48, 49, 51, 53), наделив их и «дерзновенной» экспрессией, и «скрытыми стремлениями».

Принцип структуры остаётся тот же, то есть звуки основного вида аккорда располагаются по терциям. Эти аккорды получают название в зависимости от интервала, который образуется между его крайними звуками.

Наиболее распространённый из этих аккордов — *нонаккорд*, состоящий из пяти звуков (из четырёх терций). Обозначается цифрой 9, выставляемой внизу справа от обозначения ступени или функции аккорда. Название данного аккорда происходит от интервала ноны, образующегося между его крайними звуками. Нонаккорд образуется в результате прибавления к септаккорду сверху ещё одной терции (большой или малой); при этом между основным тоном и верхним звуком возникает, соответственно, интервал большой или малой ноны, который и даёт наименование всему аккорду в целом.

В зависимости от внутренней интервальной структуры (которая обозначается в скобках) образуются двенадцать разновидностей *нонаккордов*:

- большой мажорный — с большой септимой (б. 3+м. 3+б. 3+м. 3), то есть мажорное трезвучие + мажорное трезвучие;
- большой мажорный — с малой септимой (б. 3+м. 3+м. 3+б. 3), то есть мажорное трезвучие + минорное трезвучие;
- малый мажорный — с малой септимой (б. 3+м. 3+м. 3+м. 3), то есть мажорное трезвучие + уменьшенное трезвучие;
- большой минорный — с большой септимой (м. 3+б. 3+б. 3+м. 3), то есть минорное трезвучие + мажорное трезвучие;

- большой минорный — с малой септимой (м. 3 + б. 3 + м. 3 + б. 3), то есть минорное трезвучие + минорное трезвучие;
- малый минорный — с малой септимой (м. 3 + б. 3 + м. 3 + м. 3), то есть минорное трезвучие + уменьшенное трезвучие;
- большой нонаккорд с уменьшенной квинтой (м. 3 + м. 3 + б. 3 + б. 3), то есть уменьшенное трезвучие + увеличенное трезвучие;
- малый нонаккорд с уменьшенной квинтой (м. 3 + м. 3 + б. 3 + м. 3), то есть уменьшенное трезвучие + мажорное трезвучие;
- малый — с уменьшенной септимой (м. 3 + м. 3 + м. 3 + б. 3), то есть уменьшенное трезвучие + минорное трезвучие;
- большой — с увеличенной квинтой (б. 3 + б. 3 + м. 3 + м. 3), то есть увеличенное трезвучие + уменьшенное трезвучие;
- увеличенный нонаккорд с увеличенной квинтой (б. 3 + б. 3 + м. 3 + б. 3), то есть увеличенное трезвучие + минорное трезвучие;
- увеличенный нонаккорд с чистой квинтой (б. 3 + м. 3 + б. 3 + б. 3), то есть мажорное трезвучие + увеличенное трезвучие.

В музыке И. Гайдна, В.А. Моцарта и Л. Бетховена нонаккорд встречается лишь как созвучие доминантовой функции.

Доминантнонаккорд образуется из доминантсептаккорда путём добавления к нему ещё одной терции сверху, т.е. ноны от основного звука в басу. Построенное таким образом на основном звуке доминанты пятизвучие состоит из большой терции, чистой квинты, малой септимы и ноны и называется *доминантнонаккордом*. Обозначается — D9.

Переключимся в фантастический мир подводного царства и его обитателей, музыка окрашивается в холодные тона, волшебному застылые. Легки и причудливы рулады, которые выводит появившаяся из водных глубин Ильмень-озера Морская царевна:



Отклонения от законов классической гармонической системы у Н.А. Римского-Корсакова в опере «Садко» осуществляются всё же в целом в рамках этой системы. Лишь отдельные эпизоды музыки, связанные с образами волшебными, сказочными основываются на необычных гармониях и специфических связях аккордов, в их числе и доминантнонааккорд.

И в опере «Царская невеста» Н.А. Римский-Корсаков использует эти диссонирующие созвучия:

Н. Римский - Корсаков. « Царская невеста »
328 **Larghetto**

e - moll

K $\frac{6}{4}$ D₉ t

Использование самых разнообразных способов изложения гармонии влияют на характер музыки:

Л. Бетховен, ф-п. соната, оп. 31 № 2
321 **Adagio**

B - dur

T D₇ D₉ —

Л. Бетховен. Соната, оп. 90
330 **Allegro**

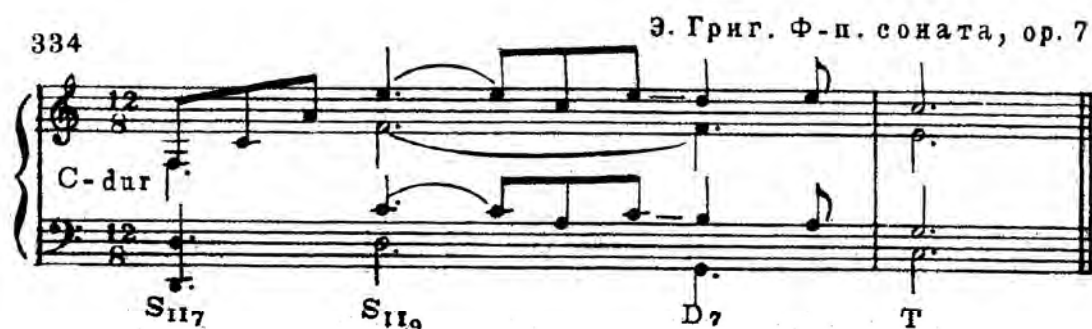
e - moll

D₉ D₇
полный

В музыке более позднего времени, в эпоху Ф. Шопена, более ярко и характерно у Э. Грига, появляется нонаккорд в субдоминантовой функции. Он строится на II ступени, преимущественно в мажоре, и представляет усложнение септак-

корда II ступени. Применяется он и в *полном* и *неполном виде* (неполный — без квинты).

Фрагмент фортепианной сонаты Э. Грига:



Очень выразительные скачковые параллелизмы из ряда нонаккордов в арии Эрекле *ля-бемоль мажор* из оперы «Измена» М. Ипполитова-Иванова (действие III):



В сказочном балете П.И. Чайковского «Щелкунчик» своеобразные способы выделения мелодии и приёмы изложения гармонии:



1.4. Ундецимаккорды

По мере дальнейшего «наращивания» терций возникают более сложные многослойные аккорды, постепенно утрачивающие чёткость своих фонических свойств и ладофункциональных признаков и, по сути дела, представляющие собой полигармонические и полифункциональные сочетания.

Так, если к нонаккорду прибавить сверху ещё одну малую или большую терцию, то получится шестизвучная гармония, именуемая *ундецимаккордом* (по названию интервала, образующегося между крайними звуками). Обозначается ундецимаккорд цифрой 11, которая ставится внизу справа от обозначения ступени или функции аккорда.

Внутренняя структура ундецимаккорда может меняться в частностях, неизменным остаётся лишь принцип построения по малым и большим терциям и интервал ундецимы (чистой или, реже, увеличенной) между крайними звуками. Впрочем, ундецимаккорд довольно редко, но встречается в музыке как самостоятельная гармония, и если используется, то только в основном виде:

С. Рахманинов. Музыкальный момент op. 16, № 3

Andante cantabile

IV₁₁

1.5. Терцдецимаккорды

Прибавление к ундецимаккорду сверху ещё одной терции образует ещё более сложную — семизвучную — гармонию, которая называется *терцдецимаккордом* (обозначается цифрой 13).

Название этого звукового комплекса определяется интервалом терцдецимы, возникающим между крайними звуками.

Однако тот факт, что в терцдецимаккорде содержатся все семь диатонических ступеней лада, практически «размывает» гармонию как таковую, с одной стороны уменьшая яркость и характерность её звучания, а с другой — делая менее острыми и определёнными заключённые в ней ладовые тяготения, притупляя их и тем самым затушёвывая функциональное значение аккорда.

Скорее всего, именно это обстоятельство и обусловило весьма ограниченное применение ундецимаккордов в музыкальной практике, которые если и используются, то скорее в качестве полифункциональных созвучий, а не как самостоятельная гармония.

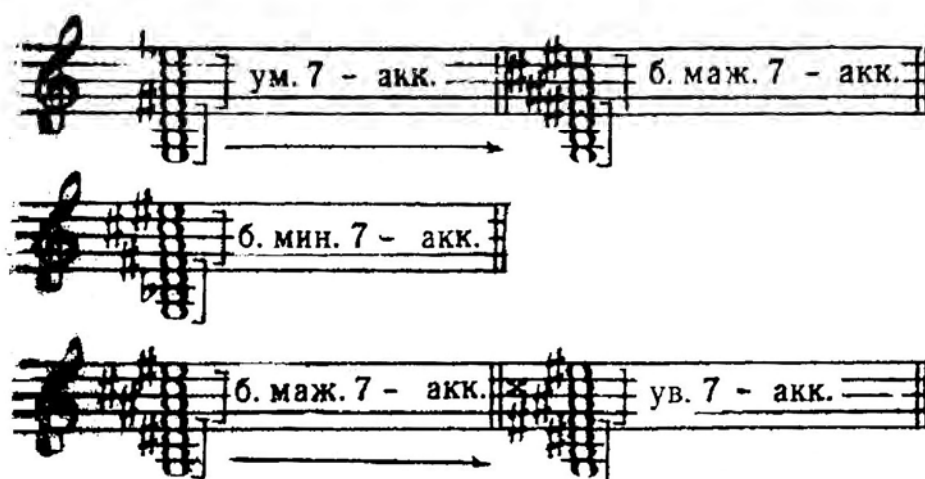
По сути дела, терцдецимаккорд представляет собой сочетание двух слитно расположенных септаккордов.

Известно, что существует семь разных видов септаккордов, следовательно, используя их в разнообразных комбинациях, можно получить свыше тридцати различных по звучанию вариантов терцдецимаккордов (разумеется, без повторений — в иной записи — энгармонически равных звуков):

207

The following table lists the 207 combinations of tertredecim chords shown in the musical notation, organized by the number of flats in the key signature (from 0 to 7).

Ключевая сигнатура	Варианты
0 flats (C major)	б. маж. 7 - акк., м. маж. 7 - акк.
1 flat (F major)	б. маж. 7 - акк., б. мин. 7 - акк., м. маж. 7 - акк., м. мин. 7 - акк.
2 flats (Bb major)	б. маж. 7 - акк., б. мин. 7 - акк., м. маж. 7 - акк., м. 7 - акк. с ум. 5
3 flats (Ab major)	б. маж. 7 - акк., ум. 7 - акк.
4 flats (Eb major)	м. 7 - акк. с ум. 5, б. маж. 7 - акк., м. мин. 7 - акк., м. маж. 7 - акк.
5 flats (Cb major)	м. 7 - акк. с ум. 5, б. мин. 7 - акк., ум. 7 - акк., м. мин. 7 - акк., м. маж. 7 - акк.
6 flats (B major)	м. 7 - акк. с ум. 5, ув. 7 - акк., м. мин. 7 - акк., м. маж. 7 - акк.
7 flats (Fb major)	м. мин. 7 - акк., ув. 7 - акк.



208 [Andante assai] - Poco rit. С. Прокофьев. Соната № 4, ч. II

6.13

Глава II

ТЕРЦОВЫЕ АККОРДЫ С ЗАМЕННЫМИ И ДОБАВОЧНЫМИ ТОНАМИ

Аккорды с заменными тонами, усложняющими структуру и обостряющими звучание данного гармонического комплекса, встречаются уже в произведениях композиторов XIX века (например, Ф. Шопена); в современной же музыке они получают гораздо более широкое распространение и становятся довольно обычным явлением.

Заменным тоном называется звук, взятый *вместо* какого-либо аккордового тона (то есть не увеличивающий общее количество звуков в данной гармонии, но в то же время и не входящий в её терцовую структуру). Как правило, замене подвергаются наименее яркие по своему фонизму звуки аккордов. Например, если в доминантсептаккорде вместо квинты взять секстовый тон, считая от основного звука, то получится доминантсептаккорд с секстой (D7/6).

В гармонической фактуре «Баллады № 1» Ф. Шопена в четвёртой доле третьего такта звучит аккорд с заменным тоном:

Ф. Шопен. Баллада № 1

254 [Moderato]

Дв.*Дв. * Дв. * Дв.*Дв. * Дв.

Образованный таким образом новый вариант доминантовой гармонии звучит ярче и острее обычного доминантсептаккорда, потому что в ней возник ещё один диссонанс — интервал секунды (или — в обращении — септимы) между секстовым и септовыми тонами аккорда.

В обозначении заменный тон показывается соответствующей ему арабской цифрой, выставляемой выше цифр, указывающих вид аккорда.

Наиболее употребительным заменным тоном является *секста* вместо квинты — считая от основного звука (в доминант-септаккорде и нонаккорде):

А. Скрябин. Соната № 6

[Modéré]

256

(m, D⁶₅)

В той же мере употребительным заменным тоном является *кварта* вместо терции (считая от основного звука) — во вводном септаккорде, так же образующая дополнительный диссонанс, только на этот раз с квинтовым тоном вводного септаккорда:

257

(ym, VII₇ (ym.)VII₇⁴ (ym.)VII₇ (ym.)VII₇⁴

В обоих случаях это будет одна и та же, а именно III ступень лада, имеющая в упомянутых аккордах разное значение.

Заменны тоны (секста или кварта) используются не только в основных видах аккордов, но также в их обращениях:

258

D₅⁶ D₂⁶ (ym.)VII₃⁴ (ym.)VII₂⁴

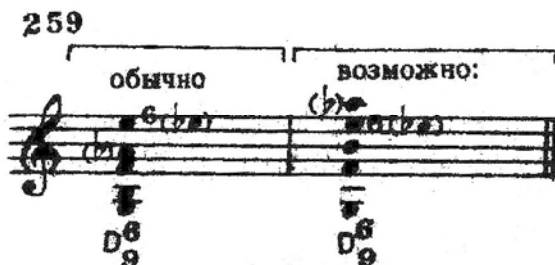
Исключение составляют лишь доминантовый терцквартаккорд и квинтсектаккорд вводного септаккорда, первый из которых строится именно на квинтовом тоне и по этому не может быть взят с секстой, а второй непременно должен иметь в басу терцовый звук, наличие которого исключает появление квартового тона в качестве его замены.

Для большей яркости и лучшего звучания заменные тоны берутся обычно в верхнем голосе и при более широком расположении звуков аккорда:

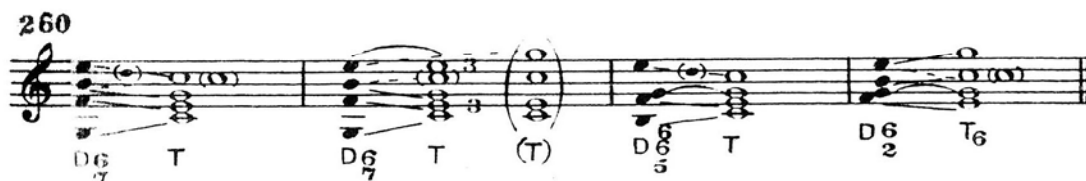
К. Дебюсси. Прелюдия



Однако в принципе возможно появление заменных тонов и в средних голосах, как, например, в доминантсептаккорде, который в данном случае (то есть с секстой) будет обязательно пятизвучным:



При разрешении в тонику доминантсептаккорда с секстой и вводного септаккорда с квартой (а равно и их обращений) их заменные тоны могут вести себя свободно: либо идти так же, как обычно двигались бы заменяемые ими звуки аккорда, то есть в приму тоники (непосредственно или поступенно — через проходящий звук, переходя, таким образом, в обычный вид данного аккорда или его обращения), либо — в качестве общего звука — оставаться на месте, либо, наконец, идти на терцию вверх — в квинту тоники:





Другие септаккорды или нонаккорды с аналогичными заменными тонами также возможны, но используются значительно реже.

Добавочными тонами называются звуки, усложняющие данную гармонию за счёт *дополнительного введения* в её состав неаккордовых тонов, образующих новые и чаще всего диссонирующие сочетания с аккордовыми звуками.

Добавочные тоны могут разрешаться, а могут оставаться и неразрешёнными.

Например, в джазовой музыке нередки случаи, когда пьеса оканчивается диссонирующей тонигой: с секстой (Т₆), с ноной (Т₉) или и той и другой вместе взятыми (Т₆, 9). Достаточное количество примеров использования подобных гармоний можно также встретить и в музыке других стилей:

29 Б. Чайковский. Партита

V-c. solo f

Cembalo mf

P-no mf

Музыкальный фрагмент из партиты Б. Чайковского. Включает партии для V-c. solo, Cembalo и P-no. Музыка написана в 2/4 такта. В начале фрагмента указаны динамические markings: f для V-c. solo и mf для Cembalo и P-no.



В.А. Моцарт



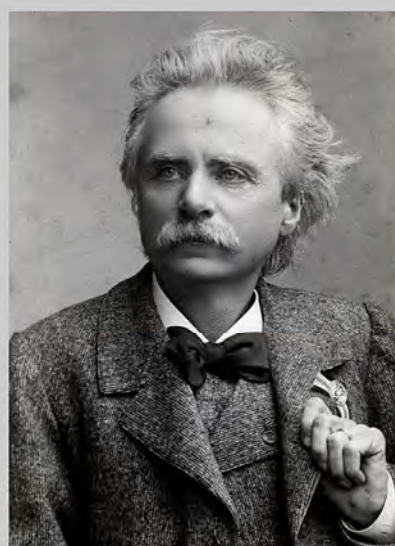
Л.В. Бетховен



Ф. Шопен



К. Дебюсси



Э. Григ



Н.А. Римский-Корсаков



А.Н. Скрябин



П.И. Чайковский



С.В. Рахманинов



С.С. Прокофьев



А.П. Петров



Ч. Айвз



Р.К. Щедрин



Л.С. Сидельников



Б.А. Чайковский



Я. Рязтс

Глава III ГАРМОНИЧЕСКАЯ НАПРЯЖЁННОСТЬ В МУЗЫКЕ

3.1. Аккорды с квартовой и квинтовой структурой

В более поздние эпохи (особенно в конце XIX века и в XX веке) стали применяться иные гармонические средства. Нередко цепи диссонирующих аккордов встречаются уже у Ф. Листа, Р. Вагнера, Н.А. Римского-Корсакова и других композиторов. В таких диссонирующих аккордовых последовательностях типичны сопоставления доминантсептаккордов без разрешений, параллельные ходы септаккордов и нонаккордов, ряды альтерированных аккордов и иных.

Наиболее характерны нетерцовые аккорды, происходящие изначально от другого принципа, например, от наложения кварт или квинт, секунд, из различных интервалов. Пожалуй, наибольшее применение из них получили *квартаккорды* и *квинтаккорды*:

К. Дебюсси. Затонувший собор

Dans la sonorité du début

Комбинация *основной кварты с октавами вверх к какому-нибудь из её звуков* культивируется как особое созвучие в ряду других аккордов Новой музыки, например, у Хиндемита, позднее Д. Шостаковича, давая «минус-диссонанс» (то есть отклонение от оптимальной терцовости не вверх, а вниз, на понижение напряжения), а *квартооктава* причудливым образом контактирует с гармонической вертикалью органа IX–X веков,

с гармонией народной музыки Закавказья и Средней Азии, стран пентатонной культуры.

Квартооктавы: 1) ре первой октавы + соль первой октавы + ре второй октавы; 2) ре + соль первой октавы + соль второй октавы; 3) ре первой октавы + ре + соль второй октавы; 4) ре + соль первой октавы + ре + соль второй октавы.

Квартаккорды: 1) ре + соль первой октавы + до второй октавы; 2) ре + соль первой октавы + до + фа второй октавы.

Один из типов квартаккордов и квинтаккордов — пятизвучие, вертикализирующее все ступени пентатоники:

Квартовый пентаккорд: ре + соль первой октавы + до + фа + си бемоль второй октавы.

К квартовым аккордам относятся созвучия, построенные по квартам, соответственно, к квинтовым аккордам — созвучия, построенные по квинтам, количество которых может варьироваться от двух до одиннадцати.

Классификация квинтаккордов аналогична квартаккордам:

Квинтооктавы строятся по тому же принципу, что и квартооктавы, но вместо интервала кварты строится квинта.

Квинтовый пентаккорд — пятизвучный — в его структуру входят четыре квинты.

Квинтаккорд с тритоном может быть от трёхзвучного до пятизвучного, в структуре аккорда один тритон и квинты.

Функции кварт- и квинтаккордов чрезвычайно разнообразны. В контексте это иногда созвучия, имеющие характер доминанты и получающие соответствующие разрешения. Ещё чаще они — не требующие разрешения самодовлеющие созвучия; также дублировки, где они идут параллельным утолщением заданной мелодии.

Кварт- и квинтаккорды могут находиться в системе, где распространены и терцовые гармонии:

7 Ч. Айва. Sohloque, or Study in 7-ths and Other Things

Allegro
f

The image displays three systems of musical notation, likely from a piano score. Each system is divided into two staves: a single melodic staff and a piano accompaniment staff. The first system is marked 'Allegro' and 'f' (forte). The melodic line in the first system consists of eighth and sixteenth notes, while the piano accompaniment features chords and moving lines. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a more complex piano accompaniment with dense chords and a melodic line that includes a trill. The tempo 'Allegro' and dynamic 'f' (forte) are indicated at the beginning of the first system.



3.2. Кластеры

У многих композиторов второй половины XX века появляются оригинальные *кластерные* формации, в структуре и фони́зме которых большую роль играют ритм, динамика, артикуляция и, конечно, тембр. Варьирование этих параметров наряду с учётом пространственно-временных факторов — один из способов создания «неоднородности» гармонических единиц.

Кластер (англ. cluster — «гроздь», tone-cluster — «звукोगроздь») — определённый тип *секундовой гармонии*, состоящий из плотно расположенных интервалов.

К *секундовым аккордам* следует относить созвучия, образованные последовательным наложением секунд. (В отдельных случаях *септимовые* созвучия можно с определённой осмотрительностью относить к инверсионным вариантам «*секундаккордов*».)

Приёмы формирования *кластеров* — от простейших «звукोगроздей» уже традиционного типа до сложных и разнообразных фактурных конфигураций — лежат в области художественно-конструктивных поисков композиторов.

К определению понятия «кластер» относится то, что расстояние между смежными тонами в нём не может превышать целого тона, иначе говоря, интервалику кластера составляют только полутоны и целые тоны (при микрохроматике могут быть и меньшие интервалы, например, четвертитоны).

Фонизм *кластеров* определяется разными факторами: плотностью (количеством составляющих тонов), напряжённостью (характером звуко сочетаний — 1 тон, $1/2$ тона, $1/4$ тона), тембровой окраской (например, звучание у духовых, медных, струнных, ударных и других инструментов), высотным контекстом (тональной, модальной или атональной организацией), фактурной организацией (одновременное и разновременное введение составляющих тонов). Последнее делает подвижной грань между кластером — аккордом и кластерной «звукомассой», где секундовость суммируется и является результирующим звучанием.

Сравнивая кластерную технику в произведениях, представляющих различные авторские стили, нетрудно обнаружить художественно смысловую вариативность кластерных формаций. Так, в «Русском концерте» Л. Сидельникова, проникнутом народно-жанровой интонационностью, атмосфера праздничного «гула», энергии движения в финале удачно передана гармоническими средствами — динамичным потоком диссонирующей аккордики (полиинтервальные, с побочными тонами созвучия) с «шумными», ударными кластерами в кульминации.

Л. Сидельников. «Русский концерт»

17 48 *meno mosso*

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves, P-no I and P-no II. P-no I has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a measure containing a cluster of notes (C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5) marked with 'ff' and 'meno mosso'. The subsequent measures show a rhythmic pattern of eighth notes. P-no II has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sustained chord (C4, F#4, C5) marked with 'ff'.

Я. Ряэкс, широко используя разнообразные — большие и малые, диатонические и хроматические — кластеры, создаёт подвижные сонорные «поля», которые, в отличие от фоново-сопровождающих аккордов, претендуют на звуковую самоценность:

Я. Рязтс. Прелюдия.

В Третьем концерте Р. Щедрина, оригинальном произведении, включающем различную современную технику, полиинтервальные и кластерные образования выступают как яркие стилистические приёмы в системе композиционных средств, выполняя самые разнообразные функции в характеристике быстро сменяющихся образов.

Р. Щедрин. Концерт для ф-н. с орк. № 3

Animato (♩ = 116 - 120)

Senza metrum, lo stesso tempo

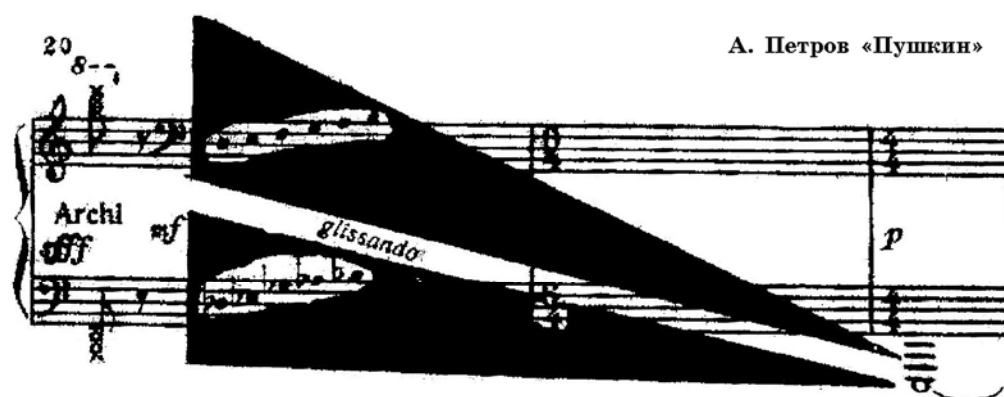
ff feroce, ma ben molto articolato

Senza metrum, lo stesso tempo

Мелодические и басо-фундаментальные связи в кластерах отступают на второй план или практически нивелируются, существенное значение приобретают *сонорные сочетания* на малых и больших промежутках, подчиняющиеся общему композиционному и драматургическому замыслу.

Сонорика (лат. *sonorous* — звонкий, звучный, шумный; польск. — *sonorystyka* — «музыка звучностей» или «композиция красочных пластов») (лигети) — вид современной техники композиции, основанной на темброфактурной звукокрасочности.

Интересный образец использования драматургического потенциала кластера — в балете А. Петрова «Пушкин». В сцене дуэли (Пролог, ц. 5) 11-тоновый глissандирующий кластер струнных концентрирует весь трагизм ситуации (кульминация: «выстрел»). Подготовленный «растущим» (постепенное добавление звуков) педализированным секундовым созвучием, он выделен сонористически, артикуляционно, динамически, регистрово. Повторяя этот «чёрный» кластер в конце балета («Завешание», ц. 8), композитор придаёт ему значение символа.



Кластеры получили широкое распространение в музыкальной практике: их выразительный потенциал использован в музыке многих советских композиторов, например в сочинениях Шостаковича, Щедрина, Ряэса, Хренникова, Денисова, Пригожина, Слонимского, Шнидке, Гаврилина, Губайдулиной, Лобанова, Тертеряна, Канчели, Габели и других; за рубежом — Айвса, Коуэлла, Берга, Бартока, Блоха, Вареза, Жоливе, Вилла-Лобоса, Лютославского, Пендерецкого, Лигети и других.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дисциплина «Сольфеджио» на любом уровне её изучения предполагает постановку чётко определённых целей и задач. Целью изучения данной дисциплины является *всестороннее развитие музыкального слуха*, отслеживаемое педагогом, ведущим предмет, непрерывно, на протяжении всех лет обучения.

Залогом качественного результата проводимой работы будут во-первых, прочное знание учащимися необходимого теоретического материала, во-вторых, регулярная практическая работа на уроке, опирающаяся на определённую алгоритмическую схему, упрощающую и систематизирующую работу в целом.

Слуховой гармонический анализ представляет собой самый сложный, комплексный вид работы. Поэтому требует регулярных занятий и чётких методических установок. На начальном этапе обучения неизбежны более простые и доступные виды заданий для учащихся, важные, тем не менее, в общем «накопительном» режиме.

Необходимо научить слышать отдельные аккорды как цельные вертикальные комплексы: а) 4 вида трезвучий — мажорное и минорное трезвучия с обращениями; увеличенное и уменьшенное трезвучия — в основном виде; б) доминантсептаккорд с обращениями, вводные септаккорды — в основном виде.

В текущей работе с аккордами от звука важно постоянно фиксировать внимание учащихся на акустической характеристике аккорда и его внутренней интервальной структуре, добиваясь постепенно быстрой и точной реакции на так называемые формулы аккордов. Например: доминантсептаккорд — большая терция + уменьшенное трезвучие; доминантквинтсектаккорд — уменьшенное трезвучие + большая секунда; доминантсекундаккорд — большая секунда + мажорное трезвучие и т.д.

Подобная работа требует постоянной сосредоточенности учеников на чёткой фиксации указанных признаков. Её необходимо проводить регулярно для поддержания необходимой слу-

ховой формы, преимущественно в устном виде (вполне возможны и письменные контрольные работы).

Занимаясь подобной тренировкой слуха на аккордах от звука, можно планомерно подготовить учащихся к более сложной работе — записи аккордовых последовательностей в тональности.

Гармонический анализ аккордов, после проигрывания их педагогом, целесообразно провести по такой схеме:

- ✓ Звучит консонанс или диссонанс?
- ✓ Какое ладовое наклонение? (мажорное или минорное?)
- ✓ Из каких интервалов состоит?
- ✓ По всем этим признакам определить структуру аккорда.
- ✓ Назвать его звуковой состав.

Только в синтезе указанных слагаемых преподаватель сольфеджио может видеть залог будущих качественных показателей в слуховом гармоническом анализе.

Одним из актуальных вопросов музыкального образования является освоение некоторых выразительных средств гармонии XX века. Учебная программа по дисциплине «Сольфеджио» не предусматривает изучение гармонии современной музыки в музыкальной школе.

Учебное пособие «Эволюция аккордовой структуры: теоретический и педагогический аспект» может являться методическим пособием по изучению гармонической аккордовой структуры разных исторических эпох.

Для одного теоретика сущность музыки — в мелодии, для другого — в гармонии. И... всё это справедливо, и все они правы. История в конце концов приводит нас не к сомнению во всём — что было бы странно! — а к тому, чтобы мы частично поверили всему, превратив общие теории в некоторые частичные истины. Поэтому будет совершенно правильно — вернее, одинаково правильно — называть музыку всеми теми именами, которые ей даются, ибо она действительно звуковая архитектура.

Музыка — рисунок, линия, мелодия, пластическая красота у народов-художников и скульпторов, например, у итальянцев. Она — интимная поэзия, лирическое излияние, философское размышление у народов-философов и поэтов, каковы, например, немцы. Она приспособляется ко всяким общественным условиям. Музыка — придворное искусство, поэтическое и изящное при Франциске I и Карле IX, искусство воинственное и религиозное при Реформации, искусство царственного величия и пышности при Людовике XIV, искусство салонное в течение XVIII века; с приближением революции она становит-

ся лирическим выражением революционной личности; в последствии она станет голосом демократического общества будущего, подобно тому, как некогда была голосом аристократических обществ прошлых веков.

Музыка — песнь веков и цветков истории, который могут взрастить как горести, так и радости человеческие.

Дальнейшую историю музыки творить юным музыкантам. Учебное пособие «Эволюция аккордовой структуры: теоретический и педагогический аспект» может быть полезно детям в занятиях по сочинению музыки, поможет выразить фантазию и чувства в звуках, более осознанно относиться к сложным гармоническим структурам.



ПРИЛОЖЕНИЕ



Наталья Анатольевна
Нестерак

Наталья Анатольевна Нестерак более 37 лет преподаёт музыкально-теоретические дисциплины в ДШИ Тугулымского городского округа. Пишет музыку, стихи и занимается сочинением музыки с учащимися.

Аня Нестерак обучается в ДШИ с 4 лет.

В 8 лет делает первые шаги в сочинении музыки.



Аня Нестерак

УТРО, ДЕНЬ И НОЧЬ

Музыка Ани Нестерак

Не спеша

p

Ред. * *Ред.* * *Ред.* *

Живо

mf

Ред. * *Ред.* *

Медленно, с чувством

rit.

p

Ред. * *Ред.* *

Ред. * *Ред.* *

Ред. *

ВЕСЕННИЙ ХОРОВОД В ФОРМЕ РОНДО

Музыка Н.А. Нестерак

Отвлённо

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains a treble staff with a melody and a bass staff with an accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The tempo/style is marked 'Отвлённо' (Abstractly). The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) in the first and fifth systems, and *p* (piano) in the third system. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and pedaling marks (ped., *ped.).

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system includes a 'Ped.' marking. The second system includes a '5' marking. The third system includes a 'Ped.' marking. The fourth system includes a 'mf' marking. The fifth system includes a 'rit.' marking and a 'p' marking. The score concludes with two empty staves.

АВТОБИОГРАФИЯ

Музыка Н.А. Нестерак

Allegro moderato

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of two staves each. The first system is marked *Allegro moderato* and includes dynamics *p*, *mf*, and *f*. The second system has a *p* dynamic. The third system has a *p* dynamic. The fourth system is marked *Allegro* and includes a *mf* dynamic. The fifth and sixth systems continue the piece with various melodic and harmonic developments. The score includes many slurs, ties, and fingerings, indicating a complex and expressive piece.

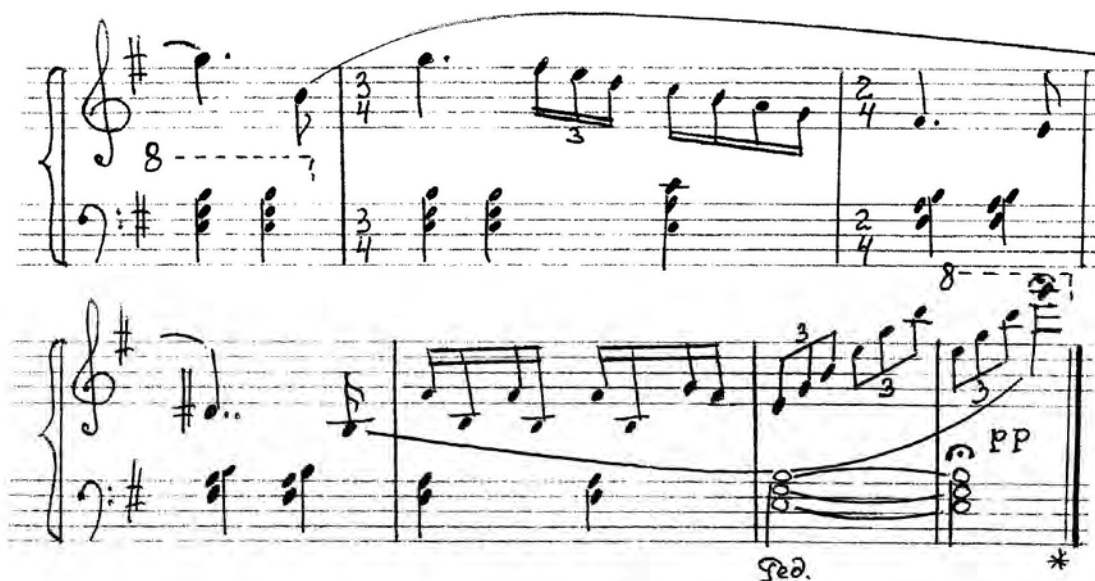
Handwritten musical score for a piano piece in D major. The score is written on six systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The piece includes various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Tempo markings include *Lento* and *Grave*. Time signatures change from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The score features numerous slurs, ties, and accidentals. There are two asterisks (*) marking specific measures. The word "Ped." (pedal) is written below the bass staff in two places. The notation is fluid and expressive, typical of a composer's sketch.

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble and a bass staff, both with a key signature of one sharp (F#). The time signatures vary across the systems: 2/4, 3/4, and 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Dynamic markings like *mf* (mezzo-forte), *sf* (sforzando), and *mp* (mezzo-piano) are present. Performance instructions such as *Ped.* (pedal) and *mf* are also included. The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and annotations visible.

Handwritten musical score for piano, featuring two systems of staves with treble and bass clefs. The first system includes a 5-measure phrase in the treble and an 8-measure phrase in the bass, both marked '5' and '8' respectively. The second system includes a 5-measure phrase in the treble and a 5-measure phrase in the bass, both marked '5' and '5' respectively. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are marked 'p' and 'mp'. The key signature is one sharp (F#).

Leggiero [легко, грациозно]

Handwritten musical score for piano, featuring two systems of staves with treble and bass clefs. The first system includes a 3-measure phrase in the treble and an 8-measure phrase in the bass, both marked '3' and '8' respectively. The second system includes a 2-measure phrase in the treble and a 2-measure phrase in the bass, both marked '2' and '2' respectively. The tempo is marked 'Leggiero' and the dynamics are marked 'p'. The key signature is one sharp (F#).



«Автобиография» состоит из 5 частей:

1 часть:

Зарождение жизни и появление на свет (с 1 по 12 такт).

2 часть:

Детство (с 13 по 27 такт).

3 часть:

Юность (с 27 по 45 такт).

4 часть:

Взрослая жизнь (с 45 по 49 такт).

Удар судьбы, от которого «рухнул мир» (с 50 по 52 такт).

Дальнейшие события (с 52 по 58 такт).

Плач (с 59 по 61 такт).

Последние удары сердца (62 такт).

5 часть:

Уход в вечность (с 63 по 75 такт).

ОСЕНЬ

Музыка Н.А. Нестерак,
стихи В.Г. Харитонова

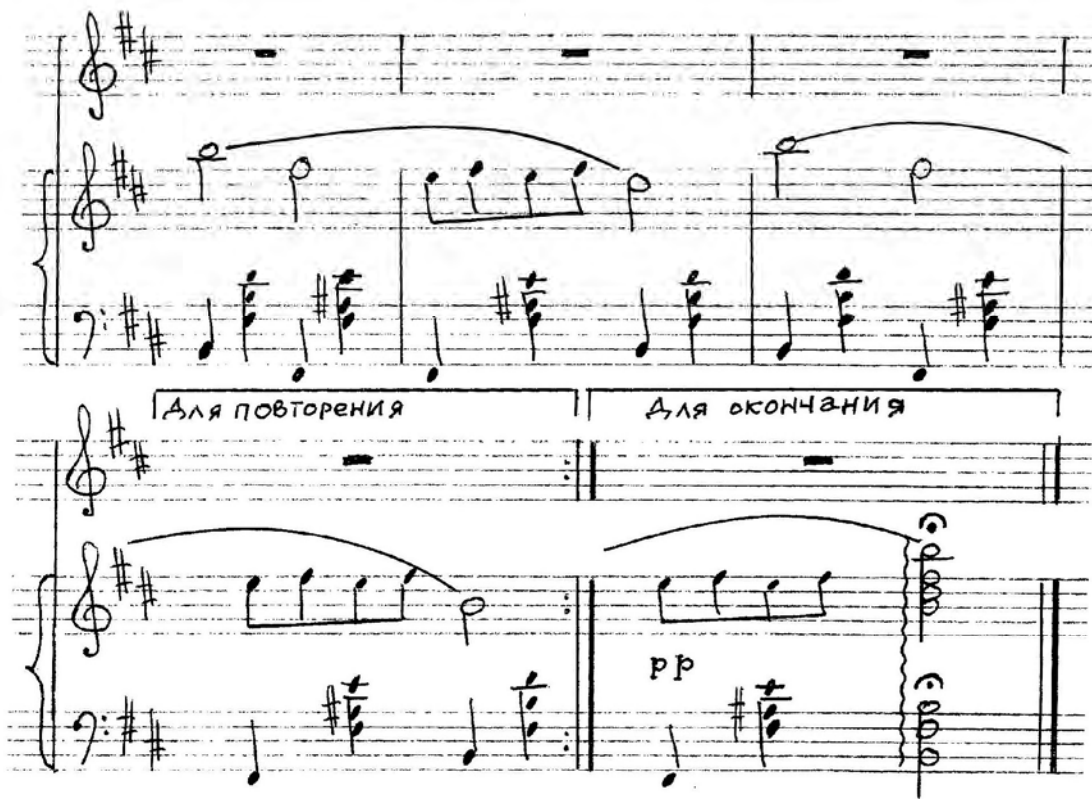
медленно, с чувством

В глушь у-хо-дят по-си, лёг мед-ведь в бер-ло-гу.

Припев

О - сень зо-ло-та - я

зем - лю на - ря - та - ет.



1. Вымостила осень листьями дорогу,
В глушь уходят лоси, лёг медведь в берлогу.] 2 раза

Припев: Осень золотая землю наряжает.

2. Листья, как чайники, кружит ветер в лужах,
Их к лесной тропинке приморозит стужа.] 2 раза

Припев.

3. Чем к морозам ближе, тем вкусней рябина,
В листьях тёмно-рыжих птичьи именины...] 2 раза

Припев.

УЛЫБНИТЕСЬ ЮНОСТИ СВОЕЙ

Музыка и стихи Н.А. Нестерак

Andante

p

лы

p

с за-ми-ра-нью серд-ца про-во-та-ли в до-

p

ко-гу зна-ний ма-лы-шей сво-их.

mf

у -

му- те- ля за пар-ты их у-са-ти-ва-ли, а

ли- за дверь - ю о-ти-да-ли их.

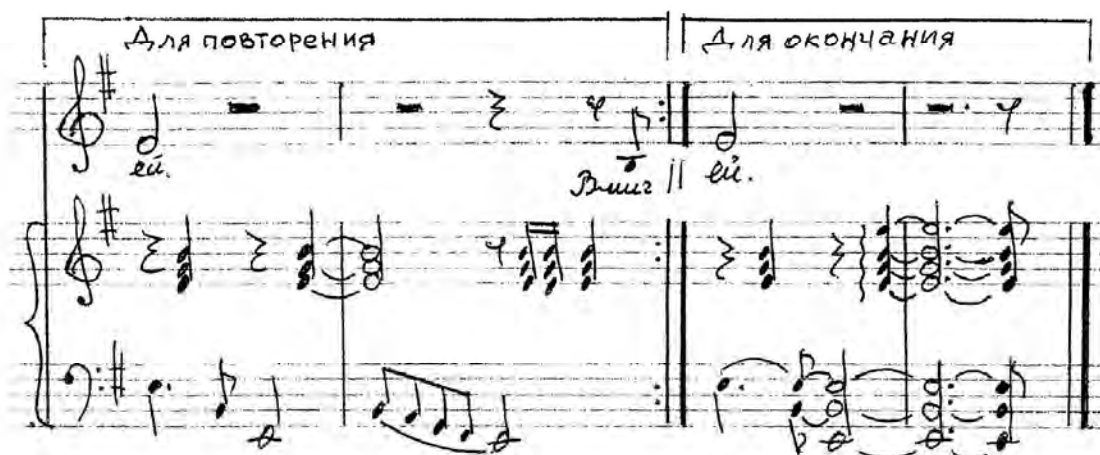
Припев

до-ро-ги-е не-да-го-ди, не-то-пей-те вы сво-их у-

шед-ших дней. Не по-ки-нет ю-ность ду-шу.

у-лыб-ни-тесь ю-нос-ти сво-ей.

Не по-ки-нет ю-ность ду-шу, у-лыб-ни-тесь ю-нос-ти сво-



1. Мы с замираньем сердца провожали
в дорогу знаний малышей своих.
Учителя за парты их усаживали,
а мы за дверью ожидали их.

Припев: Дорогие педагоги, не жалейте
вы своих ушедших дней.
Не покинет юность душу,
улыбнитесь юности своей.] 2 раза

2. Вмиг пронесли ветра десятилетье,
а вместе с ним — забот не перечесть.
Ещё раз говорим мы, наши дети,
что смолоду беречь вам надо честь.

Припев: Мама, мамы, папы, папы,
посмотрите на своих больших детей —
ваша юность возвратилась,
улыбнитесь юности своей.] 2 раза

3. Идёт уж двадцать первое столетье,
но впереди не видно светлых грёз.
Пришла пора задуматься вам, дети,
куда помчит вас «жизни паровоз».

Припев: Озорные выпускняшки,
улетает время беззаботных дней.
С вами юность остаётся,
улыбнитесь юности своей.] 2 раза

НЕТ ВОЙНЕ!

Музыка и стихи Н.А. Нестерак

Умеренно

1. Вой-ны-э-то у-жас, страх в гла-
зах де-тей. Боль, ут-ра-та бли-зких, снё-зи

ла- те-рей... Пусть при-ро-да рас-це-та-ет

в ти- ши-не, ска-жем, по-ди, влес-те гром-ко:

5 *mf* Припев
„Нет во-не!“ Че-ло-ве-чек-во долж-но жить гра-

нить на всей зем-ле! Толь-ко лишь е-
 ди-наж-да-но, Э-тот са-мый жизнь, те-бе и мне.
 2. Бе-реж-но хра-ни-те э-тот шар зем-ной
 3. Так да вай-те на пла-не-те друг-но жить,

по-во-зе-лё-ной, тёл-то-го-лу-бой.
прос-лав-лять доб-ро и тиз-ню до-ко-тись.

и по-ка наш солн-це све-тит с во-со-та,
ко-ло-коль-чи-ком зве-нит пусть сме-х де-тей,

Припев
вос-хи-цай-тесь чу-дом хри-сто-во-го, че-ло-
век-ном не-бе кру-тит ста-и го-лу-дей.

ве-чест-во дол-но мир хра-нить на всей зем-ле, толь-ко ли-шь-

ди-нат-ды да-но, э-тоса-ебс жить, те-бе и мне.

Для повторения

Для окончания

жить, те-бе и мне.

rit.

жить, те-бе и мне.

1. Войны — это ужас, страх в глазах детей.
Боль, утрата близких, слёзы матерей...
Пусть природа расцветает в тишине,
Скажем, люди, вместе громко: «Нет войне!»

Припев: Человечество должно
Мир хранить на всей Земле!
Только лишь одинажды дано
Это счастье жить тебе и мне.

2. Бережно храните этот шар земной
Розово-зелёный, жёлто-голубой.
И пока нам солнце светит с высоты,
Восхищайтесь чудом хрупкой красоты.

Припев.

3. Так давайте на планете дружно жить,
Прославлять добро и жизнью дорожить.
Колокольчиком звенит пусть смех детей,
В мирном небе кружат стаи голубей.

Припев.

Список используемой литературы

1. Алексеев, Б. Элементарная теория музыки [текст] : учебник / Б. Алексеев, А. Мясоедов. — Москва : Музыка, 1986. — 240 с.
2. Булучевский, Ю. С. Краткий музыкальный словарь [текст] / Ю. С. Булучевский, В. С. Фомин. — Санкт-Петербург : Музыка, 1988. — 344 с.
3. Головинский, Г. Л. Книга о музыке [текст] / Г. Л. Головинский, М. И. Ройтерштейн. — Москва : Советский композитор, 1988. — 220 с.
4. Григорович, В. Б. Великие музыканты Западной Европы : И.С. Бах, Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. Бетховен [текст] : хрестоматия / В. Б. Григорович. — Москва : Просвещение, 1982. — 224 с.
5. Гуляницкая, Н. С. Введение в современную гармонию [текст] : учебник / Н. С. Гуляницкая. — Москва : Музыка, 1984. — 256 с.
6. Должанский, А. Н. Краткий музыкальный словарь [текст] / А. Н. Должанский. — Санкт-Петербург : Музыка, 1964. — 518 с.
7. Дубовский, И. Учебник гармонии [текст] : учебник / И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. — Москва : Музыка, 1973. — 457 с.
8. Дьячкова, Л. Гармония в музыке XX века [текст] : учебник / Л. Дьячкова. — Москва : Музыка, 1994. — 144 с.
9. Зебряк, Т. А. Играем на уроках сольфеджио [текст] : учебник / Т. А. Зебряк. — Москва : Музыка, 1994. — 64 с.
10. Красинская, Л. Э. Элементарная теория музыки [текст] : учебник / Л. Э. Красинская, В. Ф. Уткин. — Москва : Музыка, 1991. — 334 с.
11. Левик, Б. В. История зарубежной музыки [текст] / Б. В. Левик. — Москва : Музыка, 1974. — 276 с.
12. Левик, Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран [текст] : учебник / Б. В. Левик. — Москва : Музыка, 1987. — 493 с.
13. Левик, Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран [текст] : учебник / Б. В. Левик. — Москва : Музыка, 1975. — 390 с.
14. Музыкальная жизнь [текст] : обретение тональности / Е. Трубникова // Московская правда. — 1996. — № 2. — С. 13–14.
15. Музыкальная жизнь [текст] : Россия — моя страна, моя культура, мой язык / Р. Щедрин // Московская правда. — 1998. — № 2. — С. 5–7.

16. Музыкальная жизнь [текст] : школа Кирюшина / Кирюшин // Московская правда. — 1996. — № 5, 6. — С. 52–55.
17. Музыкальная жизнь [текст] : школа — колледж — институт / Г. Цыпин // Московская правда. — 1998. — № 1. — С. 20–22, 39.
18. Панкова, Т. Е. Вопросы преподавания теоретических дисциплин в музыкальной школе [текст] : методические основы и формы слухового анализа в курсе сольфеджио / Т. Е. Панкова // сб. статей. — Тюмень : РИЦ ТГАКИиСТ, 2014. — С. 5–11.
19. Советская музыка [текст] : учитель музыки / В. Бунин // Советский композитор. — 1990. — № 11. — С. 79–83.
20. Способин, И. В. Элементарная теория музыки [текст] : учебник / И. В. Способин. — Москва : Музыка, 1973. — 199 с.
21. Тюлин, Ю. Н. Учебник гармонии [текст] : учебник / Ю. Н. Тюлин, Н. Г. Привано. — Москва : Музыка, 1986. — 478 с.
22. Фридкин, Г. А. Практическое руководство по музыкальной грамоте [текст] : учебник / Г. А. Фридкин. — Москва : Музыка, 1987. — 271 с.
23. Энтелис, Л. А. Силуэты композиторов XX века [текст] / Л. А. Энтелис. — Санкт-Петербург : Музыка, 1975. — 248 с.

Нестерак Наталья Анатольевна

ЭВОЛЮЦИЯ АККОРДОВОЙ СТРУКТУРЫ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Учебное пособие



Подписано в печать 27.07.2015 г.
Формат 60x84/8. Гарнитура «Schoolbook»
Бумага офсетная. Печать цифровая
Усл.-печ. л. 7,5. Тираж 50



Сверстано и отпечатано в издательстве «П.П.Ш.»
p.p.sha@yandex.ru

