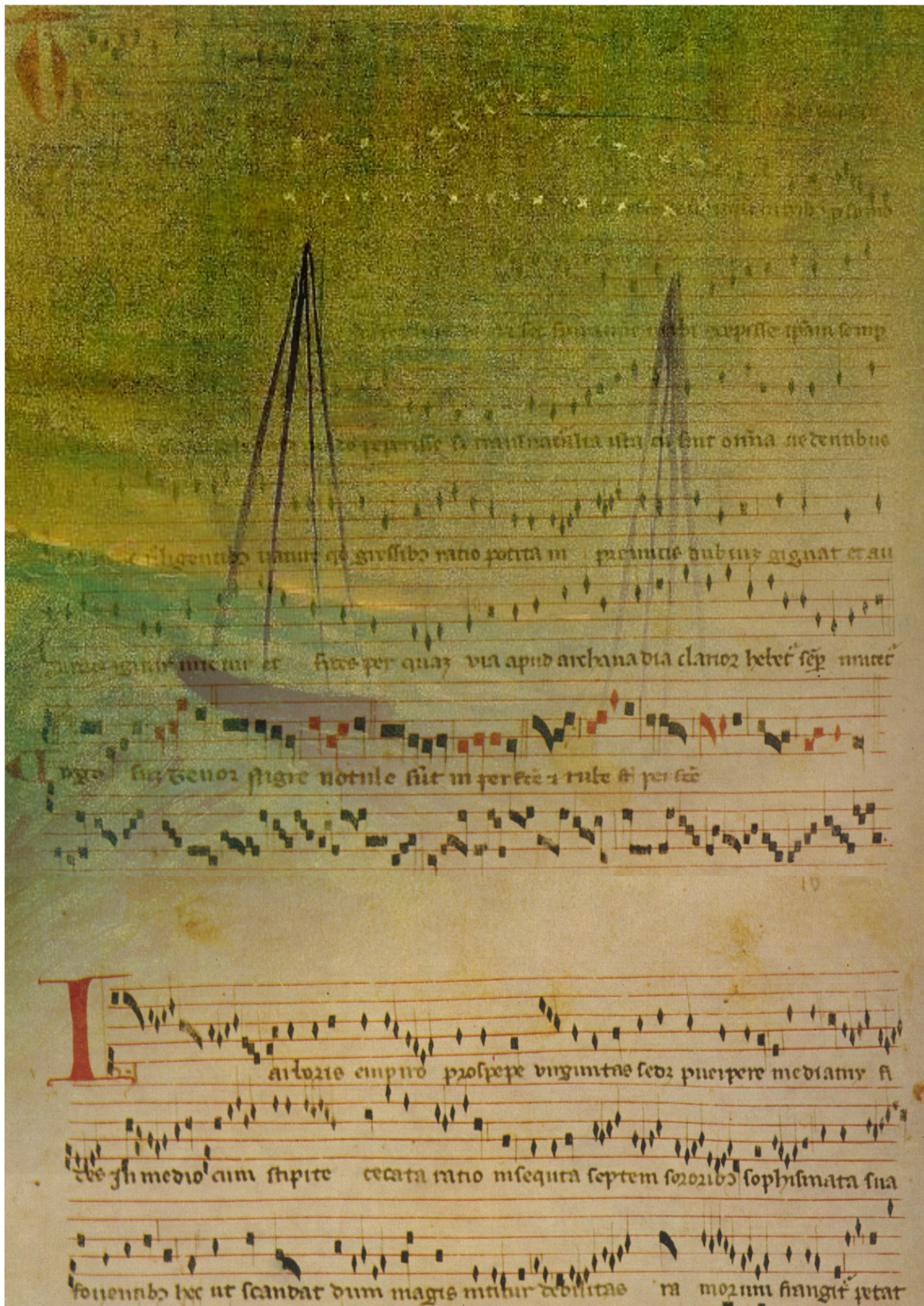


В. И. Харишина

Творческие задания по гармонии и образцы их выполнения



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Челябинская государственная академия культуры и искусств»
Исполнительский факультет
Кафедра истории и теории музыки

В. И. Харишина

**Творческие задания по гармонии
и образцы их выполнения**

**Учебное пособие
по дисциплине «Гармония»**

для студентов всех музыкальных специальностей
очного и заочного отделений

*Рекомендуется к использованию в образовательных учреждениях,
реализующих образовательные программы
по направлению подготовки 071600.60*

2-е издание

**Челябинск
2015**

УДК 78.01(073)
ББК 85.310я73
Х20

Рекомендовано на заседании кафедры истории и теории музыки 25 марта 2014, протокол № 7

Рецензенты:

Кузьмин А. Р., член Союза композиторов РФ, доцент кафедры истории и теории музыки Челябинской государственной академии культуры и искусств;

Ментюков А. П., профессор, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

Харишина, В. И. Творческие задания по гармонии и образцы их выполнения : учеб. пособие по дисциплине «Гармония» для студентов всех музыкальных специальностей оч. и заоч. отд-ний / В. И. Харишина; Челябинская государственная академия культуры и искусств. – 2-е изд. – Челябинск, 2015. – 100 с.

ISMN 979-0-706358-88-8

Данное учебное пособие соответствует уровню требований Государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования; является необходимым дополнением к творческо-практической части курса гармонии, обязательного (базового) для студентов всех музыкальных специальностей очного и заочного отделений.

Печатается по решению редакционно-издательского совета ЧГАКИ

Учебное издание

Автор

Вера Ивановна ХАРИШИНА

канд. искусствоведения, доцент, зав. кафедрой истории и теории музыки

Творческие задания по гармонии и образцы их выполнения

Учебное пособие по дисциплине «Гармония»
для студентов очного и заочного отделений,
обучающихся по всем музыкальным специальностям

2-е издание

Набор нотного текста – С. Ю. Бантуров
Литературный текст – в авторской редакции
Выпускающий редактор В. А. Макарычева

Иллюстрации, использованные в оформлении обложки:
М. К. Чюрленис «Весы» (цикл «Знаки зодиака»), Abbildung 19a/b
из альбома Н. Bessler, P. Bilder “Musikgeschichte in Bildern” (Leipzig, 1981)

Формат 60x84/8. Объем 11,6 п. л. Заказ № 1499
Подписано в печать 07.09.2015. Тираж 100 экз.

Отпечатано в Челябинской государственной академии культуры и искусств. Ризограф
454091, г. Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а

ISMN 979-0-706358-88-8

© Харишина В. И., 2014, изд. 1-е
© Челябинская государственная академия
культуры и искусств, 2015

Содержание

От автора – студентам.....	4
Часть I. «Скучные» задания	6
Раздел 1. Технологические упражнения	6
Раздел 2. Нотация цифровок	12
Раздел 3. Гармонизация данной мелодии	16
3.1. Гармонизация-аранжировка одной данной мелодии	17
3.2. Гармонизация-аранжировка двух данных мелодий	37
Часть II. «Интересные» задания	43
Тема 1. Полная диатоническая система	43
Тема 2. Хроматическая система.....	45
Тема 3. Соотношение мелодии и гармонии.....	46
Тема 4. Натурально-ладовая гармония	65
Тема 5. Альтерационная гармония	68
Тема 6. Мажоро-минорные и миноро-мажорные системы.....	74
Тема 7. Модуляция	84
Тема 8. Гармоническое варьирование.....	85
Тема 9. Джазовая гармония	93
Заключение	98
<i>Приложение</i>	<i>99</i>

От автора – студентам

Гармония – замечательный предмет, если бы не... Если бы не бесконечные «увёртывания» от параллельных квинт и октав. Если бы не гармонизация как механическая подстановка аккорда под звук мелодии... Если бы не изрядно надоевший четырёхголосный хорал... Если бы не игра на фортепиано... Если бы не странный итог: при положительной (даже «отличной») экзаменационной оценке – напряжённость и, даже, беспомощность в подборе, гармонической импровизации. И, главное, – острое нежелание снова погружаться в курс гармонии... А может быть, воплотить собственные гармонические фантазии – это дар божий?

В предлагаемом вашему вниманию пособии сделана попытка пробудить глубокий интерес к гармонии (гармониям, аккордам, аккордовым рядам), помочь вам, изучающим гармонию, интересующимся ею, чувствовать себя в ней свободно и уверенно («как у себя дома»). Помочь увидеть поистине безграничные возможности творческого саморазвития. Ведь творческое мышление есть высшая цель любого обучения, поскольку является *наилучнейшей частью личности*.

На первый взгляд, творческое мышление и изучение гармонии не со-

всем согласуются между собой. С одной стороны, любое изучение чего-либо (в нашем случае – гармонии) – это формализация-формулирование отдельных (дискретных) единиц учебного материала и объединение их в логическое целое. Но, с другой стороны, творческое мышление должно проявлять себя в *композиторской* работе (в нашем случае – на гармонической основе). Какая из этих сторон важнее, значимее?

Давайте предположим, что важнее и значимее – логико-теоретическое освоение гармонии. Письменная работа, игра на фортепиано, гармонический анализ – лишь «озвучивают» теорию. Далее. Предположим, что вами блистательно усвоен курс: вы уверенно ориентируетесь в теоретическом материале, анализируете гармоническое содержание музыкального произведения, играете на фортепиано гармонические построения (секвенции, цифровки, модуляции). Но достаточно ли этого, чтобы «прослыть» умелым и интересным импровизатором (по гармониям, аккордам, аккордовым рядам и тональностям)? Вспомните первую До-мажорную прелюдию И. С. Баха из I тома «Хорошо темперированного клавира». Это уди-

вительный и достойнейший образец гармонической импровизации (напомним, что Ш. Гуно присочинил к прелюдии мелодию «Ave Maria»).

А теперь давайте предположим, что важнее и значимее всё же композиторское освоение гармонии. Тогда *теория* станет мощнейшей поддержкой для композиторской работы, *гармонический анализ* – средством для подражания и воспроизведения (в том числе транспонирования), *игра на фортепиано* – гармонической импровизацией, а *письменная работа* – сочинением, собственно композиторской работой (на гармонической основе). Так, письменная работа, заключающаяся, как известно, в гармонизации (данной мелодии), легко может превратиться в гармонизацию-аранжировку. А многочисленные вспомогательные упражнения – в полноценные, эстетически наполненные музыкальные мотивы, фразы, построения.

Думается, такое прочтение учебного курса гармонии ни в коей мере не отменяет знания, но акцентирует и концентрирует внимание на *умениях и навыках*. Творческо-практическая направленность курса гармонии в полной мере соответствует вашим ожиданиям: научиться свободно и легко ориентироваться в необъятном гармоническом пространстве...

Предлагаемое вашему вниманию пособие посвящено творческой *письменной* работе, представленной своими разновидностями достаточно полно. При этом сформулированы конкретные задания, даны письменные образцы их выполнения и предложен их озвученный эквивалент. Сделана попытка максимально полно и всесторонне настроить вас на творческую работу, воодушевить, эмоционально зарядить. Ведь творчество – это не только «муки», но и «радость»...

С наилучшими пожеланиями творческих успехов, автор

Февраль 2014 года

Часть I

«Скучные» задания

Называя задания первой части пособия «скучными», я имею в виду хорошо вам знакомые – и надоевшие! – формулировки. Технологические упражнения (Раздел 1), Нотация цифровок (Раздел 2), Гармонизация данной мелодии (Раздел 3). Но не так уж всё это и скучно...

В «Технологических упражнениях» творчески прорабатывается (осваивается) *нормативное голосоведение*. В «Нотации цифровок» прорабатывается

(осваивается) нотно-звуковой эквивалент аккордового значка (знака), а также аккордовой последовательности как полноценной музыкальной мысли. В разделе «Гармонизация данной мелодии» сделана попытка повернуть ваше музыкальное сознание (музыкальное мышление) к гармонизации-аранжировке, когда данная мелодия (подраздел 3.1) или мелодии (подраздел 3.2) – лишь повод к созданию художественно полноценной миниатюры.

Раздел 1. Технологические упражнения

Нормативное голосоведение – это тот след, который навсегда оставила в гармонической технике *полифония*. Многовековая история полифонии настолько отточила мелодическую *пластику*, что и гармония, вступившая вслед за полифонией на историческую сцену (на рубеже XVI – XVII веков), сохранила *выверенность* горизонтально-линейного движения голосов в гармоническом («этажном») многоголосии. Суть такого *выверенного гар-*

монического голосоведения – строгое ведение неустойчивых звуков в устойчивые. Это – догма, «истина в последней инстанции»! Концентрированное воплощение этого непреложного правила – голосоведение при разрешении D_7 и его обращений в тонику. Но и в рамках этих нормативных и непреложных требований остаётся место для эмоционального произнесения формул $D_7 - T$, $D_5^6 - T$, $D_3^4 - T$, $D_2 - T_6$.

Задание 1. Закрепить технику нормативного голосоведения в оборотах: $D_7 - T$; $D_5^6 - T$; $D_3^4 - T$; $D_2 - T_6$.

Образец выполнения¹:

Пример 1

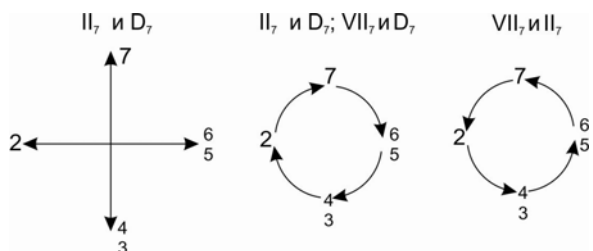
The musical score is for piano and is divided into four systems. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The first system is marked 'Решительно' (Resolutely) and 'С движением' (With movement). It starts with a piano (Piano) marking and a first finger (1) fingering. Dynamics include *f* and *mp*. The second system is marked 'Moderato' and 'Живо' (Allegro). Dynamics include *mp* and *f*. The third system is marked 'Allegretto' and 'Con moto'. Dynamics include *mf* and *p dolce*. The fourth system is marked 'Moderato dolce'. Dynamics include *mf* and *dim.*. The score includes various chordal textures and melodic lines in both hands.

Гармонические обороты с переводом септаккордов друг в друга хорошо известны: $II_7 - D_7$ (и наоборот); $II_7 - VII_7$ (и наоборот); $VII_7 - D_7$ (и наоборот). Голосоведение в этих оборотах крайне консервативно: обязатель-

ное оставление общих звуков на месте и движение на недостающую (восходящую или нисходящую) секунду. Только при таком голосоведении оба аккорда как бы вырастают друг в друга, создавая мощный полифонический эффект. Полифоническая природа голосоведения вновь даёт о себе знать! Вместе с тем нормативное голосове-

¹ Авторы образцов выполнения – студенты музыкальных специальностей Челябинской академии культуры и искусств. В приложении указаны авторы и вид специализации.

дение в оборотах с переводами можно представить и схематично: это «крест», «по часовой стрелке» и «против часовой стрелки».



Нормативное голосоведение этих оборотов объединяет оставление общих звуков на месте, на фоне которых нисходящие секунды звучат как интонация «вздоха», «жалобы», а восходящие –

как «подъём», как энергичное продвижение интонации «вперёд». Обратите внимание, что благодаря нормативному голосоведению свободное превращение септаккордов друг в друга ослабляет, даже нарушает ладофункциональные связи. Так, после доминанты – запрещённая классической гармонией субдоминанта ($D_7 - II_7$; $VII_7 - II_7$). Но при таком «нарушении» функциональной логики усиливается мелодический импульс. В звучании оборота появляется большая тонкость, даже некая изысканность, вызывающие желание вслушиваться в них.

Задание 2. Закрепить технику нормативного голосоведения в переводах септаккордов друг в друга; воспользоваться формой типа А (Ми мажор) Б (фа-диез минор) А (Ми мажор).

Образец выполнения (фрагмент):

Пример 2

Cantabile

Piano

molto rit.

marcato

f

Особое место в нормативном голосоведении занимает перевод большого нонаккорда в доминантсептаккорд – через малый доминантнонаккорд – в тонику: $bD_9 \rightarrow mD_9 \rightarrow D_7 \rightarrow T$. В результате возникает яркий мелоди-

ческий ход, настолько яркий, что в учебной литературе его рекомендуют помещать только в верхний голос. В примере 3 хорошо слышен этот ход, повторённый автором 8 (!) раз!

Задание 3. Закрепить технику нормативного голосоведения при внутрифункциональном разрешении большого нонаккорда.

Образцы выполнения:

Пример 3

Спокойно росо а росо

rit. a tempo

Однако в примере 4 этот замечательный ход помещён в средний голос. Звучит весьма интересно, не правда ли? Не бойтесь и вы экспериментировать – это ваша авторская «территория»...

И последнее. Голосоведение весьма устойчиво в движении голосов относительно друг друга. Оно известно как *гармоническое* и *мелодическое* виды голосоведения.

С движением

Piano

Задание 4. Всесторонне использовать технику гармонического соединения аккордов секундового, терцового, кварто-квинтового соотношений в построении, образно и структурно оформленном самостоятельно.

Образец выполнения:

Нежно, певуче

Piano

Задание 5. Всесторонне использовать технику мелодического соединения аккордов секундового, терцового, кварто-квинтового соотношений в построении, образно и структурно оформленном самостоятельно.

Образец выполнения:

Пример 6

The musical score is for a piano piece in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked 'Adagio'. The first system (measures 1-6) shows a sequence of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. Dynamics include *mp* and *p*. The second system (measures 7-12) is marked 'molto rit.' and 'cresc.', leading to a final chord marked 'f'.

Разумеется, все строгости голосоведения не всегда соблюдаются, ибо нет правил без исключений. Об этом прекрасно пишет Ю. Н. Тюлин в своей работе «Параллелизмы в музыкальной теории и практике»¹. Да и народная (фольклорная) музыка содержит немало «нарушений» нормативного голосоведения. Но следует помнить:

– чтобы нарушать правила, их надо *знать*;

– всякое отступление от правила должно быть мотивировано музыкальным смыслом, «сюжетом»;

– параллелизмы квинт, октав (особенно октав) крайне нежелательны в *хоровом* письме, поскольку при-

водят к потере голоса (партии). Но в письме фортепианном, оркестровом, гитарном, баянном (и т. д.) они подчиняются фактурно-регистравым параметрам *конкретного музыкального инструмента* (инструментов);

– но и хоровое письмо может приближаться к оркестровому звучанию (например, в хоровом творчестве Г. Свиридова)...

– в творческо-композиторской работе голосоведение – это кропотливая работа над деталями, нюансами нотного *текста под собственным строгим слуховым контролем*. Но не примитивное избегание ошибок...

Представленные образцы нормативного голосоведения – далеко не единственные. Существует также

¹ Тюлин Ю. Н. Параллелизмы в музыкальной теории и практике. Л.: Музгиз, 1938. 56 с.

строгое нормативное голосоведение в оборотах с проходящим и вспомогательным аккордом; в гармоническом и мелодическом соединении аккордов кварто-квинтового и секундового соотношения; при разрешении вводного

септаккорда в тонику. Но, думается, представленных заданий достаточно, чтобы усвоить сам *принцип* их выполнения в творческо-композиторском ключе.

Раздел 2. Нотация цифровок

Нотация цифровок – ещё одно скучное занятие. Напомню, что когда-то (последняя треть XVIII века) оркестровая басовая партия записывалась эскизно, *цифровкой* (цифрованный бас). Исполнитель должен был уверенно импровизировать недостающий голос. Со временем (в результате активного развития нотопечатания) традиция эскизной записи

ушла, но сама цифровка в учебной работе осталась.

Умение расшифровывать цифровку, то есть гармонические *сокращения* (знаки), вовсе не отменяет её потенциальные *выразительные* возможности. Творческая задача состоит в том, чтобы *услышать* цифровку как музыкальную фразу, как звучащий музыкальный смысл, как настроение.

Задание 6. Озвучить обороты, добиваясь образной выразительности:

T – DDVII⁵ – DDVII₇ – K – D₇ – T;

t – DD₇ – VII₇ – t;

t – DD₅⁶ – DD₂ – DD₅⁶ – K – D₇ – t;

t – DDVII₅⁶ – K – D₇ – t.

Образец выполнения:

Пример 7

Из цикла «Притчи-пословицы»

Тяжело

Сдержанно **Подвижно**

Не спеша

Задание 7. Озвучить обороты, добиваясь образной выразительности:

T – IIIн – T – T₆ – S – II₇гарм. – D;

T – IIIн – D₇ → VIн=N – N₆ – K – D₇ – T

(дать не менее трёх вариантов);

Образцы выполнения – см. примеры 8–10

Пример 8

Тройка

Оживлённо

mf

Canto

Эй! По-мча-лись, ко-ни бой-ко бьют ко-пы-том в звон-кий лёд,

Piano

mf

ра - зу - кра - шен - на - я трой - ка за - кру - жит и у - не - сёт.

Пример 9

Летучая радость

Andante
mp

Canto

Кто у-дер-жит ра-дость си-ло-ю, жизнь по-гу-бит лег-ко-кры-лу-ю.

Piano

1 *mp*

На ле-ту це-луй е - ё!

tr

Ут-ро веч-но-сти тво - ё!

Впечатление

Andante
mp

Canto

Не - вы - ра - зи - ма - я пе - чаль от - кры - ла

Piano

1 *mp*

два о - гром - ных гла - за, цве - точ - на - я про - сну - лась

3

ва - за и вы - плес - ну - ла свой хрус - таль...

5

Раздел 3. Гармонизация данной мелодии

Хорошо известно, что гармонизация мелодии – это присоединение к ней некоего гармонического содержания (сопровождения, аккомпанемента). Называется эта работа *решением задач* по гармонии. Возникающие математические ассоциации в таком названии не случайны. Стандарты гармонизации разработаны (в учебниках по гармонии) подробно и тщательно. К ним относятся:

– предлагаемые для гармонизации мелодии весьма схематичны и искусственны, поскольку «сочиняются» специально под конкретную теоретическую тему;

– мелодии настолько «искусственны», что сами подсказывают выбор аккорда, места для каденций;

– мелодии строго квадратны, и лишь в теме «Прерванный оборот» могут содержать дополнительные такты;

– фактурно мелодии не отделены от гармонического сопровождения, являясь лишь *сопрановой* партией хорального четырёхголосия;

– иногда для гармонизации предлагается *басовая* партия хорального четырёхголосия;

– записывается такая гармонизация на двух нотных станах в виде хоровой партитуры, но для исполнения на фортепиано.

Приведённая характеристика «задач по гармонии» выглядит довольно удручающе, поскольку далека от твор-

ческо-композиторской ориентации. Предлагаемые задания – это попытка оживить работу над гармонизацией мелодии, сделать её *художественно значимой*. Предлагаю назвать эту работу *гармонизацией-аранжировкой*: помимо собственно гармонизации (поиска гармонического содержания, сопровождения, аккомпанемента) необходимо добиваться эффекта *законченного музыкального произведения* (миниатюры). Вот почему так важно:

определиться с исполнительским составом;

конкретный исполнительский состав потребует и соответствующего оформления нотного стана (скрипка и фортепиано, две виолончели, малый оркестр народных инструментов, голос и гитара и т. д.);

«определиться» (почувствовать, услышать) настроение, жанр мелодии;

настроение, жанр мелодии могут вполне подсказать *название* будущей пьесы (сугубо по собственному авторскому усмотрению);

нередко возникает творческая необходимость обращаться к поэтическому тексту (сугубо по собственному авторскому усмотрению);

присутствие конкретного исполнителя (исполнительского состава) и нацеленность на определённый звуковой результат (для гипотетического слушателя) «заставит» тщательно продумать динамику, фразировку, штрихи.

Учитывая тот большой удельный вес, который традиционно занимает гармоническая задача в курсе гармонии, привожу достаточно много (26!) образцов различных подходов к гармонизации-аранжировке.

Приведённые образцы (выполнения заданий) взяты из учебной литературы («задачники» по гармонии), используются следующие сокращения:

Ал – Алексеев Б. К. Задачи по гармонии. – М.: 1976;

Бер, Ст – Берков В. С., Степанов А. А. Задачи по гармонии. – М.: Музыка, 1973;

БУ – Учебник гармонии / И. И. Дубовский, С. Е. Евсеев, В. В. Соколов, И. В. Способин. – М.: Музыка, 1962;

Зел – Зелинский В. Н. Курс гармонии в задачах. – М.: Музыка, 1071;

Мяс – Мясоедов А. Н. Задачи по гармонии. – М.: Музыка, 1974.

3.1. Гармонизация-аранжировка одной данной мелодии

Задание 8. Найти наиболее естественный вариант гармонизации данной мелодии и аранжировать её.

Образцы выполнения:

БУ, 525, № 7

Пример 11

Вальс

С движением

Solo

Piano

1

6

12

18

dim.

pp

Зел, 576

Пример 12

Менуэт

Moderato

Piano

mf

5

mp

Менуэт

Не спеша

Piano

1 *mf*

6 rit.

Марш

В темпе марша

Piano

1 *p*

6 *mf* *pp* *cresc.*

12 *f* *mp*

Обращаю внимание на пример 15. Автор использовал для гармонизации-аранжировки свою собственную мелодию. Кроме того, он ввёл цитату – мелодию «Спят усталые игрушки» из музыкальной телевизионной заставки «Спокойной ночи, малыши» (А. Островский). Этот приём

композиторской техники называется **коллаж**

Примеры 16–18 представляют собой гармонизацию-аранжировку на одну и ту же мелодию. Примеры 17, 18 выполнены студентами I курса фортепианного отделения Новосибирской консерватории.

Пример 15

Колыбельная

Музыкальный пример 15, «Колыбельная», представлен в виде фрагмента партитуры для фортепиано. Музыка написана в тональности Б-бемоль мажор (два бемоля) и 2/4 такта. Темп обозначен «Медленно» (Ad libitum), а в начале второго раздела – «Più mosso» (более медленный). Динамика варьируется от *mp* (мезопиано) до *sf* (суб-форте).

Партитура состоит из четырёх систем нот. Первая система (такты 1–6) начинается с динамики *mp* и темпа «Медленно». Вторая система (такты 7–12) включает маркеры «accel.» (ускорение) и «a tempo» (возврат к темпу), с динамикой *sf* и *mp*. Третья система (такты 13–18) начинается с «a tempo» и динамикой *mp*. Четвёртая система (такты 19–24) завершает фрагмент с динамикой *sf* и темпом «Più mosso».

Колыбельная

Медленно
mp

Solo
A... а... а... а... а... а...

S.
p
(закр. ртом)
div.
p

CORO
1

A.
p

cresc.

mf *f* *mp* *rit.* *pp*

а... а... а... а... а...

8

Пример 17

Колыбельная

Не спеша

Piano
1

p *mp*

8

pp *cresc.* *f* *pp* *morendo* *ppp*

Колыбельная

Умеренно

Piano

1 *f*

3 3 3

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The music is in 4/4 time. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 4 features a whole note chord in the right hand. The piece begins with a forte (*f*) dynamic.

4

5

3 3

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The right hand continues with quarter notes and chords. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 8 ends with a whole note chord. Measure numbers 4 and 5 are indicated at the start of the system.

8

3 3 3 3 3 3

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The right hand features a more active melody with eighth notes and triplets. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Measure numbers 8 and 9 are indicated at the start of the system.

10

3 3 3 3 3 3

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The right hand continues with eighth-note patterns and triplets. The left hand accompaniment remains consistent. Measure numbers 10 and 11 are indicated at the start of the system.

12

Detailed description: This system contains the final four measures (17-20) of the piece. The right hand concludes with chords and quarter notes. The left hand accompaniment ends with a final cadence. Measure number 12 is indicated at the start of the system.

Меланхолический вальс

Медленно

Piano

1 *pp* *p*

7

12

Маленькие вариации

Не спеша
Тема

Piano

1 *mf*

Meno mosso
Var. I

6 *mp*

12

Чуть живее
Var. II

17 *mf*

Чуть живее
Var. III

$\text{♩} = 60$

22 *pp marcato*

27

Празднично
Var. IV

33 *f*

37

Зел, 577

Пример 21

Andante

Piano

p *mp* *mf*

Таинственно

Piano

1 *mp*

9 *f*

rit.

mp

Следующие два примера гармонизации-аранжировки выполнены на одну тему.

Мазурка

Allegretto

Chitarra

1 *mf*

5

9 *mp*

13 *f*

Подражание мазурке

Allegretto

Violino *ff marcatisimo*

Piano *ff marcatisimo*

1

rit. **Largo** *p dolce, amoroso*

6

rit. **Tempo I** *ff sf*

12

Ноктюрн

Con moto

Piano *mp*

3

Con moto

Solo

Piano

1

f

mf

5

9

Тяжело, с чувством

Piano

1

pp

f

8

Ал, 625

Пример 28

Пробуждение

Adagio espressivo

rit. Moderato

В примерах 29–32 сделана гармонизация-аранжировка одной и той же мелодии. Обращаю особое внимание

на пример 32 (с. 33), выполненный в жанре дуэта для женского голоса и виолончели. Весьма смело!

Бер, Ст, 217

Пример 29

Взволнованно

11 *росо а росо*

16 *cresc.* *mf*

21 *mp* *dim.* *pp*

Пример 30

Заклинание

Moderato

Voice

Ис - пив - ший го - ре пол - ной ча - шей, я у - мо -

Рiано

1 *p*

8

- лял судь - бу не раз: будь бла - го - склон - на к де - тям на - шим, е -

- щё при нас и пос - ле нас. По - ка есть зло на бе - лом

15

f *p*

mf *p*

све - те, ты их от зла у - бе - ре - ги, до - ма, где спят людские дети...

22

mp *pp шёпотом* *p*

mp *pp*

Пример 31

С воодушевлением

Piano

p *mp* *f*

7

poco a poco cresc.

14

molto rit.

21

mf *dim.* *pp*

Пример 32

Дуэт

Moderato

Voce

Cello

mf *mp*

(закр. ртом)

6

mf

12

A...

18

f *sub.p*

(закр. ртом)

24

p

Прелюдия-воспоминание

Cantabile

Piano

1 *p*

5 *mp* *f* *sub.p*

9 *p* *f*

12 *ff* *rit.* *dim.* *p* **Tempo I**

16 *rit.*

Следующие два примера гармонизации-аранжировки выполнены на одну басовую тему.

Ал, 636

Пример 34

Молитва

Andante

Piano

1 *mf*

3

5

7

9 *rit.*

Русский лирический

С движением

Piano

1 *mf*

3 *p*

5 *p* *cresc.*

7 *p* *mf*

10 *p*

3.2. Гармонизация-аранжировка двух данных мелодий

В следующих заданиях творческая задача значительно усложняется. Во-первых, мелодии для гармонизации выбраны из разных «задачников» абсолютно произвольно. Поэтому они не совпадают ни по тональности, ни по метроритмической организации, ни по стилистике.

Во втором задании необходимо их соединить в двухчастной контрастно-составной композиции по типу А Б. Вам предстоит самим решить – какая из мелодий будет «А» или «Б».

Во-вторых, в первой мелодии скорее всего придётся изменить за-

ключительную часть: она («А») ведь не предусматривалась сочетаться с другой мелодией («Б»)! Здесь наиболее уместны так называемые «общие формы движения»: арпеджио, Альбертиевы басы и т. д.

В-третьих, сочиняя переход (от одной мелодии к другой), вы должны постараться естественно, органично, убедительно подготовить появление второй мелодии. Это построение по масштабу невелико, но в нём нужно сделать не только модуляционный, но и интонационный переход.

Задание 9. Гармонизовать и аранжировать мелодии, соединив их в композицию типа А Б.

Образец выполнения:

Ал, 396; Бер, Ст, 213

Пример 36

Настроение

Cantabile

Piano

1 *mp*

4

7 *poco a poco cresc.*

Rubato

Задание 10. Гармонизовать и аранжировать мелодии, соединив их в композицию типа А Б А.

Образец выполнения:

Зел, 684 и 700

Пример 37

Lento

Домра малая
Домра альтовая
Домра басовая
Баян
Балалайка прима
Балалайка контрабас

Lento

1

6

mf *sp* *cresc.*

mf *sp* *cresc.*

mf *sp* *cresc.*

mf *sp* *cresc.*

rit. **Allegretto**

p legato

p

p

legato

mf

rit. **Allegretto**

p

p

10

14

19

cresc. *f* *rit.* **Tempo I** *legato*

cresc. *f* *rit.* **Tempo I** *legato*

cresc. *f* *rit.* **Tempo I** *legato*

cresc. *f* *rit.* **Tempo I** *legato*

Но и это ещё не всё... Творческую задачу можно ещё более усложнить: две произвольно выбранные мелодии (из разных задачник) гармонизовать-аранжировать либо как миниатюру сквозного развития с сюжетной программностью, либо как предполагаемую неустойчивую часть формы

(или как мотивную разработку сонатного Allegro).

В представленном образце автор пошёл по первому пути: он попытался передать эмоциональное смятение, волнение, охватившие Наташу Ростову перед её первым балом...

Задание 11. Гармонизовать и аранжировать две мелодии, соединив их в единой композиции.

Образец выполнения:

Зел, 540; Мяс, 211

Пример 38

В ожидании первого бала

Спокойно, мечтательно

4 *p* *rit.* *a tempo* *mf*

8 *mp* *mf* **Ярко, празднично**

12 *sf* *sub. p*

16 *mp* *легко* *p*

Часть II

«Интересные» задания

Обещанные интересные задания – это *сочинение* гармонических эскизов, миниатюр. «Интересность» – в гораздо большей свободе фантазирования музыкальных образов, их развёртывании во времени и пространстве; в выборе порядка и способа воплощения гармонических идей (хотя бы и обусловленных заданием). Наконец, это возможность почувствовать себя настоящим композитором (сочинителем музыки): испытать и интеллектуальное напряжение, и вдохновение, и удовлетворение звуковым результатом...

Главный критерий *успешности* выполнения творческого задания – это интересный для (предполагаемого, гипотетического) слушателя звуковой

материал. В нём должна господствовать, безошибочно опознаваться *атмосфера* заданной гармонической темы-идеи: альтерационной, мажор-минорной, натурально-ладовой, джазовой и так далее...

Для разработки предложены *девять* тем, что, разумеется, не может охватить всей полноты гармонических средств. Так, весьма интересной была бы и работа с темами «Оstinатные явления в гармонии», «Серийная (додекафонная) гармоническая техника». И всё же предложенный список тем вполне достаточен, чтобы усвоить главный принцип – творческо-композиторский метод освоения и усвоения гармонического языка.

Тема 1. Полная диатоническая система

Эта тема в курсе гармонии предполагает рассматривать *ресурсы ладотональности* в статике, то есть без отклонений, модуляций, переходов в другие ладовые формы. Трудность возникает в преодолении заданного однообразия, монотонности. Поэтому предлагаю опору на так называемую систему «21». Она заключается в сле-

дующем: трезвучие на каждой ступени ладотональности – их всего 7; септаккорд на каждой ступени ладотональности – их всего 7; нонаккорд на каждой ступени ладотональности – их всего 7. Итого – 21 аккорд. А теперь можно их «смешать», фантазируя некие авторские музыкальные аккордовые смыслы.

Задание 1. Сочинить пьесу, в которой бы натуральный мажор был представлен трезвучиями, септаккордами и нонаккордами в их натуральном виде (обращений лучше избегать).

Образец выполнения:

Пример 39

Настроение

Andante

Piano

1 *p* 3

6 *f* *tr*

Задание 2. Сочинить пьесу, в которой бы натуральный, гармонический и мелодический виды минора были представлены трезвучиями, септаккордами и нонаккордами в их натуральном виде (без обращений).

Образец выполнения:

Пример 40

Спокойно

Piano

1 *tr*



Тема 2. Хроматическая система

С названием этой темы (в курсе гармонии) может возникнуть некоторая путаница. Хроматическая система – это хроматическая гамма? И да, и нет.

Прежде всего, в центре этой темы – *отклонение*. Оно может быть *автентическим*, с участием только доминанты; *плагальным*, с участием только субдоминанты; *полным* – с участием субдоминанты и доминанты. Если в тональности совершается замкнутый ряд

(восходящий или нисходящий) отклонений, то «случайные» (модуляционные) знаки альтерации могут создать *иллюзию* хроматической гаммы, поскольку выстраиваются в восходящем или нисходящем порядке. Словоупотребление «система» указывает на *многократность* таких отклонений.

Многократность следует понимать как максимальную – все шесть, и минимальную – не менее двух¹.

Задание 3. Сочинить пьесу, используя автентический, плагальный, полный виды отклонений.

Образец выполнения:

Пример 41



¹ Напомню, что вторая ступень в миноре, седьмая ступень в мажоре – уменьшённые трезвучия, а потому не могут участвовать в отклонении в качестве побочных тоник.

The image displays three systems of musical notation for piano, likely from a piece by J.S. Bach. Each system consists of a treble and bass staff. The first system begins at measure 7 and features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system begins at measure 13, marked with a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The third system begins at measure 19, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and concludes with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The notation includes various chordal textures and melodic fragments.

Тема 3. Соотношение мелодии и гармонии

Под этим названием скрывается, по существу, тема «Мелодизация данной гармонии», которая представляет собой гармоническую задачу «наоборот»: дана не мелодия, а дано *гармоническое сопровождение*. Нужно сочинить уже *свою* мелодию под данный гармонический аккомпанемент (гармонический ряд, гармоническое содержание). В этой работе *реальное соотношение* гармонии и мелодии (как две ипостаси единого целого) становится гораздо более внятным и *очевидным*.

Здесь уместно вспомнить творческий опыт Ш. Гуно, сочинившего собственную мелодию к Прелюдии 1, До

мажор И. С. Баха (первый том «ХТК»). Это и было, в сущности, решением гармонической задачи «наоборот» – мелодизацией данной гармонии. Задача была решена блистательно: весь мир знает знаменитую «Ave Maria». Но вернёмся к нашему заданию.

В качестве *условия* (данного гармонического сопровождения) выбраны пять прелюдий из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Не правда ли, это достойнейший материал для работы! Ваша задача – *соответствовать* данному гармоническому сопровождению.

Прежде всего, подготовьте место для будущей мелодии: к тексту прелюдии добавьте верхнюю строчку. Пронумеруйте все такты. Определитесь с исполнителем будущей мелодии. Голос? Виолончель? Флейта? Зафиксируйте избранного исполнителя.

Начните работу с механического «доставания» из аккорда (аккордов) произвольно выбранного звука. Так вы получите довольно примитивный звуковой рад. Но он необходим как «остов», как каркас будущей мелодии. Далее вносите интонационно-ритмические коррективы:

- скачки заполняйте проходящими звуками;
- добавляйте вспомогательные звуки, задержания, октавные ходы;
- дробите длительности на ритмические рисунки (пунктир, синкопа, дробление-суммирование, триоль и т. д.).

Задание 4. К данному «гармоническому сопровождению» сочинить собственную мелодию.

Образцы выполнения:

В ходе всей этой работы «вытаскивайте», «вытягивайте» собственно мелодию как таковую! А любая *живая* мелодия (даже если она не «красотка») должна *дышать* фразами, предложениями (то есть «отдыхать» цезурами). Наконец, мелодия ваша должна вместе с гармоническим сопровождением (аккомпанементом) совпадать *драматургически*, то есть проходить те же стадии развёртывания: спокойного в начале, предкульминационного, кульминационного, затухающего до полной остановки... Кроме того, гипотетический, предполагаемый *исполнитель* ждёт от вас подробные штриховые обозначения, динамические указания...

Итак, мелодия сочинена. Сочинена? Проверить это просто: спойте-сыграйте её отдельно от сопровождения. Она должна вам (*Вам!!!*) понравиться...

Пример 42

Прелюдия До мажор

ХТК, 1 том

Andante con moto

First system of a musical score. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *mp* and a *cresc.* instruction. The lower staff is a piano accompaniment with a triplet of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. A measure number '3' is positioned at the beginning of the piano part.

Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic line. The piano accompaniment in the lower staff includes dynamic markings of *p*, *mf*, and *p*. A measure number '6' is located at the start of the piano part.

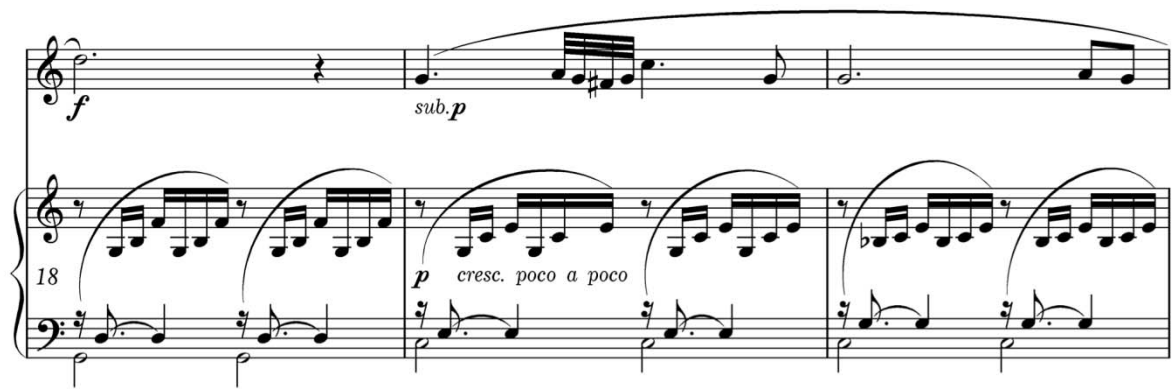
Third system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with a dynamic marking of *mf*. The piano accompaniment in the lower staff includes dynamic markings of *p* and *mf*. A measure number '9' is located at the start of the piano part.

Fourth system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with dynamic markings of *mp* and *cresc.*. The piano accompaniment in the lower staff includes dynamic markings of *mp*, *pp*, and *mp*. A measure number '12' is located at the start of the piano part.



15 *pp*

This system contains two staves. The upper staff features a melodic line with a long slur over the first two measures, followed by a quarter rest and then a series of eighth notes. The lower staff consists of two parts: the right hand plays a continuous eighth-note accompaniment with a slur over each measure, and the left hand plays a simple bass line with quarter notes.



18 *f* *sub.p*

p *cresc. poco a poco*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line starting with a half rest, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment in the right hand and the bass line in the left hand. Dynamic markings include *f* and *sub.p* in the upper staff, and *p* and *cresc. poco a poco* in the lower staff.



21 *cresc.*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment in the right hand and the bass line in the left hand. A dynamic marking of *cresc.* is placed in the upper staff.



24 *mf* *sempre cresc.* *f*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment in the right hand and the bass line in the left hand. Dynamic markings include *mf* and *sempre cresc.* in the lower staff, and *f* in the upper staff.

Musical score for measures 27-29. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a dynamic of *f* and ends with *ff*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs, starting at measure 27 with a dynamic of *più f* and ending at measure 29 with *ff*.

Musical score for measures 30-32. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a dynamic of *dim.* and ends with *mp*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs, starting at measure 30 with a dynamic of *dim. poco a poco* and ending at measure 32 with *mp*.

Musical score for measures 33-35. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo marking *allargando* is placed above the vocal line. The vocal line starts with a dynamic of *p* and ends with *p*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs, starting at measure 33 with a dynamic of *p* and ending at measure 35 with *p*.

Прелюдия до минор

ХТК, 1 том

[Allegro]

Solo *f*

Piano *f energico, articolato*

1

3

6

9

dim.

segue

segue

6

System 1: Treble clef with a melodic line featuring a half note, a quarter note, and a dotted quarter note. The piano accompaniment consists of eighth-note chords in both hands. Measure 12 is indicated at the start of the piano part.

System 2: Treble clef with a melodic line including a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with eighth-note chords. Measure 15 is indicated at the start of the piano part.

System 3: Treble clef with a melodic line featuring a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with eighth-note chords. Measure 18 is indicated at the start of the piano part. Dynamics include *p* and *cresc. poco a poco*.

System 4: Treble clef with a melodic line including a half note and a dotted quarter note. The piano accompaniment continues with eighth-note chords. Measure 21 is indicated at the start of the piano part. Dynamics include *cresc. poco a poco*.

Musical score system 1, measures 24-25. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active right hand. Dynamics include *f*.

Musical score system 2, measures 26-27. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active right hand. Dynamics include *f* and *pìù f*.

Presto

Musical score system 3, measures 28-30. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active right hand. Dynamics include *f*, *ff*, *meno f*, and *f*.

Musical score system 4, measures 31-33. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active right hand. Dynamics include *pìù f*, *meno f*, *f*, and *sempre molto f*. The tempo marking *poco rit.* is present.

Adagio

34 *f* come recitativo

This system contains measures 34 and 35. The tempo is marked **Adagio**. The music is in a key with two flats. Measure 34 features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic and the instruction *come recitativo*. The piano part has a complex texture with many beamed notes, while the violin part has a few notes with a slur. Measure 35 continues the piano part with similar complexity.

Allegro

35 *f* *dim.*

This system contains measures 35 and 36. The tempo changes to **Allegro**. The piano part has a driving eighth-note rhythm. The violin part has a simple melodic line. The dynamic starts forte (*f*) and then *dim.* (diminuendo). Measure 36 shows the piano part continuing with the eighth-note pattern and the violin part with a few notes.

sempre allargando

37 *mf* *p* 6

This system contains measures 37 and 38. The tempo is **sempre allargando** (ritardando). The piano part has a complex texture with many beamed notes. The violin part has a melodic line with a slur. The dynamic starts mezzo-forte (*mf*) and then piano (*p*). Measure 38 features a sixteenth-note figure in the piano part, indicated by a '6' above the staff.

Прелюдия Ре мажор

ХТК, 1 том

[Allegro vivace e brillante]

Solo *mf*

Piano *p* *leggero, scorrevole e poco legato*

1

3

6

9



Musical score system 1, measures 12-14. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the upper treble staff with a long slur over measures 12-14, and a complex piano accompaniment in the grand staff. Measure 12 is marked with the number '12'.



Musical score system 2, measures 15-17. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps. The piano accompaniment in the grand staff includes the instruction 'cresc.' in measure 15. Measure 15 is marked with the number '15'.



Musical score system 3, measures 18-20. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps. The piano accompaniment in the grand staff includes the instruction 'mf dim.' in measure 18 and 'pp leggerissimo' in measure 20. Measure 18 is marked with the number '18'.



Musical score system 4, measures 21-23. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps. The piano accompaniment in the grand staff includes a hairpin crescendo symbol in measure 21. Measure 21 is marked with the number '21'.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The first measure of the grand staff is marked with the number '24'. The word 'cresc.' is written above the grand staff in the second measure. The music features a melodic line in the upper treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

Second system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature has two sharps. The first measure of the grand staff is marked with the number '27'. The dynamic marking 'mf' and the instruction 'sempre cresc.' are written above the grand staff in the first measure. The music continues with a melodic line in the upper treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

Third system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature has two sharps. The first measure of the grand staff is marked with the number '29'. The dynamic marking 'f' is written above the grand staff in the second measure. The music features a melodic line in the upper treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature has two sharps. The first measure of the grand staff is marked with the number '31'. The instruction 'rall.' is written above the upper treble staff in the second measure. The instruction 'ten.' is written above the grand staff in the second measure. The music features a melodic line in the upper treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

Adagio (♩ = ♩)

33 *ff* *f* *f* *mp*

secche

Пример 45

Прелюдия ре минор
ХТК, 1 том

[Allegro ma non troppo]

Solo *mf* *legato*

Piano 1 *p* *leggero, uguale, poco legato*

cresc. *f*

5 *dim.* *p* *un poco marcato*

This system contains the first system of music. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a complex accompaniment of triplets. The tempo and dynamics are marked as *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *un poco marcato* (a little more marked).

6

This system contains the second system of music. The accompaniment continues with triplets, and the melodic line in the treble clef staff shows some chromatic movement. The dynamics remain consistent with the previous system.

8 *p*

This system contains the third system of music. The accompaniment continues with triplets, and the melodic line in the treble clef staff shows some chromatic movement. The dynamics remain consistent with the previous system.

10 *p* *mf* *p* *mf* *p* *cantabile*

This system contains the fourth system of music. The accompaniment continues with triplets, and the melodic line in the treble clef staff shows some chromatic movement. The dynamics are marked as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *cantabile* (cantabile). The tempo is also marked as *cantabile*.

Musical score for measures 12-13. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a continuous triplet pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. Measure 12 is marked with *un poco marcato*. Measure 13 includes a *cresc.* marking.

Musical score for measures 14-15. The piano part continues with triplet patterns. Measure 14 is marked with *marcato e cresc.*. Measure 15 features a dynamic shift from *f* (forte) to *p* (piano) in the right hand.

Musical score for measures 15-16. The piano part continues with triplet patterns. Measure 15 is marked with *p* (piano). Measure 16 features a dynamic shift to *mf* (mezzo-forte).

Musical score for measures 17-18. The piano part continues with triplet patterns. Measure 17 is marked with *più p* (pianissimo). Measure 18 features a dynamic shift to *mf* (mezzo-forte).

Musical score for measures 19-20. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture of triplets in both hands. Measure 19 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 20 includes the instruction *cresc. poco a poco* and *un poco marcato*.

Musical score for measures 21-22. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with a dense texture of triplets. Measure 21 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 22 includes the instruction *un poco marcato*.

Musical score for measures 23-24. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture of triplets in both hands. Measure 23 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 24 includes the instruction *f*.

Musical score for measures 25-26. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture of triplets in both hands. Measure 25 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 26 includes the instruction *f*.

Прелюдия Си-бемоль мажор

ХТК, 1 том

[Allegro vivace]

Solo *f*

Piano 1 *f uguale e brillante*

2

4

5 *mp* *p* *cresc.* *cresc.*

7

f

f

This system contains three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a dynamic marking of *f*. The middle and bottom staves are a grand staff with a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* is present in the piano part.

8

dim.

This system contains three staves. The top staff continues the melodic line. The piano accompaniment in the grand staff below features a dense texture of sixteenth notes in the right hand. A dynamic marking of *dim.* is placed above the piano part.

10

mp *mf*

p *poco legato*

This system contains three staves. The top staff has a dynamic marking of *mp* followed by a rest and then *mf*. The piano accompaniment in the grand staff has a dynamic marking of *p* and includes the instruction *poco legato*.

12

f

f

This system contains three staves. The top staff has a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment in the grand staff has a dynamic marking of *f*.

Musical score for measures 13-15. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 14 is marked with the number '14'. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a more complex texture in the right hand. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 15.

Musical score for measures 16-17. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 16 is marked with the number '16'. The tempo is marked *allargando*. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 16.

Musical score for measures 18-19. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 18 is marked with the number '18'. The tempo is marked *a tempo*. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 18.

Musical score for measures 20-21. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 20 is marked with the number '19'. The tempo is marked *poco rit.*. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present in measure 20, and *p* (piano) is present in measure 21.

Тема 4. Натурально-ладовая гармония

Тема «Натурально-ладовая гармония» – одна из интереснейших в курсе гармонии. Она осваивает аккордовые «ресурсы» лидийского и миксолидийского, фригийского и дорийского ладов. Эти лады (их гармоническая форма) щедро пронизывают музыку, близкую к национальным истокам. Имеется в виду творчество западноевропейских романтиков (Шопен, Григ, Дворжак), русских композиторов-классиков (Мусоргский, Римский-Корсаков), отечественных композиторов XX века (Шостакович, Свиридов).

Круг возможностей натурально-ладовой гармонии указанными четырьмя ладами не ограничивается: за чертой остаётся локрийский лад, *переманность* терцовая (параллельная), секундовая, кварто-квинтовая. Более того. Эта тема («Натурально-ладовая гармония») могла бы быть предметом

объёмного самостоятельного пособия, охватившего бы и средневековую западноевропейскую музыку.

Но вернёмся к миксолидийскому, лидийскому, дорийскому, фригийскому ладам. Принцип формирования гармонических оборотов с включением специфических аккордов достаточно прост – все они помещаются между тониками. Перечислю их: «тоника – лидийский аккорд – тоника»; «тоника – миксолидийский аккорд – тоника»; «тоника – фригийский аккорд – тоника»; «тоника – дорийский аккорд – тоника». Под лидийским (миксолидийским, фригийским, дорийским) аккордом подразумеваются *консонирующие* трезвучия с участием соответствующих ступеней лада: IV лидийской (два аккорда), VII миксолидийской (два аккорда), II фригийской (два аккорда), VI дорийской ступенями (два аккорда)¹.

Задание 5. Сочинить пьесу, в которой лидийский, миксолидийский, фригийский и дорийский лады, в их гармоническом выражении, следовали бы друг за другом в произвольном порядке.

Образец выполнения:

Пример 47

Про старину

Не спеша, но не затягивая

Piano

¹ Берков В. О. Гармония. Москва: Музыка, 1970. Гл. VI, VII, VIII. С. 135–172.

5

Чуть живее

10

p

mf

17

Мягко

25

mp legato

31

dim.

mp

Решительно

36 *p* *mf*

42 *dim.*

48 *mp*

Задание 6. Сочинить пьесу в форме рондо, где рефрен представляет гармонию «европейского» мажора или минора, а эпизоды – гармонию миксолидийского, лидийского, дорийского, фригийского ладов.

Образец выполнения (фрагмент):

Пример 48

Рондо (фрагмент)

Allegro grazioso

Piano

1 *f*

6 *ff* *mp*

Тема 5. Альтерационная гармония

Главный, стержневой тезис этой темы – усиление ладовых тяготений. Попадая в аккорд, альтерированные неустойчивые звуки придают, сообщают ему (аккорду) новые свойства: в одном случае – небывалую силу неустойчивости и тяготения, в другом – повышенную экзатичность. В окружении обычных аккордов, альтерированные гармонии звучат достаточно неожиданно, свежо и, несомненно, красочно. Особая атмосфера альтерированной гармонии привлекала многих композиторов, но особо – А. Н. Скрябина.

В теоретическом музыкознании даже есть понятие «Скрябинская гармония»¹.

Для творческого освоения альтерационной гармонии выбраны аккорды доминантовой группы с пониженным и повышенным квинтовым тоном, «ложные» доминантсептаккорды, гармония Скрябина.

Для более яркой подачи альтерированной гармонии, создания её неповторимой атмосферы, наилучший способ – помещать её между двумя тоническими трезвучиями.

Задание 7. Сочинить пьесу, основанную на секвенции транспонирующего вида, звено которой состоит из «ложных» доминантсептаккордов: уменьшённого вводного двойной доминанты в виде квинтсекстаккорда с пониженным терцовым тоном (ум. $DDVII_5^{6b3}$ в мажоре и миноре), квинтсекстаккорда второй ступени с повышенной примой ($II_5^{6\#1}$ только в мажоре), вводного терцквартаккорда с пониженной квинтой (VII_3^{4b5} только в миноре).

¹ Подробнее о гармонии Скрябина см.: В. Берков В. О. Гармония. Москва: Музыка, 1981. § 85. С. 297–300.

Образец выполнения:

Пример 49

Rubato

Piano

1 *mf*

6

Meno mosso

11

16

21

Задание 8. Сочинить пьесу, насытив её гармонический язык альтерированной аккордикой доминантовой группы.

Образец выполнения:

Пример 50

Прелюдия

Свободно

Piano *tr*

Следующее задание – работа с гармонией Скрябина, которая образуется в результате понижения и повышения квинтового тона в большом (мажорном) нонаккорде. Особенность этого аккорда состоит в том, что он может пребывать *вертикально* (как аккорд) и *горизонтально* (как целотоновая гамма). Именно эта особенность может дать творческий импульс к развёртыванию некоего

музыкально-сюжетного становления, превращения одного эмоционально-образного состояния – в другое. Ведь целотоновая гамма звучит (за счёт полного отсутствия в ней каких-либо тяготений) довольно отстранённо, фантастично, нереально как некое послание из космоса. А доминантовый нонаккорд, напротив, – настойчиво и напряжённо требует своего «земного» разрешения.

Задание 9. Сочинить пьесу на основе большого нонаккорда с дважды альтерированным квинтовым тоном ($\text{bD}_9^{\text{b5}\#5}$); обыграть способность этого аккорда «выпрямляться» в целотоновую гамму.

Образцы выполнения:

Пример 51

Прелюдия

Фонтан любви, фонтан печальный... (А. С. Пушкин)

Умеренно, легко

4

sf

rit. Сдержанно, строго

7

f *mp* *p*

11

molto rit. *a tempo* *rit.*

rubato *pp*

Пример 52

По прочтении «1000 и одной ночи»

Настороженно

Piano

1 *pp*

11

mp

19

Musical score for measures 19-25. The piece is in B-flat major and 3/4 time. Measure 19 features a complex chordal texture in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

26

f

Musical score for measures 26-32. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is marked *f* (forte).

33

mf

8 *led.* *

Musical score for measures 33-39. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is marked *mf* (mezzo-forte). There is a performance instruction "8 led." with an asterisk.

40

f

Musical score for measures 40-44. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is marked *f* (forte).

45

Musical score for measures 45-49. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Тема 6. Мажоро-минорные и миноро-мажорные системы

Эта тема относится к наиболее сложным в курсе гармонии. Она объясняет интереснейшие гармонические явления западноевропейского музыкального *романтизма* (XIX век). Новая гармония композиторов-романтиков — это результат нового восприятия ладо-тональности. Мажор и минор получили настолько расширительное толкование (слышание), что границы между ними обозначились гораздо резче. В музыковедческом обиходе появились такие выражения как «*омажоривание*» мажора и «*оминоривание*» минора¹.

Во-первых, необходимо понять — каково «романтическое» взаимодействие мажора и минора, в чём его отличие от взаимодействия (мажора и минора) у классиков? Во-вторых, какие новые эмоционально-выразительные возмож-

ности открывает *расширение* гармонического «арсенала» (за счёт новой аккордики)? В-третьих, как применить в творческой работе эти гармонические средства?

В учебниках по гармонии весьма подробно объясняется феномен слияния мажора и минора². И всё же давайте вспомним основные положения этой темы.

А. Одноименность

Мажор и минор могут объединиться (слиться) по принципу совпадения их «имени»: До мажор и до минор и/или до минор и До мажор. Но в простом слиянии этих одноименных тоналностей нет ничего особенного. Ведь мы хорошо знаем мажор с шестой низкой ступенью (минорная субдоминанта), а также мажорную доминанту,

¹ Эти выражения, когда-то вполне обычные, сегодня воспринимаются как весьма неудачные...

² Берков В. О. Гармония. Москва: Музыка, 1970. Гл. XIII. С. 316–344.

мажорную тонику в миноре (особенно окончание минорного произведения на мажорной тонике у западноевропейских мастеров органной музыки).

Ключевой момент – *обмен* аккордикой. В пространство До мажора помещаются (проникают) трезвучия из до минора – и наоборот. Этим трезвучий достаточно много, если к их образованию подходить *механически*. Но исторический отбор оставил лишь несколько: трезвучия III, VI, VII *низких* ступеней в мажоре (IIIн, VIн, VIIн) и III, VI *высоких* ступеней в миноре (IIIв, VIв).

Такое симметричное взаимопроникновение мажора и минора позволяет «маркировать» его (взаимопроникновение) как *одноименный мажоро-минор* и *одноименный миноро-мажор*.

Б. Параллельность

Параллельные мажор и минор могут объединиться (слиться) по принципу совпадения их гармонических ступеней: шестая пониженная в гармоническом мажоре *энгармонически* совпадает с седьмой повышенной в миноре. Отсюда – и обмен аккордами: гармоническая субдоминанта мажора внедряется в минор как шестая минорная (VI_{мин})¹, а гармоническая доминанта минора внедряется в мажор как третья мажорная (III_{маж})².

Такое симметричное взаимопроникновение позволяет «маркиро-

¹ Это трезвучие получило название Шубертов аккорд.

² Это трезвучие относится к аккордовой группе «Прокофьевской доминанты».

вать» его (взаимопроникновение) как *параллельный мажоро-минор* и *параллельный миноро-мажор*.

Обратите внимание, что это совершенно иная – романтическая (!) – интерпретация параллельно-переменного лада.

В. Однотерцовость

Мажор и минор могут объединиться (слиться) по принципу совпадения их терцовых тонов. Отсюда – однотерцовые тоника, субдоминанта и доминанта. В учебной литературе их принято обозначать с «ноликом» наверху: T⁰, S⁰, D⁰³.

Такое симметричное взаимопроникновение позволяет «маркировать» его (взаимопроникновение) как *однотерцовый мажоро-минор* и *однотерцовый миноро-мажор*.

Г. Итоговое заключение по теме

Если внимательно присмотреться к новым «местам обитания» внедрённых трезвучий, то окажется, что они поменяли *ладовую принадлежность* коренных ступеней на *противоположную*. Тем самым отменён важнейший признак классической гармонии: ладотональность всегда содержит и мажорные, и минорные трезвучия. Но в условиях «мажоро-минорности» и «миноро-мажорности» она (ладотональность) становится *сугубо* мажорной или минорной.

Это и есть ключ к пониманию образной, эмоциональной силы выразительности, привнесённой *усилением* мажорности и минорности. Представьте,

³ Выбор «нолика» абсолютно произволен и не таит в себе глубокого смысла.

каким будет приподнятым, восторженным, просветлённым, звенящим мажор, если из него убрать минорные трезвучия! И каким сумрачным, тяжёлым, гнетущим, мрачным будет минор, если из него убрать мажорные трезвучия...¹

Необходимо вслушиваться и *вслушиваться* в богатейший гармонический

мир мажоро-минорных и миноро-мажорных систем. Тем более что это едва ли не последний «островок» ладо-тональности как таковой: длительные «эксперименты» постепенно её разрушали. Далее – додекафонная, серийная гармоническая техника...²

Задание 10. Сочинить пьесу, опираясь на мажоро-минорные средства выражения гармонического языка (на уровнях аккордики и тонального плана).

Образцы выполнения:

Пример 53

Прелюдия

Rubato

Piano

¹ Американские кинематографисты в своих «ужастиках» взяли на вооружение *миноро-мажор*, чтобы было страшно-страшно...

² Атональная музыка // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. Москва, 1973. Стб 243–245.

Додекафония // Там же. Т. 2. Москва, 1974. Стб 271–275.

Серийность // Там же. Т. 4. Москва, 1978. Стб 939–944.

22 **Con moto**
mp *pp*
molto legato

28 *mp*

31 *mf*

33 *poco a poco cresc.*

36 **Tempo I**
ff

41

Musical score for measures 41-46. The piece is in A major (three sharps) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A fermata is placed over the final note of measure 46.

47

Musical score for measures 47-52. The right hand contains triplet eighth notes and sixteenth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. A *dim.* (diminuendo) marking is present in measure 50. A fermata is placed over the final note of measure 52.

53

Musical score for measures 53-58. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand features a consistent accompaniment. A *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is present in measure 54. A fermata is placed over the final note of measure 58.

59

Musical score for measures 59-64. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand features a consistent accompaniment. A *mp* (mezzo-piano) dynamic marking is present in measure 60. A *rit.* (ritardando) marking is present in measure 63. The piece concludes with a final chord in measure 64, marked with a *p* (piano) dynamic. A fermata is placed over the final note of measure 64.

Скрюченная песенка

сл. К. Чуковского

Подражая народному наигрышу

CORO S. A.

Piano

1

mp *mf* *mp* *mf* *mp*

simile

unis. *mp* легко

Жил на све-те че-ло-век,

6

mf *mp* *mf* *mp*

gliss. *div. unis.* *gliss.*

скрю-чен-ны-е нож-ки, и гу-лял он це-лый век по скрю-чен-ной до-

11

mf *mp* *mf* *mp*

div. unis. *gliss.*

- рож-ке. А за скрю-чен-ным мос-том в скрю-чен-ном до-миш-ке

16

mf *mp* *mf* *mp*

mf *rit.*

жи-ли ле-том и зи-мой скрю-чен-ны-е мыш-ки.

21 *mf* *dim.*

Медленно, мягко, вкрадчиво *rit.* *gliss.* **a tempo**

mp

И бы-ла у них од-на скрю-чен-на-я кош-ка и мя-у-ка-

26 *mp*

rit. **Tempo I**

gliss.

-ла о-на, си-дя у о-кош-ка.

31 *mp* *mf* *mp* *simile*

mp **легко**

А за скрю-чен-

37 *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

div. unis.

- ной ре - кой скрю - чен - на - я ба - ба за ко - ро - вой бо - си - ком

43

div. unis.

пры - га - ет, как жа - ба. И бы - ла в ру - ке у ней скрю - чен - на - я

48

mf div.

пал - ка, и ле - те - ла вслед за ней скрю - чен - на - я гап - ка.

53

mf *f*

Пример 55

Вечер

сл. Ф. Тютчева

Lento

Voce

Piano

mf

mf

Как ти-хо ве-ет над до-ли-ной да-лё-кий

ко-ло-коль-ный звон, как шум от ста-и жу-рав-ли-ной,—

Чуть живее

и в звуч-ных лис-тьях за-мер он. Как мо-ре веш-не-е в раз-

mp

-ли-ве, свет-ле-я, не ко-лых-нет день,— и то-роп-ли-вей,

mf

мол - ча - ли - вей, ло - жит - ся по до - ли - не тень.

31 *mp* *mf*

Пример 56

Меланхолический вальс

Не спеша

Piano

1 *mf*

5

9

13

Тема 7. Модуляция

Трудно себе представить музыкальное произведение, в котором бы на всём его протяжении удерживалась одна и та же тональность (если, разумеется, речь не идёт о малых формах, о миниатюре). Мощные, интенсивные модуляционные процессы в неустойчивых разделах музыкальной формы производят на слушателя большое впечатление, потому что резко расширяют музыкальное *пространство* и музыкальное *время*.

До недавнего времени на технологию модуляции были наложены определённые ограничения: обязательное наличие общего, модулирующего или обще-модулирующего аккордов; по скорости модулирования – постепенная и внезапная; по отдалённости – четыре степени родства. Но это касалось, в основном, *учебной* практики. Как замечательно, что художественная практика

далеко не всегда совпадает с учебной! Сегодня мы живём в эпоху такого невероятного смешения стилей, что и саму модуляцию, и технику модулирования следует толковать весьма расширительно и свободно.

Но при этом остаются неизменными два существенных момента:

– Новая (достигнутая) тональность должна занять определённый весомый промежуток времени, чтобы не мелькнуть для слушателя как комета, как падающая звезда, а стать для него (слушателя) *ступенью* в становлении музыкального сюжета;

– Для большей убедительности тонального перехода потребуются усиление *напряжения* диссонирующей доминанты. Полезно «помучить» слушателя томительным ожиданием *разрешения* в новую тонику¹.

Задание 11. Сочинить модуляционный период.

Образец выполнения (замечу, что автор этой работы воспользовался готовой *однотональной* (данной) мелодией, но направил её в модуляционное «русло»):

Бер, Ст, 86

Пример 57

Марш

Не затягивая

Piano

¹ Вспомните, как гениально умел «мучить» слушателя ожиданием разрешения доминантовой напряжённости Бетховен.

Тема 8. Гармоническое варьирование

Эта тема раскрывает возможности самой гармонии, гармонии как таковой. Для этого ей необходим *неизменный мелодический фон*, на котором она (гармония) и покажет себя во всей своей красе. Этот приём гармонического развития, получивший название «Глинкинские вариации», впервые применил М. И. Глинка (хор «Ложится в поле» из оперы «Руслан и Людмила»).

Напомню кратко основные приёмы гармонического варьирования:

1) менять форму изложения аккордов (их обращения заменять на исходную и наоборот);

2) менять структуру аккорда (трезвучия на септаккорды и наоборот);

3) менять функциональный «каркас»;

4) вводить или отменять отклонения;

5) однотональное построение сделать модулирующим и наоборот;

6) менять тональность;

7) менять лад;

8) менять одновременно и лад, и тональность;

9) мелодическую составляющую помещать в басовый «этаж»;

10) менять *ритм* гармонической смены аккордов¹.

Задание 12. Найти несколько (не менее 10) вариантов гармонизации данного мотива, объединив их в целостную композицию.

Образцы выполнения:

¹ Гармонический ритм – это понятие, по своей сути, отвечает на вопрос: *как часто, с какой периодичностью меняется гармония?*

Напевно

Piano

1 *p*

8 *rit.* *pp* *mp* Чуть живее

16 *poco cresc.* *f*

23

30 *mf*

37 *mp* *p* *pp* *rit.*

Moderato

Piano

1 *mp*

9 *sub.p* *mp* *нежно*

17 *f* *Тяжело* *ff*

24 *mp* *p* *rit.*

Решительно

Piano

1 *f* *p*

8 *f*
marcato

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef has a melodic line starting with an eighth note. Bass clef has a chordal accompaniment with a slur over the first four measures. Dynamics include *f* and *marcato*.

15 *poco a poco dim.*

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef continues the melodic line. Bass clef has a chordal accompaniment. Dynamics include *poco a poco dim.*

22 *tr*
Свободно

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a chordal accompaniment. Dynamics include *tr* and the instruction *Свободно* (Ad libitum).

29

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a chordal accompaniment.

36

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a chordal accompaniment with a slur over the last two measures.

44 *mf* *rubato* *tr*
Очень спокойно

System 6: Treble and bass clefs. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a chordal accompaniment. Dynamics include *mf*, *rubato*, and *tr*. The instruction *Очень спокойно* (Very calm) is present.

Заводная игрушка

Rubato espressivo

Piano

f *ff*

mf *f* *ff* *f*

rit. **Allegro**

4 8 13 17

3 3

Musical score for measures 21-25. The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 21-25 feature a complex texture with dense chords and triplets in both the treble and bass staves. The bass line consists of eighth-note patterns, while the treble line has more intricate chordal structures.

Musical score for measures 26-29. Measure 26 is marked *rall.* and contains triplets. From measure 27, the tempo changes to *Allegro moderato*. The music is in 4/4 time. Measure 28 is marked *mf*. Measure 29 has a measure rest of 8 measures, indicated by a dashed line and the number 8.

Musical score for measures 30-32. The piece continues in 4/4 time. Measure 30 features a measure rest of 8 measures, indicated by a dashed line and the number 8. The bass line has a steady eighth-note accompaniment, while the treble line has more active melodic and harmonic movement.

Musical score for measures 33-36. Measure 33 is marked *cresc.* and features a change in time signature to 2/4. Measure 34 is marked *f*. The piece returns to 4/4 time for measures 35 and 36. The bass line continues with eighth-note accompaniment, and the treble line has dense chordal textures.

Musical score for measures 37-39. The piece continues in 4/4 time. The bass line has a steady eighth-note accompaniment, and the treble line features complex chordal structures and some melodic lines.

Tempo I

rit.

Игрушка сломалась!

Задание 13. Найти необычный ракурс гармонизации знакомой (популярной) мелодии.

Образцы выполнения:

Примеры 62

Сулико

Andante con moto

Piano

6 *f*

11 *mf* *f*

16 *sub. p* rit.

Пример 63

Лучше нету того цвету

М. Блантер

С движением

Piano

1 *mf*

6

11

Тема 9. Джазовая гармония

Тебе, о джаз, трудно научиться – для этого надо «сверху» получить некую искру... И эта искра нередко заменяет музыкальное образование¹. Сколько «необразованных», но непревзойдённых талантливых, выдающихся джазовых музыкантов, особенно из среды афроамериканцев!..

Заразительная сила джаза столь велика, что пробуждает неодолимое желание прикоснуться к нему музыкантов всех континентов. Немало прославленных джазовых музыкантов и в нашем отечестве, правда, они, как правило, имеют профессиональное (базовое) музыкальное образование (помимо «искры божьей»).

Музыкант любой специализации (ориентации) тоже может *попытаться* приблизиться к джазовому музицированию. Для этого следует чётко знать следующее.

Ладовая основа джазовой гармонии отличается от классической некоторой «затушеванностью» контраста между минором и мажором. Это происходит за счёт особого, джазового лада (звуоряда). В нём 10 ступеней, т. к. третья, пятая и седьмая имеют два варианта: по До мажору – ми и ми-бемоль, соль и соль-бемоль, си и си-бемоль.

В *тональной системе* джаз уступает классической гармонии: вы не

найдёте в нём «разработочных» (активных модуляционных) процессов, тональных планов, выстроенных по логике функций высшего порядка (тональный план «по трезвучию», «по уменьшённому септаккорду» и т. д.).

Не чужды джазу и полифонические приёмы развития музыкального материала.

Джазовая аккордика по своей *функциональной логике* мало чем отличается от классической: те же – тоника, субдоминанта, доминанта. К отличиям можно отнести гораздо более свободное употребление субдоминанты *после доминанты*, особенно в блюзовых формах.

Зато по *качеству* самой аккордовой вертикали – её разнообразию, изысканности, великолепию – джазовая гармония не знает себе равных. Во-первых, джазовый аккорд, взятый в наилучшей своей «позе», всегда её сохраняет и не приемлет, «не нуждается» в обращениях, перемещениях. Во-вторых, непременный её (джазовой аккордики) спутник – диссонантность, «терпкость», достигаемые за счёт обильного внедрения «посторонних» звуков. Отсюда – необязательное следование классической терцовой структуре аккорда. Замечу: архисложная, архидиссонантная структура аккорда нередко создаёт *ощущение* усложнённости и функциональной, и тональной логики. Более того. Качество аккордовой вертикали в джазе, особенно в современном, но-

¹ Но лишь в буквальном смысле, поскольку в переносном – джазовый музыкант оснащён высоким профессионализмом.

вейшем, – приводит к *атональности*, что, как ни парадоксально это звучит, роднит её с современной, новейшей классической гармонией.

Но где же их взять, эти самые *роскошные* джазовые аккорды? Помимо их описания в специальных учебных изданиях по джазу¹, у Ю. Н. Холопова есть замечательная *подсказка*: он нотирует в джазовом «правописании» все варианты тоник, субдоминант и доминант в мажоре и миноре². Это означает *возможность* замены обычной (академической, классической) вертикали – на джазовую. При определённых *усилиях* по точному переносу предложенных Ю. Н. Холоповым вариантов (тоники, субдоминанты, доминанты) в другие тоналности, вы *неприменно (!)* получите

вполне приемлемый джазовый аккордовый «каркас».

Душа джаза – его *ритмика*, а душа джазовой ритмики – *свинг* (дословно – качаясь, раскачиваясь). Это означает *строжайшую метрику* сильных долей при произвольном и *свободном* воспроизведении ритмических *рисунков* внутри такта. Джазовый музыкант никогда не сыграет ритмически точно и правильно «Во поле берёза стояла»... Он обязательно недодержит или передержит длительности в такте, но будет безукоризнен в точности сильной доли.

Постарайтесь проникнуть в специфику джаза. Как знать, может и в вас обнаружится склонность к джазовому мышлению...

Задание 14. Сочинить пьесу, опираясь на джазовые формы наиболее распространённых гармонических формул в рамках классической тоналной логики.

Образцы выполнения:

Пример 64

Маленькая прелюдия

Andantino

Piano *mf*

¹ Бриль И. М. Практический курс джазовой импровизации. М.: Совет. композитор, 1979. 112 с.; Чу-гунов Ю. Н. Гармония в джазе. Москва: Совет. композитор, 1980. 150 с.

² Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. Москва: Музыка, 1983. Гл. XI. С. 96–110.

Пример 65

Вальс

В темпе вальса

Chitarra

mf

6

12

18

25

31

Задание 15. Сделать джазовую обработку (гармонизацию) народно-песенной мелодии.

Образцы выполнения:

Пример 66

Ах, вы, сени мои, сени
(русская народная песня)

Весело

Piano

f

sub. p

5

Атал лешь енче
(чувашская народная песня)

Подвижно

Piano

mf

The first system of the musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a melodic line in the right hand, starting on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure of the treble staff.

The second system of the musical score continues the piece. It also consists of two staves. The treble staff features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment. A fermata is placed over the final note of the treble staff in the fifth measure, indicating a pause. The system concludes with a double bar line.

Заключение

Нельзя объять необъятное... Нельзя сразу научить (научиться) всему... Но можно показать вектор, *направление* движения. Удалось ли данному пособию указать это направление как *оптимальное* для теоретического и практического освоения курса гармонии? Удалось ли данному пособию убедить в самой *возможности* сочинять(!) «гармоническую» музыку(!)? Хотя бы и по *подсказке*, по *гармонической* подсказке. Если прилежно выполнены все задания, то – да, безусловно... Замечу, что примерно то же происходит и в курсе полифонии: *полифонические* модели-подсказки служат для теоретического и практического усвоения и освоения *полифонической* техники композиции.

Будет ли продолжение вашей самостоятельной композиторской работы (без подсказок) – не столь важно. Главное, приобретен опыт *расширения* гармонического мышления (сознания) до уровня композиторского.

В известной Асафьевской формуле «композитор – исполнитель – слушатель»¹ именно первое звено («композитор») – наиболее «слабое». Потому что смысл его ограничивается, к сожалению, *буквальным* пониманием. Композитор – это музыкант, который сочиняет музыку (и далее по тексту...).

Но композитор – это и музыкальная *лаборатория*, в которой происходят удивительные превращения отдельных, разобщённых звуков, созвучий, ритмов,

тембров в музыкальное целое, в музыкальные смыслы... Доступ к этой лаборатории открыт перед каждым, начиная с детской музыкальной школы. Чем раньше в отдельных музыкальных «частичках» предельно, предвидеть *интонацию* (по Асафьеву), тем интенсивнее будет профессиональное музыкантское становление.

Композитор – это и музыкантский *ген*, который есть у исполнителя, у слушателя (любого уровня). Именно благодаря ему (композиторскому гену) мы различаем музыку «близкую – неблизкую», «нравится – не нравится»... Наша способность *отбирать* – это композиторская работа!

Наконец, композитор – это глубокое творческое личностное *я* любого музыканта.

При подготовке данного пособия были использованы ценные замечания, советы преподавателей кафедры истории и теории музыки Челябинской академии культуры и искусств. Выражаю глубокую благодарность студентам разных специальностей и лет обучения, которым и принадлежит авторство «образцов выполнения».

Особую благодарность выражаю Крыжановской Галине Борисовне, профессору Синецкой Татьяне Михайловне, композитору Кузьмину Алану Рудольфовичу за внимательное и вдумчивое прочтение работы.

С самыми наилучшими пожеланиями,

автор

¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музгиз, 1963. 378 с.

I

1. Технологические упражнения

1. — | Бахматова Людмила (дирижёр хора)
2. Прелюдия | Топорков Пётр (дирижёр хора)
3. — | Волков Олег (дирижёр оркестра)
4. — | Максимов Владимир (дирижёр оркестра)
5. Пробуждение | Лобанова Светлана (дирижёр хора)
6. В старинном стиле | Лепп Светлана (дирижёр оркестра)

2. Нотация цифровок

7. Из цикла «Притчи-пословицы» | Федоренко Галина (дирижёр оркестра)
8. Тройка (сл. А. Белого) | Яшина Елена (дирижёр хора)
9. Летучая радость (сл. У. Блейка, пер. С. Маршака)
10. Впечатление (сл. О. Мандельштама)

3. Гармонизация одной данной мелодии

11. Вальс (БУ, 525, № 7) | Бельчукова Екатерина (дирижёр хора)
12. Менуэт (Зел, 576) | Веникова Наталья (дирижёр хора)
13. Менуэт (Ал, 285) | Гордеев Олег (дирижёр оркестра)
14. Марш (Бер, Ст, 86) | Галынин Егор (дирижёр оркестра)
15. Колыбельная | Балдина Ирина (дирижёр оркестра)
16. Колыбельная (Бер, Ст, 92) | Бородина Галина (дирижёр хора)
17. Колыбельная (Бер, Ст, 92) | Андреев Денис (фортепиано)
18. Колыбельная (Бер, Ст, 92) | Бородин Жильдар (фортепиано)
19. Меланхолический вальс (Ал, 624) | Коровина Наталья (дирижёр хора)
20. Маленькие вариации (Зел, 583) | Аравин Владимир (дирижёр оркестра)
21. — (Зел, 577) | Кольчина Лариса (дирижёр эстрадного оркестра)
22. — (Зел, 655) | Пашков Андрей (дирижёр хора)
23. Мазурка (Бер, Ст, 93) | Лапина Олеся (дирижёр оркестра)
24. Подражание мазурке (Бер, Ст, 93) | Бахматова Людмила (дирижёр хора)
25. Ноктюрн (Бер, Ст, 173) | Золотарёва Татьяна (дирижёр хора)
26. — (Бер, Ст, 189) | Тарасова Галина (дирижёр хора)
27. — (Ал, 626) | Коровина Наталья (дирижёр хора)
28. Пробуждение (Ал, 625) | Мельникова Алевтина (дирижёр оркестра)
29. — (Бер, Ст, 217) | Мухина Ирина (дирижёр хора)
30. Заклинание (сл. Р. Гамзатова) (Бер, Ст, 217) | Попова Светлана (дирижёр хора)
31. — (Бер, Ст, 217) | Зотова Татьяна (дирижёр хора)
32. Дуэт (Бер, Ст, 217) | Жаркова Светлана (дирижёр хора)
33. Прелюдия-воспоминание (Ал, 783) | Симакова Елена (дирижёр хора)
34. Молитва (Ал, 636) | Веникова Наталья (дирижёр хора)
35. Русский лирический (Ал, 636) | Чарикова Светлана (дирижёр хора)

4. Гармонизация двух данных мелодий

36. Настроение (Ал, 396; Бер, Ст, 213) | Потапов Тимур (дирижёр хора)
37. — (Зел, 684, 700) | Волков Олег (дирижёр оркестра)
38. В ожидании первого бала (Зел, 540; Мяс, 211) | Наумова Татьяна (дирижёр хора)

II

1. Полная диатоническая система

- 39. Настроение | Грошев Валерий (дирижёр оркестра)
- 40. — | Кирсанова Екатерина (руководитель народного хора)

2. Хроматическая система

- 41. — | Федоренко Галина (дирижёр оркестра)

3. Соотношение мелодии и гармонии

- 42. Прелюдия I (И. С. Бах) | Столова Нина (руководитель народного хора)
- 43. Прелюдия II (И. С. Бах) | Григорьев Максим (дирижёр хора)
- 44. Прелюдия V (И. С. Бах) | Суворова Анна (дирижёр оркестра)
- 45. Прелюдия VI (И. С. Бах) | Суворова Анна (дирижёр оркестра)
- 46. Прелюдия XXI (И. С. Бах) | Шестаков Андрей (дирижёр хора)

4. Натурально-ладовая гармония

- 47. Про старину | Ермаков Юрий (руководитель народного хора)
- 48. Рондо (фрагмент) | Мельникова Алевтина (дирижёр оркестра)

5. Альтерационная гармония

- 49. — | Веникова Наталья (дирижёр хора)
- 50. Прелюдия | Веникова Наталья (дирижёр хора)
- 51. Прелюдия | Носова Светлана (дирижёр хора)
- 52. — | Бахматова Людмила (дирижёр хора)

6. Мажоро-минорные и миноро-мажорные системы

- 53. Прелюдия | Веникова Наталья (дирижёр хора)
- 54. Скрюченная песенка (сл. К. Чуковского) | Носова Светлана (дирижёр хора)
- 55. Вечер (сл. Ф. Тютчева) | Бахматова Людмила (дирижёр хора)

7. Модуляция

- 56. Меланхолический вальс | Козлова Нина (дирижёр хора)
- 57. Марш (Бер, Ст, 86) | Федоренко Галина (дирижёр оркестра)

8. Гармоническое варьирование

- 58. — | Натанзон Эмма (дирижёр хора)
- 59. — | Козлова Нина (дирижёр хора)
- 60. — | Осипова Людмила (дирижёр хора)
- 61. Заводная игрушка | Захаров Олег (дирижёр эстрадного оркестра)
- 62. Сулико (груз. нар. песня) | Жаркова Светлана (дирижёр хора)
- 63. Лучше нету того цвету (М. Блантер) | Козлова Нина (дирижёр хора)

9. Джазовая гармония

- 64. Маленькая прелюдия | Бахматова Людмила (дирижёр хора)
- 65. Вальс | Гордеев Олег (дирижёр оркестра)
- 66. Ах, вы, сени мои, сени (рус. нар. песня) | Завейборода Вячеслав (руководитель народного хора)
- 67. Атал лешь енче (чуваш. нар. песня) | Иванов Валерий (дирижёр оркестра)