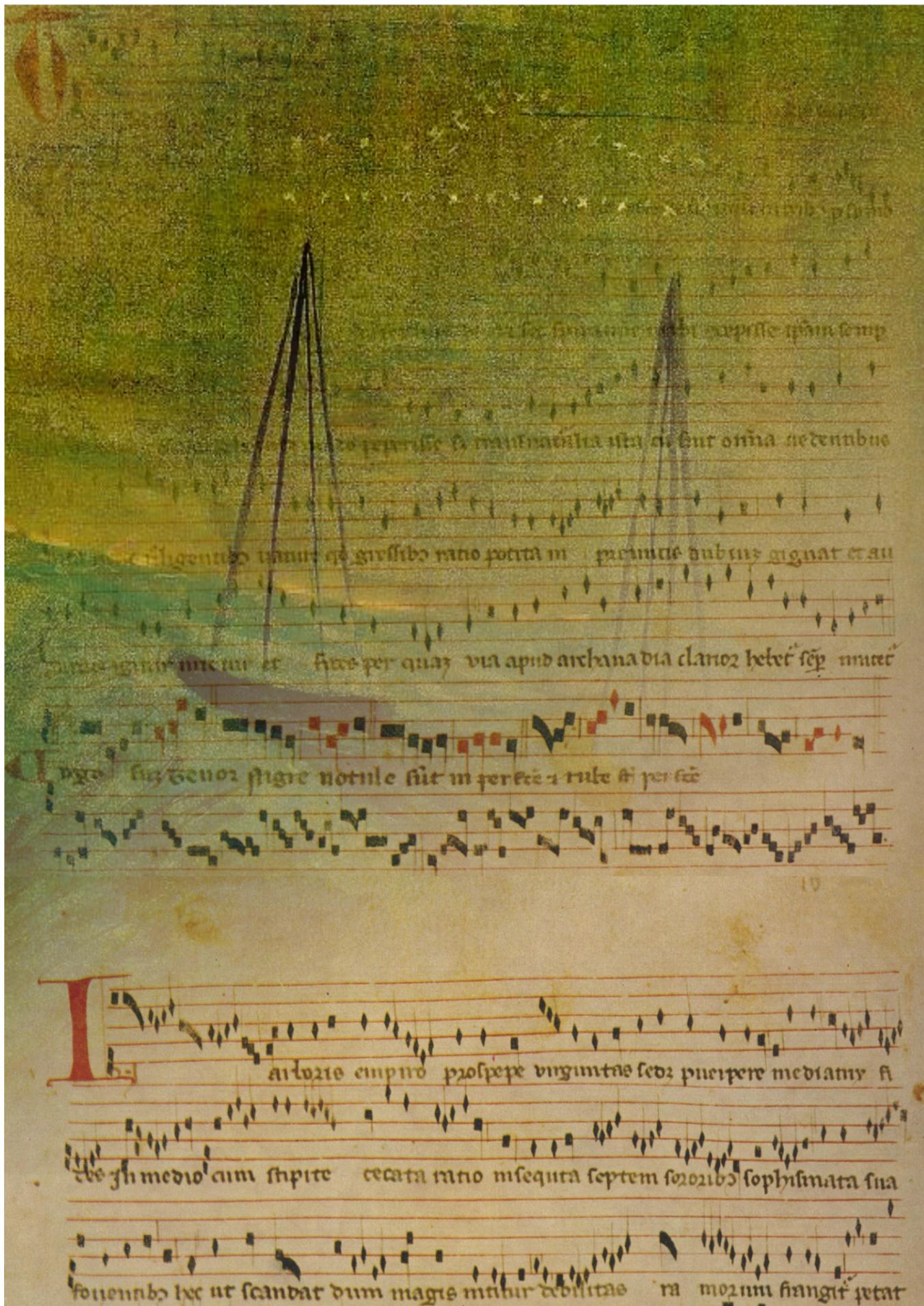


В. И. Харишина

**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

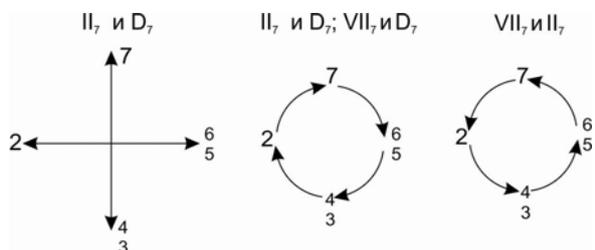
The musical score consists of four systems of piano music. The first system, measures 1-5, is marked 'Решительно' and 'С движением', starting with a forte (*f*) dynamic. The second system, measures 6-11, is marked 'Moderato' and 'Живо', starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system, measures 12-16, is marked 'Allegretto' and 'Con moto', starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system, measures 17-21, is marked 'Moderato dolce', starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a diminuendo (*dim.*) marking.

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

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-регистровым 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

The musical score is for piano, in 2/4 time, marked 'Piano' and 'mf'. It consists of five measures. The first measure starts with a treble clef and a bass clef, with a '1' in the bass staff. The melody in the treble staff begins with a half note chord, followed by quarter notes. The bass staff has a half note chord, followed by quarter notes. The second measure continues the melody and bass line. The third measure features a melodic phrase in the treble staff with a slur over two notes. The fourth measure continues the melodic phrase. The fifth measure concludes the phrase with a final chord in both staves.

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

The musical score is for a waltz in 3/4 time, key of D major (indicated by two sharps). It is divided into two systems. The first system shows the Solo part (melody) and the Piano accompaniment. The Solo part starts with a rest for three measures, then enters with a melody starting on G4. The Piano accompaniment consists of a bass line in the left hand and chords in the right hand. The second system continues the melody and piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*.

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», для фортепиано. Музыка написана в тональности Б-бемоль мажор (два бемоля) и 2/4 такта. Темп обозначен «Медленно» (Ad libitum), а в конце – «Più mosso» (более медленный). Динамика варьируется от *mp* до *sf*.

Музыкальный пример 16, «Колыбельная», для фортепиано. Музыка написана в тональности Б-бемоль мажор (два бемоля) и 2/4 такта. Темп обозначен «a tempo», а в начале и в конце – «accel.» (ускорение). Динамика варьируется от *sf* до *mp*.

Музыкальный пример 17, «Колыбельная», для фортепиано. Музыка написана в тональности Б-бемоль мажор (два бемоля) и 2/4 такта. Темп обозначен «a tempo». Динамика варьируется от *mp* до *sf*.

Музыкальный пример 18, «Колыбельная», для фортепиано. Музыка написана в тональности Б-бемоль мажор (два бемоля) и 2/4 такта. Темп обозначен «a tempo». Динамика варьируется от *sf* до *mp*.

Колыбельная

Медленно
mp

Solo
A... а... а... а... а... а...

S.
p
(закр. ртом)
div.
p

CORO
1
div.
p

A.
p

cresc.

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

а... 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*

4

5

8

10

12

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* *mp* rit.

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*

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

8

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано. Вокальные ноты имеют лирические тексты: «- щё при нас и пос - ле нас. По - ка есть зло на бе - лом». Динамика в вокальной партии варьируется от *f* до *p*. Фортепиано имеет динамики *mf* и *p*. Номер такта 15 указан в начале фортепиано.

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано. Вокальные ноты имеют лирические тексты: «све - те, ты их от зла у - бе - ре - ги, до - ма, где спят людские дети...». Динамика в вокальной партии варьируется от *mp* до *pp* шёпотом. Фортепиано имеет динамики *mp* и *pp*. Номер такта 22 указан в начале фортепиано.

Пример 31

С воодушевлением

Музыкальный фрагмент для фортепиано. Динамика варьируется от *p* до *f*. Включены указания *mp* и *poco a poco cresc.*. Номер такта 7 указан в начале.

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.* **Tempo I** *p*

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

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

1

6

mf *mf* *sp* *sp* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

Detailed description: This system contains measures 6 through 9. It features three staves: piano (top), violin (middle), and cello/bass (bottom). The piano part begins with a melody in measure 6 marked *mf*. The violin and cello/bass parts enter in measure 7 with chords marked *sp*. A crescendo line spans from measure 7 to measure 9, with the dynamic marking *cresc.* appearing in each of these measures. Measure 6 is marked with a '6' at the bottom left.

10

rit. *Allegretto* *p legato* *p* *p* *legato* *mf* *rit.* *Allegretto* *p* *p*

Detailed description: This system contains measures 10 through 13. It features three staves: piano (top), violin (middle), and cello/bass (bottom). The piano part starts with a rapid sixteenth-note pattern in measure 10, marked *rit.*. In measure 11, the tempo changes to *Allegretto* and the dynamics are *p legato*. The violin and cello/bass parts enter in measure 11 with chords marked *p*. In measure 12, the piano part has a *legato* marking and the violin/cello/bass part has a *mf* marking. Measure 13 is marked *rit.* and *Allegretto* with a *p* dynamic. Measure 10 is marked with a '10' at the bottom left.

14

19

Но и это ещё не всё... Творческую задачу можно ещё более усложнить: две произвольно выбранные мелодии (из разных задачников) 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, мажорно-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 тонок.

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 (treble clef) contains a melodic line with a slur over the first two measures and a dynamic marking of *mp* followed by *cresc.* The lower staff (piano) features a rhythmic accompaniment with slurs and a dynamic marking of *mf*. A measure number '3' is written at the beginning of the piano part.

Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the piano accompaniment with slurs and dynamic markings of *p*, *mf*, and *p*. A measure number '6' is written at the beginning of the piano part.

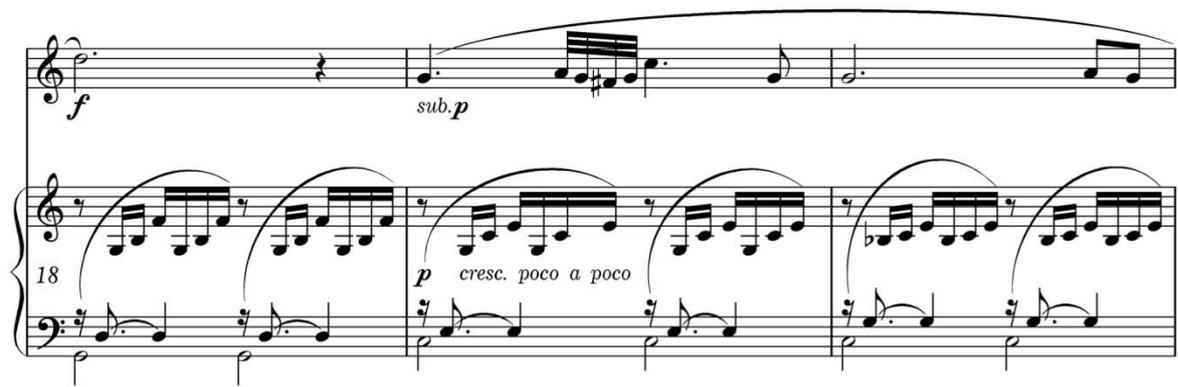
Third system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with a dynamic marking of *mf*. The lower staff continues the piano accompaniment with slurs and dynamic markings of *p*. A measure number '9' is written at the beginning of the piano part.

Fourth system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with a dynamic marking of *mp* followed by *cresc.*. The lower staff continues the piano accompaniment with slurs and dynamic markings of *mp*, *pp*, and *mp*. A measure number '12' is written at the beginning of the piano part.



15 *pp*

This system contains the first system of music. It features a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active eighth-note melody in the treble, both with phrasing slurs. The vocal line has a long, sweeping melodic line with a fermata over a measure.



18 *p* *cresc. poco a poco*

f *sub.p*

This system contains the second system of music. The piano accompaniment continues with the same eighth-note texture. The vocal line begins with a dynamic marking of *f* and then moves to *sub.p*. The piano part has a dynamic marking of *p* and a *cresc. poco a poco* instruction. The system ends with a fermata over the final measure.



21 *cresc.*

This system contains the third system of music. The piano accompaniment continues. The vocal line has a dynamic marking of *cresc.* and a fermata over the final measure.



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

mf

This system contains the fourth system of music. The piano accompaniment continues. The vocal line has a dynamic marking of *mf* and a fermata over the final measure. The piano part has a dynamic marking of *mf* and a *sempre cresc.* instruction, which changes to *f* in the final measure.

Musical score for measures 27-29. The top staff (treble clef) begins with a dynamic marking of *f* and ends with *ff*. The bottom staff (bass clef) starts at measure 27 with a dynamic marking of *più f* and ends with *ff*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs.

Musical score for measures 30-32. The top staff (treble clef) includes dynamic markings of *dim.*, *mf*, and *mp*. The bottom staff (bass clef) starts at measure 30 with a dynamic marking of *dim. poco a poco*. The piano accompaniment continues with the eighth-note rhythmic pattern.

Musical score for measures 33-35. The top staff (treble clef) is marked *allargando* and ends with a dynamic marking of *p*. The bottom staff (bass clef) starts at measure 33 with a dynamic marking of *p* and ends with *p*. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with slurs.

Прелюдия до минор
ХТК, 1 том

[Allegro]

Solo *f*

Piano *f energico, articolato*

1

3

6

9

segue

dim.

segue

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 patterns in both hands. A measure number '12' is located in the left hand.

System 2: Treble clef with a melodic line including a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. A measure number '15' is located in the left hand.

System 3: Treble clef with a melodic line featuring a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. A measure number '18' is located in the left hand. The dynamic marking *p* is present, followed by the instruction *cresc. poco a poco*.

System 4: Treble clef with a melodic line featuring a half note and a dotted quarter note. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. The instruction *cresc. poco a poco* is present. A measure number '21' is located in the left hand.

24 *f*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* is placed between the staves.

26 *f* *pìù f*

Presto

This system contains two staves. The lower staff begins with a dynamic marking of *f*. The upper staff has a melodic line. A dynamic marking of *pìù f* is placed between the staves. The tempo marking *Presto* is centered below the system.

28 *f* *ff* *meno f* *f* *meno f*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with dynamic markings *f*, *meno f*, and *f*. The lower staff has a rhythmic accompaniment with dynamic markings *ff* and *meno f*.

31 *pìù f* *meno f* *sempre molto f* *poco rit.*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with dynamic markings *pìù f* and *meno f*. The lower staff has a rhythmic accompaniment with dynamic markings *f* and *sempre molto f*. The tempo marking *poco rit.* is placed at the end of the system.

Adagio

34 *f* come recitativo

Allegro

35 *f* *dim.*

sempre allargando

37 *mf* *p* 6

Прелюдия Ре мажор

ХТК, 1 том

[Allegro vivace e brillante]

Solo *mf*

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

1

3

6

9



12

System 1: Treble clef with a melodic line featuring a slur and a fermata. Piano accompaniment in the left hand consists of eighth-note chords. The system is numbered 12.



15

cresc.

System 2: Treble clef with a melodic line. Piano accompaniment in the left hand continues with eighth-note chords. The system is numbered 15 and includes the dynamic marking *cresc.*



18

mf dim. *pp* *pp leggerissimo*

System 3: Treble clef with a melodic line. Piano accompaniment in the left hand continues with eighth-note chords. The system is numbered 18 and includes dynamic markings *mf dim.*, *pp*, and *pp leggerissimo*.



21

System 4: Treble clef with a melodic line. Piano accompaniment in the left hand continues with eighth-note chords. The system is numbered 21.

24 *cresc.*

This system contains the first system of music, starting at measure 24. It features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The piano part includes a *cresc.* marking.

27 *mf sempre cresc.*

This system contains the second system of music, starting at measure 27. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern, marked *mf sempre cresc.*

29 *f*

This system contains the third system of music, starting at measure 29. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern, marked *f*.

31 *rall.* *ten.*

This system contains the fourth system of music, starting at measure 31. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern, marked *rall.* and *ten.*

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*

3 *cresc.* *f*

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

This system contains the first two staves of music. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef. The music begins with a melodic line in the upper staff and a piano accompaniment of eighth-note triplets in the lower staff. The piano part is marked *dim.* and *p*. The tempo/mood is indicated as *un poco marcato*.

6

This system contains the next two staves of music. The piano accompaniment continues with eighth-note triplets. The upper staff continues with a melodic line. The piano part is marked *p*.

8 *p*

This system contains the next two staves of music. The piano accompaniment continues with eighth-note triplets. The upper staff continues with a melodic line. The piano part is marked *p*.

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

This system contains the final two staves of music. The piano accompaniment continues with eighth-note triplets. The upper staff features a melodic line with a *cantabile* marking. The piano part is marked *p*, *mf*, *p*, *mf*, and *p*.



Musical score system 1, 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. The tempo/mood is marked *un poco marcato*. Measure 12 starts with a piano dynamic, and measure 13 includes a *cresc.* marking.



Musical score system 2, measures 14-15. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with triplet patterns. The tempo/mood is marked *marcato e cresc.*. Measure 14 starts with a piano dynamic, and measure 15 includes a *f* marking followed by a *p* marking.



Musical score system 3, measures 15-16. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with triplet patterns. The tempo/mood is marked *p*. Measure 15 starts with a piano dynamic, and measure 16 includes a *p* marking.



Musical score system 4, measures 17-18. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with triplet patterns. The tempo/mood is marked *più p*. Measure 17 starts with a piano dynamic, and measure 18 includes a *mf* marking.

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 is marked 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 is marked with a piano (*p*) dynamic.

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. Measure 23 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 24 includes the instruction *f* (forte).

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. Measure 25 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 26 includes the instruction *f* (forte).

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 in bass clef. The middle staff has a dynamic marking of *f* and contains a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The bottom staff contains a simpler melodic line.

8

dim.

This system contains three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff in bass clef. The middle staff has a dynamic marking of *dim.* and contains a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The bottom staff contains a simpler melodic line.

10

mp *mf*

p *poco legato*

This system contains three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with dynamic markings *mp* and *mf*. The middle and bottom staves are a grand staff in bass clef. The middle staff has a dynamic marking of *p* and contains a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The bottom staff contains a simpler melodic line. The word *poco legato* is written above the middle staff.

12

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 in bass clef. The middle staff has a dynamic marking of *f* and contains a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The bottom staff contains a simpler melodic line.

Musical score for measures 13-15. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a melodic line in the right hand. Measure 14 is marked with the number '14'. The music concludes with a fermata over a chord in the piano part.

allargando

Musical score for measures 16-17. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a melodic line in the right hand. Measure 16 is marked with the number '16' and the dynamic marking *f*. The music concludes with a fermata over a chord in the piano part.

a tempo

Musical score for measures 18-19. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a melodic line in the right hand. Measure 18 is marked with the number '18'. The music concludes with a fermata over a chord in the piano part.

poco rit.

Musical score for measures 20-21. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a melodic line in the right hand. Measure 20 is marked with the number '19'. The music concludes with a fermata over a chord in the piano part, marked with the dynamic *p*.

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

mf

17

Мягко

25

mp legato

31

dim. *mp*

Решительно

36 *p*

mf

42 *dim.*

48 *mp*

The score consists of three systems of piano and bass staves. The first system (measures 36-41) starts with a piano (*p*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 42-47) includes a *dim.* (diminuendo) marking. The third system (measures 48-53) features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The key signature is three flats and the time signature is 3/4.

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*

The score is for a piano piece in 3/4 time, marked *Allegro grazioso*. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system (measures 1-5) starts with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 6-10) includes fortissimo (*ff*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics. The key signature is one sharp (F#).

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 ($bD_9^{b5\#5}$); обыграть способность этого аккорда «выпрямляться» в целотоновую гамму.

Образцы выполнения:

Пример 51

Прелюдия

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

Умеренно, легко

6 6 6

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

26

f

33

mf

8 *red.* *

40

f

45



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

Musical score system 1, measures 41-46. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 41 starts with a treble clef and a bass clef. The piece concludes with a fermata over the final chord in measure 46.

Musical score system 2, measures 47-52. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 47 starts with a treble clef and a bass clef. The piece concludes with a fermata over the final chord in measure 52.

Musical score system 3, measures 53-58. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 53 starts with a treble clef and a bass clef. The piece concludes with a fermata over the final chord in measure 58.

Musical score system 4, measures 59-64. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 59 starts with a treble clef and a bass clef. The piece concludes with a fermata over the final chord in measure 64.

Скрюченная песенка

сл. К. Чуковского

Подражая народному наигрышу

CORO S. A.

Piano

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

div. unis. *gliss.*

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

16

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

The musical score is for a march in 2/4 time, marked 'Piano' and 'mf'. It consists of five measures. The melody in the right hand starts on C4, moves to G4, then to F4, and continues with a sequence of notes that modulate from C major to F major. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

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

This system contains the first six measures of the piece. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and some longer note values. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the fifth measure, and the tempo/style marking *marcato* is located below the system.

15 *poco a poco dim.*

This system contains measures 7 through 12. The right hand continues with a similar melodic pattern. The left hand accompaniment consists of chords. A dynamic marking of *poco a poco dim.* (poco a poco diminuendo) is written above the seventh measure.

22 *tr*
Свободно

This system contains measures 13 through 18. The right hand has a more melodic and expressive line. The left hand accompaniment includes chords and some longer notes. A dynamic marking of *tr* (trillo) is placed above the final measure. The tempo/style marking *Свободно* (Ad libitum) is written above the system.

29

This system contains measures 19 through 24. The right hand continues with a melodic line. The left hand accompaniment features chords and some longer notes.

36

This system contains measures 25 through 30. The right hand has a melodic line. The left hand accompaniment includes chords and some longer notes.

44 *mf* *rubato* *tr*
Очень спокойно

This system contains measures 31 through 36. The right hand has a melodic line. The left hand accompaniment includes chords and some longer notes. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte), *rubato*, and *tr* (trillo) are present. The tempo/style marking *Очень спокойно* (Molto Ad libitum) is written above the system.

Заводная игрушка

Rubato espressivo

Piano

f *ff*

mf *f* *ff* *f*

rit. **Allegro**

4 8 13 17

Musical score for measures 21-25. The piece is in G major and 4/4 time. Measures 21-25 feature a series of chords in the right hand, many of which are beamed together in groups of three. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 26-29. Measure 26 is marked *rall.* and contains chords with beamed triplets. Measure 27 is marked *Allegro moderato* and *mf*. Measures 28-29 continue with chords and beamed triplets. A dashed line with the number 8 is positioned below the bass staff.

Musical score for measures 30-32. Measures 30-32 feature a rhythmic pattern of chords in the right hand, with the left hand continuing its eighth-note accompaniment. A dashed line with the number 8 is positioned below the bass staff.

Musical score for measures 33-36. Measure 33 is marked *cresc.*. Measure 34 is marked *f*. Measures 35-36 continue with chords and beamed triplets. The left hand accompaniment remains consistent.

Musical score for measures 37-39. Measures 37-39 feature chords and beamed triplets in the right hand, with the left hand accompaniment.

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 тональности, 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 тональной 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

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

5

sub. p

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)