

**Республика Казахстан
КГКП «Рудненский музыкальный колледж»**

СВЕТЛАНА ГВОЗДЕВА

**КАК ПОДОБРАТЬ АККОМПАНеМЕНТ К МЕЛОДИИ.
ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ ПО СВОБОДНОЙ
ГАРМОНИЗАЦИИ**

Пособие для учащихся музыкального колледжа

г. Рудный
2014г.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение.
2. *Как увидеть* в мелодии «аккорды»?
3. Как понять, *какие* аккорды «нужны» и будут ли они «звучать»?
4. Как *выбрать* «хорошо звучащую» *последовательность* аккордов?
5. Как понять значение хроматических # *b* звуков в мелодии?
6. Как *выбрать тип фактуры/фигурации* для аккомпанемента?
7. Как *записать* мелодию с аккомпанементом?
8. ПРИЛОЖЕНИЯ (I) (II)
9. Список использованных пособий.

Вопросу аккомпанеента – как подбора гармонического сопровождения к мелодии - посвящено не так уж много работ. Большая часть из них была издана ещё в середине XX века (1961-1974 гг.). Некоторые - посвящены проблеме отсутствия навыка аккомпанеента у выпускников ДМШ, средних и даже высших учебных музыкальных заведений. Часть работ носят или научно-исследовательский характер или содержат общие рекомендации, тогда как и преподавателей, и учащихся обычно волнуют конкретные вопросы: «как сделать то-то и то-то, если...», возникающие при практическом выполнении задания по гармонизации мелодии.

Представленное здесь методическое пособие – не рассуждение на обозначенную тему, а один из вариантов решения проблемы «как научить» желающих научиться-ся (научить-себя) подбирать аккомпанемент по слуху. Предназначена она именно для тех, кто столкнулся с различного рода трудностями при выполнении подобного задания. Предлагаемая авторская работа представляет собой практическое пособие для учащихся инструментального отделения и любителей музыки, владеющих азами музыкальной грамоты и навыками достаточно свободной игры на фортепиано (хотя бы в пределах 3-4 классов ДМШ).

Суть работы – в постепенном практическом освоении приемов гармонизации несложных мелодий для пения (сольфеджирования); в решении типичных проблемных ситуаций, с которыми сталкиваются учащиеся. В первую очередь, работа адресована учащимся, не овладевшим за годы обучения в ДМШ навыком самостоятельного «подбора по слуху» сопровождения к мелодии или не обладающим «гармонической интуицией»; и тем, кто считает, что эта форма музицирования слишком сложна, но - желающим научиться подбирать аккомпанемент. В Пособии есть и необходимая теоретическая информация, которую сразу же предлагается применить в практических заданиях, как в основном тексте, так и в нотных Приложениях. В работе соблюдается принцип «от простого к сложному», а также повторения, закрепления навыка на новом, более сложном уровне.

Периодически, при необходимости заострить внимание на какой-то детали, даются «советы» от автора.

По стилю изложения Пособие несколько нетрадиционно: в жанре «воображаемого диалога» с учащимися и, соответственно, лексика работы максимально приближена к разговорной речи, что облегчает её восприятие. При создании Пособия учитывались конкретные вопросы, часто задаваемые учащимися или сформулированные ими при ознакомлении с Пособием по мере его создания. Ответы на эти вопросы и легли в основу структуры данной работы. Что касается практических заданий по подбору аккомпанемента, то они даются либо в форме домашнего задания, либо отрабатываются на уроке сольфеджио при коллективном анализе мелодии. Параллельно на уроках гармонии осваиваются различные виды фигураций в таких традиционных формах как соединение аккордов, игра периода, либо гармонической последовательности (цифровки). Это превращает учебные «технические» задания в маленькие музыкальные пьесы-эскизы.

Материал Пособия складывался постепенно, из обобщения опыта практической работы автора, преподавателя с многолетним стажем, с учащимися исполнительских отделений музыкального колледжа (в последние годы – на базе оркестрового и отделения народных инструментов - русских и казахских).

Данная работа могла бы стать развёрнутой, но её цель – обозначить и помочь учащимся практически освоить самые проблемные ситуации при подборе аккомпанемента; помочь тем, кто не доверяет своему слуху, кто сомневается в своих способностях, у кого интуитивное подавлено рациональным, но есть желание научиться видеть в мелодии скрытую гармонию. И в процессе работы учащиеся понимают, что предлагаемое Пособие – только первые ступеньки на пути совершенствования навыка свободной гармонизации мелодии в фактуре, часто так необходимого в практической деятельности музыканта.

Аксиома: Подобрать несложный аккомпанемент к мелодии классического типа легче, чем решать задачу по гармонии строгим 4х-голосием.

Предполагается, что этот вид музицирования должен доставлять удовольствие, т.е. быть приятным слуху и не сильно утомлять как руки, так и мозг...))

Как при решении *любой* проблемы – сначала надо наметить план действий, сделать ряд логически связанных шагов и - без этого не обойтись - последовательно разрешать маленькие задачи и терпеливо тренироваться!

Ну что ж, шагаем вместе! Я постараюсь помочь и ответить на самые «больные» вопросы:

1. Как увидеть в мелодии «аккорды»?
2. Как понять, *какие* аккорды «нужны» и будут ли они «звучать»?
3. Как *выбрать* «хорошо звучащую» *последовательность* аккордов?
4. Как понять значение хроматических *# b* звуков в мелодии?
5. Как *выбрать тип фактуры/фигурации* для аккомпанемента?
6. Как *записать* мелодию с аккомпанементом?

Итак, начнём. С самого начала, с музыкальной грамоты (теории). На всякий случай, чтобы освежить память.

Известно, что:

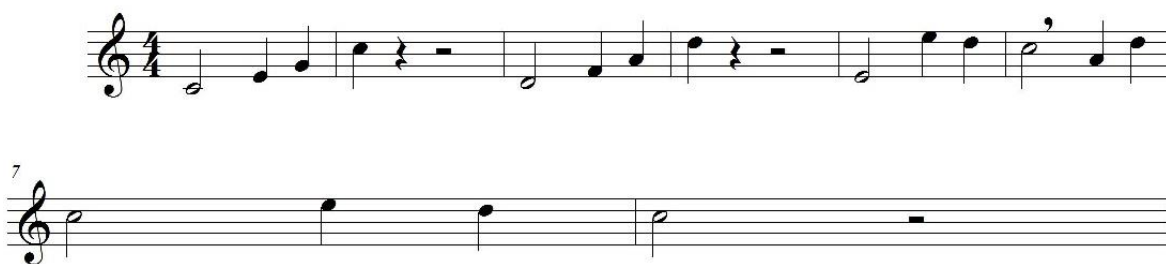
1. Мелодия состоит из ступеней лада (I,II,III...VII), звучащих в любой последовательности (в отличие от «гаммы»). В этом вся прелесть и неисчислимо многообразие мелодий!
2. Аккорды *тоже* состоят из ступеней лада (из трёх, четырёх, пяти), но звучат ступени одновременно, и аккорды обычно имеют терцовую структуру, т.е. через одну ступень (I-III-V, II-IV-VI, IV-VI-I, V-VII-II-IV и т.д.)
3. Наша задача: «угадать», какой аккорд будет «хорошо» звучать с конкретным звуком мелодии, не так ли?
4. Но (!) не стоит «утяжелять» мелодию, подставляя под *каждый* звук аккорд. (Хотя и такой «хоральный» принцип имеет право на жизнь, но тогда мелодия станет *частью* гармонии, и не будет выделяться на её фоне, утратит свою «живость» и выразительность.) Договоримся сразу, что мы будем делать аккомпанемент, поддерживающий мелодию, но не мешающий ей (вам) петь! Пусть это будет скромное легкое платье, а не рыцарские доспехи.

II. 1. Итак, мы поняли, что *не надо* гармонизовать каждый звук мелодии, а как понять, какие звуки «лишние», а какие «важные»?

Для этого вспомним, что мелодия – это не просто «поток» звуков/ступеней. Она, как и речь человека, имеет своё членение («нечленораздельная речь» - знакомое выражение?). Почти все мелодии имеют определённую структуру: делятся на предложения, фразы. Наконец, самое важное для любой мелодии – мотив. Слово *мотив* в бытовой, разговорной речи чаще всего и означает мелодию («...услышал знакомый мотив», «...напомни мне мотив той песни»). Но в профессиональной музыке «мотив – это *наименьшее построение* мелодии». Наименьшее, но и самое *выразительное!* В мотиве содержится самая яркая интонация/интервал и одна (!) сильная доля, а значит, мотив может начинаться и с сильной доли (на счёт «раз»), и со слабой доли (из-затакта). Итак, *мотив состоит* всего из 2х-3х звуков, т.е пары *мелодических интервалов*, а с ними уже легче разобраться...Вспомните, что аккорды тоже состоят из интервалов! И если мелодия с сильной доли движется по звукам «ре-фа» и «ля-ре», неважно, вверх это или вниз – то логично же сыграть/спеть их на фоне аккорда «ре-фа-ля», можно и «ре-фа-ля-до», главное в вашем аккорде есть эти звуки!

Попробуйте выполнить простейшее практическое упражнение. Для этого откройте знакомый вам сборник: Рубец А. «Одноголосное сольфеджио».

Рубец "Одноголосное сольфеджио" №11



Заметили, что в первом мотиве мелодия движется по звукам «до-ми-соль-до», а во втором «ре-фа-ля-ре»? Нетрудно догадаться, какими аккордами надо поддержать мелодию в первой фразе? Скучно играть простые трезвучия – возьмите септаккорд, добавив всего один звук! Будет похоже на джаз... Но не увлекайтесь сразу септаккордами, всему своё время!

А теперь просмотрите 2ю фразу и найдите в ней явное движение по звукам аккорда. Правильно, в 6ом такте «ля-ре» и в 7ом «до-ми». А почему, спросите вы, в 6ом такте не «до-ля»? А потому что эти два звука входят в *разные* мотивы и разделены цезурой (в данном случае она отмечена запятой). Аналогично проставьте возможные аккорды в оставшихся тактах.

7

Finc

14 ми ре (Ре) Соль ля Соль

20 Соль

Da capo al Finc

Пусть вас не смущает, что некоторые такты не содержат ходов по терциям-квартам или квинтам-секстам (т.е. интервалам, которые есть в любом терцовом аккорде). Сначала подпишите в нотах (лучше *над нотами*) обозначение выбранных вами аккордов или по буквенной системе, или по-простому «До» (будет означать мажорное трезвучие), «ре» (минорное трезвучие) или «ре7» (септаккорд минорный от ре). Не забудьте сразу поставить Тонику в конце мелодии, предложения и даже фразы (конечно, если есть хотя бы один из звуков тонического трезвучия). Обратите внимание, что пример №11 закончился на Доминанте До-мажора, потому что там стоит обозначение *Da capo al Finc* – так что не забудьте повторить первое построение. Пропойте или проиграйте мелодию/фразу, поддерживая её найденными аккордами в самом простом изложении. В До-мажоре слишком легко?

Теперь *самостоятельно* найдите соответствующие аккорды в мелодиях №58 и №60 и пропойте их с гармонической поддержкой в нужных тактах, пропуская пока неясные места. В нотах есть небольшие подсказки. Но! Мелодию/фразу надо *петь/играть полностью*: возможно она сама подскажет, какой аккорд надо ей подыграть. Развивайте музыкальную интуицию, доверяйте своему слуху.

№58

№60

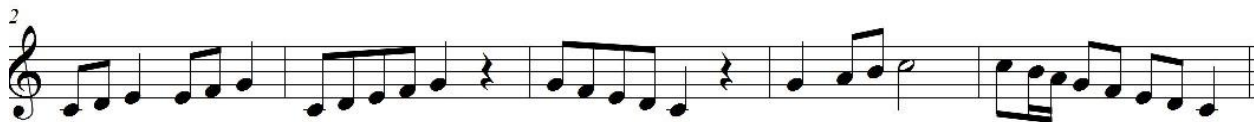
А что же делать с *поступенным движением* в мелодии, спросите вы?
А мы сделаем следующий шаг.

2. Теперь поговорим об «аккордовых» и «неаккордовых» звуках. Возьмём простейший аккорд «до-ми-соль». Мы уже знаем, что на его фоне в мелодии логично будут звучать эти же звуки, причём идущие в любом порядке *вверх или вниз*: «до-соль-ми», «соль-ми-до», «ми-соль-до» и так далее.

А если в мелодии/мотиве с сильной долей звучит поступенный мотив «до-ре-ми», то мы можем «не замечать» звук «ре», а принять его за «проходящий» между «до и ми». Так же и в случае с мотивом «ми-

фа-соль» - звук «фа» будет «проходить», связывать два звука нашего аккорда (не забыли? «до-ми-соль»).

Эта линия может выпрямиться в гаммообразное построение, охватывающее крайние звуки аккорда: «До-ре-ми-фа-соль». Причем, тоже в разных вариантах:



В подобном мотиве (такты 1-3) мы смело «выбросим» ноты «ре» и «фа», как звуки, заполняющие собой терцовую структуру классического аккорда.

В тактах 4-5 сами найдите «лишние» проходящие звуки.

В первом такте следующего примера видим мотив «до-си-ля-соль-фа». Он тоже начался с сильной доли, поэтому убираем «лишние» звуки и играем звуки «скрытого» в мотиве аккорда «до-ля-фа» (т.е. аккорд «фа-ля-до» вверх ногами!).



В следующих тактах – самостоятельно определите «скрытые» аккорды.

Итак, *самое лёгкое* – увидеть проходящие звуки, тем более, что они обычно приходятся на «лёгкие/слабые» доли такта и выражены более мелкими длительностями.

Но вернёмся к аккорду «до-ми-соль». Он может быть украшен и «вспомогательными» звуками («вспомогательный звук» находится между повторением одной и той же ноты, выше или ниже её на одну ступень).

Итак, в мотиве «до-си-до» (или «до-ре-до») средний звук является украшением. Он может быть и хроматическим, например, «соль-фа#-соль», «соль-ляб-соль» или «ми-ре-ми»



Главное, что сам мотив (его основной звук) не «сдвинулся с места». Если же *очень хочется*, и мелодия дана в *медленном* темпе, то можно подобрать аккорд и для этих «неаккордовых» звуков (например, уменьшённый по звучанию), но об этом – позже...

Итак, есть уже три вида мотивов: 1) его звуки движутся по звукам аккорда в любой последовательности; 2) мотив с «проходящими» звуками; 3) мотив со «вспомогательными» звуками. Все они *не требуют* менять аккорд сопровождения!

И снова практическое задание: Пример № 17, До-мажор, размер 4/4, в первом такте «до-си-до», во втором «ре-до-си-ля-соль» (найдите мотив с проходящими и вспомогательными звуками и сообразите, какие аккорды надо сыграть на их фоне).

№17

Вопрос «на засыпку»: а сколько аккордов можно сыграть в 3ем такте на мотиве «ми-ре-до-си-ля-ре» и какие это аккорды?

Подсказку читаем ниже, в следующем пункте.

3. Есть ещё один совет: **не использовать** внутри одного такта **больше 2х аккордов**. В размере 2/4 – вообще часто звучит один аккорд на два такта. В размере 3/4 – как и в 2/4 – лучше обойтись одним аккордом, или на 3ю долю взять второй (это будет зависеть от мелодического мотива). А если мелодия явно вальсовая, то обычно **один аккорд держится два такта!** В размере 4/4 – может быть и три аккорда: обычно на первые две доли – один аккорд, а на 3ю - другой, и на 4ю – ещё один. Учтите, что количество аккордов зависит и от темпа мелодии! Чем подвижнее мелодия, тем реже надо менять аккорды в сопровождении. (Иначе, замучаетесь их играть, да и мелодию это не «украсит»). ...Вот теперь и отвечайте на вопрос к №17 (см.выше)

4. Так как мелодических мотивов немного больше, чем мы освоили, то необходима **дополнительная информация**.

А) Итак, помните, что было сказано о **вспомогательном звуке**, если мелодия дана в медленном темпе? Правильно, его можно гармонизовать! Для этого существует «типовой» гармонический оборот со специальным аккордом для **верхнего вспомогательного звука**: **квартсекстаккордом**, например, **T-S64-T** или **D-T64-D**. Вспомогательный аккорд может быть построен на любом трезвучии. Найдите вспомогательные мотивы/обороты в Примере №18 и определите, на каком трезвучии вы будете играть **квартсекстаккорд**. (Правильно: в первом же мотиве «соль-ля-соль» будет звучать Тоника и на её фоне Sб₄ (т.е звуки До-фа-ля). А в половинной каденции (7-8 такты) - мотив «ре-ми-ре» будет звучать на Доминанте: Соль-си-ре, Соль-до-ми, Соль-си-ре).

Есть и более сложные варианты гармонизации вспомогательного мотива: вместо Sb_4 используем Π_2 (секундаккорд), но этот аккорд строится только на первой ступени лада (т.е. на Тонике)! Значит, его использование ограничено. А вот поставить на нижний хроматический вспомогательный звук аккорд *уменьшённый по звучанию* – можно практически всегда. Опять же, учитываем «уместность» этого аккорда из-за напряжённости его звучания. Проверяем по слуху!

Б) Есть ещё один вид вспомогательного звука, он смешно называется: «брошенный». То есть, вместо того, чтобы «вернуться» в основной звук мотива, он остаётся «неразрешённым»: в мотивах «ре-до#-ре» «ми-ре#-ми», последний звук убираем и получается «ре-до#...ми-ре#».



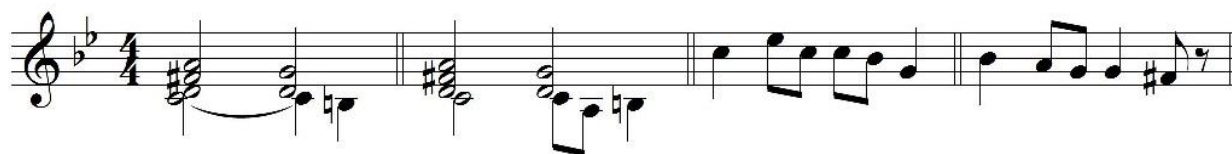
Очень похоже на интонацию «вздоха», не правда ли?

Найдите варианты брошенных вспомогательных звуков в нотном примере, а затем попробуйте поддержать эти мотивы аккордами, ориентируясь на «основные» звуки мотива. Обратите внимание на третий такт: здесь образуется *опевание* - каких звуков?



Найдите самостоятельно в Примере №90 брошенные вспомогательные звуки.

В) Теперь поговорим о «задержанных» звуках (или *задержании*). Все, наверное, знают, как звучит окончание баховских произведений: в последнем тоническом аккорде терцовый тон дается с опозданием, так как задерживается звук предыдущей доминанты, а точнее, септима D7. Иногда ожидаемый терцовый тон тоники *опевается*:



Найдите в 3-4 тактах задержания в мотивах и определите, какими аккордами следует их поддержать.

Правильно: если это заключительная каденция, то можно сыграть задержание к T после D или, реже, S (как в 3м такте примера), а если половинная - то задержание к терции D (как в 4 такте).

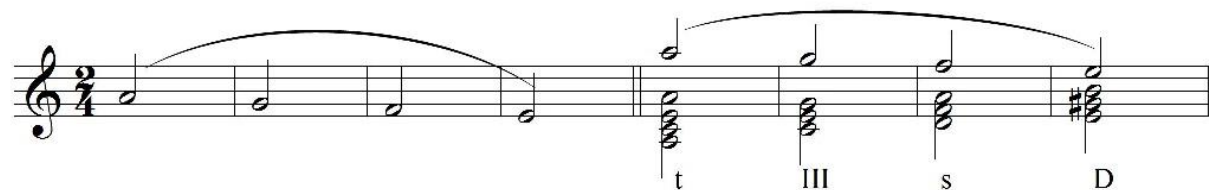
Ещё пара примеров мелодических задержаний не помешает:



Определите и сыграйте аккорды, «спрятанные» в этих мотивах. А потом проанализируйте Примеры №87 и №92. Задержания в них отмечены лигой и это упрощает их поиск. Не забудьте, что *аккордовый* звук приходится на *следующий за задержанием!* Его-то мы и гармонизируем нужным аккордом.

Г) Есть ещё один типичный мелодический оборот – постепенное движение от тоники вниз в натуральном миноре (так называемый фригийский оборот). Какими аккордами его гармонизовать?

Надо запомнить, и смело использовать следующий комплект аккордов: t-III-s-D или t-t₇-s-D (пусть в примере вас не смущает движение параллельными трезвучиями – о правильном соединении аккордов поговорим позже):



Д) Вопрос на сообразительность: сколько аккордов (трезвучий) можно сыграть на фоне одного долгого звука в мелодии? Например, в мелодии медленного темпа, в размере $\frac{3}{4}$ звук на весь такт?

Правильно: три разных аккорда! Один и тот же звук может быть в разных трезвучиях или верхним, или нижним, или средним. Изучаем Нотный Пример (см.ниже). Звук «соль» в трезвучии Соль является основанием, в трезвучии «ми» - средним звуком, а в трезвучии До – вершиной. Просто «шагаем» по терциям от этого звука! А вот если использовать септаккорды, то получится уже четыре возможных аккорда. А их последовательность выбираете сами: какая больше нравится, т.е. лучше звучит в вашей мелодии. Напомню – для тех, кто уже изучает предмет гармонию: в данных примерах пока нет правильного соединения – это просто варианты возможных аккордов!

Piano

The image shows two systems of piano accompaniment. The first system is in G major, 3/4 time, with a melody in the right hand and chords T, VI, and S in the left hand. The second system is in C minor, 4/4 time, with a melody in the right hand and chords T, III, D, and VI7 in the left hand.

III. 1. Теперь выясним: как выбрать «хорошо» звучащую последовательность аккордов?

А что значит «хорошо звучащая»? Это значит, во-первых, не фальшиво звучащие - по отношению к мелодии – аккорды. Это, пожалуй, самое главное, чтобы мелодия и аккорды сопровождения «не перечили» друг другу. Обычно это проверяется по слуху (помните, надо доверять своим ушам?). А чтобы лучше слышать, надо играть аккомпанемент/аккорды *негромко*: на первом месте всегда должна быть мелодия! А во-вторых, существует простейший, но *базовый «набор» аккордов*, которым можно гармонизовать практически *любую мелодию*. Так, если мелодия мажорная, то основными аккордами будут *мажорные трезвучия* на I, IV, V ступенях (так называемые *главные трезвучия*). Например, в тональности Соль мажор это трезвучия Соль, До и Ре. Есть такое правило, что после трезвучия V ступени (доминанты) нельзя возвращаться на IV ступень (субдоминанту). Конечно, из всех правил, скажете вы, есть исключения! Да, есть, но ПОКА после Доминанты не играем Субдоминанту! Можно ограничиться только главными трезвучиями, но (!) можно и «обогащать» их, подменяя время от времени мажорное трезвучие – минорным, лежащим на терцию ниже, т.е аккорд Соль на ми, До на ля, Ре на си. В каждой паре этих трезвучий есть *по два общих/повторяющихся звука*: Соль-си-ре и ми-соль-си, До-ми-соль и ля-до-ми, Ре-фа#-ля и си-ре-фа#. Есть шанс, что трезвучие, лежащее на терцию ниже будет уместным в мотиве/фразе, которые вы гармонизируете (проверяем по слуху!). Итак, исходим всегда из главных трезвучий (T,S,D) или, по желанию, заменяем их на *побочные – минорные*. Кстати, знаете почему песни «Битлз» звучат так «свежо», хотя, если посмотреть ноты – они («Битлы») обычно обходятся несложными созвучиями? А вот как раз потому, что часто используют *побочные трезвучия/септаккорды, в последовательности*

которых нет жестких правил... Всё время присутствует эффект неожиданности – для «классически настроенных ушей».

Предлагаю вам Схему аккордов из главных и побочных трезвучий мажорного лада:

T(VI) – S(II) – D(III) – T. Это *полный гармонический оборот.*

А есть и такие, *неполные обороты: T–S–T, T–D–T.*

И такой, *каденционный: T–D–VI*, который называется «прерванный каданс» (т.е. вместо ожидаемой мажорной тоники мы играем минорную тонику параллельной тональности).

*А если мелодия в миноре, спросите вы? Тогда всё с точностью до «наоборот»: главные трезвучия будут минорными, а побочные – мажорными! И искать *побочные трезвучия* будем *на терцию выше*, например, «ля» - заменим на До, «ре» - на Фа «ми» - на Соль! И это будут также трезвучия параллельных тональностей! Так, в ля-миноре До-мажорное трезвучие в сочетании с трезвучием Соль (т.е. III-VII-III) может создать «обманный эффект» тональности До-мажор!*

Схема аккордов из главных и побочных трезвучий минорного лада:

t(III) - d(VII) - s(VI) – D – t. Это *полный гармонический оборот минорного лада.* Заметили одну особенность? Да, в миноре ДВЕ доминанты: одна минорная (натуральная), другая Мажорная (!) – обычно она завершает построение (половинную каденцию), либо звучит перед заключительной тоникой. Как увидеть Мажорную доминанту? Очень просто: если в минорной мелодии встречается VII повышенная ступень лада, то именно здесь и надо играть мажорную доминанту! Но есть мелодии, в которых вообще нет мажорной доминанты: *мелодии в народном стиле/характере.*

Напомню, что если в мажорной последовательности из главных трезвучий стоит придерживаться правил классической музыки, и после D не играть S (это может быть только в том случае, если S принадлежит уже другому построению/фразе, предложению), то в натуральном миноре это правило «не работает». И, как вы заметили в схеме, *после минорной доминанты можно играть субдоминанту.* А вот в *гармоническом миноре* логика аккордов та же, что и в мажоре, и после D надо играть либо T, либо VI (!)

А чтобы ваш аккомпанемент звучал хорошо, желательно соблюдать

Основные принципы «правильного» соединения аккордов

1. Самый главный принцип: если при соединении двух соседних аккордов между ними есть **общий** (повторяющийся) звук, то его следует **оставлять на месте в том же голосе.** Например (смотрим 1-2,5 такты в нотном образце), такое соединение будет примитивным: трезвучия движутся в одном направлении, при этом образуются параллельные квинты, что придаст вашей мелодии «простонародный характер» и никак её не украсит. Аналогично (в тактах 3-4) – все голоса движутся в

одном направлении, то вверх, то вниз и между крайними звуками аккордов образуются параллельные октавы. А вот на второй строчке показано правильное соединение этих же аккордов. Разницу в их написании и звучании – определите сами. Называется такой вид соединения «гармоническим».

The image shows two musical staves. The first staff is labeled "плохо, неверное соединение" (poor, incorrect connection) and shows a sequence of chords in the bass clef. The second staff is labeled "правильное соединение" (correct connection) and shows the same sequence of chords in the bass clef, but with a melodic line in the treble clef that moves smoothly between notes of adjacent chords, avoiding parallel octaves.

2. Если между аккордами нет общих звуков (см.5 такт) то звуки *второго аккорда лучше вести вниз на ближайший звук второго аккорда*. Особенно это важно при соединении S и D. (Если интересно, то назову причину этого: в составе S есть VI ступень лада, которая логично разрешается вниз - переходит в V ступень – звук D) А такой вид соединения называется «*мелодическим*» (догадайтесь, почему?).
3. Басовый голос не надо слишком приближать к остальным голосам аккорда (см.такт 2); Бас не должен превращаться в Тенор)). У него есть своя функция – обогащать верхние звуки своими призвуками-обертонами (вы можете поэкспериментировать и послушать, *как* при этом будет отличаться звучание аккорда).
4. Желательно, чтобы Бас и звуки мелодии не двигались в одном направлении, особенно к сильной доле такта, если при этом образуется интервал квинта (октава). Значит, **следим за противоположностью баса и мелодии!** (см.4й такт второй строчки)
5. Все остальные советы-пожелания относятся уже собственно к учебному курсу Гармонии, поэтому не будем перегружать свой ум, а вспомним, что *наша цель*: научиться анализировать мелодии, чтобы сыграть несложный аккомпанемент, но «с листа»!

Итак, краткий курс теории мы прошли...

Продолжим практические упражнения.

Сделайте анализ нижеследующих мелодий самостоятельно и спойте/сыграйте их с простейшей гармонизацией.

А.Рубец "Одноголосное сольфеджио" №18

Three staves of music in 3/4 time. The first staff contains measures 1-8. The second staff, starting with a measure number '9', contains measures 9-16. The third staff, starting with a measure number '17', contains measures 17-18. The piece concludes with the word 'Fine'.

№57

Two staves of music in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains measures 1-4. The second staff, starting with a measure number '5', contains measures 5-6. The piece concludes with the word 'Fine'.

№87

A single staff of music in 3/8 time with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The piece consists of a single melodic line with a complex rhythmic pattern.

№90

Three staves of music in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The first staff contains measures 1-2. The second staff contains measures 3-4. The third staff contains measures 5-6. The piece concludes with a double bar line.

№92

Медленно

IV. Как понять значение хроматических $\#b$ звуков в мелодии?

Что такое вспомогательные звуки мы с вами уже поняли: они «украшают» мотив, но не уводят из основной тональности. А вот проходящие звуки могут это сделать! Но - при определённых условиях. И тогда в нашей мелодии может прозвучать фрагмент (мотив, фраза) в другой тональности (отклонение) или мелодия закончится совсем в другой тональности (модуляция).

Обратимся к уже знакомому Примеру №92. При ключе стоит 1# (тональность Соль мажор), а в заключительном построении мы видим «до #» и завершается мелодия на звуке Ре. В этом случае у нас уже не один диез, а целых два, а это значит, что тональность сменилась, и понятно, что на Ре-мажор (произошла модуляция). Осталось сообразить, с какого места надо мыслить уже в новой тональности. Будет логично предположить, что с бго такта, где первый раз и появляется «до #», тем более, что в следующем такте мелодия движется по звукам Ре-мажорного аккорда, данного с задержанием (видите лигу через такт?).

Значит, с модуляцией всё достаточно просто: появляются новые знаки и построение завершается на новой тонике. Это может быть окончание всей мелодии, но может и половинная (серединая) каденция завершиться в тональности Доминанты (это наиболее частое явление), чтобы потом опять вернулась основная тональность!

Если вы посмотрите *весь* №92 в учебнике Сольфеджио, то увидите, что его средний раздел звучит с сохранением «до#», а реприза мелодии – дана в основной тональности Соль-мажор. А теперь – гармонизируйте всю мелодию самостоятельно!

Что же с отклонениями (кратковременным уходом в другую тональность)? Как их увидеть?

Анализируем ещё один Пример №94 (в учебнике мелодия продолжается, есть реприза – повторение первого раздела, но с развитием):

Определяем: Тональность? Цезуры-фразы? Каденции-завершения? Движение по звукам аккордов (подписываем возможные варианты аккордов)? Далее анализируем хроматические звуки: в 3м такте «до-бекар» (что бы это значило?). Это явно не вспомогательный звук, и не проходящий! Займитесь математикой: при ключе было 2#, стало на 1 меньше. Сколько осталось знаков, и в какой тональности *такое* количество знаков? (правильно, либо Соль-мажор, либо ми-минор). Проиграйте первую фразу и в 4 такте поставьте одно из этих трезвучий. Что лучше звучит – выбирайте сами. Далее смотрим 2ю фразу (такты 5-8). Звук ре# - его значение? (Подсказка – он находится между повторением звука «ми»: это мы уже изучили, как и то, что ре# переносится через тактовую черту, т.е является задержанным звуком). В третьей фразе (и далее, постоянно!) – видим звук «соль#». В какую тональность он приведет? (При ключе было 2#, добавили ещё 1, и вся мелодия закончилась на звуке?...) Значит, начиная с 3ей фразы мы играем/мыслим уже не в Ре мажоре! И есть ещё один хроматический звук «ре#» в 21м такте, с дальнейшей его отменой: ре-бекар. В подобных случаях – смело играем *уменьшённый аккорд по звучанию* (особо не задумывайтесь о его звуках-нотах, просто играйте аккорд по малым терциям!).

Есть ещё один вариант гармонизации этого хода: т.к. звуки «ре#» и «ре» являются в тональности Ля-мажор IV# и IV степенями, то можно сыграть два параллельных *мажорных септаккорда* от «фа-бекар» и от «ми» (т.е. на VI^b и V степенях). У этого аккорда на VI^b ступени есть даже название: «ложный доминантсептаккорд»!

Итак, делаем вывод: Хроматические звуки, не являющиеся явно вспомогательными или «мелко» проходящими, могут увести в

новую тональность. Определить её – достаточно просто: складываем или вычитаем от количества ключевых знаков этот # или b звук и (на всякий случай) смотрим в следующем такте предполагаемую тонику. Если она есть – значит можно играть аккорд(ы), принадлежащий этой новой тональности. Обычно уход в новую тональность даётся через её VII# ступень, что облегчает определение новой тоники. Значит, хроматический (повышенный) звук – можно принять за вводный тон к новой тональности! Отсчитываем полтона (m2) вверх – и определяем новую тональность.

V. Как выбрать тип фактуры для аккомпанемента.

Для начала задайте себе вопрос: какого характера ваша мелодия? Хотя бы так: она песенная, лирическая или танцевальная, лёгкая или энергичная, а может, это марш (?) и т.п. Кроме этого надо постараться почувствовать «пульс» мелодии, ритмическую пульсацию сопровождения: восьмыми, шестнадцатыми или размеренными четвертными. В случае сомнения, поработайте сначала с первой фразой, пробуя, выбирая *разные* варианты. Если мелодия явно лирического характера, то не стоит делать «рубленный» ритм в сопровождении. Логичнее всего выбрать любой вид гармонической фигурации (звуки аккорда брать не одновременно, вместе, а последовательно – в восходящем или нисходящем, или волнообразно-ломаном движении).

...Вот и пришло время познакомиться со способами фактурного изложения аккордов, так называемыми *фигурациями*. Если совсем кратко, то существует три вида фигураций:

- а) ритмическая
- б) гармоническая
- в) мелодическая,

Вы заметили, что названия отражают самые главные средства музыкальной выразительности: Ритм – Мелодия – Гармония?

Итак, *ритмическая* фигурация – это всего лишь *повторение одного и того же аккорда в каком-либо ритме*.

(см. в Приложении (II) «Образцы фактурного сопровождения»: «Прелюдия №4» Ф.Шопена, «Мелодия» Рубинштейна);

Гармоническая фигурация – *звуки аккорда берутся последовательно, друг за другом, в восходящем, нисходящем или ломаном движении (по-простому – это знакомые вам арпеджио)*.

(см.в Приложении (II) «Образцы фактурного сопровождения»: «Прелюдия» И.С.Баха, «Санта Лючия»);

Прелюдия

$\text{♩} = 108$ И.С.Бах

Мелодическая фигурация – это «украшение» аккорда вспомогательными, проходящими звуками, либо уже знакомыми вам задержаниями (чаще к терцовому звуку аккорда). На первой строчке даны варианты вспомогательных и проходящих звуков (они отмечены крестиками) на основе Соль-мажорного трезвучия. А на второй строчке даны *соединения аккордов* T-S, T-D с задержаниями как в сопровождении, так и в мелодии.

Сделайте самостоятельно анализ примеров, данных ниже: определите вид аккордов в аккомпанементе, найдите разные виды фигураций и виды мотивов в мелодии:

VI. Как записать мелодию с аккомпанементом?

Есть два (с половиной) способа записи мелодии с аккомпанементом:

1. 3х-строчная запись:

мелодия – на отдельной строчке, а фортепианный/гитарный аккомпанемент – на двух, ниже вокальной.

(все, наверное, видели, как записываются вокальные сольные произведения?)

Например:

"Весенний сон"

Ф.Шуберт

Мне грё-зил-ся луг вс-сен-ний, в цвс- тах раз-но-цвет-ный ко-вёр

«Плюсы» подобной записи очевидны: вокальная мелодия не мешает вашей игре, обе руки свободно перемещаются по всей клавиатуре, аккорды могут звучать даже выше мелодии.

2. 2х-строчная запись:

а) мелодия на верхней строчке, а сопровождение – на нижней, в басовом ключе. Исполняется: правая рука *играет мелодию*, а левая – аккомпанирует.

МЕЛОДИЯ

Аккомпанемент

Например:

В.А.Моцарт. Соната №16 ч.1

А также - см. в Приложении (II) «Образцы фактурного сопровождения»: «Вдоль по улице», «Мелодия» Рубинштейна, «Сладкая грёза» Чайковского (1-4 такты).

б) мелодия и часть аккомпанемента – записываются на верхней строчке, а бас и основные звуки аккорда – на нижней (в партии левой руки).

Примеры см. в Приложении (II) «Образцы фактурного сопровождения»: «Осенний сон», «Подмосковные вечера», «Санта Лючия».

М Е Л О Д И Я

де-ни-е
вож-
про-
Со-

Или так: в партии левой руки остаётся только Бас, а правая - исполняет и мелодию, и аккорды, как в следующем примере:

Л.Бетховен. Соната №8, ч. II

Несомненные «плюсы» подобного способа записи: исчезает «пространственный» разрыв между мелодией и сопровождением, и ваша гармонизация мелодии может превратиться в полноценную фортепианную пьесу.

Напомню один из советов: не дублировать в аккомпанементе хроматические #b звуки, «разводить» их по разным долям внутри такта.

см. Пример в Приложении (II): «Вдоль по улице»

ПРИЛОЖЕНИЕ (I)

Мелодии из методического пособия А.Шацилло «Некоторые вопросы методики обучения гармонизации мелодии»

А.Шацилло "Задачи на избирательную гармонизацию" №5

Шаццлло №6

Two staves of musical notation for Шаццлло №6. The first staff is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The second staff continues the melody with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

Шаццлло №9

Two staves of musical notation for Шаццлло №9. The first staff is in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The second staff continues the melody.

Медленно

Шаццлло №10

Two staves of musical notation for Шаццлло №10. The first staff is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F-sharp). The second staff continues the melody.

Шаццлло №15

One staff of musical notation for Шаццлло №15. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat).

Шаццлло №20

Two staves of musical notation for Шаццлло №20. The first staff is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff continues the melody.

Шацццлц №21

Two staves of musical notation for Шацццлц №21. The first staff is in treble clef, 3/4 time, and contains a melody of eighth and quarter notes. The second staff is in bass clef and contains a bass line with a few notes and rests.

Шацццлц №22

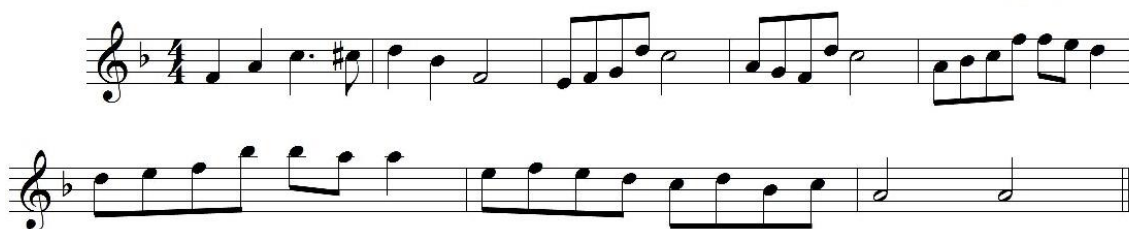
Three staves of musical notation for Шацццлц №22. The first staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It contains a melody of eighth and quarter notes. The second and third staves are in bass clef and contain a bass line with notes and rests.

Шацццлц №25

Two staves of musical notation for Шацццлц №25. The first staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It contains a melody of eighth and quarter notes. The second staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests.

Шацццлц №27

Three staves of musical notation for Шацццлц №27. The first staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It contains a melody of quarter and eighth notes. The second and third staves are in bass clef and contain a bass line with notes and rests.



ПРИЛОЖЕНИЕ (II)

Образцы фактурного сопровождения

Вдоль по улице метелица метёт

Умеренно *legato* А.Варламов

В данном примере следует:

а) обратить внимание на 2ой такт: в мелодии звук «си», а в сопровождении его нет (звучат неполные аккорды D_{b5} и D_7) - и это правильно, т.к. не следует удваивать квинтовый тон аккорда на сильной доле!

б) в 3м такте – в партии левой руки – есть фигурационное движение баса по звукам тоники «ля-ми» (это частый случай в аккомпанементе!). Причина в данном случае проста: в мелодии на второй доле звучит задержание «си-ля» и басовый звук «ля», взятый вместо «ми» звучал бы «грязно».

в) смотрим 4ый такт: в мелодии «соль#», а в партии левой руки звучит D_{43} без этого звука(!), а на второй доле «соль#» в мелодии и сопровождении не «встречаются» и поэтому не мешают друг другу!

Запомнили? Не надо одновременно с мелодией играть в аккомпанементе «квинтовый тон» и дублировать «терцовый» (вводный в данном случае) звук. Используйте неполные аккорды, если это необходимо.

Задание: сделайте анализ неаккордовых звуков в мелодии пьесы «Вдоль по улице».

Сладкая грёза

П. Чайковский

Умеренно

p

cresc.

f

dim.

p

В «Сладкой грёзе» - Чайковский использует в сопровождении минимальный состав аккордов: преобладает 3х-голосие, что делает мелодию более «весомой».

Вы заметили, что звуки аккордов берутся не одновременно? Басовый/нижний голос и, с запозданием на восьмую – два оставшихся звука аккорда. Это совсем просто (несложно), и паузы придают музыке некоторое волнение, живое дыхание.

Удачный пример экономии звуковых средств при сохранении выразительности целого. Отметим также плавность «баса» и соединения аккордов (перехода от одного аккорда к следующему). Очень удобно играть!

Мелодия

А. Рубинштейн

Умеренно

p

cresc.

dim.

p

Хороший пример на контрастность ритма мелодии и аккомпанемента! Опять, как и в предыдущем примере, видим 3х-голосие в партии левой руки, только аккорды даны в более широком расположении: в 1м такте - бас и секста (звуки трезвучия «фа-ля-до»), во втором –

D4₃ (обратите внимание, что его звуки «собираются» в полный аккорд только со звуком в мелодии!).

Шотландская песня

Л. ван Бетховен

p *cantabile* *cresc.* *fp* *cresc.* *fp*

dim.

Санта Лючия

итальянская нар. песня

p

dim. *cresc.* *dim.*

Прелюдия №4

Largo

Ф.Шопен

Musical score for Chopin's Prelude No. 4, measures 1-7. The score is in G major, 4/4 time, and marked Largo. It features a simple melody in the right hand and a complex, rhythmic accompaniment in the left hand consisting of chords and eighth notes.

"Осенний сон" Старинный вальс

Musical score for "Autumn Dream" by Scriabin, measures 1-7. The score is in B-flat major, 3/4 time, and marked *p* (piano). It features a melody in the right hand and a simple accompaniment in the left hand consisting of chords and eighth notes.

Итальянская полька

С.Рахманинов

Musical score for "Italian Polka" by Rachmaninoff, measures 1-6. The score is in B-flat major, 2/4 time, and marked *mf* (mezzo-forte). It features a melody in the right hand and a simple accompaniment in the left hand consisting of chords and eighth notes.

Подмосковные вечера

В. Соловьёв-Седой

И последнее напутствие: самостоятельно проанализируйте разнообразные типы фактуры и аккордовых фигураций в «Песнях без слов» Ф. Мендельсона, «Ноктюрнах» Шопена, а также в романсах русских композиторов (Глинка, Даргомыжский, Варламов, Гурилёв и т.д.).

Применяйте на практике сначала простейшие формы фигураций, постепенно усложняя их; не комплексуйте, если сразу не получится тот результат, которого вы ожидали; наберитесь терпения. Больше играйте и пойте с удовольствием!

Желаю успеха!

Список использованных пособий

1. Рубец А. Одноголосное сольфеджио. - М.:Музыка.1966.
2. Шацилло А.С. Некоторые вопросы методики обучения гармонизации мелодии. – М.:Музыка.1982.108с., нот. - (Вопросы истории, теории, методики)