

В.Ф.Синицкий

Гармонизация мелодии и подбор аккомпанемента для баяна (по материалам учебно-методических пособий)

Содержание:

I. Из теории музыки

1. Музыкальная тема.
2. Стрoение мелодии: период, предложение, фраза, мотив, каденция, цезура.
3. Главные и побочные аккорды лада.
4. Доминантсептаккорд.
5. Группы трезвучий *T*, *S* и *D*.
6. Аккордовые и неаккордовые звуки мелодии.

II. Гармонизация мелодии и подбор аккомпанемента

1. Что значит гармонизовать мелодию.
2. Логика гармонического движения.
3. Предварительные соображения и рекомендации по гармонизации.
4. Основные правила гармонизации мелодии трезвучиями.
5. Как увидеть в мелодии аккорды и как понять, какие аккорды нужны и будут звучать.
6. Басы в аккомпанементе.
7. Кадансовый квартсекстаккорд.
8. Параллельно-переменный лад.
9. Подбор аккомпанемента к мелодиям, изложенным в разных тональностях.
10. Примеры гармонизации.

Библиография.

I. ИЗ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

1. Музыкальная тема.

Музыкальная тема - это построение, которое выражает законченную музыкальную мысль и служит основой всего произведения или его части. Тема может быть выражена различными выразительными средствами музыки. В большинстве произведений тема звучит в виде *мелодии* (1, с. 51-52).

2. Стрoение мелодии: период, предложение, фраза, мотив, каденция, цезура.

Музыкальными построениями называются различные по величине и степени законченности фрагменты музыкального произведения. К ним относятся мотив, фраза, предложение, период. Музыкальные построения отделяются друг от друга цезурами.

Цезура - это граница между музыкальными построениями. Она может быть выражена паузой, длинной нотой, акцентом, повторением мелодии или ритма. В нотном письме цезура обозначается "галочкой" (1, с. 61).

Примечание: все ссылки относятся к содержанию раздела от указываемой ссылки до предшествующей.

Период - музыкальное построение, излагающее одну тему, одну законченную музыкальную мысль. Существует классический период, состоящий из двух предложений, и свободный период, состоящий из трёх и более предложений.

Если период начинается и заканчивается в одной тональности, он называется однотональным. Период, который заканчивается в новой тональности, называется модулирующим (2, с. 38-40).

Предложение - относительно законченное музыкальное построение, состоящее из двух или нескольких фраз. Предложение завершается кадансом (1, с. 63).
Объём предложений - от 4 до 8 тактов.

Каденция (каданс) - последовательность звуков или аккордов, завершающих построение. В мелодии каденция выражена последовательностью двух или нескольких заключительных звуков, приводящих построение к неустойчивому или устойчивому окончанию. В связи с этим каденции бывают следующих видов:

полная совершенная - окончание на тонической приме в мелодии, в гармонии - на тоническом трезвучии;

полная несовершенная - окончание на терции или квинте тонического трезвучия;

половинная - окончание на неустойчивых ступенях, в гармонии - на нетоническом аккорде (чаще доминантовом).

Нередко в периоде оба предложения начинаются сходно, но завершаются разными каденциями: первое предложение периода оканчивается половинной каденцией или полной несовершенной, второе - почти всегда полной совершенной каденцией (2, с. 39-40).

Фраза - это незаконченное построение, состоящее из двух или нескольких мотивов. Фраза может быть и слитным построением, не делящимся на мотивы.

Мотив - объединение нескольких безударных звуков вокруг одного ударного - акцента. Мотив - не только наименьшее музыкальное построение, но и характерная часть музыкальной темы. Размер мотива может быть разным - от одного-двух звуков до целого такта (1, с. 62-63).

Как правило, мотив достаточно короток - содержит только одну сильную метрическую долю. Но бывают мотивы и более сложные, развёрнутые, которые могут объединять несколько интонационных оборотов. Мотивы не обязательно непрерывно следуют друг за другом, они могут находиться на расстоянии. Также мотивы могут соединяться общим звуком, как бы сцепляясь друг с другом (4, с. 8).

По словам композитора С.И.Танеева, ученика П.И.Чайковского, *мотив - наименьшая музыкально-тематическая ячейка, обладающая, как правило, одной метрически сильной долей и сохраняющая при повторениях ритмическую основу.*

Условной нормой протяжённости мотива принято считать один такт, хотя в классической музыке существует немало примеров как сверхтактовых (больше такта, чаще двутакты), так и внутритактовых (меньше такта) мотивов. Их границы бывают как ясно слышимые и видимые в нотном тексте, так и слитные. Вероятность появления сверхтактовых и внутритактовых мотивов связана с характером музыки, мелодии, темпом, размером, ритмическими длительностями (5).

Субмотив - часть мотива, допускающая её реальное отчленение, но не обладающая индивидуальностью мотива.

Определяющие элементы мотива - это ритмический и мелодический рисунок. Благодаря ритмо-мелодическому рисунку мотив приобретает индивидуальность, а благодаря его повторению сохраняет её на протяжении произведения.

Мотивы, равные двутакту, довольно распространены, поскольку по величине они близки нормативному одноктакту. Наиболее типичны они для лирических тем с протяжённым

мелодизмом (пример - скрипичная соната *ми минор* Моцарта):



Границы мотива в одних случаях очерчиваются чётко, в других оказываются неразличимыми из-за слитности соседствующих мотивов. Ясно различимы мотивы бывают благодаря паузам и повторности.

Субмотивы различимы в произведении благодаря паузам и непосредственным повторениям ритмо-мелодического рисунка (подобно мотивам), но как самостоятельные они не выступают. Добавим, что субмотив не обладает индивидуальностью лишь при его изолировании. В контексте же он органично связан с мотивом, темой и вместе с ними несёт индивидуализирующую функцию в музыкальном произведении (6, с. 6-7).

Начало и конец мотива сплошь и рядом не совпадают с тактовой чертой, оканчивается он непременно аккордовым звуком, но не на задержании, проходящем звуке и т. п. Сильное время мотива может быть выражено только одним звуком. Слабая доля может быть выражена как одним, так и несколькими звуками. Слабое время может предшествовать сильному как затакт, а также следовать за сильным временем как слабое окончание.

Неполный мотив из одного сильного звука редко имеет самостоятельное значение, а чаще служит началом фразы или предложения и, в сущности, неотделим от последующего движения (7, с. 67-68).

Пример построения мелодии (2, с. 41):

Доброй ночи

Ю. Наймушин

Не спеша, напевно

I предложение

II предложение

Ещё пример (3, с. 22):

Крылатые качели

Ю. Энтин

Е. Крылатов

Allegro ma non troppo Предложение

Фраза Фраза Фраза

mf

В ю-ном ме-ся-це ап-ре-ле в ста-ром пар-ке та-ет снег, и ве-сё-лы-е ка-

Фраза

6 Мотив Мотив

че-ли на-чи-на-ют свой раз-бег. По-за-бы-то всё на све-те,

11

серд-це за-мер-ло в гру-ди! Толь-ко не-бо, толь-ко ве-тер, толь-ко

15

ра-досьт впе-ре-ди. Толь-ко не-бо, толь-ко

18 Каданс

ве-тер, толь-ко ра-досьт впе-ре-ди.

3. Главные и побочные аккорды лада.

Все аккорды по своему функциональному значению разделяются на две группы: главные и побочные. Главными аккордами лада являются трезвучия, построенные на I, IV и V ступенях звукоряда. Они соответственно называются: тоническим, субдоминантовым и доминантовым - T, S и D. Аккорды, построенные на остальных ступенях звукоряда (II, III, VI, VII) – побочные.

На левой клавиатуре баяна аккорды главных ступеней лада располагаются рядом: T - посередине, S - снизу, D - сверху. Например, в тональности *До мажор* сверху аккорд G (доминантовый), ниже - аккорд C (тонический), ещё ниже - аккорд F (субдоминантовый).

При определении принадлежности звука мелодии к тому или иному аккорду всегда следует иметь в виду, что в тоническом и субдоминантовом трезвучиях, так же как и в тоническом и доминантовом, имеются общие звуки. Так, в тональности *До мажор* в первом случае таким звуком является *до*, во втором - *соль*. Общие звуки у аккордов T и S, с одной стороны, T и D - с другой, дают возможность их двойного толкования. Иными словами, они могут соответствовать как одной, так и другой гармонии. И здесь возникает вполне уместный

вопрос - какой гармонической функции отдавать предпочтение? В подобных ситуациях целесообразно руководствоваться связью общих звуков с предыдущим и последующим материалом, а также возможностью избежать гармонического однообразия (8, с. 11-12).

L

4. Доминантсептаккорд.

Очень часто в аккомпанементе вместо доминантового трезвучия применяется доминантсептаккорд. Строится он, как и доминантовое трезвучие, на V ступени: к доминантовому трезвучию сверху добавляется малая терция. Поскольку этот аккорд является доминантовым, а его верхний звук (*фа* в тональности *До мажор*) по отношению к нижнему (*соль* в той же тональности) является септимой, он соответственно называется - доминантсептаккорд (его сокращённое обозначение - D7).

Благодаря септима (по своему звучанию она всегда устремлена вниз) аккорд D7 является диссонирующим и, следовательно, более остро по сравнению с трезвучием звучащим. Попутно заметим, что прима S и септима D7 (в *До мажоре* это *фа*) - общие для этих аккордов звуки, что на левой клавиатуре доминантсептаккорды звучат, а следовательно и записываются с пропущенной квинтой (8, с. 16).

5. Группы трезвучий T, S и D.

Функциональная система трезвучий лада *До мажор* (9, с. 31):

The diagram illustrates the functional system of triads in the C major mode. It shows a grand staff with treble and bass clefs. Triads are represented by groups of three notes. Brackets group them into three categories: Group S (subdominant) including II, IV, and VI; Group T (tonic) including I, III, and V; and Group D (dominant) including V and VII. Roman numerals are placed below each triad. Labels 'Mн' and 'Mв' are placed above the VI and III triads respectively, indicating they are the lower and upper mediant triads.

Примечание: Mн и Mв - нижняя и верхняя медианты.

T (тоническая группа трезвучий) - к ней относятся тоника T (трезвучие I ступени), трезвучия VI и III ступеней. Два последних трезвучия иногда обозначают словом «медианта», то есть середина, находящаяся посередине. Они имеют наименьший контраст с тоникой, так как имеют по два общих с ней звука (наибольший контраст с тоникой имеют те трезвучия, которые вообще не содержат общих с ней тонов).

Медианты функционально двойственны, смешанны, то есть при определенных условиях могут в функциональном смысле подменять собой тонику и являться представителями тонической функции, а при других условиях являться представителями другой группы аккордов, так VI может стать слабой субдоминантой, а III – слабой доминантой.

S (субдоминантовая группа) - к ней относятся S (трезвучие IV ступени) и два окружающих её трезвучия II и VI ступеней. Они также имеют по два общих с ней звука.

Трезвучие VI ступени принадлежит одновременно обеим функциям (тонической и субдоминантовой), а трезвучие II ступени, поскольку оно удалено от тоники дальше субдоминанты, является более сильной субдоминантой, чем субдоминантовое трезвучие.

D (доминантовая группа) - к ней относятся доминанта D (трезвучие V ступени) и два трезвучия III и VII ступеней. Трезвучие III ступени принадлежит одновременно обеим функциям (тонической и доминантовой), а трезвучие VII ступени еще сильнее, чем доминантовое (10, с. 17).

6. Аккордовые и неаккордовые звуки мелодии.

При исполнении мелодии с аккордовым сопровождением среди звуков мелодии выделяют совпадающие с одним из звуков одновременно звучащего аккорда и не совпадающие ни с одним из них. Первые звуки называются аккордовыми, вторые - неаккордовыми (11, с. 3).

Аккордовые звуки как точки тяготения статичной или подвижной гармонии выполняют роль фундамента, своеобразного устоя всей звуковысотной составляющей музыки (вне контекста традиционной мажоро-минорной системы, где устой или неустой определяется той или иной функцией аккорда в системе) (12, с. 6).

Неаккордовые звуки обычно появляются на слабом времени и связывают между собой различные или одинаковые аккордовые звуки (11, с. 3).

Любой неаккордовый звук может разрешаться как в аккордовый, так и в другой неаккордовый звук. В прерванном варианте неаккордовый звук длится относительно коротко и не имеет непосредственного разрешения в аккордовый или другой неаккордовый звук, т.е. ожидаемое разрешение наступает после паузы (12, с. 6).

Неаккордовые звуки подразделяются на **проходящие, вспомогательные, предъёмы и задержания**.

Проходящим (в примере помечен знаком >) называется звук, который появляется между двумя аккордовыми звуками при гаммообразном движении мелодии вверх или вниз (8, с. 17, 20):

Аккордовые звуки T, S, D и неаккордовые проходящие

Проходящий звук может разрешаться в аккордовый звук через другой проходящий, таким образом образовывается цепочка из нескольких вспомогательных звуков (12, с. 13).

Как правило, проходящий звук или равен по длительности предыдущему аккордовому звуку, или короче его (13, Тема №3 "Мелодическая фигурация").

Вспомогательным (В) является звук, расположенный на секунду вверх или вниз от аккордового, после которого он обычно следует и в который затем переходит (разрешается) (8, с. 17, 22):

Аккордовые звуки Т, S, D и неаккордовые вспомогательные

The musical notation shows a sequence of chords in 2/4 time. Above the staff are labels В, В, В, В, В, В, В, В. Below the staff are labels T, S, S, D, T, S, D, T. Further down are labels C, F, G, C, F, G, C. The notes are: T (C4), S (E4), S (E4), D (F4), T (C4), S (E4), D (F4), T (C4). The auxiliary sounds are: C (C4), F (F4), G (G4), C (C4), F (F4), G (G4), C (C4).

Проходящие и вспомогательные звуки - неаккордовые звуки, находящиеся на слабой или относительно сильной доле такта. При статичной гармонии, когда один аккорд звучит несколько тактов подряд, могут быть случаи проходящих и вспомогательных на сильной доле, но, скажем так, на "слабом" такте.

В отличие от проходящих, вспомогательные звуки располагаются между аккордовым звуком и его повтором. Наиболее употребительны вспомогательные, примыкающие непосредственно к аккордовому звуку выше или ниже по ступеням гаммы.

Вспомогательный звук может разрешаться в аккордовый через другой вспомогательный (таким образом образовывается цепочка из нескольких вспомогательных звуков (12, с. 8, 10-12).

Вспомогательный звук может быть взят скачком с последующим обычным разрешением на ступень вниз или вверх. В наиболее частых случаях направление скачка противоположно направлению разрешения. Взятый скачком вспомогательный звук может разрешиться не только в том же аккорде, но и со сменой гармонии.

Вспомогательный звук, взятый после своего аккордового тона, может быть покинут скачком. В наиболее частых случаях направление скачка противоположно движению от аккордового к вспомогательному звуку (14, с. 219).

Примечание: вспомогательный звук, покинутый (брошенный) скачком, называют камбиатой.

Камбиата (К) - звук на слабой доле такта, отстоящий от аккордового на секунду вверх (реже вниз) и разрешающийся ходом на терцию или кварту вниз (реже вверх) при смене аккорда .

Примеры скачковых вспомогательных звуков:

The musical notation shows examples of kambiata sounds K in 2/4 time. Above the staff are labels В, В, К, К. Below the staff are labels T, T, T, T, D, T, S, T. The notes are: T (C4), T (C4), T (C4), T (C4), D (F4), T (C4), S (E4), T (C4). The kambiata sounds are: K (D4), K (E4).

Предъём (Пр) - появление отдельного аккордового звука мелодии раньше всего аккорда в целом. Предъём возникает на слабой доле такта, образуя диссонанс с аккордом при нём.

Задержание (З) - сохранение отдельного звука предыдущего аккорда в новом аккорде, для которого этот звук оказывается чуждым и переходит (разрешается) затем в ближайший аккордовый тон ходом на секунду вверх или вниз (**8**, с. 17-18, 26-27):

Аккордовые звуки Т, S, D и неаккордовые - камбиаты, предъёмы, задержания

The image contains two musical staves in 2/4 time. The first staff illustrates chord functions: the first measure has a treble clef with notes D4 and E4, and a bass clef with notes G2 and C3; the second measure has a treble clef with notes E4 and F4, and a bass clef with notes G2 and C3; the third measure has a treble clef with notes F4 and G4, and a bass clef with notes C3 and F2; the fourth measure has a treble clef with notes G4 and A4, and a bass clef with notes C3 and F2. Above the staff are labels 'К', 'Пр', 'К', 'Пр'. The second staff illustrates voice leading with triplets: the first measure has a treble clef with notes E4, F4, G4 and a bass clef with notes C3, F2; the second measure has a treble clef with notes F4, G4, A4 and a bass clef with notes G2, C3; the third measure has a treble clef with notes G4, A4, B4 and a bass clef with notes C3, F2; the fourth measure has a treble clef with notes A4, B4, C5 and a bass clef with notes G2, C3. Above the staff are labels 'З', 'З', 'З', 'З'.

II. ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИИ И ПОДБОР АККОМПАНеМЕНТА

1. Что значит гармонизовать мелодию.

Гармонизацией данного голоса (мелодии или баса) называется присоединение к нему связной и логичной последовательности аккордов. Она основана на принадлежности каждого звука гармонизируемого голоса к аккорду той или иной функции (**15**, с. 13). Практически любую мелодию можно гармонизовать трезвучиями главных ступеней (**16**, с. 24).

Обычно партия баса в баянных произведениях и аккомпанементе малоподвижная, бас как бы отсчитывает метрические доли практически во всех произведениях, иногда может выполнять соло, а также вести самостоятельную мелодическую линию. Но в основном бас подчеркивает сильные и относительно сильные метрические доли.

Готовые аккорды выполняют подчиненную функцию как относительно баса, так и относительно партии правой руки. Чаще с басом или без него они используются для аккомпанемента основного музыкального материала, который звучит, как правило, в правой клавиатуре. Основное их назначение - подчёркивание гармонических функций и ритма произведения (**17**, с. 80).

2. Логика гармонического движения.

Логика движения главных трезвучий заключается в следующем. В гармоническом движении функции располагаются по степени усиления их функционального напряжения, отсюда самым логичным является движение: Т(устой) - S(мягкая неустойчивость) - D(яркая неустойчивость, активное стремление, усиление напряжения) - Т(разряжение напряжения,

успокоение), т.е. T-S-D-T. В этом смысле в классической гармонии запрещено взятие S после D, хотя в современной музыке такая схема используется (песня из к/ф "Титаник") (10, с. 18).

По мере удаления от тоники вправо или влево (см. схему "Функциональная система трезвучий лада *До мажор*" в разделе 4 главы I) постепенно уменьшается звуковая связь с ней (количество общих звуков), что приводит к возрастанию неустойчивости. Функциональная яркость аккордов определяется степенью контраста их звукового состава по отношению к тонике. Например, VI — самая слабая субдоминанта, а II — самая сильная.

Основное направление гармонического движения, как уже говорилось, выглядит следующим образом:

- T-S-D-T;
- T-S-T-D-T.

Любая функция этой схемы может быть заменена одним из побочных представителей той же самой функции. Побочный аккорд может не только заменять свой главный, но и появляться и до, и после него. Для такого гармонического движения (внутри функциональных групп) характерна тенденция к усилению функциональной яркости — более слабый представитель функции тяготеет к переходу в более сильный. При обратном движении возникает эффект "упрощения" гармонии, ослабления напряжённости. Таким же образом, в последовательностях аккордов одной функции септаккорды чаще применяются после трезвучий, но не наоборот (18).

Для устойчивой функции лада - тоники - характерно стремление к утверждению. Оно достигается сопоставлением тоники с неустойчивыми функциями и разрешением их в неё.

Неустойчивые функции по-разному тяготеют к тонике, и если доминанта требует только прямого, непосредственного разрешения (V-I), то субдоминанта может разрешаться в тонику либо прямо (IV-I), либо через доминанту (IV-V-I) (19, с. 24).

Главные трезвучия при желании могут быть подменены побочными, своими заместителями. Например, в схеме D-T тоническое трезвучие может быть заменено VI ступенью. В этом случае оно выполняет тоническую функцию по схеме: D-VI(T) (10, с. 18).

Побочное трезвучие может появляться не только вместо своего главного трезвучия, но и после него. Появление побочного трезвучия до своего главного встречается много реже (20, с. 114).

В натуральном миноре главный неустой субдоминантовой группы более интенсивно тяготеет к разрешению, нежели главный неустой доминантовой группы. Поэтому основа функционального развития в натуральном миноре выражается формулой: T-D-S-T.

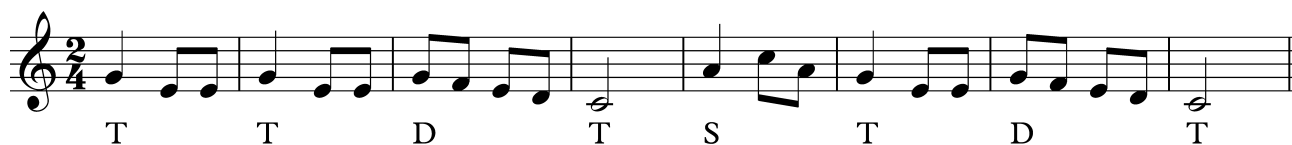
Логика функционального развития в гармоническом миноре та же, что в мажоре: T-S-D-T (14, с. 30-31).

Начало мелодии гармонизуется тоникой для утверждения тональности. Заканчиваться гармонизация всегда должна тоникой (10, с. 30).

Аккорды T, S и D играют активную роль в построении гармонии классического типа, а также в эстрадной музыке, более-менее ориентированной на классику. В джазе же роль главной ступени-субдоминанты играет не IV, а II ступень. Здесь самыми типичными гармоническими оборотами являются II-V-I, I-VI-II-V, II-V и тому подобные. Возможно для того, чтобы не вносить путаницу и не конфликтовать с Великой классической музыкой,

предпочитают говорить не о S-D-T, а просто о последовательностях типа II-V-I (**21**, с. 9).

Попробуем теперь проанализировать возможные аккорды для сопровождения мелодии:



T T D T S T D T

Начинать гармонизацию следует с определения тональности мелодии. Если при ключе не стоят знаки альтерации, то это могут быть тональности *До мажор* или *ля минор*. В данном случае - *До мажор*.

В первом и во втором тактах звучат ноты *соль* и *ми*, которые являются квинтой и терцией тонического трезвучия. Мелодия, как правило, начинается с тонической функции, поэтому вы можете с уверенностью поставить под этими тактами аккорд C. В следующем, третьем такте два из четырех звуков принадлежат функции доминанты, хотя есть два звука (*ре* и *фа*), которые можно отнести и к субдоминанте. Можно проверить на слух, что звучит лучше. Мы уверены, что вы остановитесь на доминанте. Следующий, четвертый такт - однозначно тоника.

Далее таким же способом анализируем оставшиеся четыре такта. В результате у вас должна получиться следующая гармоническая последовательность: T-T-D-T-S-T-D-T или в буквенно-цифровом варианте: C-C-G-C-F-C-G-C (**16**, с. 24-25).

3. Предварительные соображения и рекомендации по гармонизации.

1) Легко ли подобрать нужные аккорды к мелодии?

Обычно подбирают по слуху и, честно говоря, такой способ может принести неожиданные музыкальные открытия, т.к. к мелодии иногда пристраиваются необычные аккорды - незнакомые, но красивые. Есть и другой способ - обдумывать, какие аккорды главных ступеней (T, S и D) подходят (**22**, с. 75).

Воспользовавшись тем или другим способом важно найти для заданного голоса красивую и естественную гармоническую основу (**23**).

Ни в коем случае нельзя свободную гармонизацию возводить в самоцель. Выбор аккордов при таком способе гармонизации почти целиком зависит от фантазии, изобретательности и вкуса учащегося. Далеко не всегда сложное становится синонимом хорошего. Приступая к свободной гармонизации, учащийся должен выбрать себе какой-нибудь руководящий принцип, иначе гармонизация превратится в бездумное подбирание случайных, не связанных между собою аккордов (**24**, с. 114).

2) Не стоит "утяжелять" мелодию, подставляя аккорд под каждую ноту мелодии (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 (**25**, с. 5).

3) Плохо понятна (практически не воспринимается обычным слушателем) смена гармонии чаще двух раз за такт. При этом в четырёхдольном размере распространены два вида гармонии: на счёт "раз-два" - один аккорд, на "три-четыре" - второй. Иногда весь такт держит один аккорд.

Это правило не обязательно к исполнению. Наоборот, если вы время от времени будете нарушать ритм гармонии (первый аккорд на три доли, второй на две, третий на одну), в

мелодии появится некоторая живость (26).

Есть ещё один совет: не использовать внутри одного такта больше двух 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. А если мелодия явно вальсовая, то обычно один аккорд держится два такта!

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 (25, с. 10).

4. Основные правила гармонизации мелодии трезвучиями.

1) Сначала нужно определить тональность мелодии и уяснить состав главных аккордов (Т, S, D) в этой тональности (23).

2) Начало мелодии на сильной доле следует гармонизовать тоническим трезвучием, с затакта - доминантовым трезвучием.

Заканчиваться мелодия всегда должна тоническим трезвучием (27, с. 60).

В некоторых случаях можно затакт вообще не гармонизовать (10, с. 30).

3) Далее следует определить строение мелодии (15, с. 13), отметить цезуры между предложениями (14, с. 36).

Цезура в сущности создаёт впечатление перерыва в связности гармонического движения; в результате последний аккорд первого предложения и начальный аккорд второго не оказываются в непосредственной функциональной связи. Поэтому второе предложение можно начать с любой гармонии - с D, T и даже S (после D в половинной каденции) (20, с. 52-53).

4) Наметьте каденции, подставив возможные ступени в каденционных оборотах. При этом следует иметь в виду, что заключительная каденция всегда полная, чаще автентическая (D-T или S-D-T), а срединная - обычно половинная доминантовая (S-D или T-D).

В качестве каденционной S могут быть использованы трезвучия II или IV ступеней, значительно реже - VI ступени.

В качестве каденционной D обычно используется трезвучие V ступени мажора или гармонического минора, как наиболее яркий представитель функции (14, с. 36).

Первое предложение периода всегда содержит не совсем законченную музыкальную мысль, поэтому оно заканчивается неустойчивой каденцией на IV, V или VI ступенях лада. Второе же предложение периода завершает музыкальную мысль и поэтому заканчивается устойчивой каденцией на тонике лада (28, с. 42).

5) О гармонии мотива в общих чертах можно сказать следующее: от затакта к сильной доле гармония большей частью сменяется и оттеняет различное их значение: затакта как размаха, приготовления к действию и сильной доли как самого действия. Слабое окончание довольно обычно на продолжении гармонии, вступившей на сильной доле (род движения по инерции), но может сопровождаться и сменой гармонии. Окончание мотива возможно на любом аккорде с любым басом (29, с.3).

6) Теперь, анализируя каждый звук мелодии, выясняем, какой функцией его можно гармонизовать. При этом важно запомнить несколько простых правил:

Не следует повторять аккорды одной функции через тактовую черту, за исключением

аккордов, находящихся на грани двух предложений, например: первое предложение оканчивается доминантой и с него же начинается второе предложение.

Нежелательно следование субдоминантовой функции следом за доминантой; такие ходы нетипичны для классической гармонии, хотя в современной и, скажем, джазовой музыке не редкость.

Очень важно помнить, что некоторые звуки предполагают сразу два или три варианта гармонизации, т.е. могут одновременно принадлежать сразу нескольким функциям. В этом случае лучше наметить сразу несколько аккордов, а потом разобраться, какой же лучше подойдет.

7) При создании басового голоса нужно помнить, что аккорд звучит мягче, когда между слышимыми голосами (мелодией и басом) образуется консонанс (сексты или терции). Значит, если в мелодии находится основной или квинтовый тон аккорда, в басу лучше взять терцовый тон (секстаккорд). Если же в мелодии находится терцовый тон, то в басу нужно взять основной. Кроме этого нужно помнить, что бас во всех случаях может брать основной тон функции.

8) Не стоит решать задачу слева направо, как при письме. Лучше применить следующую технологию: сначала построить все аккорды, не предусматривающие двойного толкования, а затем слева и справа приращивать к ним все оставшиеся аккорды (**23**).

5. Как увидеть в мелодии аккорды и как понять, какие аккорды нужны и будут звучать.

Мелодия состоит из ступеней лада (I,II,III...VII), звучащих в любой последовательности (в отличие от гаммы). 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.).

Наша задача: угадать, какой аккорд будет хорошо звучать с конкретным звуком мелодии.

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. 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. 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 2-3 звуков, т.е пары мелодических интервалов, а с ними уже легче разобраться.

Примечание: Вообще-то последнее утверждение расходится с определением мотива по указанным выше ссылкам на других авторов: мотив может состоять не только из 2-3 звуков, но и звуков 1-2 тактов.

Вспомните, что аккорды тоже состоят из интервалов. И если мелодия с сильной доли движется по звукам *ре-фа* и *ля-ре* - не важно, вверх это или вниз, то логично 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 (см. пример анализа

мелодии на с. 6-7). 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 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 (Т) в конце мелодии, предложения и даже фразы (конечно, если есть хотя бы один из звуков тонического трезвучия). Обратите внимание, что пример закончился на доминанте *До-мажора*, потому что там стоит обозначение *Da capo al Fine* – так что не забудьте повторить первое построение.

Пройдите или проиграйте мелодию/фразу, поддерживая её найденными аккордами в самом простом изложении.

А что же делать с поступенным движением в мелодии?

Если в мелодии/мотиве с сильной доли 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 *до-ми-соль*.

В гаммообразном построении, охватывающем крайние звуки аккорда *до-ре-ми-фа-соль*, смело «выбросим» ноты *ре* и *фа* как звуки, заполняющие собой терцовую структуру классического аккорда.

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. В мотиве *до-си-до* (или *до-ре-до*) средний звук является украшением. Он может быть и хроматическим, например, *соль-фа#-соль* или *соль-ляб-соль*. Главное, что сам мотив (его основной звук) не сдвинулся с места.

Итак, есть уже три вида мотивов:

- звуки мотива движутся по звукам аккорда в любой последовательности;
- мотив с *проходящими* звуками;
- мотив со *вспомогательными* звуками.

Все они не требуют менять аккорд сопровождения!

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. Пожалуй, это самое главное, чтобы мелодия и аккорды сопровождения не перечили друг другу. Обычно это проверяется по слуху. А чтобы лучше слышать, надо играть аккомпанемент/аккорды негромко: на первом месте всегда должна быть мелодия! 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). Можно ограничиться только главными трезвучиями, но (!) можно и обогатить их, подменяя время от времени мажорное трезвучие минорным, лежащим на терцию ниже. 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 (Т,S,D) или, по желанию, заменяем их на побочные – минорные (25, с. 5-9, 13).

Примечание. Пожалуй, в последней рекомендации и заключается принцип свободной гармонизации, предлагаемый автором.

Кстати, знаете почему песни "Битлз" звучат так свежо, хотя, если посмотреть ноты, они ("Битлз") 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 (25, с. 13-14).

Примечание: далее в пособии предлагаются схемы (последовательности) аккордов из главных и побочных трезвучий мажорного и минорного лада, составляющих полный и неполный гармонические обороты (25, с. 14).

6. Басы в аккомпанементе.

При использовании в аккомпанементе лишь основных тонов (примы) аккордов T, S и D трудно добиться звукового разнообразия. Вместе с тем мы знаем, что в каждом аккорде помимо примы ещё имеются терцовый и квинтовый тоны (в D7 - ещё и септима). Разумное использование в басовой партии всех звуков основных аккордов лада в значительной степени помогут избежать монотонности звучания аккомпанемента. Сравните, например, два варианта аккомпанемента к одной мелодии:

a)

б)

В первом случае для партии басов используется лишь прима аккордов, которая своим однообразным звучанием как бы сдерживает движение мелодии; во втором - чередующаяся с примой квинта привносит в звучание элемент новизны, способствующий активизации мелодии.

В аккомпанементе одни аккордовые звуки, как правило, используются чаще, другие реже. Так, прима тонического трезвучия чаще всего звучит в самом начале и в самом конце изложения (на приме обычно заканчивается аккомпанемент мелодии). Другие звуки в басовом голосе применяются в зависимости от звучания аккордовых звуков мелодии. Объясняется это тем, что между басом и аккордовым звуком мелодии образуются интервалы, из которых некоторые звучат пусто (октавы, кварты, квинты), другие - более полно (терции, сексты). Предпочтение в таких ситуациях отдаётся, как правило, последним.

Многочисленное повторение в аккомпанементе одного басового голоса способствует

выявлению спокойного характера звучания мелодии. Этот приём гармонизации, например, часто употребим в аккомпанементах к мелодиям колыбельных песен (8, с. 56-59).

7. Кадансовый квартсекстаккорд.

В аккомпанементе при окончании мелодии часто используется тонический аккорд с квинтовым тоном в басу (перед ним обычно следует S, после - D с основным тоном в басу). Называется он кадансовым квартсекстаккордом (сокращённое обозначение - K_4^6). Бас в аккорде в зависимости от характера аккомпанемента может исполняться как одновременно с аккордом, так и отдельно от него. Например, в тональностях *До мажор* и *ля минор*:

The image shows two musical staves in bass clef, 2/4 time signature. The first staff shows chords F, C, G, C, F, C, G, C with notes below. The second staff shows chords Dm, Am, E7, Am, Dm, Am, E7, Am with notes below. Labels S, K6/4, D, T are placed under the notes.

Кадансовый квартсекстаккорд, создавая дополнительную напряжённость и неустойчивость, увеличивает тяготение к заключительной тонике. В большинстве случаев он приходится на более сильную долю такта, чем следующая за ним доминанта (8, с. 64).

8. Параллельно-переменный лад.

В музыке часто встречается лад, в котором чередуются параллельные тональности - мажорная и минорная, т.е. тональности имеющие одинаковое количество ключевых знаков альтерации, например, *Фа мажор* и *ре минор*, *Ре мажор* и *си минор* (расстояние между тоническими звуками параллельных тональностей равно малой терции). Такой лад принято называть параллельно-переменным. К нему, разумеется, относятся и тональности, не имеющие при ключе знаков альтерации - это *До мажор* и *ля минор*.

На левой клавиатуре инструмента ясно различаются границы басов и аккордов главных гармонических функций (T, S, D) мажорной и параллельной ей минорной тональности - над доминантой мажорной тональности располагается субдоминанта параллельной ей минорной.

Переход в параллельную тональность может осуществляться двояко:

- подчёркнуто чётко, ярко, с закреплением в новой тональности;
- более или менее незаметно, с возвратом в основную тональность.

Переход из одной тональности в другую называется модуляцией; временный переход с возвратом в основную тональность - отклонением.

Переход в новую тональность в музыкальных произведениях наиболее часто осуществляется через доминантовую гармонию (доминантсептаккорд минорной тональности). В народных песнях (в качестве примера приводятся две песни - украинская и русская) переход в параллельную тональность осуществляется без всякой подготовки (8, с.

9. Подбор аккомпанемента к мелодиям, изложенным в разных тональностях.

Процесс подбора аккомпанемента к мелодиям, изложенным в тональностях с ключевыми знаками альтерации, сводится прежде всего к умению определить саму тональность и её главные аккорды. После этого действуют те же закономерности, что в *До мажоре* или *ля миноре* (8, с. 47).


10. Примеры гармонизации.

Примеры гармонизации песен "Ёлочка" (муз. М.Красева), "Подмосковные вечера" (муз. В.Соловьёва-Седого) и "Нежность" (муз. А.Пахмутовой) с их подробным разбором можно посмотреть здесь: (30, раздел "Работа с трезвучиями").

Примечание: результат желательно было бы увидеть и на нотеносцах - например, в таком виде:


Пояснение принципа гармонизации мелодии "Ёлочка" (в тональности *До мажор*) главными трезвучиями T, S и D, подобранными для каждой из нот мелодии. Основной принцип подбора аккордов здесь состоит в том, что в состав звуков аккорда должен входить звук мелодии, к которому мы подбираем аккорд:

T T T T T T D S T D T



Ma - len' - кой ё - лоч - ке хо - лод - но зи - мой,


S S S T T T D S T D T



из ле - су ё - лоч - ку взя - ли мы до - мой.


Авторская гармонизация М.Красева:

T T D T



Ma - len' - кой ё - лоч - ке хо - лод - но зи - мой,

S T D T



из ле - су ё - лоч - ку взя - ли мы до - мой.

Автор не пытался подобрать аккорд к каждой ноте мелодии. Он старался максимально объединить ноты одним аккордом, одной гармонией. У него ноты *соль-фа-ми-ре* звучат на доминантовой гармонии.

Следующий пример - гармонизация песни "Подмосковные вечера" в тональности *ля*

минор:

Am(T) Dm(S) E(D) Am(T) C(III) F(VI) G(VII) C(III)

Не слыш-ны в са - ду да-же шо - ро - хи, всё здесь за-мер - ло до ут - ра.

B(DD) E(D) Am(T) Dm(S) Am(T) E(D) Am(T)

Ес - ли б зна-ли вы, как мне до-ро-ги под-мос-ков-ны-е ве - че - ра.

Здесь Am, Dm, E, C, F,G и B — буквенные обозначения аккордов. В скобках приведены также функциональные обозначения этих аккордов: главные трезвучия (T, S, D), трезвучие двойной доминанты (DD) и побочные трезвучия III, VI и VII ступеней тональности *ля минор*.

Библиография

1. Островская Я.Е., Фролова Л.А. Музыкальная литература в определениях и нотных примерах. Учебное пособие для ДШИ. 1-й год обучения. - СПб, 2021.
2. Шалина Л.А. Краткое пособие по теории музыки для учащихся фортепианного отдела ДМШ и ДШИ. - Ростов н/Д, 2012.
3. Осовицкая З.Е., Казаринова А.С. Музыкальная литература: Учебник для ДМШ. Первый год обучения предмету. - М., 2004.
4. Основополагающие принципы и методы хоровой аранжировки: <https://infopedia.su/24x1ca6.html> .
5. Музыкальная грамота > Мотив и фраза: <https://www.sites.google.com/site/urokmuz/muzgramota/motiv-fraza-predlozenie-period> .
6. Мотив, фраза, субмотив. Их определения: <https://vunivere.ru/work100416> .
7. Способин И.В. Музыкальная форма. - М., 1984.
8. Мотов В.Н., Шахов Г.И. Развитие навыков подбора аккомпанемента по слуху (баян, аккордеон). - М., 2004.
9. Тюлин Ю.Н. Краткий теоретический курс гармонии. - СПб, 2003.
10. Чернякова О.В. Гармония. Учебно-методическое пособие с практическим приложением. I часть. - Клинцы, 2011: https://colledg70.ru/oldssait/oldSite/prepod/pr_chernyakova/garmonia.pdf .
11. Четин М.Ю. Программа «Шестиструнная гитара», 2015: <https://l.120-bal.ru/doc/23229/index.html?page=3>.
12. Египетский И. Техника импровизации: Универсальные приёмы варьирования. Экспресс-курс для профессионалов и любителей. - СПб, 2017.
13. Гармония (краткие тезисы лекций). Информационные материалы для студентов, 2010 - https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=219&.
14. Мясоедов А.Н. Учебник гармонии: Учебное пособие. - СПб, 2017.
15. Добкина Ю.А. Конспекты по гармонии. - СПб, 1994.
16. Основы гармонии и теории музыки - <https://noty->

bratstvo.org/sites/default/files/osnovy-garmonii-i-teorii-muzyki.pdf.

17. Фролов С.В. Формирование аккомпаниаторских навыков баяниста: учебное пособие. - Сумы, 2012 - <https://www.institute-of-education.com/uploads/store/libfile/204615/attachment/d9935b0c83a2be104fboadeeb6c375f2.pdf>.
18. Martin Ludenhoff. Гитара: строение аккордов (часть вторая). Функции аккордов в ладу: <https://m-ludenhoff.livejournal.com/4510.html?ysclid=l4pmp3tx6c767563629>.
19. Абызова Е.Н. Гармония: Учебник. - М., 2012.
20. Дубовский И.И., Евсеев С.В., Способин И.В., Соколов В.В. Учебник гармонии. - М., 2012.
21. Есак М. Профессиональная импровизация на клавишах или аккордеоне. Выпуск 2. - М., 2001.
22. Первозванская Т.Е. Теория музыки для маленьких музыкантов и их родителей. - СПб, 2001.
23. [Волшебный мир музыки - Гармония \(ucoz.ru\)](http://ucoz.ru). Раздел "Гармонизация".
24. Чугунов Ю. Гармония в джазе. Учебно-методическое пособие для высших и средних учебных заведений. - М., 2007.
25. Гвоздева С.В. Как подобрать аккомпанемент к мелодии. Практические советы по свободной гармонизации. Пособие для учащихся музыкального колледжа. - г. Рудный (Республика Казахстан), 2014:
https://www.musnotes.com/_data/containers/00001696/%D0%9A%D0%B0%D0%BA%20%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%8C%20%D0%B0%D0%BA%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82.%20%D0%9C%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5%20%D0%BF%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%B8%D0%B5%20%20%D0%B4%D0%BB%D1%8F%20%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%89%D0%B8%D1%85%D1%81%D1%8F%20%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D0%B4%D0%B6%D0%B0.pdf?ysclid=l3kb8rrlf7.
26. КакПросто! Как гармонизовать мелодию. 10 October 2011: <https://www.kakprosto.ru/kak-71406-kak-garmonizirovat-melodiyu?>.
27. Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г. Учебник гармонии. - М., 1986.
28. Астахова В.И. Музыкальная грамота: Популярный справочник для тех, кто учится играть на гитаре, фортепиано, баяне и других музыкальных инструментах. - Минск, 2014.
29. Мотив. Субмотив: <https://studfile.net/preview/9527940/>.
30. Наталия Май. Как подбирать музыку. - 2019: <https://proza.ru/2019/09/18/834?ysclid=lycvbqt6z632907775>

06. 07. 2022 г.

