

Министерство культуры и массовых коммуникаций

Российской Федерации

Российская академия музыки им.Гнесиных

И.Истомин

ГАРМОНИЯ

Учебное пособие

Допущено Министерством образования и науки

Российской Федерации

в качестве учебного пособия

*для студентов высших учебных заведений, обучающихся
по специальности «Дирижирование (по видам исполнительских
коллективов - дирижирование народным хором)»*

Москва 2005

И. Истомин. Гармония: Учебное пособие. – М., РАМ им.Гнесиных, 2005, - 82 с.

Автор данного пособия вводит в практику обучения гармонии разработанный им метод матричного анализа музыкальных произведений. В основе аналитической процедуры лежит сопоставление малых построений музыкального произведения, обеспечивающее нахождение оборота-матрицы – парадигмы (от греч. *образы*) для гармонизации каждой фразы мелодии - фазы интонационного процесса.

Задания рассчитаны для прохождения курса гармонии на заочном отделении вуза.

Пособие адресовано студентам, но круг его использования может быть расширен за счет читателей, интересующихся проблемами высотной и ритмической организации классической и народной музыки.

Печатается в соответствии с решением редакционно-издательского совета Российской академии музыки им.Гнесиных.

Рецензент – Заведующий Проблемной
научно-исследовательской
лабораторией музыки и
музыкального образования
Московской государственной
консерватории
им.П.И.Чайковского,
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
В.П.Фомин

ISBN 5-8269-0092-X

© Истомин И.А., 2005
© РАМ им.Гнесиных, 2005

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемое учебное пособие состоит из двух разделов: I.Методические рекомендации и II.Задания по гармонии. "Рекомендации" являются новой в методическом плане разработкой, основанной на практике обучения гармонии, отражающей теоретические представления о матричном строении музыкальных композиций (см.: 2; 3; 4).¹ "Задания" опираются на ранее созданные материалы, оформленные сотрудниками кафедры гармонии и сольфеджио ГМПИ им. Гнесиных в специальные педагогические издания: многие задачи, секвенции, цифровки и другие образцы заданий заимствованы из этих публикаций (см.: 6; 7; 8). В этом заимствовании проявляется традиция определенной школы, а именно *гнесинской школы*. Принципиально важно то, что в настоящем пособии и старые, и новые материалы (вся их сумма) представлены в новом ракурсе: они рассматриваются с позиций теории о согласованности фаз мелодико-гармонического процесса (гармонировании фрагментов музыкальной формы). Этот аспект модифицирует узловые положения методического обеспечения учебной деятельности. Меняются традиционные для курсов гармонии формы работы – гармонизация мелодии, сочинение и игра на фортепиано. Конкретизация представлений об этих преобразованиях будет реализована несколько позже, так как прежде целесообразно обсудить некоторые общие положения, связанные с данной публикацией и с прохождением курса гармонии в возникшей ситуации.

Уровень теоретической подготовки студентов—"новобранцев" (часто неровный и не всегда высокий) делает необходимым повторение тем, пройденных в училище. Более того, на это же настраивает и названный выше новый ракурс прохождения дисциплины (в новом свете должны быть осмыслены все средства классической гармонии. В связи с этим здесь специально указывается на целесообразность использования в процессе освоения предмета как традиционных, так и модифицированных учебников и пособий по гармонии, а также по анализу музыкальных произведений; см. список литературы). Наряду с обозначенным повторением, в данный курс введена проблематика народно-песенной гармонии и гармонии современной музыки.

Задания рассчитаны на прохождение курса гармонии на заочном отделении ВУЗа за два учебных года (за четыре семестра).

В пособие включены двенадцать заданий – по три в семестре.

Задания охватывают все виды работ: гармонизацию мелодий (письменная форма), сочинение (письменная форма), анализ музыкальных произведений (письменная и устная – на зачете – форма работы), игру на фортепиано.

В каждом из двенадцати заданий в пункте 1 письменной работы

¹ Здесь и далее в аналогичных местах это отсылка к списку литературы.

предлагаются на выбор два варианта задач. Задания пунктов 2 и 3 (если последний имеется), связанные, как правило, с сочинением, следует выполнять независимо от того, какой вариант задач избран учащимся (это обстоятельство приходится оговаривать, чтобы исключить возможность относить пункты 2 и 3 только ко второму варианту).

В заданиях принятая цифровая система записи ступеней и аккордов без буквенного обозначения их функций (исключение составляют К46 и ДД). Подчеркнутые участки цифровок указывают зоны действия той или иной тональности, помеченной латинской литературой. Тональности, в которые происходят отклонения (даже очень краткие) ограничиваются скобками и обозначаются большими (мажор) или малыми (минор) буквами ниже этих скобок; записи аккордовых последований, принадлежащих данной тональности, помещаются над ними. Ступени обозначаются в каждой ограниченной тональности, а не по основной тональности произведения. Мелодические положения аккорда (в упражнениях на фортепиано) указываются сверху над обозначением аккорда.

Задания по гармонизации и сочинению выполняются в нотной тетради. После каждого двух занятых записью нотоносцев необходимо оставлять промежутки (две нотных строки), для того, чтобы педагог мог дать вариант гармонизации, сделать замечание, внести исправление.

Письменные анализы могут быть выполнены на обычном листе бумаги, разграфленном на такты, которые следует пронумеровать.

Все виды работ каждого задания составляют единое целое. Для достижения наилучшего результата они должны выполняться параллельно. Письменные формы работ должны присыпаться на проверку преподавателю в установленные учебной частью ВУЗа сроки. Это даст возможность преподавателю наблюдать за развитием студента, а студенту – результативно учиться, учитывая замечания, подсказки и исправления, делаемые преподавателем.

I. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

УКАЗАНИЯ К МАТРИЧНОМУ АНАЛИЗУ ГАРМОНИЗУЕМЫХ МЕЛОДИЙ

В учебной практике широко используются две разновидности упражнений по гармонизации мелодий: письменная (решение задач) и «инструментальная» - гармонизация мелодии за фортепиано.

С введением новой аналитической процедуры, меняется методическая установка: анализ предваряет гармонизацию. Однако сам матричный анализ должен состояться не раньше, чем будут определены стиль, жанр, форма мелодии и уточнены по условиям задания необходимые для гармонизации аккордовые средства.

Несколько слов о матричном анализе мелодии.

Обороты-матрицы - своеобразные порождающие модели. Они обнаруживаются при поиске гармонирующих (согласующихся) построений музыкальной формы. Очень удобной для демонстрации поиска такой модели оказывается общеизвестная песня "Во поле береза стояла". Записав мелодию песни такт под тактом и собрав в них по вертикали звуки на каждой из долей двухчетвертного такта, можно увидеть два аккорда – неполный (без терции) септаккорд доминанты и тоническое трезвучие, – сменяющие друг друга в равномерном чередовании. Ими и образована порождающая модель: они регламентируют выбор тех или иных звуков в то или иное время в развертывающемся напеве.

Установление согласующихся фрагментов в мелодиях, предназначенных для гармонизации письменной и за фортепиано, проясняет важные параметры музыкальной формы, знание о которых содействует получению музыкально-художественного результата, помогает обучаться способу достижения подобного результата и, в итоге, активизирует воспитание эстетической культуры.

Первым в ряду этих параметров, следует назвать *формульность ритма гармонических смен* (РГС), вскрываемую в ходе матричного анализа, как бы непроизвольно, попутно (своебразный "музыкальный поризм";²) Необходимо отметить, что формульность РГС до матричного анализа ни при каких иных исследовательских подходах, отраженных в теоретической отечественной и зарубежной литературе, не описывалась. Говорилось лишь об учащении или замедлении ритма смены гармонии (гармонической пульсации), о сменах гармоний в связи в положением аккордов в такте и на грани тактов, выписывались иногда длинные ритмические рисунки, отражающие чередование аккордов, но не указывалось расчленение всего интонационного процесса на мелодико-гармонические фазы по принципу мелодико-гармонического родства и соразмерности, в которых РГС имеет формульную организацию.

² Поризм – истина, добываемая нецеленаправленно, непроизвольно.

Вторым параметром музыкальной формы, приобретающим в связи с матричным анализом точную, а не приблизительную характеристику, является синтаксическая структура гармонизуемых музыкальных построений. Дело в том, что в связи с обнаружением согласующихся (соподчиненных) фрагментов мелодии, то есть таких ее разделов, в которых проявляют себя одни и те же аккордово-функциональные последования, и в связи со сходством этих частей формы, при восприятии обнаруживаются границы между ними, возникает разделение мелодико-гармонического интонационного процесса на фазы по принципу тождества (сходные построения отделяются друг от друга спонтанно - в этом один из фундаментальных законов восприятия).

Установление границ между аналогичными фазами мелодико-гармонического процесса способствует нахождению правильной фразировки гармонизуемых мелодий и мелодических фрагментов (понятно, что это имеет прямое отношение к исполнительской фразировке, а далее к художественной интерпретации – к проблемам передачи смысла через правильное структурирование произносимого исполнителем текста; таким образом, с помощью матричного анализа обеспечивается одна из линий в межпредметных связях – связь дисциплин теоретического цикла, в частности гармонии, и исполнительской специальности).

Третьей важной характеристикой музыкальной формы, которую удается получать при матричном анализе предлагаемых для гармонизации мелодий и их отрывков, является их гармоническое содержание: с помощью анализа устанавливаются аккорды (их функции или принадлежность к функциональной группе), которыми следует воспользоваться при гармонизации.

Принципиально важно и то, что при матричном анализе задач мысление студента гармонизующего напев, автоматически переводится с операций отдельными аккордами на работу с мелодико-гармоническими оборотами.

Сказанное целесообразно пояснить на примере. Обратимся к гармонизации небольшого мелодического построения, в котором, по условию, следует использовать обращения доминантсептаккорда и проходящие созвучия между ними (пример 1).



Первоначально установив стилистическую и жанровую принадлежность данного отрывка, (эта музыка напоминает романсовую или баркарольную интонацию романтического инструментального искусства, а не интонацию, например, венской классики или сочинений, созданных композиторами эпохи барокко), предпримем матричный анализ построения. Поиск гармонирующих фрагментов позволяет сделать заключение, что согласующимися (гармонирующими и способными к

объединению в одновременном звучании) оказываются первый и второй такты (в следующем примере для наглядности гармонически родственные построения записаны одно под другим – ранжиром; см. пример 2).



Установление согласований делает ясными функциональность созвучий, которыми следует гармонизовать мелодию, ритм гармонических смен и структуру построения: в нем две фразы; в первой половине каждой фразы господствует аккорд доминантовой группы, во второй половине – тоническая гармония. Фактически, в данном выражении определен РГС и функциональное содержание аккордики, скрытой в этом мелодическом построении; остается для решения уточнить только обращения аккордов. Очевидно, что звук "g²" во втором такте необходимо гармонизовать тоническим трезвучием (с удвоенной терцией), а перед ним удобнее поставить доминанту, движущуюся от терцквартаккорда через проходящее созвучие к квинтсекстаккорду; в первом такте тонику, занимающую четвертую-шестую доли, целесообразно взять в обращении секстаккорда (тем самым будет облегчено перемещение "e¹ – es²"), а доминанту перевести через проходящее созвучие от секундаккорда к терцквартаккорду (см. пример 3, в котором выписаны не только гармонизация, отражающая результаты матричного анализа – функциональность аккордов, РГС, и не только нормативное голосование, но и фразировка, которой необходимо воспользоваться при исполнении фрагмента³).

Приведенный в примере 1 мелодический отрывок достаточно прост:

³ Пунктирной лигой в примере обозначен возможный вариант фразировки «из-за фазы» (по аналогии с затахом).

оборот-матрица в нем отыскивается с легкостью, так как воспроизведен в обоих построениях без изменения масштаба и в прямом движении. Однако, в учебной практике нередки и более сложные случаи. В связи с этим, заметим, что с оборотами-матрицами проводятся разнообразные операции, варьирующие основную конструкцию: это – воспроизведение оборотов-матриц в увеличении, в уменьшении, в обращении, с усечением "головы" или "хвоста" оборота-матрицы (возможны и различные сочетания названных приемов варьирования). Сказанное делает ясной мысль о том, что поиск гармонизирующих фрагментов в мелодических построениях требует гибкого подхода, инициативности, чуткого вслушивания при нахождении согласований, которые бы соответствовали стилю и жанру гармонизуемой мелодии. Например, гармонирование фрагментов мелодической линии, отражающее верную стилистическую ориентацию на романсы русской музыки XIX века, (по условиям задания предполагается использовать септаккорд второй ступени и его обращения) не столь очевидно, как в первом примере (см. пример 4).



Формально подходя к поставленной задаче, можно увидеть соответствие первого и второго тактов и выявить последование аккордов - II₇ I V₇ I (см. пример 5).

The diagram illustrates the harmonic progression from the second measure of Example 4. It shows a vertical dashed line separating the first measure from the second. The first measure ends with a vertical bar line and a Roman numeral II₇. The second measure begins with a vertical bar line and a Roman numeral I. The third measure begins with a vertical bar line and a Roman numeral V₇, which then leads to another vertical bar line and a Roman numeral I at the end of the progression.

Однако в этом согласовании проступает некоторая неловкость: выявленный им ритм гармонических смен (несколько поспешный в начале и неподвижный в конце фраз), а в определенном смысле и последование функций (автентический оборот с движением от легкой к относительно тяжелой доле такта) противоречит лирической интонации русской романской музыки XIX века. Более того, устраняется возможность использования проходящих гармоний между разными обращениями септаккорда второй ступени, предполагавшихся автором мелодии (этот фрагмент взят из "Контрольных заданий по гармонии для студентов заочников дирижёрско-хорового факультета", составленных В.А.Кирилловой; /см.: 6, с. 11/).

При подобной гармонизации отяженность окончания второго фрагмента устойчивостью тонического сектаккорда разрушает необходимую здесь пластичность романсовой музыки, свойственную ей лирическую (вопрошающую) интонацию (пример 6).



Да и проходящий терцквартаккорд доминанты между тоническим трезвучием и сектаккордом, размещенный во втором такте, упрощает характер интонирования: окончание на тонике обеих фраз звучит здесь довольно жестко и придает всему последованию своеобразную торжественность, гимничность.

Матричный анализ дает возможность обнаружения и иных - соответствующих жанру согласований, которые определяют решение задачи более предпочтительное формально верному, вполне допустимому, но стилистически чуждому варианту гармонизации, выписанному в приведенном выше примере. Справедливости ради, заметим, что этот вариант, несмотря на «стилистический диссонанс», безусловно, удачнее, других сопровождающих аккордов последований, тоже формально приемлемых, вполне чистых по голосоведению, но как бы случайных: эти последования хуже, так как в них не упорядочены, в соответствии со стилем, РГС, фразировка, функциональность аккордов, не обеспеченно единство гармонических средств – единство оборотов, единство всей формы (гармоническое единство), так как они стилистически не определены (пример 7).



Знание того, что обороты-матрицы могут проводиться в увеличении, дает возможность нового решения при поиске гармонирующих построений (пример 8): рисунок второго такта может быть понят как часть "отпечатка" с оборота-матрицы, данного в увеличении и усеченного "с хвостом".



Гармоническая схема, составленная из тонов мелодии, входящих в соразмерные фрагменты линии, указывает на иное, чем прежде, гармоническое содержание мелодического отрывка (пример 9).



Очевидно, что здесь и ритм гармонических смен, и набор аккордов, и фразировка отличаются от прежних вариантов гармонизации: выявленные согласования заставляют гармонизовать первый такт последованием $\text{II}_7 \text{ V}_{34} \text{ I}$, а второй такт представить в сопровождении его усеченного варианта – $\text{II}_2 \text{ V}_6$.

данного в увеличении (пример 10).



В целом ясно, что интонация построения при таком решении становится более поэтичной, отвечающей стилю русской романсовой музыки.

Важным оказывается тот факт, что матричный анализ дает возможность находить разные варианты гармонизации, обеспечивает гармоническое варьирование и, вместе с тем, указывает наиболее удачные, соответствующие стилю и жанру, решения. Кстати, гармоническое варьирование может идти и по иному пути: по пути использования внутрифункциональной замены аккордов (например, доминантсептаккорда и его обращений – вводным септаккордом и его обращениями, субдоминантового трезвучия и обращений – септаккордом второй ступени или септаккордом двойной доминанты, вводным двойной доминанты и их обращениями и т.п.). В связи с этим в некоторых случаях могут получаться небольшие циклы вариаций на выдержанную мелодию. Однако, такие конструкции, как и все остальные музыкальные формы классической и народной музыки должны быть отнесены к типу вариаций на изменяемую мелодико-гармонию *ostinato*⁴, так как в каждой из них «работает» варьированный оборот-матрица.

В ряду упражнений по освоению гармонизации с помощью выявления согласующихся фрагментов мелодии, упражнения по гармонизации мелодических построений за фортепиано должны предшествовать решению задач, предполагающему письменное оформление сопровождения к более развернутым линиям.

При решении задач встает та же проблема поиска соразмерных, гармонирующих построений. В однотональных задачах этот поиск часто оказывается довольно простым, но иногда, требуется изобретательная работа, основывающаяся на знании идеи о варьированном воспроизведении оборотов-матриц в музыкальной форме. В связи с этим к указанным выше способам варьирования оборотов-матриц нужно добавить ладофункциональную мутацию оборота-матрицы, то есть изменение функций аккордов при сохранении отношений аккордов (например, T S₄₆ T может превратиться в D T₄₆ D, S₆ T – в T₆D и т.п.).



В задачах, использующих модуляционную технику, при матричном анализе следует все сравниваемые построения выводить на один высотный уровень (в одну тональность).

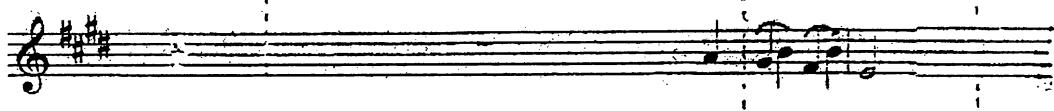
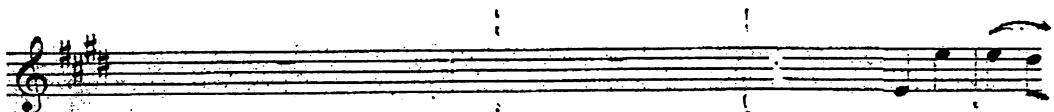
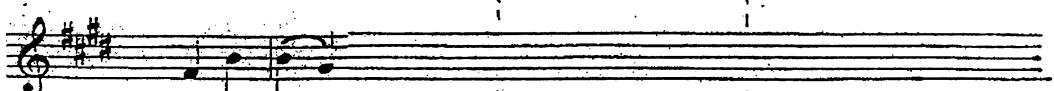
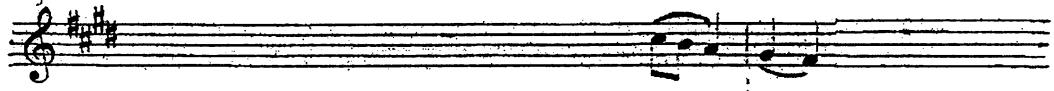
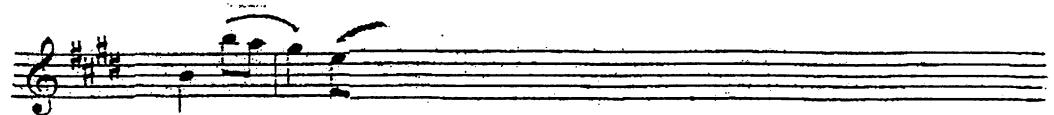
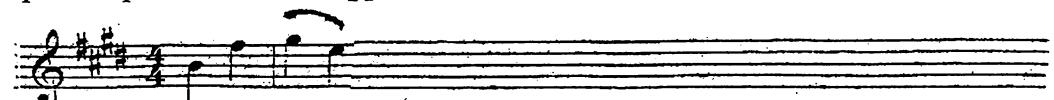
Приведем пример гармонизации развернутой мелодии. Опустим, как общепринятые, определение формы мелодии и её стилистической и жанровой принадлежности. Первоначально, выявив согласование мелодических построений, нужно определить оборот-матрицу, а затем, учитывая наметившийся в обороте-матрице РГС и функциональность

⁴ Подробнее об этом парадоксальном определении см. в работе И.Истомина «Матричный анализ музыкальных произведений в курсе гармонии» (см. список литературы: 4, с. 29).

созвучий, выбрать необходимые обращения аккордов и выстроить линию баса (пример 11).



Для прояснения соразмерности в построениях мелодии целесообразно родственные фрагменты выписать ранжиром (пример 12).



Сопоставление в вертикали гармонирующих построений дает возможность увидеть согласования: намечается четыре разных на первый взгляд гармонических оборота (см. пример 13).



Самый развернутый из них в данной задаче – третий оборот (каденция). Нетрудно увидеть, что первый оборот – часть каденции: он

совмещается со второй половиной каденции. Понятно, что четвертый оборот является "обращением" второго (при неизменных метроритмических отношениях высотные связи основных тонов меняются на противоположные: квarta нисходящая заменяется на кварту восходящую). Несложно осознать и то, что при подобии отношений аккордов в последованиях DT и TS, транспонированный на квинту вверх четвертый оборот совпадает по гармонии с первым (см. пример 14).



В силу этого, вскрывается гармоническая близость первого (четвертого) и второго оборотов и их общая согласованность со второй половиной третьего оборота – каденции. Выписанные на одной высоте ранжиром все эти построения обнаруживают соразмерность (пример 15).

четвертый оборот (4), странспонированый на
квинту вверх
второй оборот (2) – обращение четвертого
– странспонированый на квинту вверх

В целом, эти обороты свертываются на оборот-матрицу, суммирующую все тоны мелодии (пример 16).

Опираясь на функциональные и ритмические характеристики

оборота-матрицы, можно наметить гармоническую схему сопровождения мелодии (пример 17).

Обращение
усеченного
оборота матрицы

↑
обращение усеченного
оборота матрицы в уменьшении

Видно, что оборот-матрица воспроизводится все время не целиком, а усеченным. После выяснения функциональной схемы можно выстроить и линию баса. Первоначально следует установить "точки" мелодии, к которым выбор звука в нижнем голосе оказывается однозначным (это бывает при мелодическом положении терции в тонике, или в каденции), затем определить естественные подходы к ним (лучше плавные, поступленные). Для оставшихся "мест" напева найти хорошо звучащие соотношения крайних голосов (пример 18).

Завершая гармонизацию, следует выписать все голоса.

Здесь же нужно сказать, что бывают музыкальные формы, в которых воспроизводится не один оборот-матрица, а два или три таких последования. Это различно-матричные формы: они "свертываются" не на один, а, соответственно, на два или три оборота-матрицы. Среди мелодий

предложенных для гармонизации могут быть и подобные образования. Поиск согласованных построений не отменяется и в таких линиях (мелодиях).

УЧЕБНОЕ СОЧИНЕНИЕ

Представления о матричном строении музыкальных форм, осознанные, усвоенные при гармонизации мелодий, могут быть спроектированы на сочинение одночастной (период) и трехчастной форм. Подобное проектирование описано в учебно-методическом пособии "Матричный анализ музыкальных произведений в курсе гармонии" (см.: 4, с. 33-42). Однако, предваряя такой подход к сочинению, целесообразно освоить более простой способ изложения музыкальной мысли в форме периода.

Сочинение и, в частности, импровизация периода - разновидности творческой работы, которые предлагаются студентам-исполнителям (в том числе и дирижерам хора) для развития чувства музыкальной композиции. Поэтому к сочинению и импровизации в форме периода необходимо обратиться уже на первых занятиях. Начать следует с предложений и периодов, имеющих структуру "суммирование", так как этот тип структуры является наиболее простым для восприятия учащихся.

Исходным моментом в этих упражнениях оказывается сочинение гармонического оборота-мотива - первичного самостоятельного конструктивного и смыслового элемента формы. Задавшись целью проработать то или иное последование аккордов (например, D₆T), нужно определить, для какого стиля оно характерно и затем оформить его ритмически, подражая звучанию одного из знакомых музыкальных произведений; например, сыграть намеченный оборот в стиле *Adagio* Й.Гайдна (пример 19).



или



Такой оборот необходимо повторить: одно за другим сыграть два одинаковых построения, чтобы услышать цезуру и особый пульс формы, ее ритм (пример 20).



После этого важно "услышать" (представить себе) длину (протяженность) общего (суммирующего) построения и почувствовать момент окончания первого предложения (половинная каденция). Если же это слышание протяженности неается сразу, то можно отсчитать количество долей, требуемое для суммирующего построения (см. пример 21) и разместить в намеченном пространстве простейший каденционный оборот типа: SII_6K_6D и т. п.

Заметим, что для формы, прежде всего, важно не количество аккордов в обороте, а количество времени затраченного на их звучание. Задача и состоит в том, чтобы научиться слышать время (пропорции, ритм). Однако это не означает, что организация обобщающего построения может быть свободной, произвольной. Ритм смены гармоний (функций, но не ритм повторения одного аккорда) в обобщающем построении должен перекликаться с ритмом гармонических смен в первом обороте-мотиве: возможно точное совпадение рисунка, его "зеркальное" проведение - ракоход, увеличение, уменьшение (пример 22).

22 Ритм смены гармоний

Musical example 22 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Both staves are in common time with a key signature of one sharp. The melody is represented by eighth-note patterns. The harmonic progression is indicated by Roman numerals above the notes: I, II, V, and I again. The bass staff provides harmonic support with sustained notes and occasional eighth-note chords.

Ритм мелодии может ложиться поверх ритма гармонических смен более прихотливым узором. Для развития мелодии целесообразно пользоваться перемещением аккордов или повторением какого-либо тона в мелодической линии. Например, в суммирующем (каденционном в данном случае) построении с этой целью сделано перемещение сектаккорда II ступени и использован прием репетиции звука (пример 23).

Musical example 23 shows a continuation of the harmonic pattern from example 22. The melody remains the same, but the harmonic movement is more complex. The bass staff shows a series of eighth-note chords, including a prominent II chord at the end of the measure, which corresponds to the melodic note 'D'.

Второе предложение периода можно начать первым оборотом-мотивом, но потом повторить его секвентно (лучше в одной из тональностей субдоминантовой группы, пример 24).

Musical example 24 illustrates a sequential harmonic pattern. The bass staff shows a sequence of chords: I, II, V, I, II, V, I. The melody consists of eighth-note patterns that repeat the first two measures of the period's second statement.

Затем, так же, как и в первом предложении, нужно "услышать" или отсчитать количество времени, необходимого для суммирующего построения (см. пример 25),

Musical example 25 shows a harmonic progression in common time with a key signature of one sharp. The bass staff provides harmonic support. Above the staff, the text "Время суммирующего построения" (Time for the summative construction) is written. The melody is represented by eighth-note patterns.

наметить каденционные средства и распределить их в форме, заботясь о естественности рисунка ритма гармонических смен (см. пример 26)



и о мелодической линии в целом (см. пример 27).



О ЗАДАНИЯХ ПО ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Выше обсуждался вопрос о гармонизации за инструментом небольших музыкальных построений. Естественно, что гармонизация малых мелодических образований и более развернутых мелодий (задач) имеет много общего, и новый ракурс, выбранный в данных методических рекомендациях, для решения проблем гармонизации, предопределил объединение в одном разделе публикации этих принципиально сходных форм работы. Однако, эти формы различны по способу реализации, так как в одном случае игра на фортепиано обязательна, в другом – факультативна.

Отмечалось и то, что матричное строение музыкального высказывания как бы диктует правила фразировки. Но несмотря на всю важность этой проблемы (интерпретационной проблемы) и обсуждённых до неё, освоение игры гармонических упражнений на фортепиано к ним не сводится. Сохраняя преемственность с существующими и живущими в педагогической практике способами обучения, автор настоящих «Рекомендаций» считает целесообразным воспользоваться опытом коллег-предшественников и воспроизвести фрагменты из их методических трудов. Ниже печатаются адресованные студентам некоторые предложения В.А.Кирилловой, по игре упражнений на фортепиано и гармоническому анализу ранее опубликованные в упоминавшихся Заданиях по гармонии

для студентов-заочников дирижерско-хорового факультета:

"Как показывает практика, формирование навыков игры на фортепиано специальных гармонических упражнений - это одна из наиболее сложных задач курса гармонии. Игра на фортепиано уязвимое место в подготовке учащихся. Между тем, специфика работы выпускников дирижерско-хорового факультета требует достаточно свободного владения этими навыками. Заметим, кстати, что дирижерам-хоровикам очень часто приходится вести курс сольфеджио (а иногда и курс гармонии), что, разумеется, немыслимо без умения показать в звучании на инструменте те или иные гармонические средства и приемы их использования в музыке и в учебных упражнениях. Игрой на фортепиано в области гармонии можно овладеть только в том случае, если заниматься постоянно и систематически. Никакие, даже самые глубокие, теоретические знания закономерностей гармонического развития не могут заменить непосредственной тренировки на фортепиано и практического опыта в этой области.

Играть рекомендуется ежедневно или почти ежедневно минут по 30 (а если подготовка слабая, то и больше). Этот метод занятий несравненно эффективнее такого, когда один раз в неделю учащийся занимается на фортепиано сразу несколько часов подряд.

Каждое предложенное в заданиях упражнение сначала следует играть в какой-нибудь одной тональности до степени достаточно свободного воспроизведения, затем исполнить его в других рекомендованных (или выбранных по собственному усмотрению) тональностях. В конечном счете, необходимо научить себя достаточно свободно ориентироваться в любой из употребительных тональностей. Этот момент надо постоянно учитывать при выборе тональностей для данного упражнения. Целесообразно иногда начинать упражнение сразу в более трудных (многозначных) тональностях, тогда его легче будет исполнить в тональностях менее сложных" (см.: б, с. IV).

"Можно воспользоваться следующей методикой игры гармонических последовательностей по заданным схемам (например, см. схемы – цифровки в первом задании).

Прежде всего, данную последовательность следует сыграть на фортепиано в нескольких вариантах, а именно: начальный аккорд взять в том или ином мелодическом положении и расположении, и воспользоваться разными видами перемещений аккордов. Таким образом, варианты будут отличаться мелодической линией верхнего голоса. Затем, избрав лучший вариант, следует его хорошо запомнить (допустима даже запись линии верхнего голоса или некоторых мелодических положений аккордов для того чтобы через промежуток времени легче было бы восстановить мелодию в памяти). Хорошо выученный период рекомендуется транспонировать в другие тональности.

Ни в коем случае не следует сначала записывать последовательность на нотной бумаге, а потом переносить ее на фортепиано" (см.: 6, с. 4).

"Основная цель, к которой следует постоянно стремиться, начиная с самых простых тем курса, заключается в том, чтобы научить себя импровизировать в четырехголосном сложении, используя пройденные гармонические средства. Импровизации необходимо уделять постоянное ежедневное внимание. Все прочие упражнения по игре на фортепиано следует рассматривать как необходимую ступень к овладению главной задачей, т.е. импровизацией на фортепиано в гармонической четырехголосной фактуре. Практика показывает, что, если систематично выполнять все предлагаемые задания по игре на фортепиано, то можно вполне рассчитывать на успешное овладение этими навыками" (см.: 6, с.с.IV - V)

Введение в курс гармонии матричного анализа музыкальных произведений позволяет сделать некоторые дополнения к приведенным методическим рекомендациям В.А. Кирилловой. В частности они касаются выполнения на фортепиано модуляций по заданным тональным планам (или составленным студентами) и импровизации периодов и более сложных музыкальных форм.

В связи с тем, что музыкальные произведения «свертываются» на обороты-матрицы, игру модуляции по тональному плану можно представить как процесс "развертывания" оборота-матрицы: показав исходную тональность последованием аккордов – начальным звеном (например:

$t \text{ II}_2 D_{56} | t$), в следующей тональности можно взять его фрагмент $t_6 \text{ II}_7 D_{34}$

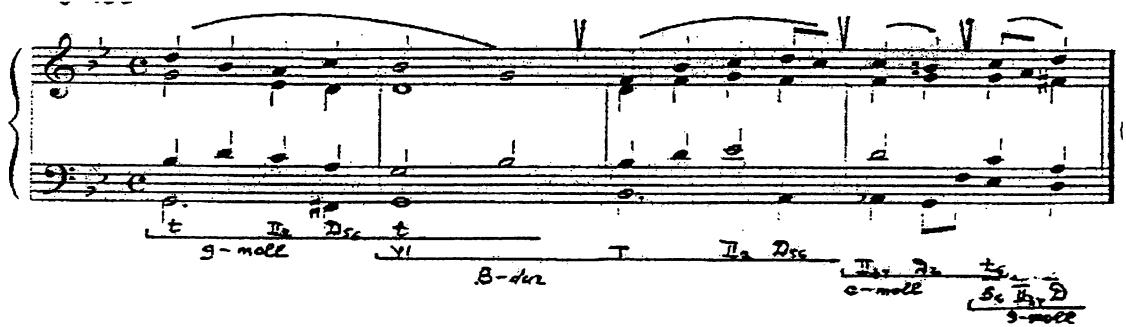


а в появившейся за ней тональности воспользоваться всего лишь сегментом II D . Очевидно, что в описываемых условиях станет



необходимым использование эллиптических оборотов, которые предполагается тщательно проработать в разделе о модуляциях. Например, реализуя тональный план $g - B - c - g$ в форме первого предложения периода, можно получить следующее его выражение:

$- t - \text{II D} | t - | t \text{ II D} | \text{II D} \quad \text{II D} ||$ (пример 28).



Использование после первого большого построения (двутакта) более мелких приводит к возникновению структуры «дробление» (обратный ход – от малых построений к более крупным – дает структуру «суммирование»; использование движения от большого построения к малым, а затем вновь к большому образует структуру «дробление с объединением»). Аналогичным способом можно построить и второе предложение, в итоге "сочинив" период. Очевидно, что порождающая модель (оборот-матрица) и ее сегменты служат строительным материалом для импровизации (и сочинения) не только периодов, но и более развитых музыкальных форм (двухчастных и трехчастных), в которых реализуются развернутые тональные планы.

ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Целесообразно воспользоваться методическими рекомендациями В.А. Кирилловой и в отношении гармонического анализа. Приведем их для того, чтобы студент (читатель) мог аккумулировать положительный опыт традиции, дополнив его некоторыми новациями:

"В предлагаемых заданиях сознательно используется прием несоответствия тематики в области гармонического анализа и письменных работ. Гармонический анализ много опережает письменные работы тематически и, в конечном счете, затрагивает значительно более широкий круг гармонических средств. Именно, в сфере анализа музыкальных произведений имеется практическая возможность некоторого приближения курса гармонии к современности и рассмотрения значительно более сложных гармонических приемов сравнительно с темой, которые изучаются в письменных работах.

Анализ музыкального произведения предполагает не только формальное умение определить имеющиеся в нем гармонии, но и умение раскрыть основные закономерности гармонического развития в данном сочинении или музыкальном отрывке, а иногда и умение услышать характерные гармонические приемы, близкие творческой индивидуальности композитора.

Анализируя произведение, необходимо сделать хотя бы самые элементарные выводы относительно его формы, тонального развития, аккордики в целом, средств модуляции, неаккордовых звуков и т.д. Следует специально отметить интересные гармонические явления и закономерности, присущие данному музыкальному произведению, например, в области диатоники или других более сложных ладов, в области альтерации, энгармонизма и т.д. в зависимости от конкретного музыкального текста"(см.: 6, с. V).

"Запись гармонического анализа рекомендуется производить следующим образом.

Вертикальными линиями размечаются такты, которые следует перенумеровать. Внутри такта записываются гармонии цифровыми обозначениями, попутно оговариваются неаккордовые звуки⁵. Сверху квадратными скобками отмечают тональности.

Например: П. Чайковский, "Времена года", - "Подснежник".

Матричный анализ существенно дополняет перечисленные представления о гармонических средствах музыкального произведения: во-первых он предполагает выявление порождающей модели (обороты-матрицы), которая по-новому объясняет единство музыкального организма; во-вторых, в ходе его обнаруживается расчлененность интоационного процесса на фазы, соответствующие "отпечаткам" с воспроизведенных тем или иным способом оборотов-матриц (фазность); в-третьих, устанавливается правильная фразировка, отражающая фазность интоационного процесса; в-четвертых, в связи с осознанием фазности уточняются суждения о масштабно-тематической структуре рассматриваемого произведения или его отрывка.

С целью пояснения открывающихся возможностей приведем аналитическую нотацию прелюдии А. Скрябина оп. 17 №4 и график темповых изменений, составленных П.В. Лобановым, на основе расшифровки авторского исполнения этого сочинения (см. примеры 29 и 30).

Выписанные ранжиром родственные построения прелюдии дают возможность увидеть в этом сочинении две порождающие модели (пример 29, обороты-матрицы а и б), вторая из которых может быть понята как "обращение" сегмента первой. Сопоставив фазы интонационного процесса с темповым графиком (пример 30 и сегменты графика в правой "колонке" примера 29), можно сделать заключение, что из семнадцати фаз десять имеют фигуру волны (подъем – вершина – спад). Замедлениями темпа исполнитель –композитор как бы отделяет одну фазу от другой.

⁵ Ради удобства записи можно применять сокращения «н.зв.».

(пример 29)

ПРЕЛЮДИЯ

А.Скрябин Op.17 №4
Аналитическая нотация И.Истомина

ММ

120

140

80

60

2

3

4

5

A page of musical notation for two staves, numbered 5 through 9. The notation includes various note heads, stems, and beams, with some notes having curved arrows above them. The right margin features a decorative border with geometric patterns.

The music consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of four flats. The notation is divided into measures by vertical dashed lines. Measure 5 starts with a whole note on the first staff, followed by a sixteenth-note pattern on both staves. Measure 6 begins with a sixteenth-note pattern on the first staff, followed by eighth-note pairs on both staves. Measure 7 starts with a sixteenth-note pattern on the first staff, followed by eighth-note pairs on both staves. Measure 8 begins with a sixteenth-note pattern on the first staff, followed by eighth-note pairs on both staves. Measure 9 starts with a sixteenth-note pattern on the first staff, followed by eighth-note pairs on both staves.

10

11

12

13

Обороты-матрицы:

a b b b

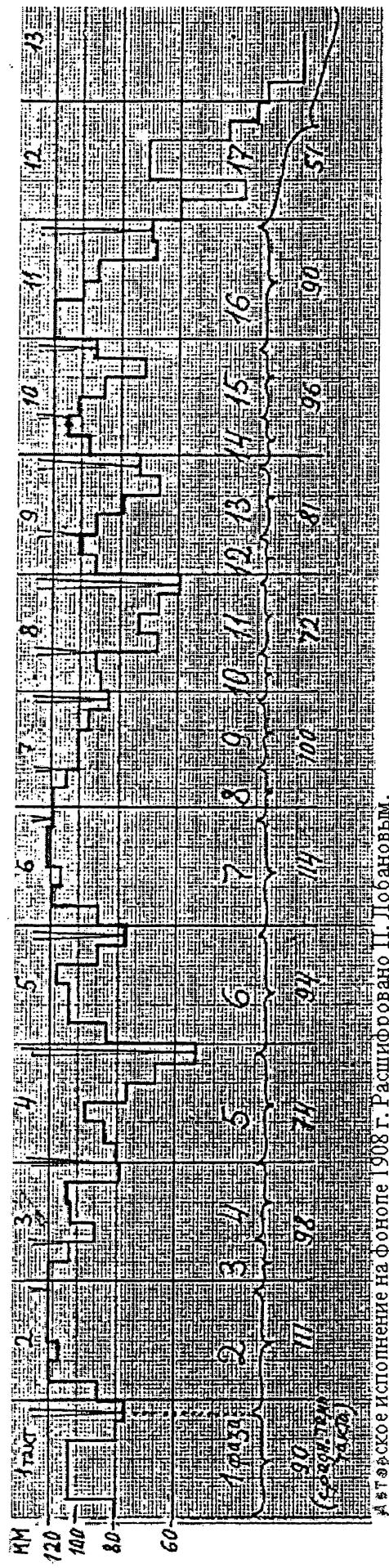
ракход

в

мутация
функциональная

(пример 30)

А. Скрябин. Преподая соч. 17 № 4
График темповых изменений



Муз. исполнение на фонопл. 1908 г. Расшифровано Г. Лобановым.

В трех случаях использована фигура обращенной волны (спуск – "перигей" – подъем).

Лишь в четырех случаях темповые изменения не указывают на появление новой фазы. Но в каждом из них граница неразделенных темповой сменой соседних фаз ясно прослушивается, легко опознается, так как первая из них (первая из неразделенных) по музыкальному материалу повторяет (варьировано) ей предшествующую, четко обозначенную фигурой волны. В целом же можно сказать, что анализ темповых смен, указывает на отражение в авторском исполнении "фазного" строения всей пьесы.

А. Скрябин играет прелюдию по фазам мелодико-гармонического процесса (фразирует по фазам), и это видно в темповом графике (в примере 30 фазы отделены друг от друга знаками цезуры – V).

При выполнении письменных заданий по гармоническому анализу студент должен будет найти аналогичные и гармонирующие фазы мелодико-гармонического процесса и отделить их друг от друга знаком цезуры. В ходе такого анализа обнаруживаются аргументы обоснованной, а не "произвольной" фразировки.

В рассмотренной нами прелюдии фразировку удобно показать на мелодизированной линии басового голоса, выставив между фазами мелодико-гармонического процесса знаки цезуры (пример 31).



II. ЗАДАНИЯ

ЗАДАНИЕ I

АККОРДЫ ДОМИНАНТОВОЙ
И СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУПП
("ОСОБЫЕ" РАЗРЕШЕНИЯ. МЕНЕЕ
УПОТРЕБИТЕЛЬНЫЕ ОБОРОТЫ)

Письменная работа

1. Гармонизовать следующие мелодии, опираясь на предварительно выявленные согласования их фрагментов:

I вариант –

The image contains five musical staves, each with a different melody and key signature. Staff a) is in C major (no sharps or flats). Staff b) is in G major (one sharp). Staff c) is in E major (two sharps). Staff d) is in A major (three sharps). Staff e) is in F major (one flat). Each staff has a name above it: B. Кириллова for a), b), and c); L. Наумов for d); and И. Истомин 3 for e). The staves are arranged vertically, with staff a) at the top and staff e) at the bottom.

И.Истомин



**) Вариант



II вариант -

А.Степанов



А.Степанов



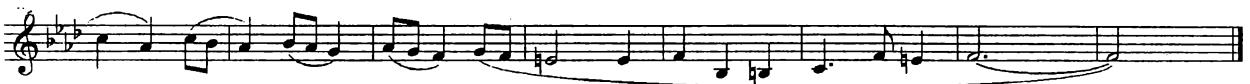
А.Степанов



И.Истомин



3



И.Истомин



2. Сочинить период в структуре "суммирование", применяя изучаемые гармонические средства.

Упражнения на фортепиано

Musical notation for the song 'Как за речкою юда за Дарьёю'. The melody is in 3/4 time, treble clef, and consists of two staves of music. The lyrics are written below the notes.

Как за реч - ко - ю да за Дарь - е - ю Злына - та - ро - ве ду - ван ду - вани - ли

6)

The musical notation consists of two melodic lines on a single staff. The first line, starting with a quarter note 'O,' has lyrics 'друж-нс-с' and 'бе - ри'. The second line starts with a quarter note 'ра - зом!' followed by 'Е-щё' and 'ра - зом!'. Both lines end with 'Ой,' and the second line concludes with 'да раз е - щё!' The music is in common time (indicated by '3') and includes various rests and dynamic markings.

15. Гармонизовать на фортепиано следующие мелодии. Предварительно выявить гармонирующие фрагменты в каждом из этих мелодических построений и найти гармонизацию не искажающую его жанра и стиля:

использовать вспомогательные квартсекстаккорды

В.Кириллова

а)

б)

И.Истомин

использовать проходящие квартсекстаккорды

В.Кириллова

в)

использовать D7 и его обращения

В.Кириллова

г)

использовать II7 и его обращения

В.Кириллова

д)

В.Кириллова

е)

В.Кириллова

ж)

Бас

использовать VII43

И.Истомин

Играть секвенции следующих гармонических оборотов с DD:

а) по терциям вверх (в смежных звеньях тональности должны быть в диатоническом родстве – f, As, с, Es и т.д.):

б)

б) по терциям вниз (в смежных звеньях тональности должны быть в диатоническом родстве):

в)

в) по малым и большим терциям вниз, по мажорным тональностям:

В.Кириллова

г) по малым и большим терциям вниз, по мажорным тональностям:

д) по полутонам вверх и вниз:

В.Кириллова

Гармонический анализ

Проанализировать устно следующие произведения и, наряду с определением формы, аккордики и тонального плана, выявить в них тождественные и гармонизирующие фазы интонационного процесса:

Н. Римский-Корсаков. “Пленившись розой, соловей” (Восточная песня), оп. 2 № 2;

Г. Свиридов. “Любовь Святая” (из музыки к трагедии А. К. Толстого “Царь Федор Иоаннович”);

А. Скрябин. Прелюдия, оп. 11 № 22;

П. Чайковский. Хор “Ночевала тучка золотая”.

ЗАДАНИЕ 2

ОТКЛОНЕНИЯ И МОДУЛЯЦИИ В ТОНАЛЬНОСТИ ДИАТОНИЧЕСКОГО РОДСТВА. ВИДЫ ЭЛЛИПТИЧЕСКИХ ОБОРОТОВ

Письменная работа

- Гармонизовать следующие пять задач, опираясь на предварительно выявленные согласования их фрагментов

I вариант:

И.Истомин

a)

В.Кириллова

b)

С.Скребков

b)

В.Кириллова

g)

В задаче F-dur в местах с пунктирным ритмом рекомендуется менять гармонии на второй доле (на точку).



II вариант

И.Истомин



С.Скребков



II-V



Б.Кириллова



Б.Кириллова



2. Выявить гармонирующие (согласующиеся) построения в песне "Во поле орешника" и на основе установленного оборота-матрицы сочинить подголосок.

Во по - ле о - ре - ши - на, во по - ле куд - ря - ва - я Чер - но - бро - вя - я мо - я чер - но - гла - за - я мо - я

Упражнения на фортепиано

1. Играть модуляции во все родственные тональности из e-moll, Es-dur (схематично). Главную тональность следует показать коротким гармоническим оборотом из трех – четырех гармоний, затем модулировать в нужную тональность и закрепить ее каденцией. В качестве общего аккорда использовать:
 - а) тонику исходной тональности
 - б) тонику заключительной тональности
 - в) тонику параллели к исходной тональности
 - г) тонику параллели к заключительной тональности.

В качестве модулирующих аккордов после каждого из названных общих аккордов использовать:

- а) доминантсептаккорд и его обращения,
 - б) септаккорд седьмой ступени (VII₇) малый или уменьшенный и его обращения,
 - в) септаккорд второй ступени (II₇) и его обращения.

IV
e I
a-moll

2. Из тональностей fis-moll, c-moll, D-dur, B-dur играть модуляции в тональности диатонического родства, используя для перехода эллипсис и завершающая построение каденционным оборотом:

а¹) доминанту исходной тональности, соединяя с доминантой завершающей, например

V2 V34
D e
D-dur e-moll

а²) аналогично, доминанту исходной тональности – с септаккордом седьмой ступени завершающей;

а³) доминанту исходной тональности – в септаккордом второй ступени;

б¹) после вводного септаккорда седьмой ступени исходной

тональности, вводя в качестве модулирующего септаккорд доминанты завершающей тональности;

б²) после вводного септаккорда исходной тональности – септаккорд

седьмой ступени завершающей тональности, например,

A musical score in 3/4 time. The key signature changes from D major (no sharps or flats) to E minor (one sharp). The progression is labeled as follows: D, VII34, VII7, e. Below the staff, it is labeled D-dur and e-moll.

б³) после вводного септаккорда – септаккорд второй ступени завершающей тональности.

в¹) после септаккорда второй ступени исходной тональности, включая доминантовый септаккорд завершающей

в²) после септаккорда второй ступени – вводный септаккорд завершающей тональности;

в³) после септаккорда второй ступени – септаккорд второй ступени завершающей тональности:

A musical score in 3/4 time. The key signature changes from C minor (one flat) to B major (two sharps). The progression is labeled as follows: II56, II34, B. Below the staff, it is labeled c-moll and B-dur.

3. Гармонизовать натуральную гамму С-dur и с-moll (вверх – мелодическую или гармоническую, вниз – натуральную) с отклонением в родственные тональности.

Выучить на память избранный вариант. Можно воспользоваться приведенными ниже образцами гармонизации или сделать какой-либо иной вариант.

:

Гармонический анализ

1. Проанализировать письменно:

С. Рахманинов. “Здесь хорошо”, оп.21 №7.

Определить форму, тональный план, аккордику, охарактеризовать модуляционные средства и выявить фазность мелодико-гармонического процесса.

2. Проанализировать устно:

С. Танеев. Хор “Венеция ночью”.

Устный анализ выполнить так же, как письменный; охарактеризовать те же параметры сочинения.

ЗАДАНИЕ 3

НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ НА ТЯЖЕЛЫХ
ДОЛЯХ ТАКТА.
ПРИГОТОВЛЕННОЕ ЗАДЕРЖАНИЕ.

Письменная работа

1. Гармонизовать следующие три мелодии:

I вариант

И.Истомин



Учебник, стр.253, №3



Учебник, стр.258, №5



II вариант

В.Кириллова



Учебник, стр.253, №4



И.Истомин



2. Сочинить период в структуре "дробление с суммированием", опираясь на выбранный оборот-матрицу. Использовать подготовленные задержания (преимущественно в верхнем голосе).
3. Выявить гармонирующие построения в песнях "Ай, на дворе дождь" и «А как, как, утица?» и на основе установленных оборотов-матриц сочинить подголоски:

21

Ай, на дво-редожь не си-лен, не дро-бен. А - ли ля-ли лё-ли, не си-лен, не дро-бен.

А как, как, у - ти - ца, а как, как, се - ра - я че -рез мо - ре, ле - та - ла, че -рез мо - ре ле - та - ла?

Упражнения на фортепиано

- Играть данное музыкальное построение, используя в нем приготовленные задержания (преимущественно в верхнем голосе) и фразируя его в соответствии с фазностью мелодико-гармонического процесса:

91

92

98

- Данную гармоническую последовательность играть в размерах $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$, используя приготовленные задержания

129

129

И.Истомин

- Построить оборот-матрицу и развернуть его в форме периода из двух предложений, каждое из которых изложено в структуре "суммирование":

$$\begin{array}{ll} \underline{1 + 1 + 2} & \underline{1 + 1 + 2} \\ \text{такты} & \end{array} \quad \text{или} \quad \begin{array}{ll} \underline{2 + 2 + 4} & \underline{2 + 2 + 4} \\ \text{такты} & \end{array}$$

период

период

- На основе избранного оборота-матрицы играть модуляции по

следующим тональным планам:

E – A – cis – fis – E;
B – g – c – B;
As – f – b – As.

Использовать приготовленные задержания.

5. Гармонизовать все мажорные и минорные гаммы в тональностях до трех знаков включительно в многоголосной фактуре.

Гармонический анализ

1. Проанализировать письменно:

- С. Таинев. “Тихой ночью”, оп.23 №3. Отметить все приготовленные задержания. Выявить фазность интонационного процесса.
 - Хрестоматия* - № 217. Сделать подробный анализ неаккордовых звуков.
2. Проанализировать устно:
Ф. Шуберт. Музыкальный момент (As-dur), оп. 94 №6.

ЗАДАНИЕ 4

НЕПРИГОТОВЛЕННОЕ ЗАДЕРЖАНИЕ

Письменная работа

1. Гармонизовать следующие три мелодии, предварительно выявив аналогичные и гармонирующие построения мелодий:

I вариант

a)

Б. Кириллова

* См. список литературы: 12.

6) И.Истомин

B.Кириллова

b)

II вариант

В.Кириллова

a)

В.Кириллова

б)

И.Истомин

b)

2. На основе порождающей модели сочинить развитый период с секвенциями и отклонениями в тональности диатонического родства. Применять различные виды задержаний.
3. Выявить гармонирующие построения в песне "Давно сказано" и на основе установленного оборота-матрицы сочинить подголосок:



Упражнения на фортепиано

- Предварительно обнаружив сходные и гармонирующие построения, гармонизовать следующие мелодии, применяя приготовленные и неприготовленные задержания:

В.Кириллова

a)

И.Истомин

б)

- Играть следующие секвенции:

- по полутонам вниз, по большим терциям вниз в мажорных тональностях

- по тонам и полутонам вниз

- по большим терциям вниз в мажорных тональностях

- Опираясь на оборот-матрицу играть периоды с отклонениями и модуляциями в тональности диатонического родства. Использовать задержания. Указанные тональности должны быть основными в

периоде. Помимо них возможны дополнительные отклонения (по желанию учащегося). В качестве общего аккорда следует использовать не только тонику, но и другие аккорды исходной тональности; применение усеченных оборотов-матриц может приводить к возникновению эллипсисов.

F – d – C

B – c - Es

D – e - h

e – a – C - G

: f – As – c

c – g – Es – B

4. Аналогично играть периоды с отклонениями и модуляциями, составляя тональные планы по собственному желанию. Применять задержания. Один из сочиненных периодов транспонировать в две тональности.
5. Гармонизовать все мажорные и минорные гаммы от 4-х до 6-ти знаков, ориентируясь на примеры гармонизации, данные во втором задании.

Гармонический анализ

- Проанализировать письменно:

А. Гречанинов. “Нас веселит ручей”, оп. 30 №2.

Отметить приготовленные и неприготовленные задержания. Обосновать фразировку.

- Проанализировать устно:

А. Скрябин. Прелюдия, оп.11 №4.

Установив фазность мелодико-гармонического процесса, обосновать фразировку.

ЗАДАНИЕ 5

НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ НА ЛЕГКИХ ДОЛЯХ ТАКТА (ПРОХОДЯЩИЕ, ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ, ПРЕДЪЕМЫ)

Письменная работа

1. Гармонизовать следующие четыре мелодии, предварительно выявив в них сходные и гармонирующие построения:

I вариант

В данной и последующих задачах использовать проходящие, а также вспомогательные звуки во всех голосах.

Учебник стр.266, №1

Musical staff a) in G major, 3/4 time, showing a sequence of eighth and sixteenth note patterns.

Musical staff b) in G major, 3/4 time, showing a sequence of eighth and sixteenth note patterns.

Учебник, стр.279, №3

Musical staff c) in G major, 3/4 time, showing a sequence of eighth and sixteenth note patterns.

Учебник, стр.283, №3

Musical staff d) in G major, 3/4 time, showing a sequence of eighth and sixteenth note patterns.

И.Истомин

Musical staff e) in G major, 3/4 time, showing a sequence of eighth and sixteenth note patterns.

D₂

D₂

Musical staff f) in G major, 3/4 time, showing a sequence of eighth and sixteenth note patterns.

K₄₆ D₇ DDVII

II вариант

Учебник стр.273, №4

Musical staff a) in G major, 3/4 time, showing a sequence of eighth and sixteenth note patterns.

И.Истомин

Musical staff b) in G major, 3/4 time, showing a sequence of eighth and sixteenth note patterns.

D₂

D₂

Musical staff c) in G major, 3/4 time, showing a sequence of eighth and sixteenth note patterns.

K₄₆ D₇ DDVII

Учебник, стр.283, №1

Musical staff d) in G major, 3/4 time, showing a sequence of eighth and sixteenth note patterns.

Учебник, стр.289, №3

2. Выявить гармонирующие построения в песне "Ты не радуйся дубник-кленик" и на основе установленного оборота-матрицы сочинить подголоски.

Ты не ра-дуй-ся, дуб - ник - кле - ник, не_к_те_бе мы и-дём, не т_е_бе не-сёи по я - ич -ку -то по крас - нень-ко -му

Упражнения на фортепиано

1. Предварительно установив фазность интонационного процесса, играть данное музыкальное построение, применяя в нем проходящие, вспомогательные звуки и предъемы – преимущественно в верхнем голосе:

В.Кириллова

2. Игратъ данную гармоническую последовательность в размерах $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$ применяя проходящие, вспомогательные звуки и предъемы:

И.Истомин

3. Сочинить период в структуре "дробление с суммированием" по следующему тональному плану: As – f – Des – b – As. Использовать проходящие, вспомогательные звуки, предъемы, а также задержания.
4. Из тональностей Es –dur и h-moll играть постепенные модуляции в тональности с разницей на два знака. Применять различные виды

неаккордовых звуков.

Гармонический анализ

1. Проанализировать письменно:

Хрестоматия - №240 (или 255).

Сделать подробный анализ неаккордовых звуков.

2. Проанализировать устно:

П.Чайковский. "Май" из цикла "Времена года", оп. 37 bis №5.

Выявить сходные фазы в интонационном процессе. Охарактеризовать встречающиеся в пьесе неаккордовые звуки.

ЗАДАНИЕ 6

БОЛЕЕ СЛОЖНЫЕ ВИДЫ НЕАККОРДОВЫХ ЗВУКОВ. ОРГАННЫЙ ПУНКТ.

Письменная работа

1. Установив сходные и гармонирующие построения, гармонизовать следующие три мелодии:

I вариант

Учебник стр.304, №1



Учебник, стр.331, №2



Учебник, стр.331, №2



Musical score for Exercise 2, Part b). The score consists of three staves in common time (indicated by '2'). The first staff starts with a rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff begins with a single eighth note. The third staff starts with a single eighth note and ends with a fermata over the last note. The vocal line is labeled 'T' at the beginning and end of each staff. The key signature changes from G major to F major.

II вариант

Учебник, стр.304, №2



Musical score for Exercise 2, Part a). The score consists of two staves in common time (indicated by '2'). The first staff starts with a single eighth note followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff starts with a single eighth note followed by a series of eighth and sixteenth notes. The vocal line is labeled 'T' at the beginning and end of each staff. The key signature changes from G major to F major.

Учебник стр.304, №6



Musical score for Exercise 2, Part 6. The score consists of two staves in common time (indicated by '2'). The first staff starts with a single eighth note followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff starts with a single eighth note followed by a series of eighth and sixteenth notes. The vocal line is labeled 'T' at the beginning and end of each staff. The key signature changes from G major to F major.

Учебник стр.330, №1

2. Используя избранную порождающую модель, построить период с применением различных видов неаккордовых звуков (в том числе и более сложных видов) в тональности fis-moll или Es-dur.
3. Выявить гармонизирующие построения в песне "Вниз по матушке, по Волге" и на основе установленного оборота-матрицы сочинить подголоски.



Musical score for the folk song "Vniz po matushke, po Volge". The score consists of two staves in common time (indicated by '2'). The lyrics are written below the notes. The melody is primarily in G major, with some sections in F major. The vocal line includes sustained notes and rhythmic patterns.

Лирика:

Вниз по ма - туш - ке, да вниз по Во... вниз по Вол - - - ге
по ши ро - ко - му да вот раз - до... вот раз - доль - - - ю...

Упражнения на фортепиано

1. Гармонизовать следующие мелодии, данные в учебнике^{*}:
 - а) стр.280, №1 (C-dur) и №4 (D-dur);
 - б) стр.284, №1 (C-dur);
 - в) стр.290, №2(D-dur);
 - г) стр.295, №1 (D-dur);
 - д) стр.305, №1 (C-dur), №2 (Es-dur) и №3 (g-moll).
2. Играть построения в форме периода на тоническом и доминантовом органном пункте в четырехголосном или пятиголосном изложении (органный пункт + 4 голоса), используя отклонения в тональности субдоминантовой сферы через оборот II₇ – VII_{7ум.} или через ум. вводный септаккорд.
Выбрать две исходные тональности по своему усмотрению.
3. Играть постепенные модуляции с разницей в 3 и 4 знака в сторону диезов из тональностей F-dur и d-moll; на 3 и 4 знака в сторону bemолей из тональностей h-moll и G-dur.

Гармонический анализ

1. Проанализировать письменно:
Хрестоматия - № 244, 245.
Сделать подробный анализ неаккордовых звуков
2. Проанализировать устно:
П.Чайковский. Третья симфония, ч. III Анданте.
Обосновать фразировку, основываясь на анализе фазности интоационного процесса.

* См. список литературы: 1.

ЗАДАНИЕ 7

АЛЬТЕРАЦИЯ АККОРДОВ ДОМИНАНТОВОЙ
И СУБДОМИНАНТОВОЙ ГРУПП.

ЭНГАРМОНИЗМ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА,
ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА С ПОНИЖЕННОЙ
КВИНТОЙ И ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА
С ПОВЫШЕННОЙ КВИНТОЙ.

ЭНГАРМОНИЗМ УВЕЛИЧЕННОГО ТРЕЗВУЧИЯ

Письменная работа

1. Гармонизовать следующие три мелодии, предварительно выявив в них совпадающие и созвучные построения:

I вариант

(В задаче g-moll следует дать движение четвертями).

В.Кириллова

a)



В.Кириллова

б)



Учебник, стр.322, №1

в)



II вариант:

Учебник, стр.312, №2

a)



6)

A musical score for piano, showing two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure 11 starts with a forte dynamic. Measure 12 begins with a sharp sign, indicating a key change.

И.Истомин

A musical staff labeled 'B)' at the beginning. It consists of five horizontal lines and four spaces. The key signature is one sharp, indicating G major. The melody begins with a quarter note on the second line, followed by eighth notes on the first line, a quarter note on the second line, eighth notes on the first line, a quarter note on the second line, eighth notes on the first line, a quarter note on the second line, eighth notes on the first line, and ends with a half note on the second line.

T

2. Выявить гармонирующие построения в песне "Не шуми, мати, зеленая дубравушка" и на основе установленного оборота-матрицы сделать многоголосный вариант песни.

3. Разрешить следующие аккорды с энгармонической заменой в возможное количество тональностей:

A musical score for piano. The top staff begins with a treble clef, two sharps, and a key signature of F# major. The bottom staff begins with a bass clef. The first measure consists of a whole note on the second line, a half note on the fourth line, and a quarter note on the first line. The second measure consists of a half note on the third line, a whole note on the first line, and a half note on the fourth line. The third measure consists of a half note on the second line, a whole note on the first line, and a half note on the fourth line.

Упражнения на фортепиано

1. Разрешить следующие аккорды с энгармонической заменой в возможное количество тональностей:

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff uses a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Each measure begins with a quarter note followed by a half note.

2. Разрешать следующие аккорды и их обращения:

$V_7^{\flat 5}$; $V_7^{\# 5}$; $VII_7^{\# 3}$; $VII_7^{\flat 5}$

Играть секвенции этих гармонических оборотов по тональностям хроматической гаммы или по тональностям терцового соотношения.

3. Играть следующие гармонические последовательности:

в мажорных тональностях:

a) 3/4 $V\ V_7^{\# 5} | I\ I_6 | V_2\ I_6 | V_2\ V_2^{\flat 5} | I_6 | DDVII_2\ DDVII_2^{\flat 3} |$
 $V_{43}\ V_{43}^{\flat 5} | I\ II_5 6 | I\ ||;$

б) 2/4 $V_6^{\# 5}\ V_{56}^{\# 5} | I\ I_6 | VII_{43}\ VII_{43}^{\# 3} | I\ 6 - | V_{64}\ V_{64}^{\# 5\ \flat 5} | I\ IV |$
 $K\ 64\ V_7 | I\ ||;$

в) 6/8 $I_6^5\ I^3\ II_{65}\ VII_{43}^{\# 3} | I\ I_6\ VII_{43}\ VII_{43}^{\flat 3} | I_6\ -\ III\ - |$
 $\text{Rhythm: } \begin{matrix} \text{R} & \text{B} & \text{R} & \text{B} & | \text{R} & \text{B} & \text{R} & \text{B} & | \text{R} & \text{B} & \text{R} & \text{B} & | \text{R} & \text{B} \end{matrix}$

$II_7\ DD_7^{\# 1\ \flat 5}\ I_6 | VI\ IV_6\ II\ II_2 | V_6\ V_6^{\# 5} | I\ - | II_6\ \flat\ II_6\ K_{64} - | V_9\ V_7\ I\ ||;$
 $\text{Rhythm: } \begin{matrix} \text{R} & \text{B} & \text{R}^\cdot & | \text{R} & \text{B} & \text{R} & \text{B} & | \text{R} & \text{B} & \text{R} & \text{B} & | \text{R} & \text{B} & \text{R} & \text{B}^\cdot & | \text{R} & \text{B} & \text{R} & \text{B} & | \text{R} & \text{B} & \text{R} & \text{B} & | \text{R} & \text{B} \end{matrix}$

г) 4/4 $V_6\ V_6^{\# 5} | I\ - | II_{65}^{\# 1\ \flat 5}\ II_{65}^{\# 1\ \flat 5} | I\ I_6 | DDVII_2\ DDVII_2^{\flat 3}\ V_{43}\ V_{43}^{\flat 5} |$
 $I\ II_6\ V_7\ I\ ||;$

в минорных тональностях:

a) 3/4 $I_6\ V_{43}\ V_{43}^{\flat 5\ \flat 7} | I\ I_2 | VI\ DD_{43} | V\ IV\ \flat\ II_6 - | V_2\ V_2^{\flat 5} |$
 $I_6\ I\ I_6 | IV\ IV_2 | \flat\ II - \flat\ II_7 | VII_{65}^{\flat 3}\ V_{43}^{\flat 5} | I\ II_2 | I\ ||;$

б) 4/4 $VII_{43}\ VII_{43}^{\flat 3}\ I_6\ - | V_{43}\ V_{43}^{\flat 5} | I\ I_2 | DD_{43}\ DD_{43}^{\flat 5}\ V_7\ V_7^{\flat 5} |$
 $VI\ II_6\ V_7\ I\ ||.$

4. Играть следующие модуляции, применяя альтерированные аккорды доминантовой и субдоминантовой сферы также и в качестве модулирующих аккордов:

A – fis – E Es – c – G
d – B – d – A h – G – D

5. Играть постепенные модуляции на пять знаков, применяя изученные гармонические средства:

а) в сторону диезов из тональностей d-moll и As-dur;
б) в сторону bemолей из тональностей E-dur и fis-moll.

Применять альтерированные аккорды доминантовой и субдоминантовой групп.

Гармонический анализ

1. Проанализировать письменно:
Хрестоматия - № 333, 334;
А. Скрябин. Прелюдия, оп. 33 №3.
2. Проанализировать устно:
С. Рахманинов. "Не пой, красавица", оп. 4 №4; "Вокализ", оп. 34 №14;
А. Скрябин. "Поэма", оп. 32 №2;
Д. Шостакович. "Фантастические танцы", оп.1 №1.

ЗАДАНИЕ 8

МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ЭНГАРМОНИЗМ
ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА
И ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА С ПОНИЖЕННОЙ
КВИНТОЙ.
МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ЭНГАРМОНИЗМ
УВЕЛИЧЕННОГО ТРЕЗВУЧИЯ¹.

Письменная работа

1. Гармонизовать следующие три мелодии:

I вариант

I вариант

В.Кириллова

¹ Тема "Модуляция через энгармонизм увеличенного трезвучия" изучается лишь в аналитическом плане.

И.Истомин

6)

Three staves of musical notation for piano, labeled 6). The notation consists of three staves of music, each with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature.

И.Истомин

The image shows three staves of musical notation for piano. The top staff, labeled 'b)', starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth note patterns. The middle staff, labeled '1', begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains eighth and sixteenth note patterns. The bottom staff, labeled '2', starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It includes eighth and sixteenth note patterns.

II вариант

И.Истомин

a)

Учебник, стр.407, №7

b)

Учебник, стр.407, №7

Учебник, стр.407, №5

The image shows two staves of musical notation for a piano. The top staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It consists of ten measures of music. The bottom staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It also consists of ten measures of music. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes and rests. The music is divided into measures by vertical bar lines.

2. На основе предложенной порождающей модели (оборота-матрицы), выбрав по собственному желанию народно-песенный текст (стиховую строку), используя "фигурированный органный пункт" на терции "d-

fis", "развернуть" песню (мелодию и подголосок) в южнорусском стиле



3. Опираясь на порождающую модель, сочинить прелюдию в трехчастной форме с модуляцией через энгармонизм доминантсептаккорда или доминантсептаккорда с пониженной квинтой, с органным пунктом на тонике или доминанте. Энгармоническую модуляцию рекомендуется сделать в средней части формы.

Упражнения на фортепиано

1. Играть гармонические схемы следующих энгармонических модуляций:

а) через энгармонизм доминантсептаккорда

C – fis E – C G – B
d – As D – C gis – F
fis – B f – gis c – e

б) через энгармонизм доминантсептаккорда с пониженной квинтой

e – B fis – F
G – B d – Es

2. Играть следующие энгармонические модуляции в форме периода, используя различные виды неаккордовых звуков, преимущественно в мелодии:

Es – G e – As
F – h h – C

3. Играть постепенные модуляции в тональности с разницей до шести знаков:

а) в сторону диезов из тональностей Es-dur и g-moll;
б) в сторону bemолей из тональностей A-dur, и cis-moll.

Применять органные пункты на тонике и на доминанте.

Гармонический анализ

1. Проанализировать письменно:

- а) П.Чайковский. "Погоди", оп. 16 №2;
б) Х.Вольф. Хор "Гармония".

Найти все энгармонические модуляции и объяснить их. Установить фазность интонационного процесса.

2. Проанализировать устно:

- а) Н. Римский-Корсаков. Пролог, речитатив и ария Весны из оперы "Снегурочка";
б) Ф. Шопен. Прелюдия (fis-moll), оп.28 №8;
в) С. Танеев. "На могиле", оп.27 №1.

ЗАДАНИЕ 9

ЭНГАРМОНИЗМ УМЕНЬШЕННОГО ВВОДНОГО СЕПТАККОРДА. МОДУЛЯЦИЯ ЧЕРЕЗ ЭНГАРМОНИЗМ УМЕНЬШЕННОГО СЕПТАККОРДА

Письменная работа

- Гармонизовать следующие три мелодии:

I вариант

Учебник, стр.402, №7

a)

b) *B. Кириллова*

6)

Б.Берков, А.Степанов, №149

b)

В.Берков, А.Степанов, №149

II вариант

Учебник, стр.402, №6

a)

б) *В. Таранушенко*

6)

В.Берков, А.Степанов, №154

б)

В.Берков, А.Степанов, №154

2. Сочинить период с энгармонической модуляцией через уменьшенный септаккорд из fis-moll в As-dur.

Упражнения на фортепиано

1. Данные аккорды разрешить как вводные септаккорды в тонику (во всех обращениях):



2. Следующие септаккорды разрешить как вводные в доминанту (во всех обращениях):



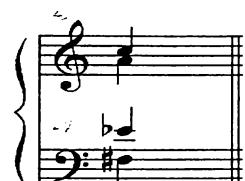
3. Следующие септаккорды разрешить как вспомогательные к доминанте (вводные в субдоминанту) во всех обращениях:



4. Следующие септаккорды разрешить как вводные в тонику, доминанту и вспомогательные к доминанте (вводные в субдоминанту) – в данном обращении:



5. Данный уменьшенный септаккорд разрешить в 24 тональности (с энгармонической заменой):



6. Играть короткие энгармонические модуляции (схематично) через уменьшенный вводный септаккорд из до мажора в ля-бемоль мажор и из ре минора в ми-бемоль мажор таким образом, чтобы в новой тональности уменьшенный септаккорд имел значение вводного в тонику, вводного в доминанту и вспомогательного в доминанте (вводного в субдоминанту).
7. Играть следующие модуляции через энгармонизм уменьшенного септаккорда:

A- Es D – cis fis – B

Гармонический анализ

1. Проанализировать письменно:

- а) И.С.Бах. "Маленький гармонический лабиринт";
 б) В.А. Моцарт. "Реквием", "Confutatis";

Выявить фазность интонационного процесса и обосновать фразировку.

в) Выявить оборот-матрицу в песне "Из-за лесу, лесу темного":

Из - за ле - су, ле - су тём - но - го, Из - за са - ды - ку зе - ле - но - го

Проанализировать гармонизацию песни "Из-за лесу, лесу темного", предложенную Н. Римским-Корсаковым в сборнике "100 русских народных песен" и сравнить ее с народнопесенной гармонизацией, отраженной в обороте-матрице.

ЗАДАНИЕ 10

МАЖОРО-МИНОРНЫЙ ЛАД. ЭЛЛИПСИС В УСЛОВИЯХ МАЖОРО-МИНОРА

Письменная работа

1. Гармонизовать следующие две мелодии:

I вариант

Учебник, стр.340, №2

A musical staff in G major, 2/4 time. It consists of two measures of eighth-note patterns followed by a measure of sixteenth-note patterns.

A musical staff in G major, 2/4 time. It consists of two measures of eighth-note patterns followed by a measure of sixteenth-note patterns.

A musical staff in G major, 2/4 time. It consists of two measures of eighth-note patterns followed by a measure of sixteenth-note patterns.

В.Берков, А.Степанов, №130

A musical staff in G major, 2/4 time. It consists of two measures of eighth-note patterns followed by a measure of sixteenth-note patterns.

A musical staff in G major, 2/4 time. It consists of two measures of eighth-note patterns followed by a measure of sixteenth-note patterns.

A musical staff in G major, 2/4 time. It consists of two measures of eighth-note patterns followed by a measure of sixteenth-note patterns.

II вариант

И.Истомин

A musical staff in G major, 3/4 time. It consists of two measures of eighth-note patterns followed by a measure of sixteenth-note patterns.

A musical staff in G major, 3/4 time. It consists of two measures of eighth-note patterns followed by a measure of sixteenth-note patterns.

A musical staff in G major, 3/4 time. It consists of two measures of eighth-note patterns followed by a measure of sixteenth-note patterns.

6) 



2. Сочинить прелюдию в двух- или трехчастной форме с использованием аккордов мажоро-минорного лада и с отклонением в тональности мажоро-минорного родства.

Упражнения на фортепиано

1. Играть периоды со следующими функциональными последовательностями в основе:

I IV₇ b³ I₆ b VI₆₄ II₇ V₄₃ b⁵ I b VI₆ b III₆₄ b VI₇ I₆₄ V₇ #⁵ I I₆ b III
V₄₃ I II₆₅ #¹ II₆₅ #¹ b⁵ I ||

- a) в тональностях: C, Es, D, E;
б) в тональностях: B, G, H.

2. Играть секвенции:

по малым терциям вверх (в мажорных тональностях)

В.Кириллова



по малым терциям вниз (в мажорных тональностях)

В.Кириллова



по квинтам вниз (в мажорных тональностях)

В.Кириллова



по малым секундам вниз

И.Истомин

3. Данные построения доразвить до периодов, применяя аккорды мажоро-минорного лада и отклонения в тональности мажоро-минорного родства:

И.Истомин

И.Истомин

4. Опираясь на порождающую модель, сочинить прелюдию в двухчастной форме.

Гармонический анализ

1. Проанализировать письменно:

а) С. Рахманинов. Концерт для фортепиано с оркестром №4, II часть, первый раздел. Обратить внимание на аккорды мажоро-минора и энгармонические модуляции; обосновать фразировку.

б) Проанализировать гармонизацию песни "Из-за гор, гор" в "Камаринской" М.И. Глинки и сравнить с народно-песенной гармонической версией песни "Из-за лесу, лесу темного"

2. Проанализировать устно одно из следующих произведений:

Э. Григ. Ноктюрн (C-dur), оп. 54 №4.

С. Прокофьев. "Мертвое поле" из канаты "Александр Невский";

Г.Свиридов. Хор "Осень" из цикла "Песни безвременья";

С.Слонимский. Хор "Поедем, поедем" из цикла "Четыре русские песни";

А.Ларин. Кантата "Солдатские песни", ц.ц. 24-33.

ЗАДАНИЕ 11

ПОВТОРЕНИЕ ПРОЙДЕННОГО МАТЕРИАЛА.
ГАРМОНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА
СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ.⁶
НОВАЯ ТОНАЛЬНОСТЬ. ДОДЕКАФОНИЯ.

Письменная работа

- Гармонизовать следующие три мелодии:

I вариант

Учебник, стр.392, №1

Musical score for exercise 1a. It consists of two staves of music in common time, key signature of one flat. The first staff starts with a quarter note followed by eighth notes. The second staff starts with a half note followed by eighth notes. Both staves feature various accidentals including flats, sharps, and naturals.

Учебник, стр.383, №8

Musical score for exercise 1b. It consists of two staves of music in common time, key signature of one flat. The first staff features eighth-note patterns with various accidentals. The second staff features sixteenth-note patterns with accidentals. The score is attributed to V. Берков, А. Степанов, №176.

В.Берков, А.Степанов, №176

Musical score for exercise 1c. It consists of two staves of music in common time, key signature of one flat. The first staff features eighth-note patterns with accidentals. The second staff features sixteenth-note patterns with accidentals. The score is attributed to V. Берков, А. Степанов, №176.

⁶ Гармонические средства современной музыки изучаются в плане анализа.

II вариант

И.Истомин



И.Истомин



В.Берков, А.Степанов, №177



2. "Гармонизовать" песню "Из-за лесу, лесу темного" на основе принципа звукового единства горизонтали и вертикали (сегменты мелодии выбрать по собственному усмотрению: можно сделать несколько вариантов "гармонизации"). Сравнить эту обработку с гармонизациями М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова и народно-песенной гармонической версией. Сделать заключение об их соответствии народно-песенной интонации.

Упражнения на фортепиано

1. Играть периоды, применяя эллипсис как средство модуляции.
Рекомендуемые тональные планы:
C- Es – A – c,
fis – h – d
2. Играть модуляции через энгармонизм доминантсептаккорда и доминантсептаккорда с пониженной квинтой. Например, из соль мажора в тональности недиатонического родства.

Гармонический анализ

Проанализировать устно:

С.Прокофьев. "Мимолетности", оп. 22 №3;

М.Равель. "Павана";

О. Мессиан. "Бурлеска", "Хорал";

П. Хиндемит. "Шесть хоров", №1;

Н.Сидельников. "Романсero о любви и смерти", №1 "Шесть струн" до ц.7;

В.Гаврилин. "Страдания" (Allegro con moto) из вокального цикла "Русская тетрадь".

ЗАДАНИЕ 12

**ПОВТОРЕНИЕ ПРОЙДЕННОГО МАТЕРИАЛА.
ГАРМОНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СОВРЕМЕННОЙ
МУЗЫКИ. СОНОРИСТИКА. АЛЕАТОРИКА.
СЕРИАЛИЗМ.**

Письменная работа

1. Гармонизовать следующие три мелодии:

В.Кириллова

The image shows three staves of musical notation. Staff a) starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It consists of three measures of eighth-note patterns. Staff b) starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It consists of four measures of eighth-note patterns. Staff c) starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It consists of two measures of eighth-note patterns.

6)

И.Истомин

в)

2. На основе оборота-матрицы сочинить прелюдию в двухчастной или трехчастной форме с применением аккордов мажоро-минорного лада, энгармонической модуляции и органного пункта.

Упражнения на фортепиано

1. Играть гармонизации мажорных и минорных гамм.
2. Играть постепенные модуляции с разницей от двух до шести знаков.
Например:
Es – h,
fis – B,
A – Es,
h – d,
F – H
3. Играть модуляции через энгармонизм доминантсептаккорда и доминантсептаккорда с пониженной квинтой:
As – F,
f – fis,
Es – a,
D – B,
G – fis
4. Играть модуляции через энгармонизм уменьшенного вводного септаккорда, используя его в новой тональности в различных значениях

(как вводный в тонику, в доминанту и вспомогательный к доминанте):

e – F,

d – h,

A – F,

D – A,

G – A .

:

Гармонический анализ

Проанализировать устно:

А.Скрябин. Прелюдия, оп. 74 №4;

А. Шенберг. "Гавот" и "Мюзет", оп.25

Р. Щедрин. "Поэтория", ч.1 до ц.15;

К. Пендерецкий. "Жертвам Хиросимы" (заключение);

В. Лютославский. "Три поэмы Анри Мишо", ц.ц.87-88.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Легко
В.Кириллова

Сдержанно
Л.Наумов

Сдержанно
В.Кириллова

Скоро
А.Степанов

Умеренно
В.Кириллова

Напевно
А.Степанов

Напевно
В.Кириллова

Умеренно

В.Кириллова

Умеренно

В.Кириллова

Напевно

В.Кириллова

Спокойно

В.Кириллова

Литература

1. Дубовский И., Евсеев С., Соколов В., Способин И. Гармония. М.: Музыка, 1965.
2. Истомин И. Закономерность распределения звуков в музыкальных формах.// Точные методы и музыкальное искусство (материалы к симпозиуму). – Ростов-на-Дону: РГУ, 1972.
3. Истомин И. Матричный анализ произведений профессиональной музыки.// Проблемы высотной и ритмической организации музыки. – М.: ГМПИ им.Гнесиных, 1980.
4. Истомин И. Матричный анализ музыкальных произведений в курсе гармонии. – М.: РАМ им.Гнесиных, 1998.
5. Истомин И. Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. – М.: Советский композитор, 1985.
6. Кириллова В. Контрольные задания по гармонии для студентов-заочников дирижёрско-хорового факультета. – М.: ГМПИ им.Гнесиных, 1966.
7. Кириллова В. Контрольные задания для студентов заочного отделения дирижёрско-хорового факультета музыкальных ВУЗов. / Под ред. И. Истомина. Ч. I, II. – М.: ГМПИ им.Гнесиных, 1978.
8. Кириллова В., Наумов Л., Степанов А., Таранущенко В. Практические задания к курсу гармонии. / Под ред. И. Марголиной. – М.: ГМПИ им.Гнесиных, 1976.
9. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976.
- 10.Максимов С. Упражнения по гармонии на фортепиано. Ч.ч. I-III, М.: Музыка, 1954.
- 11.Мазель Л., Цукерман В. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967.
- 12.Скребкова О., Скребков С. Хрестоматия по гармоническому анализу. М.: Музыка, 1978.
- 13.Степанов А. Гармония. М.: Музыка, 1971.
- 14.Тюлин Ю. Краткий теоретический курс гармонии. М.: Музыка, 1978.
- 15.Холопов Ю. Задания по гармонии. М.: Музыка, 1978.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	с. 3
I. Методические рекомендации	с. 5
Указания к матричному анализу гармонизуемых мелодий	с. 7
Учебное сочинение	с. 17
О заданиях по игре на фортепиано	с. 20
Гармонический анализ	с. 23
II. Задания	
<i>Задание 1.</i> Аккорды доминантовой и субдоминантовой групп ("особые" разрешения; менее употребительные обороты)	с. 37
<i>Задание 2.</i> Отклонения и модуляции в тональности диатонического родства; виды эллиптических оборотов	
с. 42	
<i>Задание 3.</i> Неаккордовые звуки на тяжелых долях такта. Приготовленное задержание	с. 46
<i>Задание 4.</i> Неприготовленное задержание	с. 49
<i>Задание 5.</i> Неаккордовые звуки на легких долях такта (проходящие, вспомогательные, предъёмы)	с. 53
<i>Задание 6.</i> Более сложные виды неаккордовых звуков. Органный пункт	с. 55
<i>Задание 7.</i> Альтерация аккордов доминантовой и субдоминантовой групп. Энгармонизм доминантсептаккорда, доминантсептаккорда с пониженной квинтой и доминантсептаккорда с повышенной квинтой. Энгармонизм увеличенного трезвучия	с. 58
<i>Задание 8.</i> Модуляция через энгармонизм доминантсептаккорда и доминантсептаккорда с пониженной квинтой. Модуляция через энгармонизм увеличенного трезвучия	с. 61
<i>Задание 9.</i> Энгармонизм уменьшенного вводного септаккорда. Модуляция через энгармонизм уменьшенного септаккорда	с. 64
<i>Задание 10.</i> Мажоро-минорный лад. Эллипсис в условиях мажоро-минорной системы	с. 67
<i>Задание 11.</i> Повторение пройденного материала. Гармонические средства современной музыки. Новая тональность. Додекафония	с. 70
<i>Задание 12.</i> Повторение пройденного материала. Гармонические средства современной музыки. Сонористика. Алеаторика. Сериализм	с. 72
III. Приложение	с. 75
IV. Литература	с. 79
V. Содержание	с. 80

Истомин Игорь Александрович

Гармония

Учебное пособие

Редактор В.П. Рыжкова

Компьютерный набор и верстка И.Цуканов, А.Поздняков, Н.Папехина

Подписано в печать 23.12.2004.

Объем 10 п.л.

Тираж 1000 экз.

121069, Москва, ул. Поварская, 30/36, редакционно-издательский отдел.

И.Истомин

ГАРМОНИЯ

Москва 2005