

Уильям Руссо
(с участием Джеффри Эйниса
и Дэвида Стивенсона)

Сочинение музыки: новый подход

Перевод – Константин Боечко
(под редакцией Романа Станкова)

William Russo

(with Jeffrey Ainis
and David Stevenson)

Composing music: a new approach

The University of Chicago Press
Chicago and London
1983

Содержание

Предисловие	6
Кому предназначена эта книга	6
Об упражнениях	7
Однажды вы закончите работать с этой книгой	7
Общие правила выполнения упражнений	9
Глава 1. ЭМС, система нот и некоторые звукоряды	11
Великая Флейта	11
ЭМС	12
Система нот	13
Мелодии на основе гаммы С-мажор	14
Дорийский лад	15
Базовые длительности	16
Глава 2. Гармония (I)	18
Аккордовые прогрессии: начало	18
Перестановка	21
Недиатонические аккордовые последовательности	22
Мелодия и гармония	25
Ноты, не входящие в аккорд	26
Глава 3. Трансформация	29
Мелодическая трансформация	29
Регрессия	30
Инверсия	31
Ритмическая трансформация	33
Добавление и вычитание	36
Контекст	37
Подгруппы	38
Применение трансформации	39
Глава 4. Малая тема и большая тема	41
Мотив и малая тема	41
Больше о малых темах	43
Большая тема	44
Гармонизованная большая тема	46
Графическое представление мелодии	49
Глава 5. Другие звукоряды и двенадцатитоновая система	54
Пентатоника	54
Дитоника	55
С-ликсийский: выдуманный звукоряд	56
Блюзовая гамма	57
Транспонирование гамм	58
Двенадцатитоновая система	58
Глава 6. Изомелодия, изоритм и их сочетание	62
Изомелодия	62
Изоритм	63
Сочетание изомелодии и изоритма	64
Глава 7. Оstinato	69
Оstinato как аккомпанемент	69
Оstinato, связанное с гармонией	69
Оstinato, противоречащее гармонии	71
Оstinato без аккордов	72

Глава 8. Формы аккомпанемента	75
«Ум-па»	75
Арпеджированный аккомпанемент	76
Аккомпанемент повторяющимися аккордами	79
Мысли напоследок	81
Глава 9. Гармония (II)	82
Три особых аккорда	82
Больше неаккордовых нот	84
Диатонические нетерциевые аккорды	85
Получение нетерциевых аккордов из диатонической мелодии	87
Получение аккордов из недиатонических мелодий	89
Глава 10. Контрапункт	90
Контрапункт 1:1 и консонансные интервалы	90
Виды голосоведения	91
Три упражнения на контрапункт 1:1	92
Контрапункт 2:1	94
Двухчастный контрапункт с аккордами	96
Двухчастный контрапункт и пентатоника	99
Контрапунктные аспекты мелодии и аккомпанемента	102
Глава 11. Органум	103
Двухголосый органум	103
Терциевые аккорды в органуме	105
Нетерциевые аккорды в органуме	107
Органум как источник	108
Органум в качестве аккомпанемента	113
Мысли напоследок	115
Глава 12. Имитация: полезная игра	116
Игра	116
Имитация с мелодией	120
Частичное наложение	122
Фрагментацией	123
Риск, связанный с имитацией	125
Глава 13. Слова и музыка	127
Предпосылка	127
Текст и поэзия	127
Ритм слов	129
Длительность	129
Высота	130
Тактовая черта	132
Сильные и слабые доли	134
Комбинация всего вышеперечисленного и ряд любопытных выводов	135
Слова и малая тема	137
Слова в “АА”	139
Немного о пении	141
Два бесценных упражнения	142
Мысли напоследок	143
Глава 14. Изображение музыки	144
Человеческий голос	145
Два голоса	147
Голос и слова	148
Духовые и струнные инструменты	149
Канон	151

Словесное описание	152
Клавишные инструменты	153
Подробнее о кривых	153
ПеркуSSIONные инструменты	155
Глава 15. Популярная музыка как источник	156
Классическая музыка с популярными элементами: лады	156
Классическая музыка с популярными элементами: ритм	161
Классическая музыка с популярными элементами: мелодия	162
Классическая музыка с популярными элементами: аккомпанемент	165
Классическая музыка с популярными элементами: процедуры	167
Использование популярного аккомпанемента	169
«Переключивание» популярных аккомпанементов	171
Совмещение классической и популярной музыки	173
Глава 16. Минимализм	174
Вернёмся к изоритму	174
Блоки	174
Пуантилизм	176
Псевдо-второй голос	177
Гетерофония	178
Больше о блоках	180
Два или более одновременно звучащих остинато.	180
Калейдоскопические остинато	183
Чередование голосов	187
Мысли напоследок	189
Приложение А. Диапазоны инструментов	190
Приложение В. Музыкальные обозначения и символы	191

Предисловие

Эта книга предназначена для того, чтобы научить вас сочинять музыку. Если вы уже её сочиняете, она сделает вас более гибкими, а также поможет вам развить имеющиеся у вас навыки и идеи. Это не книга *о* музыке. И это не книга *о* композиции. Это книга, требующая вашего непосредственного *участия*; на самом деле, вы будете сочинять музыку уже с начала первой главы. Иными словами, основной подход этой книги – знания и опыт.

Обучение осуществляется посредством упражнений; фактически, читать эту книгу означает, по сути дела, последовательно выполнять упражнения. Каждое упражнение знакомит вас с конкретным методом, используя который, вы тут же должны сочинить короткую пьесу. Я считаю такой метод высокоэффективным. Немедленное применение даёт немедленный опыт. Более того, не существует лучшего способа научиться чему-либо, кроме как попробовать сделать это самому.

Книга сосредоточена на сущности музыки – мелодии. Также затрагиваются вопросы гармонии, так что вы сможете хорошо понимать важнейшие взаимосвязи между гармонией и мелодией. Большая часть гармонического материала ограничена мажорными и минорными трезвучиями – за исключением упражнений, посвящённым «магическим» аккордам и нетрёхнотным аккордам, выведенным из мелодии.

Я использовал только те методы и упражнения, которые показали свою эффективность на моих занятиях. В их число входят темы, которых вы не найдёте в любой другой книге – «Слова и музыка» и «Популярная музыка как источник». Некоторые темы, как, например, изомелодия, органум, пуантилизм и минимализм, могут быть вам незнакомы, но вам не составит труда их освоить: инструкции по ним просты и понятны.

Кому предназначена эта книга

Эта книга для всех, кто хочет научиться сочинять музыку. Студенты, посещающие мои занятия, имеют различный уровень подготовленности, различные цели и вкусы – и все достигают успеха, используя мои методы композиции, даже те, кто имеет самую минимальную музыкальную подготовку. Чтобы начать работать с этой книгой, вам нужно уметь читать ноты в скрипичном и басовом ключе, знать гамму до-мажор, длительности и высоты нот, а также структуру интервалов. Эти знания эквивалентны менее чем семестровому курсу музыкальной теории. Практически во всех случаях полезно (но не необходимо) владение азами игры на фортепиано.

Уникальность этой книги состоит в том, что эффект от её использования могут получить студенты любого уровня подготовки; новички могут приступить к её изучению с самого начала, а более опытные студенты – отшлифовать уже имеющиеся у них знания и навыки. Структура книги позволяет учащимся сконцентрироваться на тех областях, которые в наибольшей степени соответствуют их индивидуальным нуждам. По этой причине книга будет полезна и преподавателям. «Сочинение музыки» успешно используется в рамках двухсеместрового курса в Колумбия-Колледж, Чикаго. Она работает особенно хорошо, поскольку многие студенты являются инструменталистами и могут исполнять упражнения и примеры для всей группы.

Кроме того, «Сочинение музыки» прекрасно подходит и для самообучения. Все содержащиеся в ней инструкции являются прямыми и однозначными, так что вы можете с лёгкостью следовать им. Вы увидите, что в книге содержится вся информация, которая необходима для обучения.

Об упражнениях

Преподавая, я стимулирую студентов на то, чтобы они начинали сочинять музыку немедленно. Каждое из упражнений редко содержит сразу несколько новых элементов. Рассматриваемый подход предполагает отдельный разбор каждой детали процесса создания музыки с целью более глубокого её понимания.

Например, в Главе 9 есть упражнение, посвящённое «магическим» аккордам, в котором вам будет дан уникальный аккорд, и будет предложено сочинить мелодию, используя только звуки, составляющие этот аккорд. Вам будет дан аккомпанемент, некоторые соображения по поводу формы и фактуры, а также несколько других указаний. Это ваша отправная точка. Закончив упражнение, вы будете уверенно себя чувствовать и ориентироваться в мелодии, построенной на основе нот интересных аккордов. Подобные упражнения улучшат вашу способность контролировать и развивать ваш материал.

Как и вышеозначенный пример, каждое упражнение предполагает использование определённого количества средств. На протяжении всей книги широко применяется метод ограниченных средств; это самый эффективный и полезный метод обучения композиции. Когда перед вами чистый лист бумаги и никаких указаний, бывает очень трудно определить, с чего начинать. Ограничения служат руководством, указывая вам направление, в котором вам нужно работать, чтобы выполнить каждое упражнение. Имея в распоряжении ограниченное число средств для работы, вы научитесь достигать многого, не совершая лишних действий. Начинающий композитор обычно стремится использовать больше аккордов, ритмов и звуков, чем это необходимо, и потому часто получает менее удовлетворительный результат, чем хотелось бы. Вы будете удивлены уровнем полезности удачно выбранного направления работы.

Наконец, главы этой книги, как и в других учебниках, расположены в логической последовательности; однако в данном случае вовсе не обязательно строго придерживаться данной последовательности – особенно при изучении последних глав. Каким бы ни был уровень вашей подготовки, я призываю вас пройти по порядку хотя бы первые четыре главы. Необходимо закончить изучение Главы 8 до того, как вы перейдёте к следующим главам. Глава 14, посвящённая изображению музыки, может быть пройдена в любое время.

Однажды вы закончите работать с этой книгой

Несмотря на то, что существует ряд хороших книг о композиции, их содержание носит, по большому счёту, теоретический характер. С другой стороны, «Сочинение музыки» содержит исключительно практическую информацию, которая очень легко усваивается, если выполнять задания немедленно. Опыт, который вы получите в процессе изучения этой книги, поможет вам ориентироваться во многих ситуациях. Вы сможете использовать его при сочинении своей собственной музыки. Вы усвоите важные принципы связи музыки со словами и способы использования разных видов музыки. Вы сможете развить в себе ощущение взаимосвязи между различными частями композиции. Кроме того, у вас появится обширный справочник новых идей и набросков (результатов выполнения упражнений), развив которые, вы сможете создать новые пьесы.

Также вы неизбежно сделаете важные открытия, касающиеся вашей собственной натуры и ваших собственных идей.

В заключение я должен сказать, что эта книга содержит точку зрения, которая несколько лет назад ещё считалась консервативной, а теперь является почти что смелой: музыка должна порождать мысли и чувства, которые я называю общечеловеческими; она должна быть направлена к аудитории и всегда поддерживать жизнь.

Посвящается Вики Голдберг

Общие правила выполнения упражнений

1. Готовьтесь к выполнению упражнений. Чтобы работать наилучшим образом, вы должны быть всецело готовы к этой работе. Попробуйте принять правильный настрой – как умственный, так и эмоциональный, – добейтесь внутреннего спокойствия. Концентрация на поставленной задаче является здесь залогом успеха.

2. Пользуйтесь голосом и слухом. Пойте, сочиняя мелодии, определяйте высоту звуков, которые поёте. Разумеется, игра на фортепиано (или на любом другом инструменте) поможет развить ваш слух, однако вашей главной задачей является удерживать музыку при помощи голоса и слуха так же хорошо, как и при помощи пальцев и памяти. Учитесь пропевать, нота в ноту, то, что вы сочиняете, прямо *в процессе* сочинения. Позже вы должны уметь пропеть всю мелодию целиком, без пауз.

3. Мелодии, не имеющие гармонии или аккомпанеента, должны начинаться и заканчиваться на первую ступень звукоряда (тонику), и последний звук должен быть в той же октаве, что и первый. Соблюдение этого правила поможет вам оставаться в одной тональности и придать чёткие очертания вашей мелодии.

4. Свободно используйте секунды и терции. Избегайте увеличенных и уменьшенных интервалов. Данное правило является отражением возможностей человеческого голоса, на которых основываются все мелодии. И не превышайте диапазона большой ноты. Другими словами, между самой высокой и самой низкой нотой вашей мелодии не должно быть более ноты.

5. Пишите для инструмента, на котором умеете играть. Очень важно слышать то, как исполняется ваша музыка, а наблюдение за тем, как записанная музыка превращается в настоящий звук, является очень волнующим процессом. Кроме того, прослушивание своей музыки сдерживает естественное побуждение начинающего композитора превзойти свои исполнительские и практические возможности.

6. Сочиняйте свои мелодии для струнных или свистковых духовых инструментов. Большая часть мелодий в упражнениях должны быть простыми, а струнные и свистковые духовые инструменты могут обеспечить более ярко выраженное и эмоциональное исполнение таких мелодий, нежели другие инструменты. Фортепиано совершенно не подходит для исполнения таких мелодий, поскольку оно может легко нейтрализовать их характер. Однако фортепиано можно использовать для создания гармонии или аккомпанеента.

7. Всегда определяйте темп и динамику мелодии (в т.ч. крещендо и диминуэндо); указывайте, где в мелодии должно использоваться легато, а где стаккато. Это правило призывает вас создавать музыку, полностью готовую для исполнения, поскольку все эти обозначения являются такой же неотъемлемой частью музыки, как и сами ноты (см. Приложение Б «Музыкальные символы»).

8. Давайте названия всем упражнениям, длина которых превышает шесть тактов. Название поможет вам выразить настроение или идею мелодии, а также поможет инструменталисту исполнить вашу музыку именно как *живое произведение*, а не как простое упражнение. Также это поможет слушателю (к которому любой музыкант должен испытывать симпатию и любовь) понять вашу музыку. Убедитесь, что название выражает музыку, а музыка выражает название. Не используйте названия, описывающие используемую вами технику или метод (например, «Особый аккорд») или содержащие дату создания композиции («Полдень вторника»). Используйте только такие названия, которые могут поведать исполнителю и слушателю о природе этой музыки.

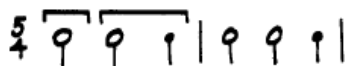
9. Записывайте мелодии преимущественно в размерах 4/4 или 3/4, используя только следующие длительности (я называю их базовыми дли-



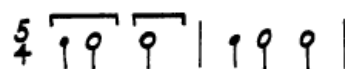
тельностью). Не допускаются никакие паузы, кроме $\frac{1}{4}$. Не соединяйте ноты перемычками. В самом последнем такте мелодии можно использовать ноту, занимающую по длительности весь такт целиком – например, целая нота в $\frac{4}{4}$ или половинная с точкой – в $\frac{3}{4}$.

10. Не меняйте темп, добавляя ритардандо, аччелерандо или ферматы. Всё это может помешать ясности ритмического движения. Комбинация размеров $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ и базовых длительностей является, без сомнения, лучшим ритмическим материалом для развития композиторских навыков. Данное правило более чем все остальные, предохраняет вас от всевозможных проблем. Также вам нужно ограничивать количество используемых в упражнении ритмов; два-три разных ритма будут служить вам лучше, чем десять. Вы можете иногда записывать мелодии в $\frac{5}{4}$ или $\frac{7}{4}$, если будете делить эти размеры на группы: $\frac{5}{4} = \frac{3}{4} + \frac{2}{4} = \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$, а $\frac{7}{4} = \frac{3}{4} + \frac{4}{4} = \frac{4}{4} + \frac{3}{4}$.

Например, $\frac{5}{4}$ может получиться так:



Или так:



Ни при каких обстоятельствах не используйте оба этих ритма в одной и той же мелодии. На самом деле размер $\frac{5}{4}$ не так легко распознать, как это кажется, однако можно легко распознать на слух смену одного способа деления на другое. То же самое касается и размера $\frac{7}{4}$.

Всегда помните о том, что меньшее есть большее, а тишина есть музыка.

11. Контроль и ограничения приводят к креативности и развитию. Время от времени мне попадаются студенты, сопротивляющиеся ограничениям данной книги – в особенности общим правилам (с которыми, нужно заметить, согласовываются не все упражнения данной книги). Это сопротивление вполне понятно, и у вас тоже может возникнуть это чувство. Но позвольте мне указать на причины введения этих ограничений.

Одни ограничения позволяют сфокусироваться на процедуре или методе: они избавляют вас от необходимости делать множество выборов, тем самым давая вам возможность максимально приблизиться к вашим ощущениям и идеям. Примеры подобных ограничений – упражнения, в которых вам предписывается использовать такой-то ритм и четыре данные ноты.

Цель других ограничений – избавить вас от трудностей. К примеру, задания, требующие использования конкретных длительностей, помогают вам добиться ритмического баланса, создать мелодию, сохраняющую свою движущую силу, не провисающую. «Запрещённые» ритмы (как, например, шестнадцатые и тридцать вторые ноты с точкой, за которыми следуют две целые ноты) добавляют начинающему композитору проблем. Я хочу, чтобы во время работы с этой книгой проблем у вас не было. Я хочу, чтобы вы приняли вызов, получали удовольствие и накапливали опыт.

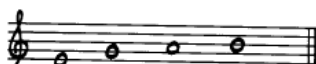
И, наконец, эти ограничения – способ не обращать внимания на всё, кроме того, что находится глубоко внутри вас. Следуйте правилам и пишите музыку.

ЭМС, система нот и некоторые звукоряды

Великая Флейта

Представьте, что вы были захвачены в плен воинственным племенем лораков, возглавляемым Эдреволлом, который сохранит вам жизнь только в том случае, если вы порадуете его музыкой, которую вы напишете для Великой Флейты. Однако эта Великая Флейта может давать всего четыре ноты.

Пример А

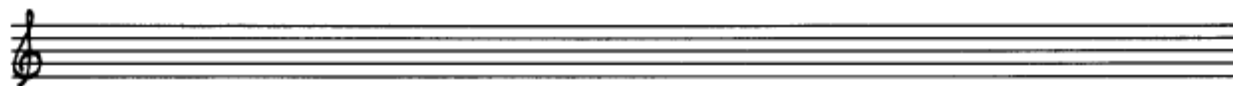
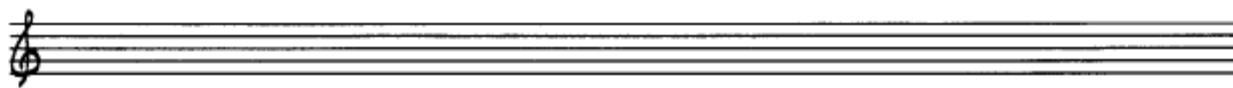


Упражнение 1

1. Придумайте мелодию для этой четырёхнотной флейты, используя только те ноты, что перечислены в Примере А.
2. Используйте только этот ритм (паузы в данном упражнении не допускаются).



3. Чтобы придать вашей мелодии очертания, время от времени вставляйте в неё повторяющиеся такты – или последовательно, или через определённое количество тактов.
4. Попробуйте не использовать постоянно все ноты. Изучите выразительные средства, доступные каждой ноте в сочетании с другими нотами. Даже несмотря на то, что в вашем распоряжении всего четыре ноты, вы можете решить, к примеру, исключить одну ноту в течение первых нескольких тактов.
5. Обратившись к Общим Правилам, выберите те, что подходят к данному упражнению и следуйте им.



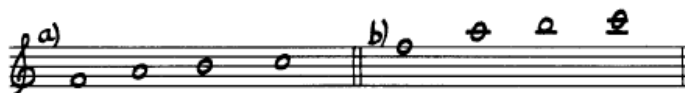
Четырёхнотная флейта – пример ограничения диапазона: вам доступны для использования всего четыре звука. Ограничение диапазона будет встречаться в этой книге очень часто – равно как и другие типы ограничений. Наличие таких ограничений разовьёт у вас ощу-

щение деталей, а также избавит вас от лишних технических проблем, позволив сосредоточиться на том, что вы хотите выразить в своей мелодии.

Элементарная музыкальная структура (ЭМС)

Диапазон четырёхнотной флейты образует *элементарную музыкальную структуру (ЭМС)*¹, в которой вы можете также использовать те же ноты, но из других октав.

Пример В



Если ЭМС состоит из звуков, изображённых в секции а примера В, то вы также можете использовать звуки, изображённые в секции b этого же примера – равно как и другие октавные формы этих же нот.

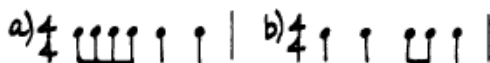
Ниже представлена мелодия, состоящая из нот примера В. Обратите внимание, что звук А используется только в 5 и 6 тактах.

Пример С



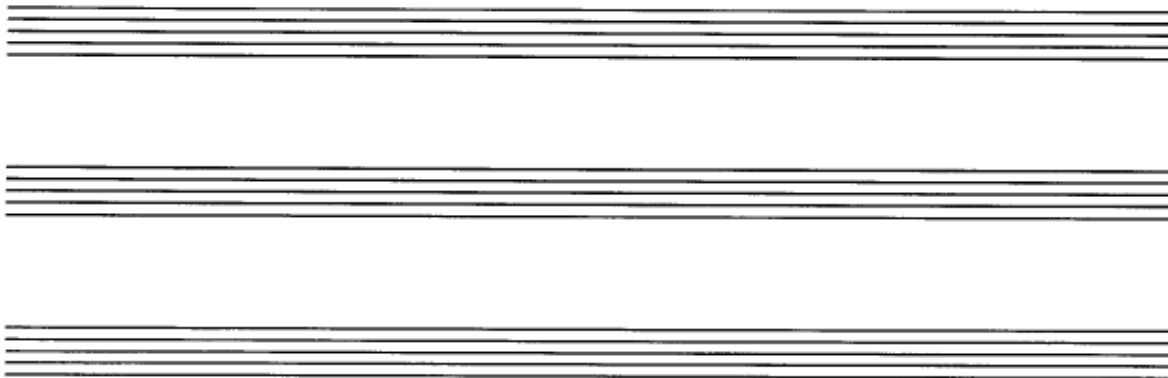
Упражнение 2

1. Придумайте мелодию, состоящую лишь из нот ЭМС, представленной в примере В. Также можете использовать октавные формы этих нот.
2. Используйте только эти два ритма.



3. Чтобы придать форму вашей мелодии, время от времени повторяйте такты.

¹ Согласно Encyclopédie Larousse (1957) элементарной музыкальной структурой (cell) называется «небольшая ритмическая и мелодическая модель, которая может быть выделена в качестве тематического контекста или его части». Понятие ЭМС отличается от понятия фигуры или мотива: Encyclopédie Fasquelle (1958) определяет ЭМС как «наименьшую неделимую единицу», но при этом отличает её от мотива, т.к. последний может состоять из нескольких ЭМС. Вне зависимости от контекста ЭМС может быть использована для создания мелодического фрагмента или для развития мотива. ЭМС может служить основой структуры всего музыкального произведения в целом.



Мелодии на основе гаммы до-мажор

Пример F: гамма до-мажор

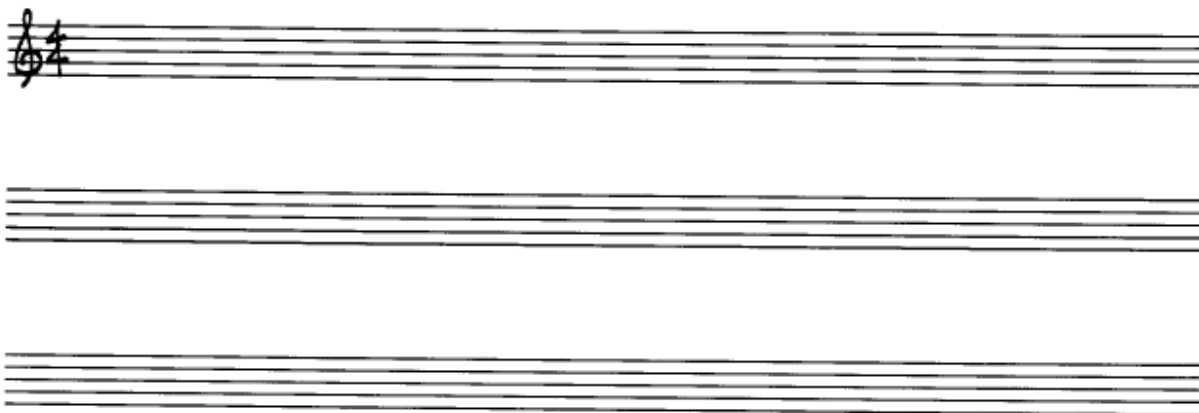


Упражнение 4

1. Придумайте мелодию, состоящую только из нот примера F (а также из октавных форм этих нот). Рассматривайте эту мелодию как нечто целостное, а не как просто совокупность отдельных тактов.
2. Первая и последняя нота должна быть c^1 .
3. Используйте только этот ритм.

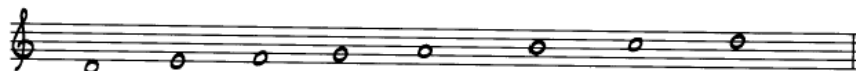


4. Время от времени повторяйте такты – как подряд, так и через интервал. Подсказка: всегда пишите повторяющиеся такты целиком. Никогда не сокращайте повторяющиеся такты, заменяя их символами; если вы вынуждены писать их полностью, значит, они действительно нужны вам.
5. Обратитесь к Общим Правилам, которые подходят к данному упражнению, и следуйте им.



Дорийский лад

Пример G: дорийский лад ре



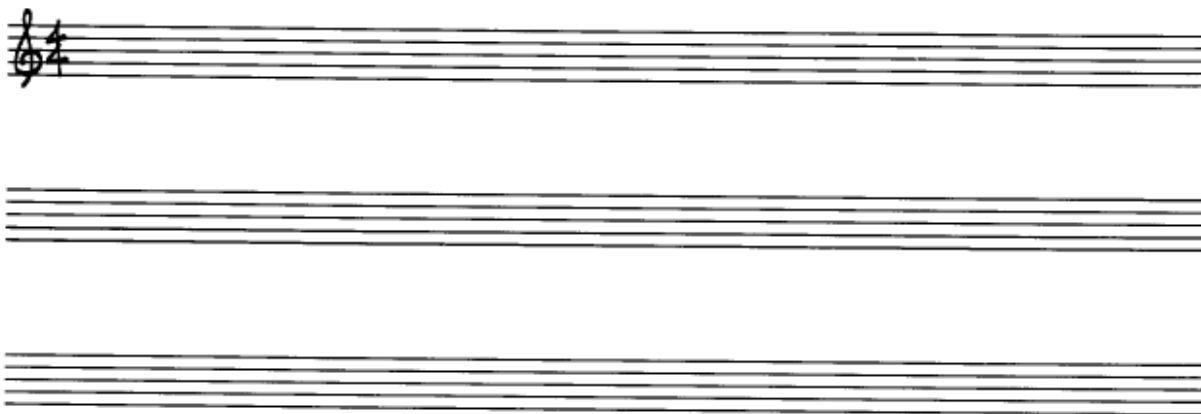
Этот звукоряд содержит те же самые звуки, что и гамма до-мажор, но его центром является нота *ре*. Используя его для мелодий без аккомпанемента, вы должны начинать и заканчивать их нотой *ре*. Кроме того, эту ноту вам нужно использовать довольно часто. Ваш слух должен определять, что тональность мелодии – именно *ре*, а не *до*.

Упражнение 5

1. Придумайте мелодию длиной 6-10 тактов, выражающей воду: например, озеро, поток, дождь, водопад.
2. Используйте для этого ноты примера G, а также их октавный перенос. Не позволяйте тонике сместиться от *ре* к *до*.
3. Используйте только этот ритм.



4. Время от времени повторяйте такты – как подряд, так и через интервал.



Как и *ре*-дорийский, *фригийский* лад *ми* также состоит из нот гаммы до-мажор.

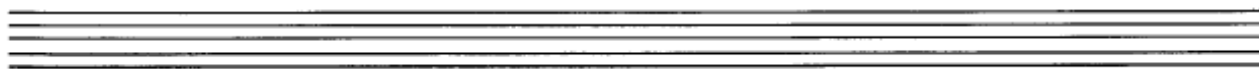
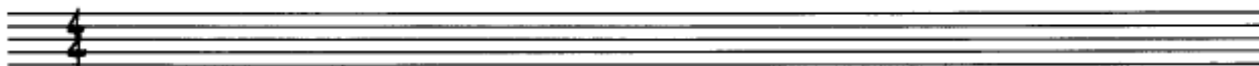
Пример H



Упражнение 6

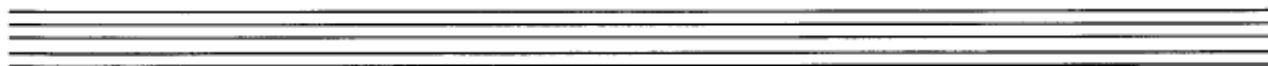
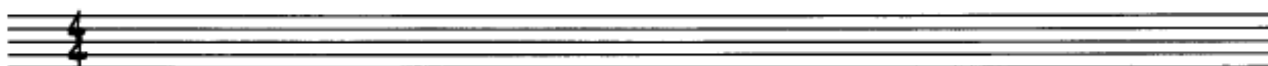
1. Придумайте мелодию длиной 6-10 тактов. Сделайте её мрачной и зловещей.
2. Используйте для этого ноты примера H, а также их октавный перенос. Следите за тем, чтобы тоникой всегда оставалась нота *ми*.
3. Используйте только эти ритмы.





Упражнение 7

На основе упражнения 6 сделайте «упражнение с ошибками». Игнорируя инструкции, выполните неправильно всё, что только можете, особенно то, что касается сохранения ноты МИ в качестве тоники. Пометьте все ваши ошибки.



Базовые длительности

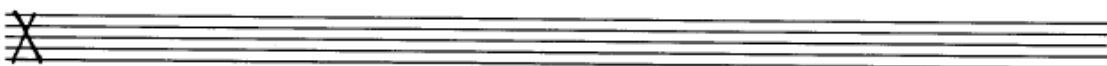
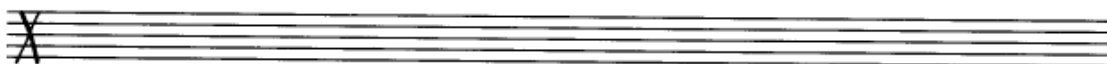
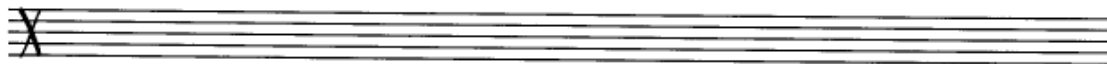
Во всех упражнениях, которые вы выполняли до этого, ритмы задавались заранее – т.е. вы были ограничены одним-двумя ритмами. Это ещё одно ограничение возможностей.

Упражнение 8

1. Придумайте партию из 8-12 тактов для перкуSSIONного инструмента неопределённой высоты звучания, используя только базовые длительности нот (обратите внимание на символ X на месте ключа).
2. Не разрешается использовать орнаментации вроде этих.



3. Не используйте паузы после восьмых и шестнадцатых нот, поскольку такие последовательности трудны для исполнения.



В примере I шесть раз нарушены правила, перечисленные в упражнении 8. Попробуйте найти их, не глядя в список ошибок.

Пример I



Список ошибок:

1. Длительности не входят в список базовых длительностей;
2. Встречается запрещённая орнаментация;
3. Нет баланса между длинными и короткими нотами;
4. Паузы после двух 8 и четырёх 16 нот;
5. Запрещено соединение штилей соседних уже объединённых рёбрами групп нот;
6. Слишком много пауз.

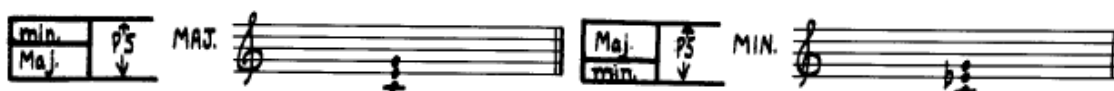
У вас может возникнуть ощущение, что ограничения, касающиеся базовых длительностей, неоправданны, однако правда состоит в том, что из базовых длительностей можно получить сотни ритмов, а самые прекрасные и великолепные мелодии могут быть составлены из двух-трёх ритмов. Ограничьтесь базовыми длительностями и пытайтесь работать с малым количеством ритмов. Кроме того, подгоняйте ритмы друг под друга, стараясь, чтобы один ритм плавно перетекал в другой.

Гармония (I)

Аккордовые прогрессии: начало

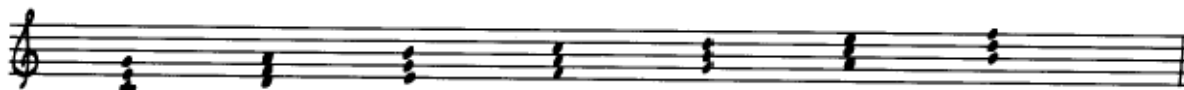
Аккорд состоит из трёх или более одновременно звучащих нот. Аккорд, состоящий из двух терций, называется трезвучием. Мажорное трезвучие состоит из большой терции и малой терции. Представьте себе, что большая терция – это большая коробка, а малая терция – соответственно, маленькая коробка. Тогда мажорное трезвучие будет состоять из маленькой коробки, стоящей на большой, и наоборот: минорное трезвучие – это большая коробка, стоящая на малой. Крайние звуки мажорного и минорного трезвучия образуют чистую квинту.

Пример А



Если мы построим трезвучия от нот гаммы *до-мажор*, используя только ноты этой гаммы, то получим следующие аккорды, называемые *диатоническими*.

Пример В



Трезвучия, построенные от нот *до*, *фа* и *соль*, являются мажорными – с большой терцией внизу и малой вверх. Трезвучия, построенные от *ре*, *ми* и *ля* – минорные, т.е. с малой терцией внизу и большой вверх. Трезвучие, построенное от ноты *си* – уменьшенное, т.е. состоящее из двух малых терций.

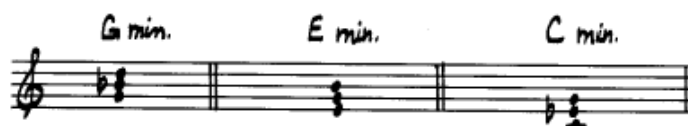
В популярной музыке мажорное трезвучие обозначается заглавной латинской буквой.

Пример С



Подобным же образом минорное трезвучие принято обозначать заглавной латинской буквой с одной из следующих приставок: Min, Mi, min, mi, m, “-” (лично я предпочитаю использовать min).

Пример D



Уменьшенное трезвучие обозначается заглавной латинской буквой с маленьким ноликом сверху.

Пример E



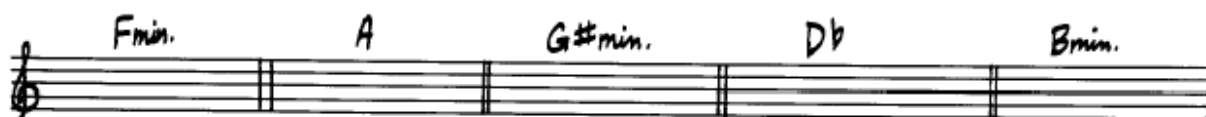
В примере F представлены семь трезвучий, построенных от нот гаммы до-мажор и записанных в буквенном виде.

Пример F

C Dmin. Emin. F G Amin. B°

Упражнение 1

Запишите ноты, соответствующие следующим аккордовым записям.



Теперь давайте поговорим об аккордовых прогрессиях, начав с движения от одного аккорда к другому. В большинстве разделов данной книги мы не будем касаться уменьшенных трезвучий, поскольку их использование выходит за пределы фундаментальных знаний, которые мы используем здесь.

Мажорные и минорные трезвучия, полученные из нот гаммы до-мажор, имеют возможность свободного движения. Самое значимое и сильное движение – это движение аккордов на чистую кварту или чистую квинту (см. пример G, а). Следующее по силе движение – это движение на секунду (см. пример G, б). Самое слабое или нейтральное движение – это движение аккордов на терцию, особенно в диатонической гармонии; аккорды, отстоящие друг от друга на терцию, имеют по два общих звука (см. пример G, в). Каждое из этих движений по-своему полезно.

Пример G



Упражнение 2

Постройте различные двухаккордовые прогрессии, используя мажорные и минорные трезвучия, на основе нижеследующих указаний. Над аккордами подписывайте их буквенные обозначения.

- а) Движение на чистую кварту и чистую квинту;
- б) Движение на секунду;
- в) Движение на терцию.

Совет: играйте эти прогрессии снова и снова. Запомните их.



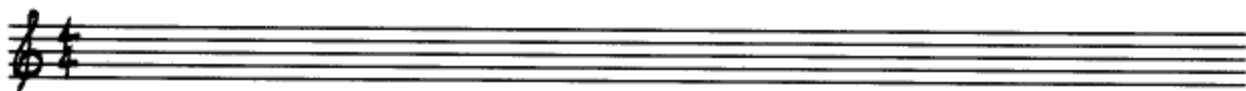
Перед тем, как строить аккордовые последовательности, ознакомьтесь со следующим руководством.

Общие правила диатонических аккордовых прогрессий

1. Используйте только диатонические мажорные и минорные трезвучия. Они предполагают наиболее свободное движение.
2. Первый и последний аккорд должен быть трезвучием, построенным от первой ступени гаммы – тоники.
3. Основной тон предпоследнего аккорда должен отстоять от основного тона последнего аккорда на секунду, кварту или квинту сверху или снизу.
4. Следите за тем, чтобы основные тона аккордов (т.е. звуки, от которых строятся эти аккорды) образовывали пригодную для пропевания мелодию.
5. Составляйте свою прогрессию так, чтобы она тяготела строго к тонике.

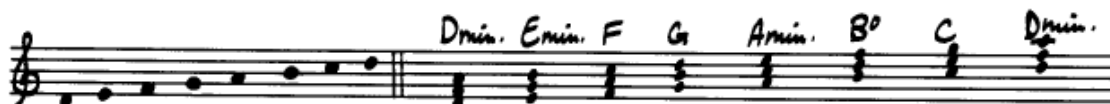
Упражнение 3

1. Придумайте аккордовую прогрессию длиной 8-10 тактов в до-мажоре, один аккорд на такт.
2. Используйте только мажорные и минорные трезвучия, полученные из нот гаммы до-мажор.
3. Каждому аккорду поставьте в соответствие его буквенное обозначение и длительность.
4. Пользуйтесь общими правилами диатонических аккордовых прогрессий.



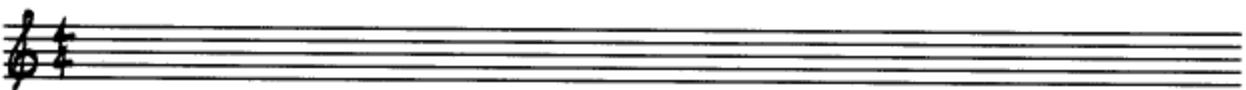
В примере Н представлен дорийский лад *ре* и диатонические трезвучия, построенные от каждой ступени этого лада. Эти трезвучия идентичны таковым, построенным от нот гаммы до-мажор, поскольку ноты этих звукорядов одинаковы.

Пример Н



Упражнение 4

1. Придумайте аккордовую прогрессию длиной 8-10 тактов в *ре-дорийском*, один аккорд на такт.
2. Используйте только мажорные и минорные трезвучия, полученные из нот *ре-дорийского* лада.
3. Каждому аккорду поставьте в соответствие его буквенное обозначение и длительность.
4. Пользуйтесь общими правилами диатонических аккордовых прогрессий. Особенно следите за тем, чтобы *ре* оставалась тоникой. Почаще используйте аккорды *Dm* и *Am*. Не позволяйте прогрессии уйти в тональность до-мажор.



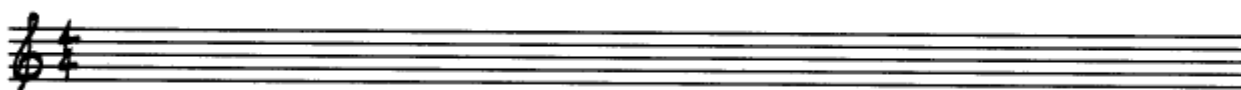
Далее представлен *ми-фригийский* лад, за которым следуют аккорды, построенные от каждой его ступени. Эти аккорды идентичны таковым в до-мажоре и *ре-дорийском*.

Пример I



Упражнение 5

1. Придумайте аккордовую прогрессию длиной 8-10 тактов в ми-фригийском, один аккорд на такт.
2. Используйте только мажорные и минорные трезвучия (без уменьшенных трезвучий).
3. Каждому аккорду поставьте в соответствие его буквенное обозначение и длительность.
4. Пользуйтесь общими правилами диатонических аккордовых прогрессий. Особенно следите за тем, чтобы ми оставалась тоникой. Почаще используйте аккорды Em и Am.



Перестановка

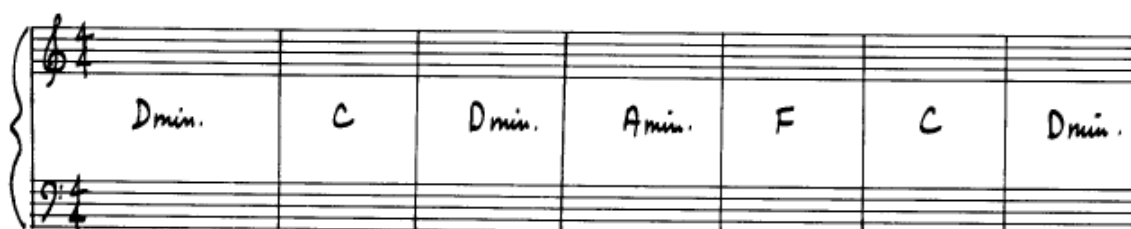
Самый простой способ переложить аккорды на фортепиано – это сыграть трезвучие в скрипичном ключе, а основной тон продублировать октавным переносом в басовом.

Пример J



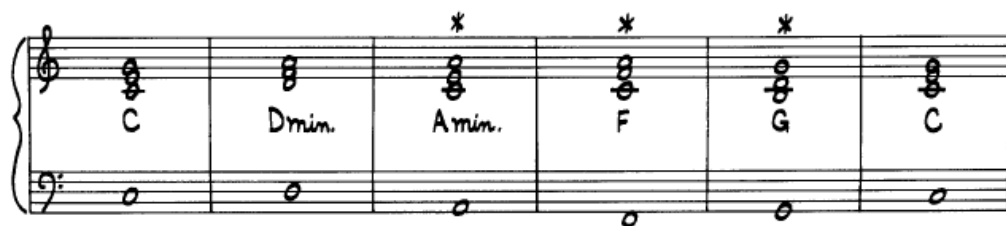
Упражнение 6

1. В скрипичном ключе напишите нотное обозначение аккордов, записанных в буквенном виде.
2. В басовом ключе запишите основной тон каждого аккорда.



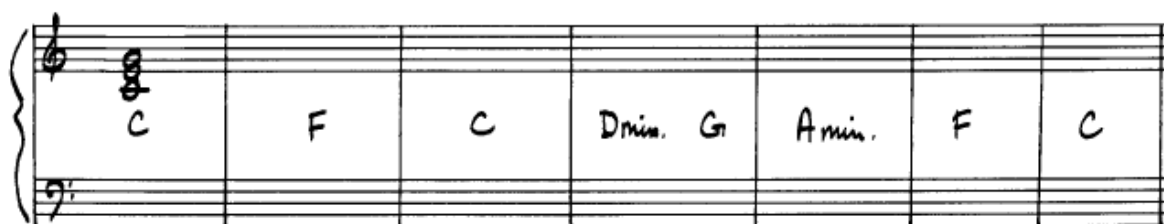
Гораздо легче играть аккорды правой рукой (в скрипичном ключе), если ноты этих аккордов расположены ближе друг к другу, чем в предыдущем примере. В примере К я использовал обращения некоторых аккордов, переставив в них ноты (эти аккорды обозначены звёздочками) так, чтобы правая рука двигалась настолько мало, насколько это возможно. Левая рука по-прежнему исполняет основные тона аккордов.

Пример К



Упражнение 7

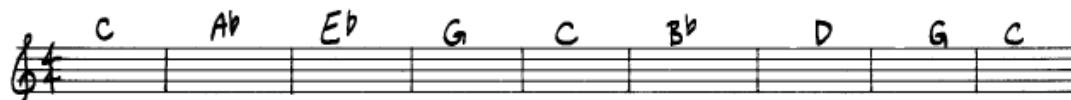
1. В скрипичном ключе запишите ноты аккордов, записанных в буквенном виде, применяя систему перестановки, показанную в примере К. Размер 4/4, два аккорда в такте имеют длительность $\frac{1}{2}$ каждый.
2. В басовом ключе запишите основной тон каждого аккорда.
3. Сыграйте эти аккорды на фортепиано. Иногда перестановка будет незаметна, но вы убедитесь, что всё звучит правильно.



Недиатонические аккордовые последовательности

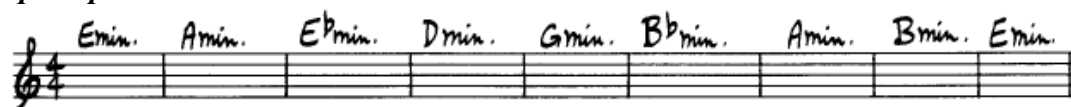
До сих пор аккордовые прогрессии были диатоническими – т.е. построенные исключительно на нотах гаммы до-мажор. В примере L прогрессия начинается с трезвучия до и на нём же заканчивается, так как оно является тоническим. Однако данная прогрессия содержит недиатонические аккорды. Обратите внимание, что все аккорды являются мажорными трезвучиями. Сыграйте сначала аккорды, а затем – только их основные тона.

Пример L



Пример М состоит исключительно из минорных трезвучий.

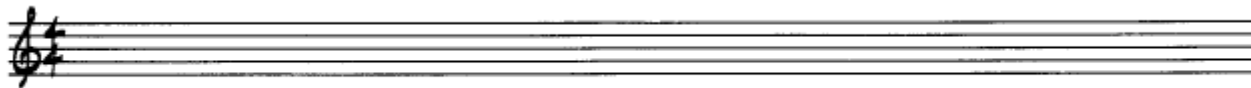
Пример М



Упражнение 8

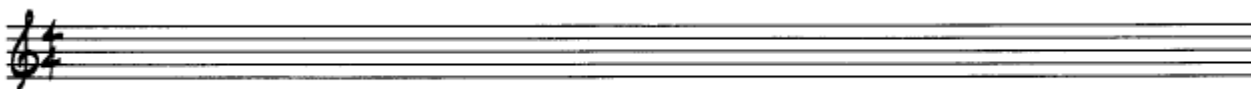
1. Постройте последовательность мажорных трезвучий, не ограниченную диатоническими аккордами в до. Используйте по одному аккорду в такте, применяя буквенное обозначение (число тактов – не менее 14).

2. Последовательность должна начинаться и заканчиваться одним и тем же трезвучием. Это ваша тоника.
3. Основная нота предпоследнего аккорда должна отстоять от основного тона последнего аккорда на большую или малую секунду, чистую кварту или чистую квинту. Такие движения являются наиболее убедительными.
4. Основные тоны аккордов должны образовывать между собой хорошо пропеваемую линию. Будьте осторожны с аккордами, построенными от звуков, отстоящих друг от друга на увеличенную кварту или уменьшенную квинту – это нестабильное, нервное движение.



Упражнение 9

Постройте последовательность минорных трезвучий подобно тому, как это делалось в предыдущем упражнении.



Примеры L и M демонстрируют простое правило свободного движения аккордов одного и того же типа: мажорные трезвучия свободно переходят в другие мажорные трезвучия; минорные трезвучия свободно переходят в минорные трезвучия.

Скомбинировав это простое правило с общими правилами диатонических аккордов, получим другой набор правил. Эти правила защитят вас от некоторых основных ошибок, которые обычно совершают студенты, и при этом позволят вам оставаться творческими и креативными.

Основные правила для смешанных последовательностей

1. Используйте только мажорные или минорные трезвучия.
2. Начинайте и заканчивайте последовательность тоническим трезвучием (в нашем случае это C – для до-мажора, Dm – для ре-дорийского и Em – для ми-фригийского).
3. Диатонические трезвучия свободно переходят из одного в другое.
4. Аккорды одного типа могут свободно переходить в другой аккорд того же типа, т.е. мажорное трезвучие (не важно, диатоническое оно или нет) может перейти в любое другое мажорное трезвучие (не важно, диатоническое или нет).
5. Основной тон предпоследнего аккорда должен отстоять от основного тона последнего аккорда на секунду, чистую кварту или чистую квинту.
6. Основные тоны аккордов должны поддерживать тонику и образовывать хорошо пропеваемую линию.

Важное замечание: быстрый темп требует более простой прогрессии и меньшего количества аккордов, чем медленный темп.

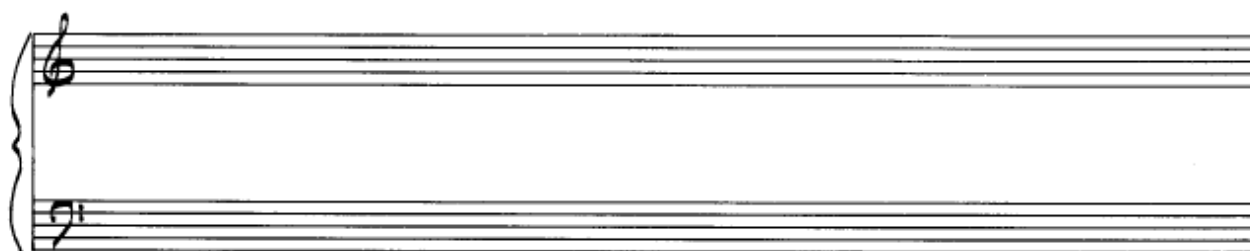
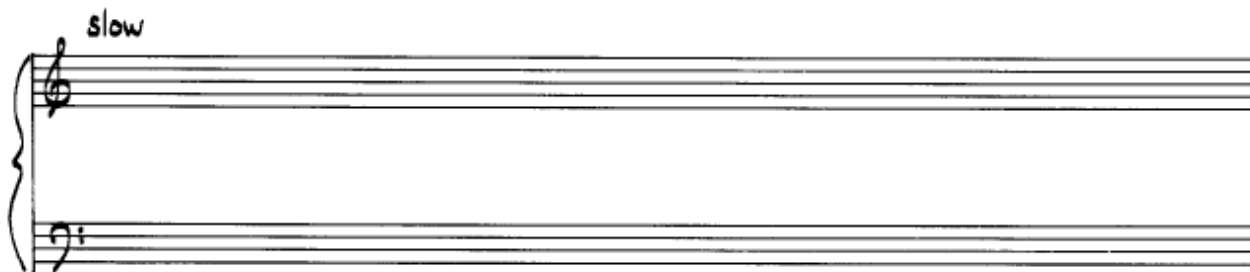
Пример О иллюстрирует основные правила смешанных последовательностей.

Пример О



Упражнение 10

1. Руководствуясь основными правилами смешанных прогрессий, составьте последовательность из 12-16 аккордов.
2. Запишите ноты каждого аккорда в скрипичном ключе, обратив трезвучие так, чтобы движение пальцев правой руки на клавиатуре было минимальным.
3. Запишите октавно продублированный основной тон каждого аккорда в басовом ключе.
4. Учтите, что длительность каждого аккорда должна быть целой или половинной.
5. Укажите темп.



Упражнение 11

В представленной ниже аккордовой последовательности имеется пять нарушений основных правил смешанной аккордовой последовательности. Найдите и отметьте каждую ошибку. Отметьте номера нарушенных правил согласно списку.

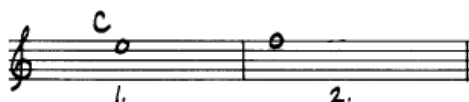


Мелодия и гармония

Чтобы гармонизовать мелодию, вы должны найти аккорды, содержащие ноты мелодии и подчиняющиеся какой-нибудь группе из вышеприведённых правил. Будем использовать основные правила смешанных последовательностей.

В первом такте примера Р за аккордом до-мажор может следовать либо диатоническое трезвучие, либо недиатоническое мажорное трезвучие. Нота *фа* во втором такте является частью двух диатонических трезвучий (Dm и F) и двух недиатонических мажорных трезвучий (Db и Bb).

Пример Р



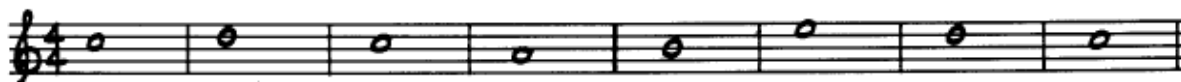
Допустим, вы выбрали аккорд Bb. Это означает, что в третьем такте примера Q вы должны перейти к мажорному трезвучию, содержащему ноту *соль*.

Пример Q



Упражнение 12

1. Используя основные правила смешанных прогрессий, гармонизируйте следующую мелодию подобно тому, как мы делали это в примере Q.
2. Используйте только по одному аккорду на такт, записывая символическое обозначение аккордов над соответствующими нотами.



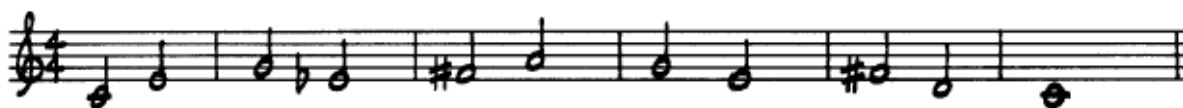
Следующим заданием будет гармонизовать одним аккордом две ноты, которые должны входить в один и тот же аккорд. Во втором такте примера R трезвучие Dm является диатоническим аккордом ми-фригийского лада, который может перейти в любой минорный аккорд или в любой диатонический аккорд, содержащий две мелодические ноты. Это даёт вам выбор между двумя аккордами – C и Em.

Пример R



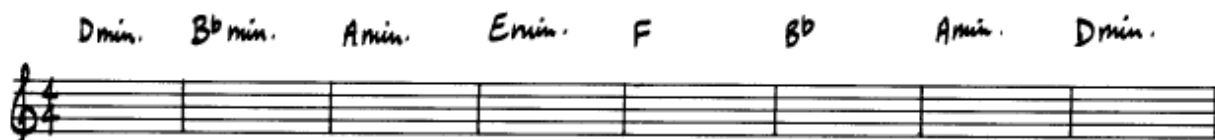
Упражнение 13

1. Используя основные правила смешанных последовательностей, гармонизируйте следующую мелодию.
2. Используйте по одному аккорду на такт, записывая соответствующий символ над первой половинной нотой в каждом такте.
3. Стремитесь к балансу между диатоническими и недиатоническими аккордами; слишком большое количество диатонических аккордов делает неподходящими недиатонические аккорды и наоборот.



Упражнение 14

1. Придумайте мелодию, основывающуюся на данной аккордовой прогрессии.
2. Используйте только ноты, входящие в аккорды: например, во 2 такте вы можете использовать только ноты си-бемоль, ре-бемоль или фа (в любой октаве).
3. Следуйте общим правилам.



Ноты, не входящие в аккорд

Упражнение 15

1. Придумайте мелодию для данных аккордов.
2. Вы можете использовать ноты, которые могут входить в аккорд, а могут являться проходящими нотами.
3. Проходящая нота расположена между нотами, отстоящими друг от друга на терцию, на большую или малую секунду от каждой из этих нот (ноты в тактах e и f примера S – не проходные, поскольку отстоят на увеличенную секунду, которая, по сути, является малой терцией).

Пример S



4. Длительность проходящей ноты должна быть не больше четверти. Обозначайте проходящие ноты буквами p.t.
5. Используйте только четвертные и половинные ноты.

Аkkомпанемент может быть сыгран на фортепиано согласно схеме, приведённой в примере К.

C Emin. Amin.

Dmin. G C Dmin.

Amin. Dmin. G C

Упражнение 16

Придумайте мелодию, подобную той, что вы придумали в упражнении 15, но вместо проходящих нот используйте задержания. Задержание – это неаккордовая нота, расположенная на малую секунду выше или ниже аккордовой ноты, предваряемая паузой. Все нижеперечисленные варианты являются подходящими.

Пример T

C nt. C nt. C nt. C nt. F nt. Amin. nt. C Emin. nt. Dmin.

Emin. Dmin. B^bmin. Amin.

F Eb G F Emin.

Упражнение 17

Придумайте мелодию, подобную той, что вы придумали в упражнении 15, но вместо проходящих нот используйте вспомогательные ноты. Вспомогательные ноты – это неаккордовые ноты которые получают путём движения аккордовой ноты на большую или малую секунду, после чего происходит возвращение на ту же аккордовую ноту.

Пример U

C at. C at. G at. F at. Eb at. C G Cat.

Emin. Amin. Emin. Cmin.

B^bmin. Amin. F Emin.

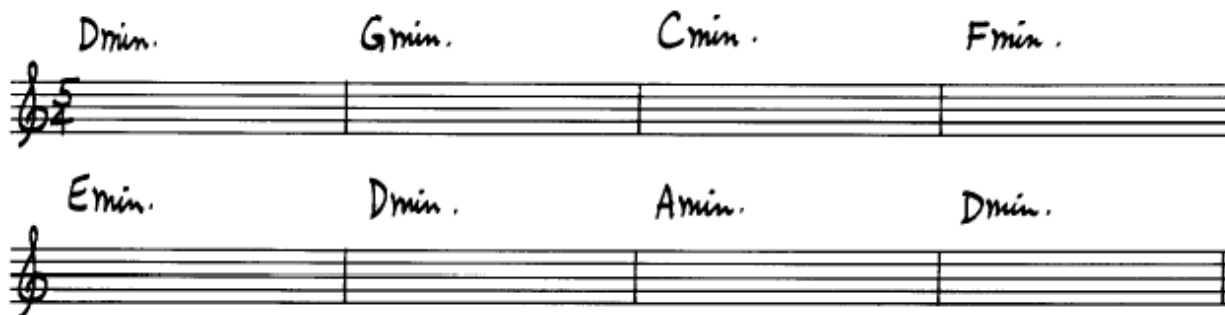
Ещё одним примером неаккордовой ноты является *предъём*, показанная в примере V. Предъём всегда входит в состав следующего после неё аккорда и всегда повторяется (*) в следующем такте.

Пример V



Упражнение 18

Придумайте мелодию, подобную той, что вы придумали в упражнении 15, используя только аккордовые и предъёмы.



Упражнение 19

1. Гармонизируйте следующую мелодию двумя способами: один набор аккордов подпишите над нотным станом, второй – под ним.
2. Следуйте общим правилам смешанных прогрессий.
3. Используйте только 1-2 аккорда на такт. Постарайтесь сбалансировать движение аккордов, полагаясь на свой слух.
4. Каждая нота мелодии должна быть частью аккорда, который вы выбрали для гармонизации этой ноты – кроме нот, отмеченных знаком «+», которые являются неаккордовыми нотами.
5. Каждая гармонизация будет звучать по-своему, и поэтому придумайте названия для обоих способов.



Трансформация

Мелодическая трансформация

Трансформация – это процесс изменения чего-либо, делая его отличным от предыдущего состояния. Первый тип трансформации – *мелодическая трансформация*. Допустим, вы придумали следующий пассаж:

Пример А



Мелодия вполне приемлемая, однако давайте опустим одну из её нот (*сi*) на полтона.

Пример В



Такая разновидность трансформации (добавление или исключение незначительных элементов) называется *модуляцией*. Иногда, как в примере В, вы можете модулировать мелодию, поскольку результат кажется вам уместным или даже лучшим; а иногда вы можете применять модуляцию для того, чтобы подогнать мелодию под гармонию – как в следующем упражнении.

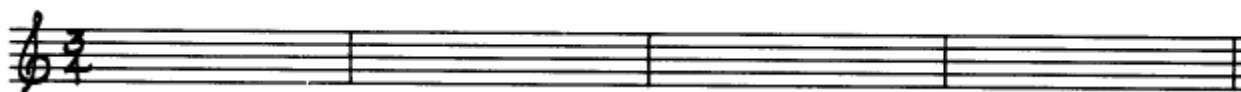
Упражнение 1

1. Ниже записаны ноты примера А. Примените модуляцию, чтобы мелодия подошла к данным аккордам (нота соль в третьем такте является проходящей и потому не нуждается в отдельном аккорде). Совет: при модуляции не стоит смешивать диезы и бемоли. Это не правило, а просто совет.
2. Следуйте общим правилам, подходящим к этому упражнению.



Упражнение 2

Транспонируйте пример А на большую секунду вверх. Такая форма мелодической трансформации называется *строгой транспозицией*.



Если вы правильно выполнили упражнение 2, то в первом такте у вас будет нота *фа-диез*, а во втором такте – *до-диез*. Если вы измените *до-диез* на *до*, то вы получите такую же модуляцию, какой является пример В по отношению к примеру А.

Упражнение 3

Примените модуляцию к одной-двум нотам упражнения 2. Такое изменение является **нестрогой транспозицией** примера А.

Совет: не допускайте противоречий при модуляции. Нота ля встречается здесь трижды. Если вы транспонировали её один раз, то, скорее всего, вам придётся сделать то же самое и с остальными двумя нотами.



Пример С начинается с повторения Примера А, после которого следует он же, но с применением нестрогой транспозиции. Этот пример демонстрирует ещё одну причину трансформации: она даёт вам материал для продолжения (ноты, подвергшиеся нестрогой трансформации, обозначены звёздочкой).

Пример С



Регрессия

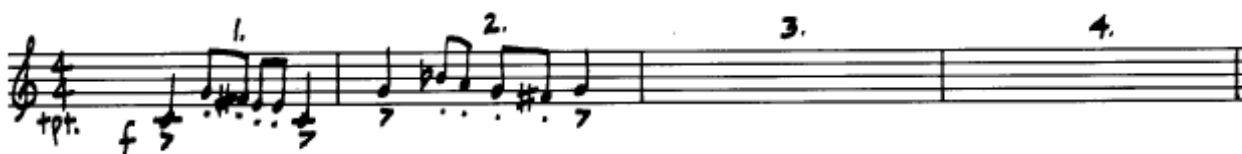
Регрессия – ещё одна форма трансформации. В примере D вы видите пример А, развёрнутый от конца к началу. Все ноты остались прежними, изменился лишь порядок.

Пример D



Упражнение 4

Примените трансформацию регрессией к следующим двум тактам. Третий такт будет развёрнутым наоборот вторым тактом, а четвёртый – развёрнутым первым.



В упражнении 4 вы сконструировали **палиндром** – мелодическую фразу, которая одинаково читается с обоих концов. Палиндром – хороший пример того, как трансформация может использоваться для получения нового материала.

Всегда помните о том, что регрессия может быть вам неинтересна, или же результат регрессии может оказаться лучше оригинала, и потому можно не использовать вообще ни одной ноты из оригинала.

Инверсия

Инверсия – ещё одна форма трансформации. *Строгая инверсия* – это полностью зеркально отражённый оригинал. Большая терция вверх в оригинале после инверсии становится большой терцией вниз и т.д. В примере Е мелодия, записанная на нижнем нотном стане, является полной инверсией верхней мелодии. Но такая запись не означает, что обе мелодии должны играть одновременно.

Пример Е



Если представить это в виде изображения, то оригинал и инверсия выглядят приблизительно так:

Пример F



Упражнение 5

Выполните строгую инверсию мелодии, записанной на верхнем нотном стане. Точно следуйте записанным интервалам (если последняя нота оригинала такая же, как и первая, её тоже инвертируем).



Пример G демонстрирует нестрогую инверсию. В ней число инвертированных интервалов остаётся таким же, но большая терция в оригинале иногда трансформируется в малую и наоборот.

Совет: нестрогую инверсию часто используют для того, чтобы остаться в прежней тональности.

Пример G



Упражнение 6

Выполните нестрогую инверсию мелодии, записанной на верхнем нотном стане. Подпишите каждый интервал в инверсии.



Чтобы улучшить свои навыки, запишите оригинал и инверсию на одном нотном стане и сделайте то, что получилось, благозвучным (см. пример H). Сделав это, вы пополните свою копилку инверсиями, которые сможете использовать в дальнейшем в ваших будущих пьесах. Оригинал и инверсия не обязательно будут хорошо сочетаться вместе, но записывать их на одном нотном стане гораздо удобнее.

Пример H



Упражнение 7

1. Напишите на одном и том же нотном стане оригинал мелодии и её строгую инверсию. Они могут плохо звучать вместе, но должны хорошо звучать каждая по отдельности.
2. Используйте только ноты ре-дорийского лада.
3. Следуйте данному ритму.
4. Соблюдайте общие правила.



Ритмическая трансформация

Следующие процедуры трансформации – ритмические. Первая называется *перемещением*. В ней используется фраза в 4/4:

Пример I



В примере J фраза меняет размер на $\frac{3}{4}$ (обратите внимание на аккомпанемент, который можно прохлопать в ладоши, если у вас нет тамбурина).

Пример J



Или же остаётся в 4/4, но начинается на один удар позже.

Пример K



Или меняется на $\frac{3}{4}$, но начинается на другой удар.

Пример L



Или начинается на половину удара позже. При размере 4/4 все слабые доли в этом случае становятся сильными (см. ниже):

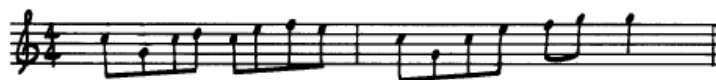
Пример M



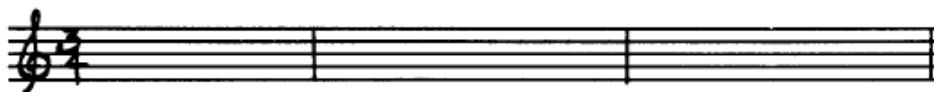
Примечание: перемещение наилучшим образом работает, если есть какой-нибудь аккомпанемент. Без аккомпанемента эффект от данной процедуры, как правило, неочевиден.

Упражнение 8

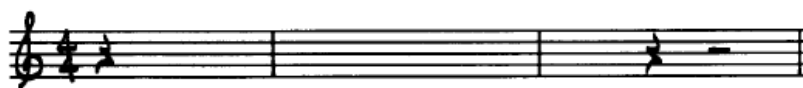
Дана фигура.



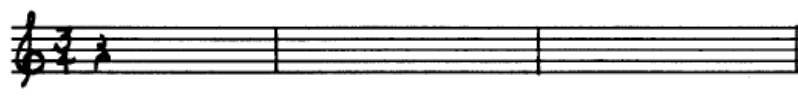
Поменяйте её размер на $\frac{3}{4}$



Оставив фигуру в 4/4, начните её на удар позже.



Переделайте её в $\frac{3}{4}$ и также начните её на удар позже.



Оставив фигуру в 4/4, начните её на $\frac{1}{8}$ позже.



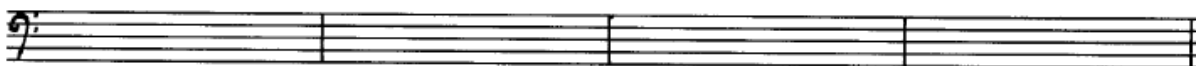
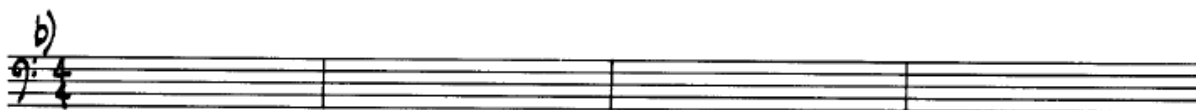
Ещё одна процедура ритмической трансформации называется *аугментацией* (приращением). В части b длительность каждой ноты увеличена вдвое по сравнению с соответствующими нотами части a.

Пример N



Упражнение 9

Примените к части a процедуру аугментации.



Следующая процедура ритмической трансформации называется *диминуция* (сокращение). В части b) примера O длительность каждой ноты в половину меньше длительности соответствующих нот части a).

Пример O



Упражнение 10

Примените в части a) процедуру диминуции.



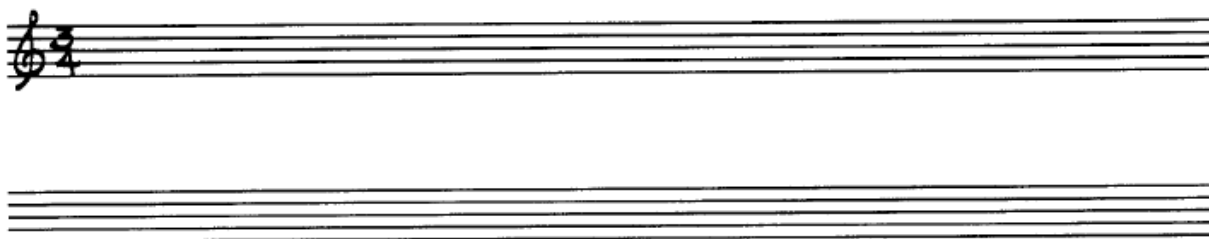
Никто не принуждает вас всегда увеличивать длительности нот на одну и ту же величину. Иногда вы можете увеличить длительность некоторых нот, а остальные не трогать, либо увеличивать и уменьшать длительности разных нот в одной и той же фразе и т.д. Пример R основан на примере A. Он демонстрирует нам нерегулярную аугментацию и нерегулярную диминуцию.

Пример R



Упражнение 11

Используя ноты упражнения A, примените к ним процедуры нерегулярной аугментации и диминуции.



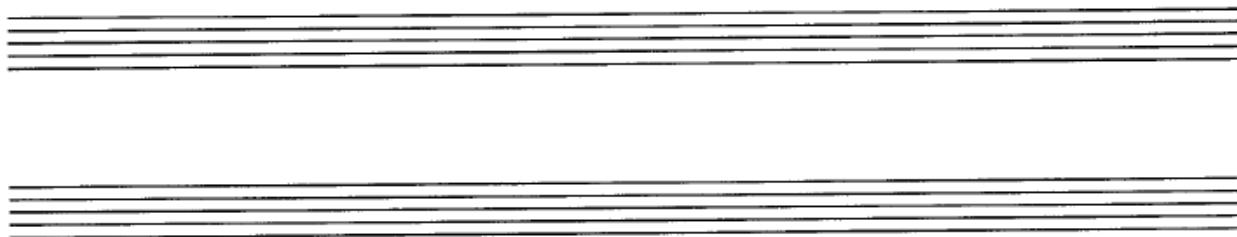
Если ритм мелодии чётко и легко распознаваем (как в примере Q), то вы можете добиться единства между различными рисунками, не имеющими между собой ничего общего, кроме этого ритма (см. Главу 6).

Пример Q



Упражнение 12

Продолжите мелодию примера Q на 4-6 тактов, используя только ноты гаммы С-мажор.



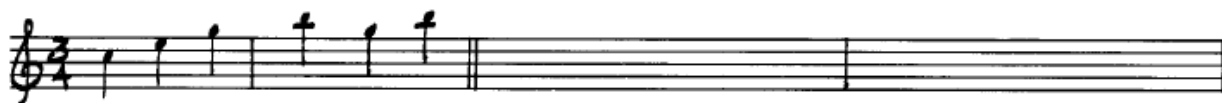
Пример R представляет собой пример В, но с некоторыми повторяющимися нотами. Это называется удваиванием.

Пример R



Упражнение 13

Выполните на следующей мелодии процедуру удваивания, заменив некоторые пары $\frac{1}{4}$ на восьмые ноты.



Добавление и вычитание

Следующие процедуры трансформации – это *добавление* и *вычитание*. Пример S представляет собой пример А с добавленными нотами.

Пример S



В этом примере дополнительные ноты добавлены перед оригинальной мелодией и после неё. В примере Т дополнительные ноты добавлены *внутри* – то есть между нотами оригинального примера А (неаккордовые ноты отмечены крестиками).

Пример Т



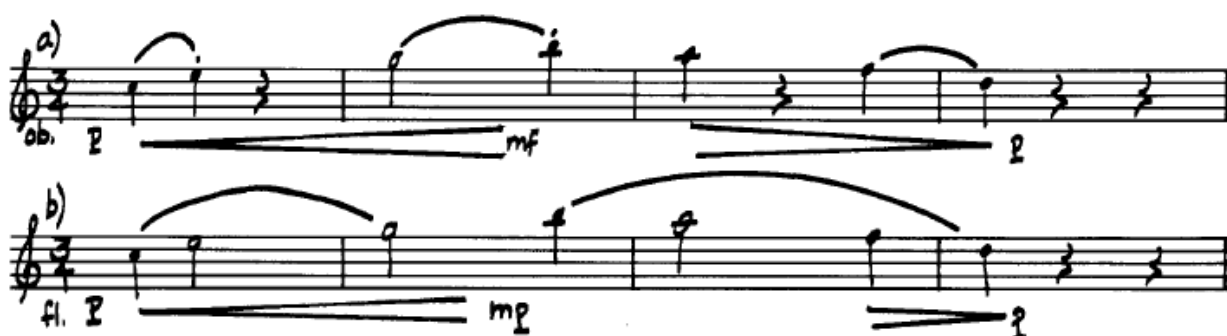
Упражнение 14

Добавьте в мелодию упражнения А аккордовые и неаккордовые ноты (проходящие ноты, задержания и вводные ноты), как показано в примере Т. Неаккордовые ноты отметьте крестиками. Руководствуйтесь слухом.



Пример U представляет собой пример А, некоторые ноты которого удалены. В первом случае они заменены паузами, а во втором случае – продолжением предыдущей ноты до следующего такта.

Пример U



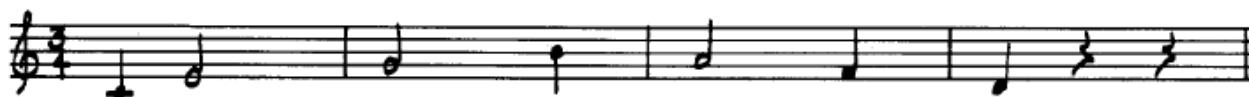
Существует ещё одна форма добавления нот с использованием мелизмов (трелей, форшлагов и т.д.). Эти разновидности украшений преобладают в музыке соул.

Пример V



Упражнение 15

Добавьте в данную мелодию украшения какого-нибудь одного типа.



Контекст

Последней формой трансформации является *контекст*. Сыграйте пример W, используя в качестве аккомпанемента аккорды, записанные *выше* нотного стана. Затем сыграйте её с аккордами, записанными *ниже* нотного стана. Убедитесь в том, что оба варианта значительно отличаются друг от друга: *мелодия одна и та же, но звучит в обоих случаях по-разному*. Это и есть смена контекста.

Пример W



Упражнение 16

Добавьте к этой же мелодии новые аккорды. Ноты, отмеченные крестиками, могут трактоваться как неаккордовые, однако не нужно использовать неаккордовые ноты постоянно.



Также контекст можно изменить при помощи различных оркестровок, изменения темпа, динамики, характера исполнения, артикуляции (легато, стаккато).

Упражнение 17

Примените к части b новые динамические средства и характер исполнения. Мелодии a и b одинаковые, однако вы должны слышать разницу между ними.



Подгруппы

Последовательность нот мелодии часто можно разбить на подгруппы, как показано в примере X, где представлено шесть способов группировки нот.

Пример X



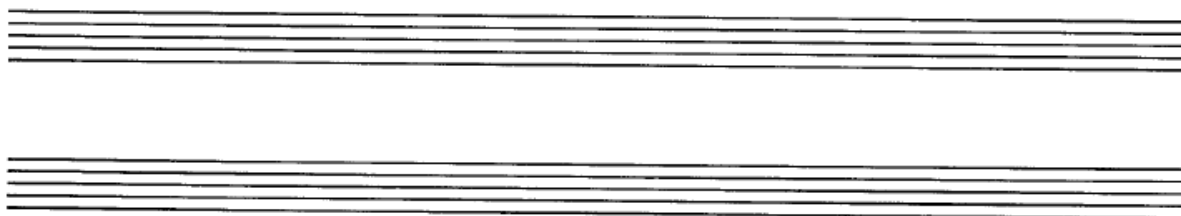
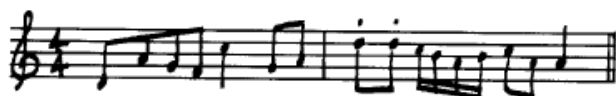
Пример Y получен при помощи перегруппирования примера X. Обратите внимание на транспозиции.

Пример Y



Упражнение 18

1. Отметьте по крайней мере четыре способа группировки нот следующего пассажа.
2. Напишите мелодию на восемь тактов, основанную на найденных вами группировках. Нет необходимости использовать сразу все (см. пример Y).
3. Используйте только ноты D-дорийского лада.
4. Отметьте подгруппы в получившейся мелодии.



Выделение подгрупп и дальнейшая работа с ними – очень полезное занятие. Вы убедитесь в её важности для композитора, изучив Главу 4, а также и некоторые последующие главы.

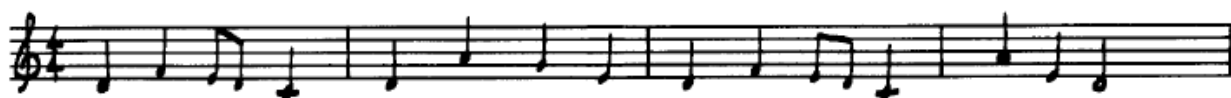
Применение трансформации

Трансформация – очень полезная техника, имеющая несколько целей. Как уже говорилось выше, с её помощью вы можете улучшать свои оригинальные идеи. Во-вторых, вы можете подгонять ваши идеи к более поздним разработкам. Также трансформация способствует созданию нового материала. И, наконец, она поможет сделать вашу работу гармоничной и целостной. Если мелодия, которую вы придумали, хороша, и, кроме того, хорошо звучит и с применением модуляции, то вы можете использовать эту модулированную тему во многих своих дальнейших работах.

Процедуры трансформации очень хорошо применять при вариациях. Вы убедитесь в этом, выполнив следующее упражнение.

Упражнение 19

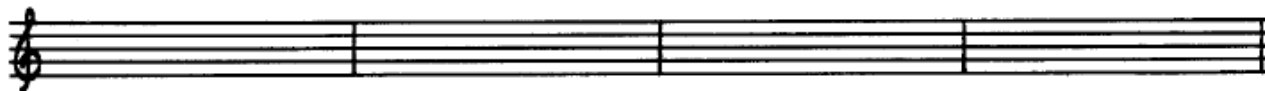
Убедитесь, что вы не забыли общие правила. Перед вами следующая тема:



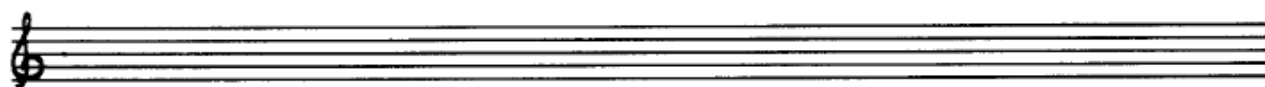
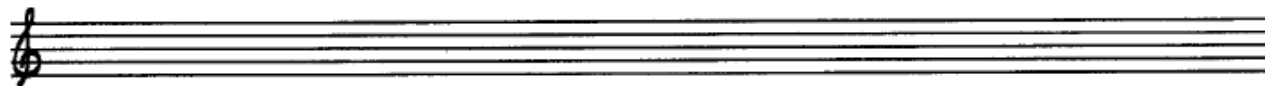
Вариация 1: смодулируйте эту тему так, как вам нравится.



Вариация 2: примените к оригинальной теме процедуру повторения.



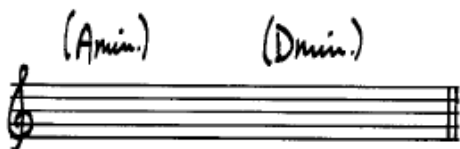
Вариация 3: примените к данной мелодии нерегулярную аугментацию и нерегулярную диминуцию. Возможно, вам понадобится более четырёх тактов.



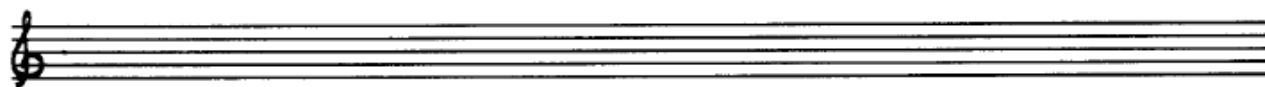
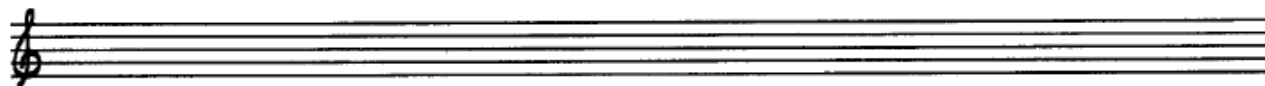
Вариация 4: напишите регрессию оригинальной мелодии.



Вариация 5: дана предполагаемая гармония. Напишите ноты согласно этой гармонии, как в примере S. Используйте аккордовые, проходящие, вводные ноты и предъёмы (неаккордовые ноты отметьте, как показано в Главе 2).



Вариация 6: примените к этой теме нестрогую транспозицию и нерегулярную аугментацию.



Вернитесь к основной теме.



Малая тема и большая тема

Мотив и малая тема

Малые темы начинаются с мотива – последовательности нот, пока ещё бесформенной и неполной; как правило, длина мотива – один-два такта.

Пример А представляет собой малую тему, полученную из мотива *a*, повторённого в точности, а затем повторённого и транспонированного. Обратите внимание на то, что эта транспозиция является *тональной* (т.е. вся мелодия относится к *ре-дорийскому* ладу), причём в некоторых местах она строгая, а в некоторых местах – нестрогая. Транспонированные мотивы называются *секвенциями*. В примере А точные повторения мотива и секвенции обозначены как *a*.

Пример А



Упражнение 1

1. Придумайте 8-10 тактов в *ре-дорийском* на основе нижеприведённого мотива.
2. Повторяйте этот мотив в точности либо в транспонированной форме (строгой или нестрогой, сообразуясь с нотами *ре-дорийского* лада).
3. Завершите пассаж двумя свободными тактами, в которых не появляется исходный мотив.
4. Следуйте общим правилам.



Малая тема обычно содержит два, три или четыре мотива.

Упражнение 2

Найдите в следующем примере мотивы и отметьте их буквами, как в примере А.



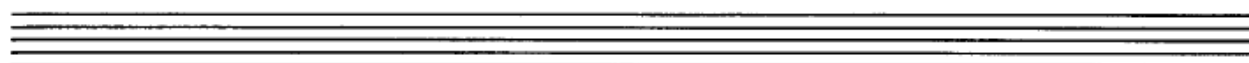
Крайне полезной аранжировкой мотивов является схема *abac*, в которой мотивы *a* и *b* как бы ставят вопросы, а мотивы *a* и *c* отвечают на него. Сыграйте этот пример, и вы поймёте «вопрос и ответ».

Пример В



Упражнение 3

1. Придумайте четырёхтактную малую тему по схеме *abac*, как в примере В.
2. Используйте только ноты ре-дорийского лада.



Упражнение 4

1. Сочините восьмитактную малую тему для перкуссионного инструмента неопределённой высоты звучания (прекрасно подойдёт тамбурин или вудблоки), либо для хлопков в ладоши, если такого инструмента нет.
2. Тема должна быть аранжирована по схеме *abac*, каждая из частей которой должна состоять из двух тактов.
3. Ритмы должны быть совместимы между собой и бесформенными и неполными по отдельности.



Больше о малых темах

В малых темах возможно много вариантов аранжировки мотивов. Очень популярной аранжировкой является схема *aaba*, представленная в примере С, где часть *a* выполняет три различные функции: в первом такте она знаменует собой начало; во втором такте она является продолжением и предваряет часть *b*; в четвёртом такте она завершает всю тему. Это хороший пример контекста: один и тот же мотив выполняет три различные функции и вследствие этого воспринимается и слышится каждый раз по-разному.

Пример С



Упражнение 5

Сочините четырёхтактную малую тему по схеме *aaba*, используя ноты ре-дорийского лада.



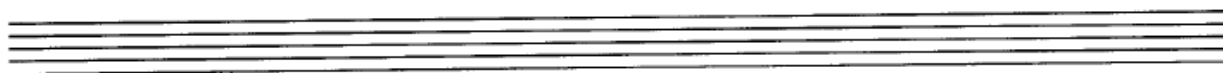
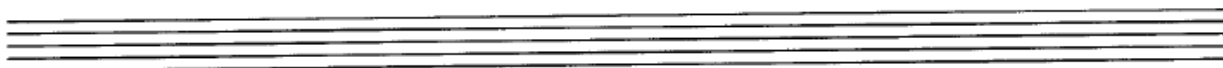
Иногда часть *b* может выводиться из чести *a*, как в следующем примере, где части *a* и *b* имеют один и тот же ритм (см. Главу 3, пример Q).

Пример D



Упражнение 6

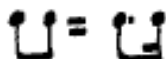
Напишите части *a* и *b*, имеющие один и тот же ритм. Сделайте этот ритм **отличающимся, особым**.



Если сыграть пример D в джазовой манере, то он может звучать, например, так:



Вы свободно можете использовать такую джазовую манеру при игре всех упражнений данной книги. В том случае в начале пьесы делайте пометки вроде «свингующие восьмые», «триольная пульсация», «inégales» (французское слово, означающее «неравный») и т.п. Либо можете просто написать:



Большая тема

В примере E малая тема аранжирована по схеме *abac*. Обратите внимание, что она заканчивается на ноте, отличную от тоники. Это делает тему открытой и неполной.

Пример E



Пример E – малая тема. Отметьте её заглавной буквой А. Теперь повторите её, заменив последнюю ноту на тонику, до.

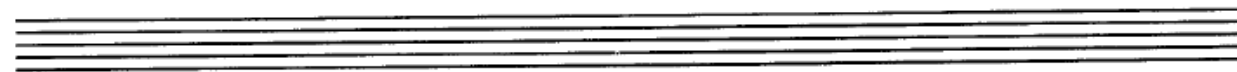
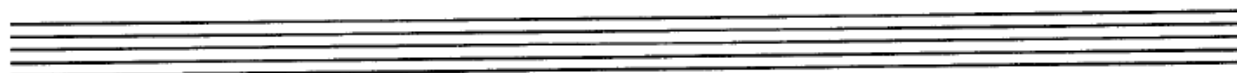
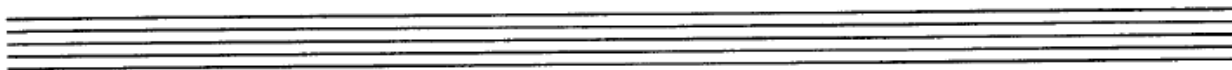
Пример F



Теперь последовательно сыграйте примеры Е и F. Получилась большая тема АА.

Упражнение 7

1. Придумайте тему АА, как в случае с упражнениями Е и F.
2. Используйте только ноты гаммы до-мажор, следя за тем, чтобы вторая часть А заканчивалась на ноту до.
3. Следуйте общим правилам.



Большая тема АА очень полезна, и ведёт нас к фундаментальной, самой главной форме большой темы – АВА. Форма АВА состоит из малой темы, за которой следует ещё одна малая тема, после чего всё заканчивается первой малой темой (возможно, слегка изменённой в конце).

Пример G

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Bird Song". The music is written on six staves in treble clef, with a 3/4 time signature. The first staff begins with the tempo marking "I go" and the key signature "I love city". The score is divided into sections marked with circled letters: A, B, C, D, E, and F. Each section contains a melody line with various notes, rests, and slurs. The notation is handwritten and includes some additional markings like "ob." and "P".

Гармонизированная большая тема

Эти две формы большой темы, AA и ABA, являются базовыми в композиции – как и форма AABA, очень часто используемая в популярной музыке.

Форму большой темы можно рассматривать как с мелодической, так и с гармонической точки зрения, используя форму AABA и ограничившись нотами гаммы С-мажор как в плане мелодии, так и в плане гармонии (кроме уменьшенного трезвучия В, которое мы не будем использовать ни здесь, ни где бы то ни было в данной книге).

Вам будут полезны следующие правила.

Правила гармонизации большой темы

1. Каждую часть А начинайте с аккорда С, т.е. с тоники.
2. Закончите первую часть А аккордом С, Dm, F или G – эти три аккорда тяготеют к тонике.
3. Начните часть В с любого из шести доступных аккордов, но закончите одним из тяготеющих к тонике аккордов (Dm, F, G).
4. Если часть В начинается с аккорда С, вторая часть А должна заканчиваться на тяготеющий аккорд или на аккорд С.

5. Если часть В начинается на аккорд, отличный от С, вы должны закончить вторую часть А только аккордом С.
6. Закончите последнюю часть А аккордом С.

Следующий пример подчиняется этим правилам. Он очень прост, даже проще, чем фолк-песня, но с него очень хорошо начинать, поскольку в нём очень ясно отражены взаимосвязи между мелодией, гармонией и формой.

Обратите внимание, что в данном случае мотивы начинаются с третьей доли такта, хотя до этого все мотивы всегда начинались с первой доли.

Пример Н

Cowboy Song

The musical score for "Cowboy Song" is written in 4/4 time. It features a key signature change from C major to A minor (one flat). The score is divided into several measures, each with specific chordal and melodic instructions. Key annotations include:

- Staff 1: Chords C, Emin, Dmin, n.t.
- Staff 2: Chords C, Emin, Dmin, n.t.
- Staff 3: Chords C, Emin, p.t., F, Amin, p.t., a.t.
- Staff 4: Chords Emin, p.t., F, Dmin, p.t., G, A, a tempo. Includes the note "(highest tone)".
- Staff 5: Chords C, p.t., Emin, b), Dmin, n.t., C, a).
- Staff 6: Chords C, p.t., Emin, c), Dmin, n.t., C.

Упражнение 8

1. Придумайте большую тему *AABA*, в точности следуя нижеприведённым указаниям по аранжировке мотивов и малых форм.
2. Три темы *A* должны иметь структуру *abac*.
3. Часть *B* должна иметь структуру *eeff*. То есть всего получается шесть мотивов. Возможно, вы решите использовать для второго *e* секвенцию, поскольку она основывается на другом аккорде, нежели первое *e*.
4. Используйте аккордовые ноты, а также следующие разновидности неаккордовых нот: проходящие ноты, задержания, вспомогательные ноты и предъёмы. Длительность неаккордовых нот должна быть не более четверти, и ка-

ждающая такая нота должна быть отмечена. Не используйте более одной неаккордовой ноты в последовательности.

5. Если можете, попытайтесь сделать мотивы взаимосвязанными, но мотивы части **В** сделайте контрастирующими с остальными.
6. При сочинении части **В** вашей главной целью является обеспечить её плавное перетекание в последнюю часть **А**.
7. Сделайте так, чтобы самая высокая нота появилась в части **В**. Это сделает движение мелодии естественным.

The image displays eight musical staves, each representing a different harmonic progression for a large theme. Each staff is divided into four measures. The progressions are as follows:

- Staff 1: (A) a) C, b) Dmin.
- Staff 2: a) C, c) Dmin., C.
- Staff 3: (A) a) C, b) Dmin.
- Staff 4: a) C, c) Dmin., C.
- Staff 5: (B) e) Emin., e) Amin.
- Staff 6: f) Dmin., g) G.
- Staff 7: (A) a) C, b) Dmin.
- Staff 8: a) C, c) Dmin., C.

Правила гармонизации большой темы построены так, что вы будете сильно ограничены в своих действиях. Это сделано для того, чтобы можно было наилучшим образом просле-

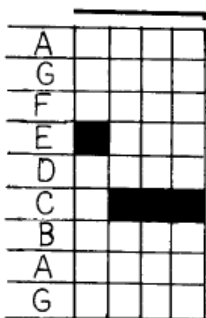
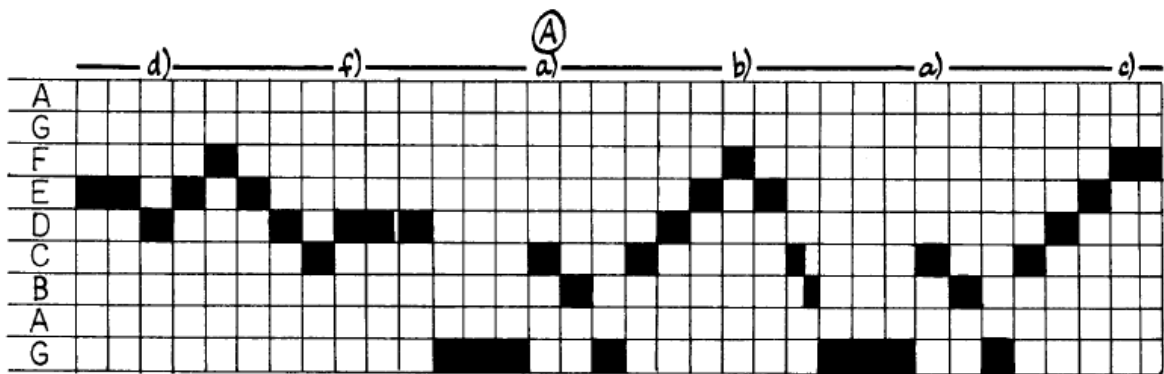
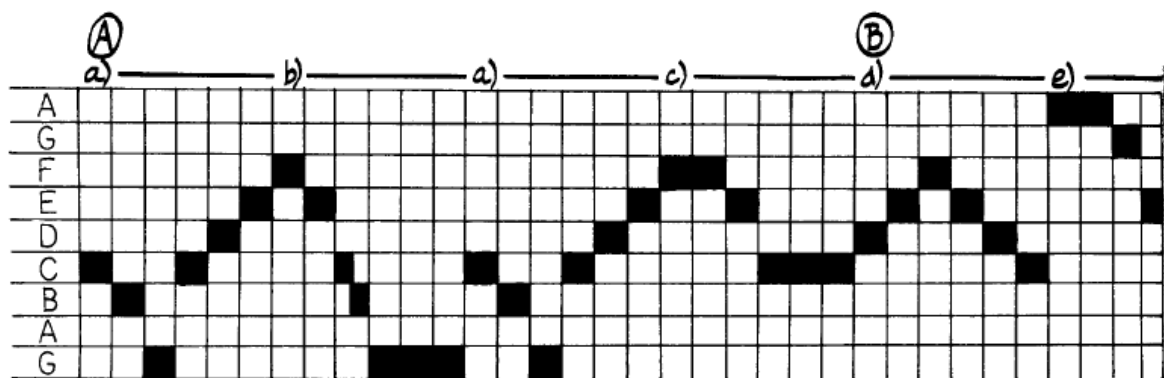
дить и проконтролировать связь между мелодией и гармонией. Но позже вам будет можно использовать и недиадонические аккорды, руководствуясь общими правилами смешанных последовательностей.

Используя эти правила, вы, вместо того, чтобы ограничивать себя тяготеющими аккордами тональности *до-мажор* (Dm, F, G), сможете использовать любые аккорды, имеющие тяготеющую функцию. Другими словами, вы можете использовать любой аккорд, удовлетворяющий общим правилам смешанных прогрессий и построенный от ноты, отстоящей вверх или вниз от тоники на большую или малую секунду, или на чистую кварту, или на чистую квинту. Также вы можете использовать в качестве тоники ноту *ре* (в *ре-дорийском*) или *ми* (в *ми-фригийском*).

Графическое представление мелодии

Очень полезно строить схему мелодии, поскольку такая схема даёт нам некоторую информацию об очертаниях этой мелодии. Ниже представлена схема мелодии примера G.

Пример I



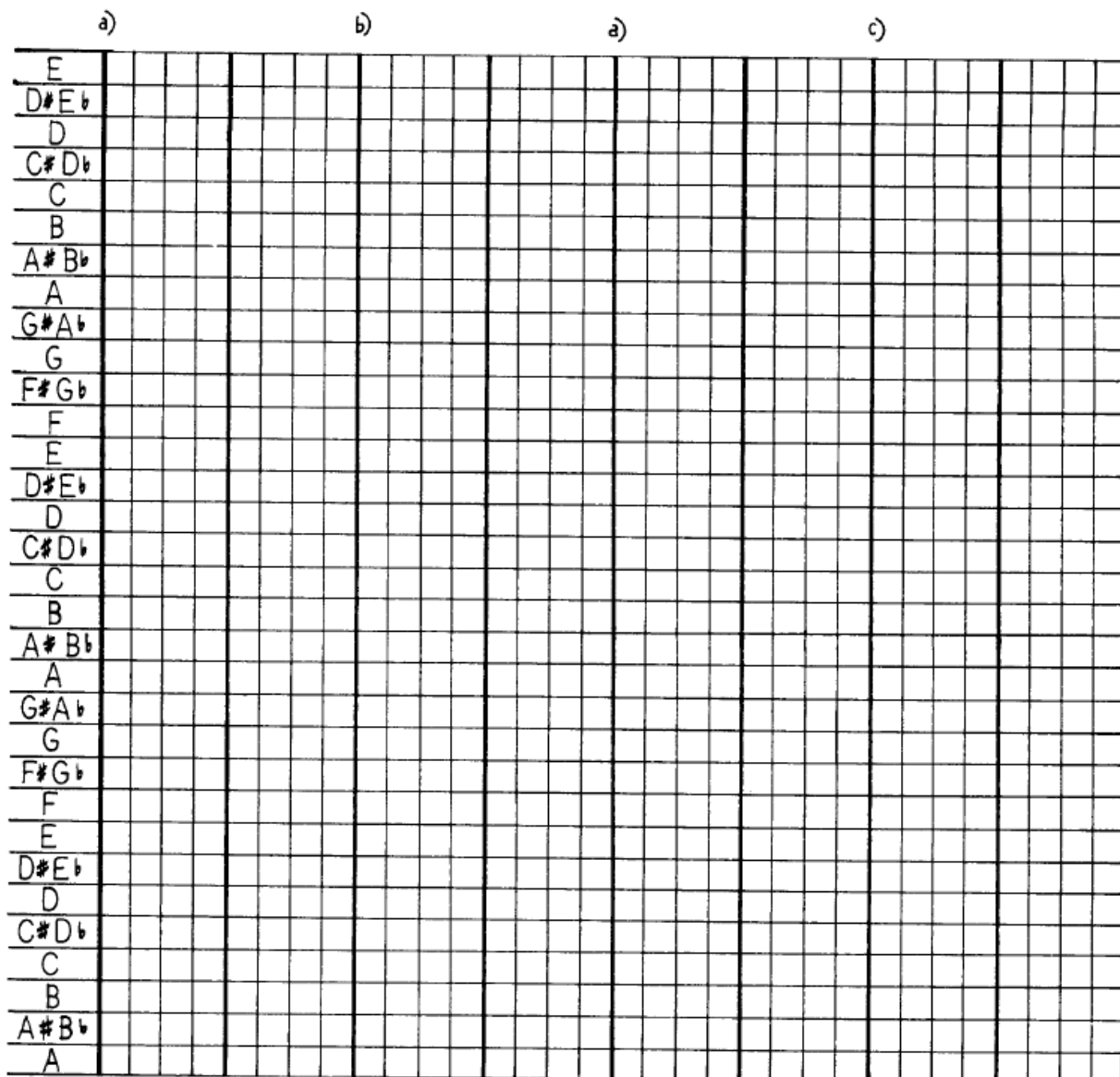
Хорошая мелодия обычно состоит из восходящих и нисходящих кривых. Другими словами, самая высокая нота мелодии находится примерно в центре между ними. Восходящая кривая гораздо важнее нисходящей. Обе кривые изменяются постепенно, и внутри каждой из них вы можете разглядеть составляющие их небольшие кривые.

Это общее исследование мелодий. Не все мелодии подходят для подобных исследований, однако они помогут вам улучшить вашу собственную музыку, указывая в ней места с недостатками.

Но самую важную информацию о мелодии вы можете получить при помощи вашего голоса и ваших вокальных данных. Вы должны уметь *слышать* то, что вы написали, и пропеть это. Если ваши слух и голос нуждаются в улучшении – самое время начать делать это. Нет лучшего способа помочь вашему слуху и голосу, чем петь то, что вы сочинили, и записывать только то, что вы можете спеть. Не существует лучшего способа научиться сочинять музыку.

Упражнение 9

Сделайте графическое представление мелодии, которую вы написали, выполняя упражнение 8. Каждая клетка по горизонтали обозначает ноту длительностью в 1/4. Каждая клетка по вертикали представляет собой ноту хроматической гаммы. Такты уже размечены.



a)	b)	a)	c)
E			
D# Eb			
D			
C# Db			
C			
B			
A# Bb			
A			
G# Ab			
G			
F# Gb			
F			
E			
D# Eb			
D			
C# Db			
C			
B			
A# Bb			
A			
G# Ab			
G			
F# Gb			
F			
E			
D# Eb			
D			
C# Db			
C			
B			
A# Bb			
A			

e)	e)	f)	g)
E			
D#Eb			
D			
C#Db			
C			
B			
A#Bb			
A			
G#Ab			
G			
F#Gb			
F			
E			
D#Eb			
D			
C#Db			
C			
B			
A#Bb			
A			
G#Ab			
G			
F#Gb			
F			
E			
D#Eb			
D			
C#Db			
C			
B			
A#Bb			
A			

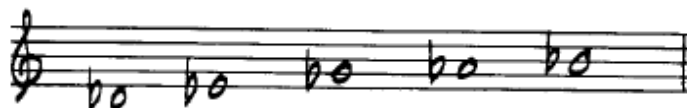
a)	b)	a)	c)
E			
D# Eb			
D			
C# Db			
C			
B			
A# Bb			
A			
G# Ab			
G			
F# Gb			
F			
E			
D# Eb			
D			
C# Db			
C			
B			
A# Bb			
A			
G# Ab			
G			
F# Gb			
F			
E			
D# Eb			
D			
C# Db			
C			
B			
A# Bb			
A			

Другие звукоряды и двенадцатитоновая система

Пентатоника

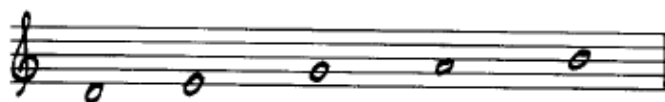
Пентатоника – это звукоряд, состоящий из пяти нот. Данная пентатоника включает в себя ноты, соответствующие чёрным клавишам фортепиано.

Пример А



Поскольку я стараюсь использовать в этой книге как можно меньше диэзов и бемолей, давайте транспонируем данный звукоряд на малую секунду вверх, тем самым избавившись от пяти бемолей.

Пример В



Точно так же, как можно различным способом аранжировать гамму до-мажор (в ре-дорийский и ми-фригийский лады), так же можно поступить и с пентатоникой.

Пример С



Самой «американской» формой является пентатоника от ми (пример С-b).

Упражнение 1

1. Придумайте небольшую тему на восемь тактов.
2. Используйте только ноты пентатоники от ми в любой октаве.
3. Следуйте ритму, записанному под нотным станом.
4. Пользуясь основными правилами диатонической аккордовой прогрессии, гармонизируйте вашу мелодию аккордами ми-фригийского лада. Можете использовать проходящие ноты, задержания, вспомогательные ноты и предъёмы там, где это необходимо. Помните о том, что длительность всех неаккордовых нот должна быть четверть или менее. Отметьте все неаккордовые ноты. Все остальные ноты должны быть аккордовыми; они должны входить в вы-

5. *Следуйте общим правилам.*



Очень интересен *дитонический* звукоряд, представленный в примере D (не путать с *диатоническим* звукорядом!). Как и представленная в примере С пентатоника, этот звукоряд состоит из пяти нот, однако его звучание имеет более мажорный оттенок, нежели таковое у пентатоники.

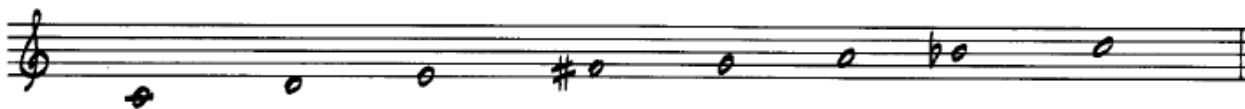
1. Придумайте небольшую тему (марш) длиной восемь-двенадцать тактов.
2. Используйте только ноты дитоники от до в любой октаве.
3. Гармонизируйте вашу мелодию аккордами до-мажора, следуя рекомендациям из упражнения 1
4. Придумайте однократный ритм и используйте его на протяжении всей мелодии в каждом такте.



С-ликсийский: выдуманный звукоряд

Пару лет назад я начал работать со звукорядом, который я называю ликсийским.

Пример Е



Этот звукоряд кажется мне весьма стимулирующим к действию. В данном пассаже используются ноты ликсийского лада. Послушайте, как он звучит, или сыграйте его сами на фортепиано.

Пример F

Greetings

1=90

tpt. (str. mute) f

Sim.

V.C. f 7

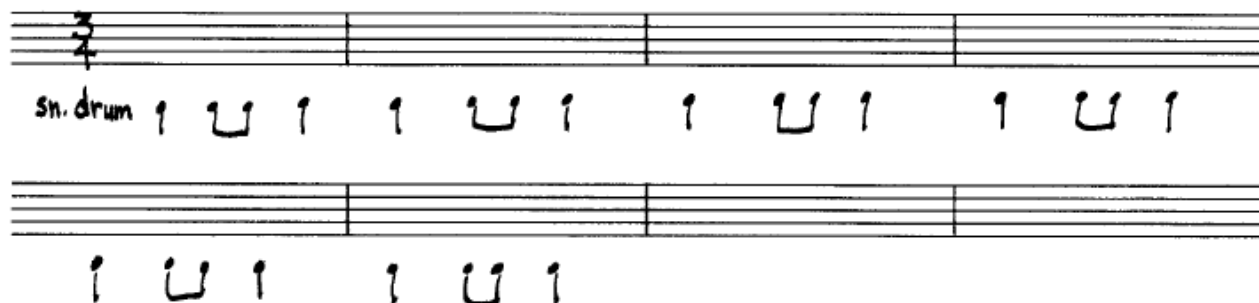
etc.

Упражнение 3

1. Придумайте небольшую тему на 6-10 тактов, используя только ноты до-ликсийского лада. Обязательно используйте все ноты этого звукоряда.
2. Записанный под нотным станом ритм можно исполнить на любом перкуссионном инструменте. Следите за тем, чтобы ритм согласовывался с мелодией, то есть ноты, расположенные друг над дружкой, должны звучать одновременно.



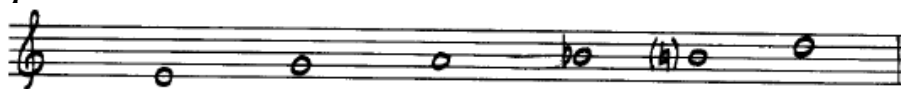
3. Используйте не более трёх различных однотоных ритмов.



Блюзовая гамма

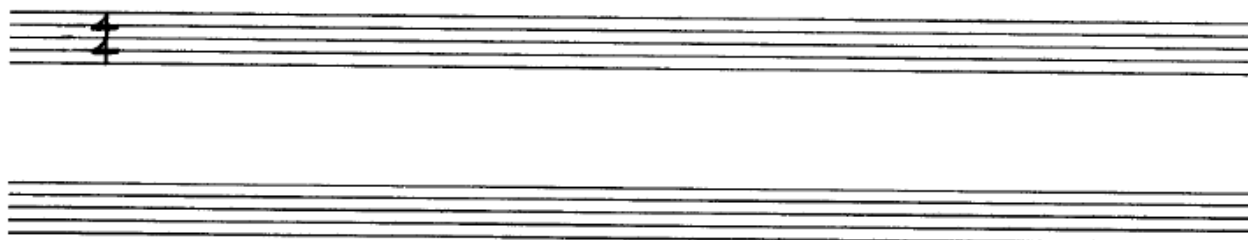
Последним звукорядом в нашем небольшом списке является блюзовая гамма, представленная в примере G. Это пентатоника от *ми* с добавленной нотой *си-бемоль*. Вы немедленно услышите отличие, когда сыграете эту гамму.

Пример G



Упражнение 4

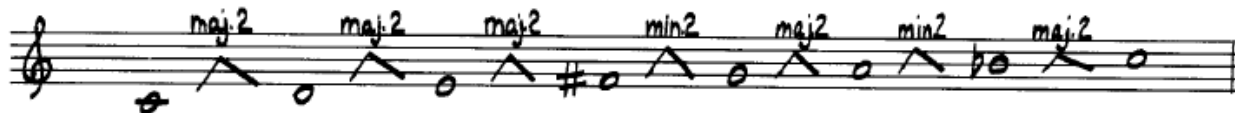
1. Сочините рабочую песню – небольшую тему на 8-12 тактов, желательно для инструмента, используемого в джазе или блюзе (труба, тромбон, саксофон).
2. Используйте только ноты блюзовой гаммы в любой октаве.
3. Используйте только три ритма, приведённые ниже (первый ритм является наилучшим для использования в последнем такте мелодии).



Транспонирование гамм

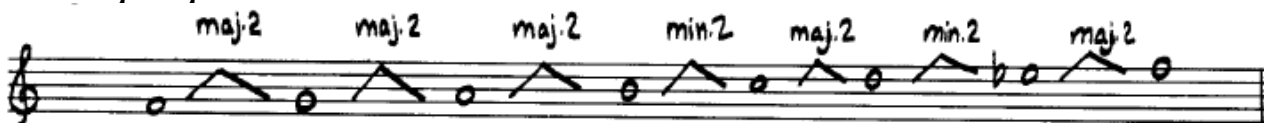
Все перечисленные гаммы можно транспонировать, т.е. построить от других нот. Например, ликсийская гамма состоит из семи нот. Вторая нота отстоит от первой на большую секунду и т.д.

Пример Н



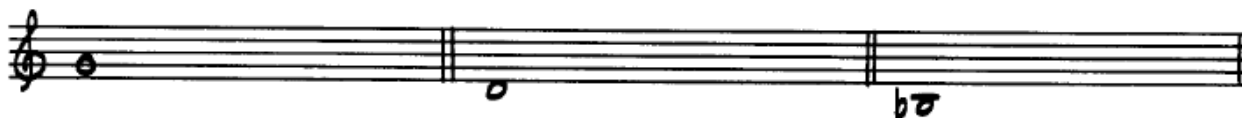
Если вам нужна ликсийская гамма от *фа*, постройте её, шаг за шагом, используя взаимосвязи, обозначенные в примере Н.

Пример I



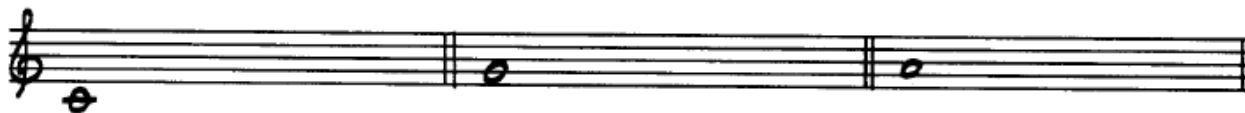
Упражнение 5

Постройте ликсийский лад от следующих нот.



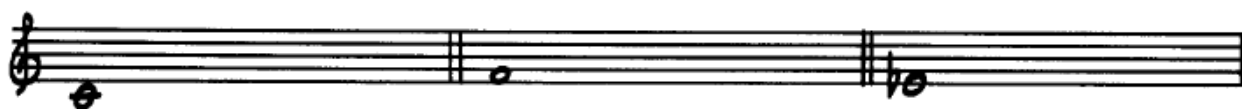
Упражнение 6

Постройте дорийский лад от следующих нот.



Упражнение 7

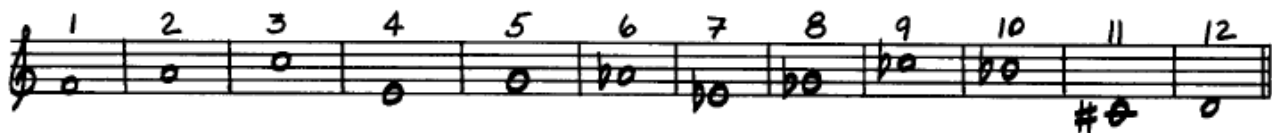
Постройте фригийский лад от следующих нот.



Двенадцатитоновая система

Определение системы нот рассматривалось в Главе 1. Двенадцатитоновая система была придумана в начале XX столетия Арнольдом Шёнбергом. Пример J демонстрирует такую систему, состоящую из всех двенадцати нот хроматической гаммы.

Пример J



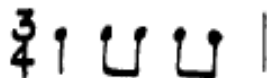
Чтобы сочинить на основе этой системы мелодию, вы должны сохранять первоначальный порядок нот (1 2 3 4 5 6 и т.д.). Однако допускаются *последовательные повторения* нот (1 2 3 3 3 4 5 и т.д.). Вы можете использовать любые октавные формы нот данной системы. В примере К представлена мелодия, созданная на основе этих простых правил из последовательности, представленной в примере J.

Пример К



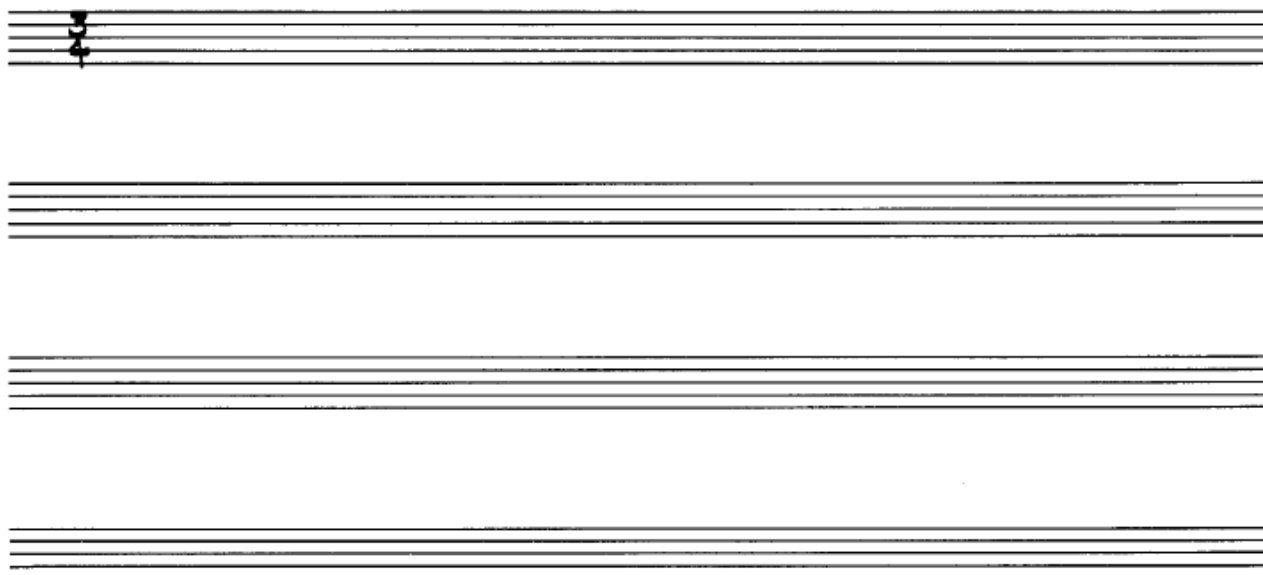
Упражнение 8

1. Придумайте мелодию на 8-16 тактов, используя систему, данную в примере J.
2. Порядок нот системы обеспечивает целостности мелодии, поэтому вы должны попытаться не создавать здесь малых тем (т.к. сделать малую тему на основе 12-нотной системы довольно сложно).
3. Порядок нот мелодии должен оставаться неизменным, но вы можете использовать любые октавные формы этих нот, а также последовательные их повторения (как в 5 такте примера К).
4. Если хотите, можете использовать систему не единожды. Постарайтесь закончить мелодию нотой F в той же октаве, что и первая нота.
5. Используйте только этот ритм.



6. Закончите мелодию так:





Двенадцатинотная система может использоваться не только такой, какая она есть, но и с регрессией, инверсией, а также с регрессией инверсии.

Пример L

O (Original)

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

R (Retrograde)

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

I (Inversion)

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

RI (Retrograde Inversion)

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Иногда эти четыре формы используются последовательно, в одноголосой манере. Иногда оригинал исполняется одной партией, регрессия – второй и т.д. Также систему можно использовать вертикально, т.е. в аккордовой форме. Этой темы мы коснёмся в Главе 9.

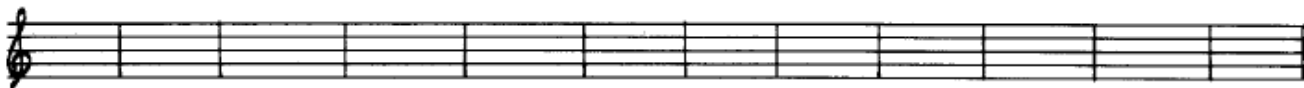
Упражнение 9

1. Сочините пьесу на 40-60 тактов, используя четыре формы системы нот, представленной в примере L.

2. Разделите последовательность нот системы на четыре приблизительно равные части. В каждой из четырёх частей используйте различные формы: например, О-И-Р-РИ или Р-РИ-О-Р.
3. Следуйте правилам, предшествовавшим примеру К.
4. Последняя форма системы не обязательно должна быть представлена полностью. Руководствуйтесь своим слухом.
5. Выполняя это упражнение, расширяйте свои возможности. Вы можете использовать диапазон, расширенный до двух с половиной октав, можете сочинить менее пригодную для пения мелодию, можете использовать все возможные ритмы – 12-нотная система позволяет это. Убедитесь, что вы можете услышать всё, что сочиняете, и что результат звучит именно так, как нужно.
6. Тщательно отмечайте части пьесы: отмечайте форму системы, которую вы используете, и нумеруйте каждую ноту системы.
7. Запишите вашу пьесу на отдельном нотном листе. Окончательный вариант запишите чернилами.

Упражнение 10

1. Придумайте свою собственную 12-нотную систему, руководствуясь следующими рекомендациями:
2. В ней должны использоваться все 12 нот хроматической гаммы без повторов.
3. Запись должна быть совершенно энгармоничной; используйте диезы и бемоли; не используйте дубль-диезы и дубль-бемоли.
4. Избегайте слишком частого использования одного и того же интервала.



Изомелодия, изоритм и их сочетание

Изомелодия

Изомелодией называется последовательность нот, повторяющуюся один или несколько раз. Пример А демонстрирует 6-нотную изомелодию.

Пример А



Обратите внимание, что ноты 1 и 4 (равно как и ноты 3 и 5) одинаковые.

В примере В записана мелодия, созданная на основе нот данной изомелодии.

Пример В



В изомелодии каждая нота может использоваться более одно раза, как в примере В, однако без последовательных посторенний (всегда 1-2-3-4-5-6; и никогда – 1-1-2-3-4-4-5-6). Использование в изомелодии октавных формы нот также не допускаются. Этим изомелодия отличается от системы нот (Глава 1) и от 12-тоновой системы нот (Глава 5).

Упражнение 1

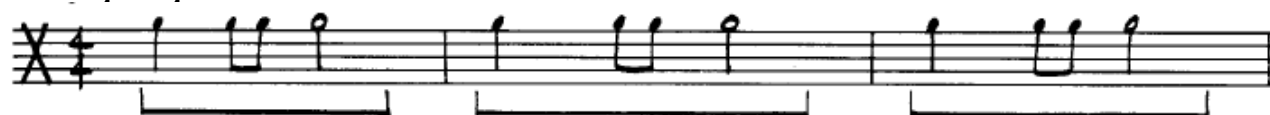
1. Придумайте тему длиной 10-26 тактов на основе изомелодии, приведённой в примере А.
2. Порядок следования нот должен быть неизменным (1 2 3 4 5 6). Повторения нот (1 1 2 3 4 4 5 6) не допускаются. Также нельзя использовать октавные формы нот.
3. Используйте только четвертные и половинные длительности.
4. Пронумеруйте каждую ноту мелодии, как указано в примере В.
5. Следуйте общим правилам.



Изоритм

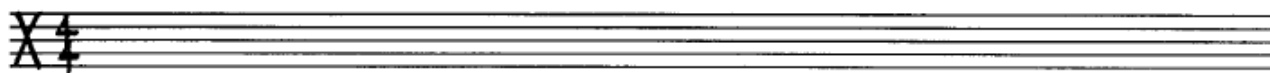
Изоритм – это последовательно повторяющийся ритм (см. Главу 3, пример Q).

Пример С



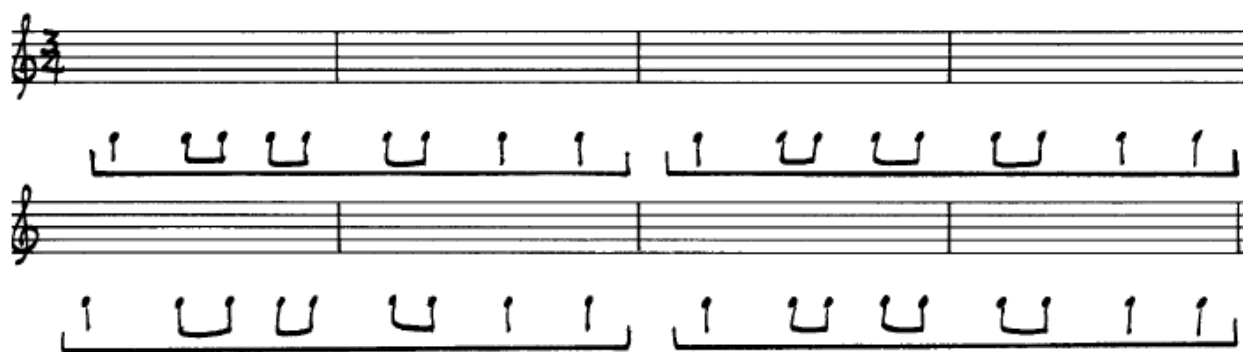
Упражнение 2

Напишите изоритм.



Упражнение 3

Придумайте мелодию на основе изоритма, написанного под нотным станом, используя только ноты до-ликийского лада.



Сочетание изомелодии и изоритма

Если четырёхнотную изомелодию совместить с четырёхнотным изоритмом, получится точное повторение; изомелодия и изоритм окажутся синхронизированными.

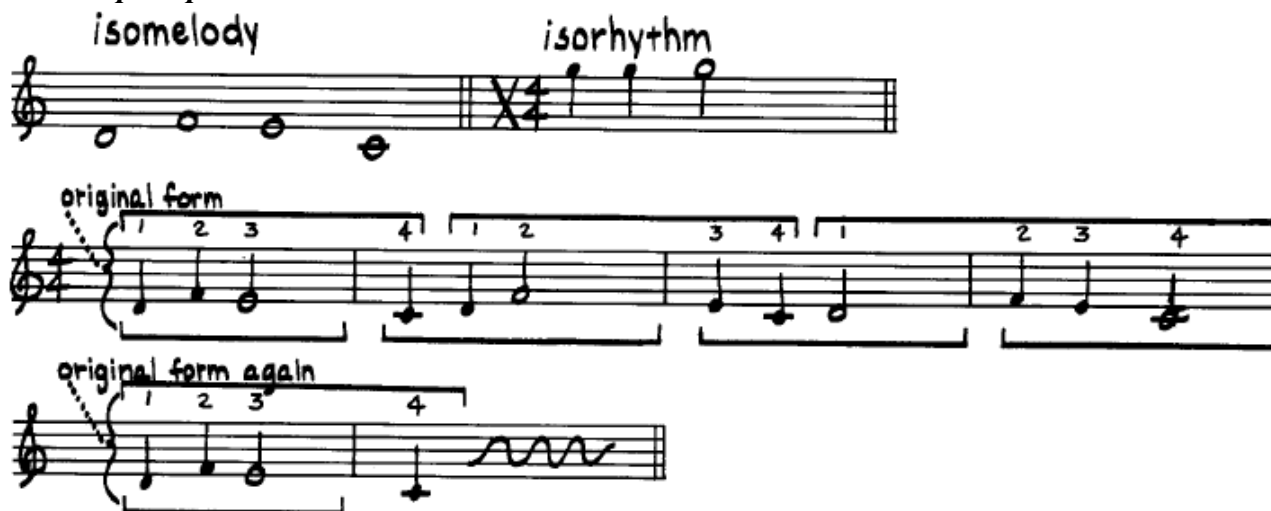
Пример D



Синхронизированные изомелодия и изоритм (как в примере D) образуют остинато – форму, которая будет рассмотрена в Главе 7.

Если же изомелодия и изоритм не синхронизированы, они образуют паттерн, в котором они сначала расходятся, а затем вновь объединяются.

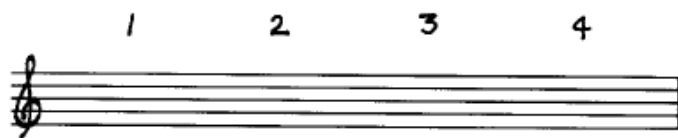
Пример E



В примере E «изначально формой» (original form) названа взаимосвязь между изомелодией и изоритмом в самом начале.

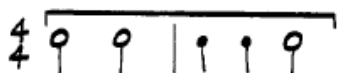
Упражнение 4

Напишите четырёхнотную изомелодию, используя пентатонику от ми (ми, соль, ля, си, ре).



Упражнение 5

1. Совместите изомелодию из упражнения 4 со следующим изоритмом.



2. Отметьте квадратной скобкой над нотным станом изомелодию, а изоритм - квадратной скобкой под нотным станом.

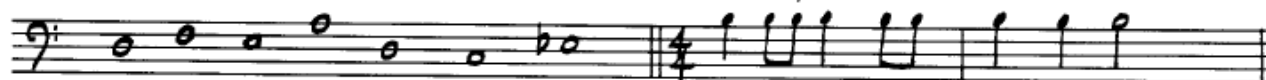
3. Продолжайте до тех пор, пока вновь не проявится изначальная форма.



В упражнении 5 несинхронизированные изоритм и изомелодия приходят к изначальной форме через 20 ударов. Если изомелодия и изоритм более длинные, то для приведения их к изначальной форме необходимо больше времени. В примере F изомелодия состоит из семи нот, а изоритм – из девяти; изначальная форма вновь появляется в 15 и 16 тактах. Другими словами, для этого потребовалось 56 ударов, или 14 тактов.

Пример F
isomelody

isorhythm

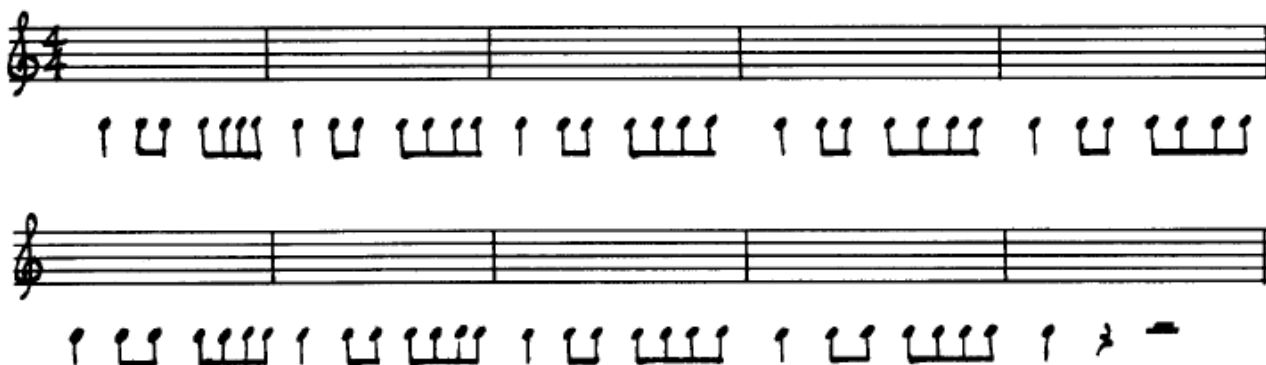


original form



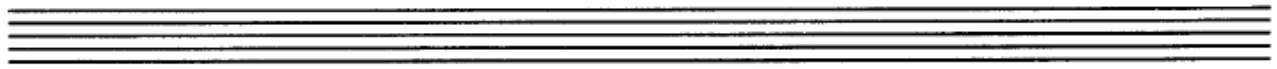
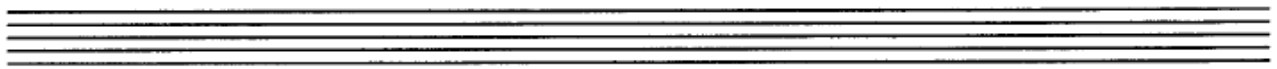
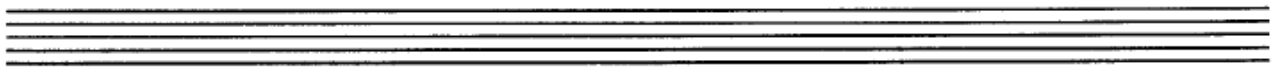
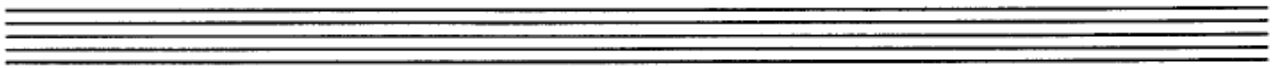
Упражнение 6

1. Напишите 8-нотную изомелодию, основанную на до-дитоническом звукоряде (C E F G B) и совместите её с данным 7-нотным изоритмом.
2. Отметьте изомелодию квадратными скобками.



Упражнение 7

1. Придумайте несинхронную комбинацию изомелодии и изоритма на основе до-дитонического звукоряда.
2. Квадратными скобками отметьте изомелодию над нотным станом, и изоритм – под нотным станом.
3. Следуйте общим правилам.



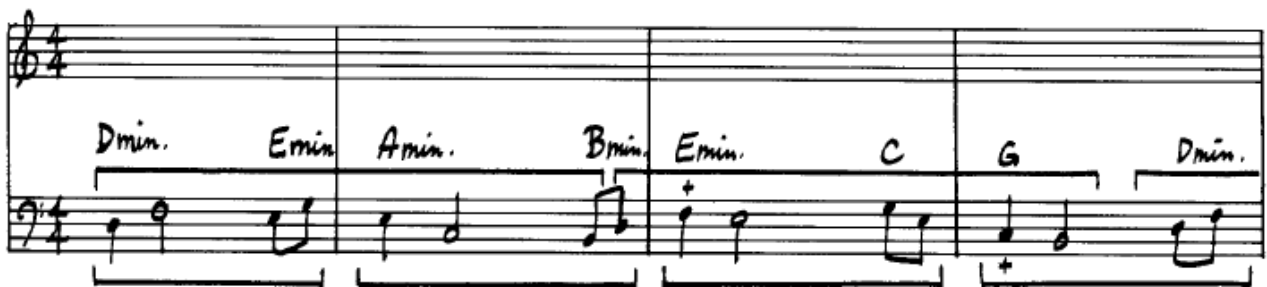
Комбинации несинхронизированных изомелодии и изоритма можно эффективно использовать в качестве аккомпанемента; этот способ представлен в басовом ключе данного упражнения.

Упражнение 8

1. Придумайте мелодию на этот аккомпанемент, используя только следующие длительности и не используя пауз.



2. Используйте аккордовые ноты и задержания. Задержания должны иметь длительность $\frac{1}{4}$, их необходимо отметить.
3. Не используйте задержания, звучащие одновременно с неаккордовыми нотами аккомпанемента.



Упражнение 9

1. Гармонизируйте следующую комбинацию изомелодии и изоритма аккордами либо ми-фригийского, либо до-мажора. Следуйте общим правилам смешанных последовательностей.
2. Используйте 1-2 аккорда на такт.
3. Отметьте крестиком ноты, которые получились у вас неаккордовыми.



Оstinato

Оstinato как аккомпанемент

Оstinato представляет собой синхронизированные изомелодию и изоритм.

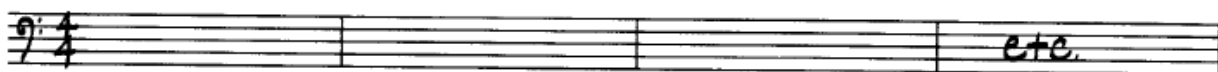
Пример А



Обычно (но не всегда) остинато является партией басового инструмента – тубы, контрабаса или фагота.

Упражнение 1

1. Напишите остинато в басовом ключе, используя только ноты ре-дорийского в диапазоне одной октавы.
2. Сыграйте или пропойте то, что у вас получилось, последовательно несколько раз, чтобы убедиться, что ваше остинато выдерживает повторения.
3. Следуйте общим правилам.



Оstinato, связанное с гармонией

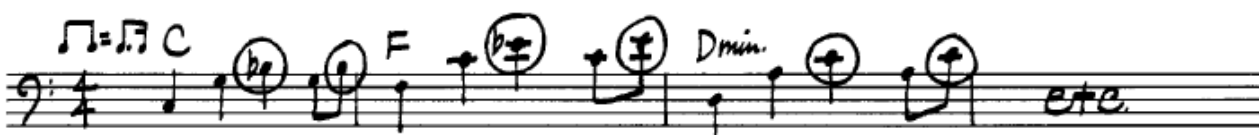
В популярной музыке остинато обычно «идёт вместе с аккордом» – то есть взаимосвязь остинато со вторым аккордом такая же, как и с первым и т.д.

Пример В



Кроме того, остинато в популярной музыке часто состоит из тоники, квинты, а также малой септимы (вверх).

Пример С



Упражнение 2

Напишите характерное поп-остinato (как в примерах В и С) на заданные аккорды. Пишите для фортепиано. Аккорды сыграйте правой рукой, а остinato – левой.

Упражнение 3

1. Придумайте мелодию на первые три такта, которая будет сочетаться со следующим рисунком остinato, взятым из примера С.

2. Используйте только аккордовые ноты.
3. Используйте только следующие длительности.



Упражнение 4

Если вы собираетесь использовать остinato, «идущее вместе с аккордом» (неважно, какую музыку вы пишете – поп или что-то другое), то вы можете сочинять его уже для готовой мелодии. В этом упражнении напишите остinato для данной мелодии и аккордов. Используйте только базовые длительности. Записывайте остinato в басовом ключе (крестики в предпоследнем такте означают неаккордовые ноты).

Оstinато, противоречащее гармонии

Оstinато хорошо работает и в тех случаях, когда оно не согласуется с аккордами; аккорды меняются, но остинато остаётся неизменным (кстати, итальянское слово «остинато» в переводе с итальянского означает «упрямый, не поддающийся»). Обратите внимание на то, что когда аккорд меняется, кажется, что остинато звучит по-разному (ещё один пример контекста), а напряжённость композиции растёт – особенно в 5 и 6 тактах.

Пример D

Когда остинато используется таким образом, есть моменты, когда остинато и гармония согласованы друг с другом, или когда гармония возвращается к изначальному аккорду (как в примере D), или когда остинато, в конце концов, транспонируется, чтобы соответствовать аккорду (пример E).

Пример E

Упражнение 5

1. Придумайте последовательность аккордов для данного остинато. Позвольте аккордам уходить от нот остинато, как это делалось в примерах D и E. Отслеживайте увеличение и уменьшение напряжения в композиции.
2. Аккорды должны подбираться согласно общим правилам смешанных прогрессий (Глава 2). Используйте по одному аккорду на такт.

Оstinato без аккордов

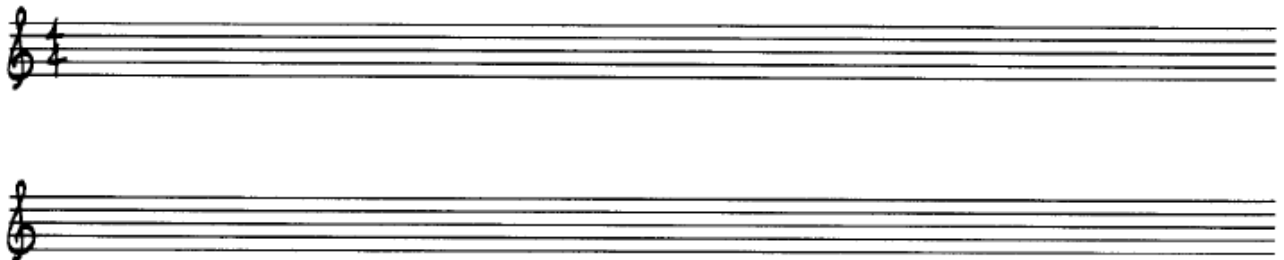
Хорошим способом сочинения мелодии и остинато без аккордов является использование обычной ЭМС – например, состоящей из нот *ми*, *ля* и *си*, представленной в примере F. Такая ЭМС создаёт очень мало противоречий между мелодией и остинато, и вы можете убедиться в этом, руководствуясь слухом. Однако такое остинато можно сделать не со всеми ЭМС, и причины этого будут рассматриваться в Главах 11 и 12.

Пример F



Упражнение 6

1. Придумайте мелодию и остинато, как в примере F; используйте ту же самую ЭМС ми-ля-си.
2. У мелодии и у остинато должно быть пространство для перемещения – одно не должно проникать в зону другого.



Также можно сочинять мелодию с остинато без аккордов, используя пентатонику, которая, как и ЭМС в примере F, сравнительно «непротиворечива». В примере G используются ноты пентатоники от *ми* (*ми, соль, ля, си, ре*).

Пример G

The Bride

slow a) b)

fl. I

vc. I

c) a)

Упражнение 7

1. Придумайте мелодию и остинато, используя только ноты пентатоники от E, как в примере G.
2. Следуйте общим правилам.

Four sets of empty musical staves for Exercise 7, each consisting of a treble and bass clef staff.

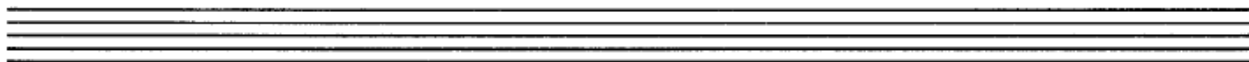
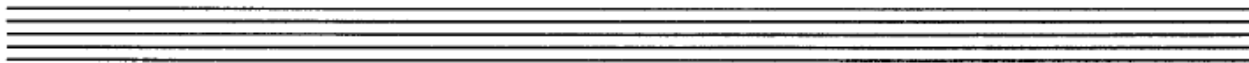
Упражнение 8

В основном остинато используется в качестве аккомпанемента, но также оно полезно в качестве вводных и связующих пассажей.

1. Придумайте остинато из 4-6 тактов в скрипичном ключе, которое послужило бы вводным пассажем к большой теме, приведённой в примере H (Глава 4).
2. Аккорды должны быть подобраны на основе общих правил диатонических аккордовых прогрессий, однако вы должны помнить о том, что ваша цель – не закрытая (начинающаяся тоникой и заканчивающаяся ею же), а открытая аккордовая прогрессия, ведущая мелодию к тонике. Другими словами, послед-

ний аккорд должен отстоять на секунду, кварту или квинту вверх или вниз от тоники С – первого аккорда большой темы.

3. Используйте один аккорд на такт; остинато может быть согласовано с гармонией, а может и не быть.

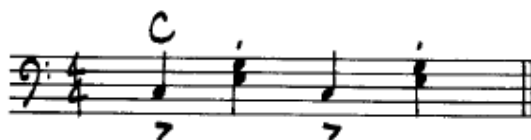


Формы аккомпанемента

«Ум-па»

Простейшая форма аккомпанемента называется «ум-па»; оно происходит от стиля игры марширующих духовых оркестров, когда туба играет «ум», а трубы – «па». (Этот аккомпанемент удивительно прост, но в течении долгого времени я совершенно не замечал его полезности).

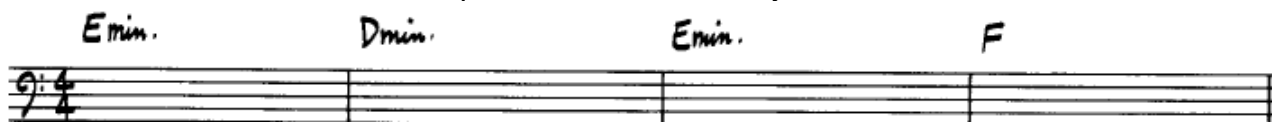
Пример А



Сейчас представим эту форму аккомпанемента как партию фортепиано, только для левой руки, когда «ум» – это основной тон аккорда, а «па» – это терция и квинта.

Упражнение 1

Запишите для данных аккордов аккомпанемент «ум-па».



Существует ещё одна форма аккомпанемента, называемая «ум-па-па».

Пример В



Упражнение 2

1. Придумайте небольшую тему, соответствующую приведённым ниже аккордам. Одна из возможных форм – *авас*.
2. Убедитесь, что диапазон вашей мелодии выше диапазона аккомпанемента. Мелодия и аккомпанемент должны располагаться каждый в своей отдельной зоне.
3. Используйте только аккордовые и вспомогательные ноты (отметьте их «в.т.»). Длительность вспомогательных нот не должна быть больше четверти.
4. Мелодия инструмента должна исполняться на каком-нибудь духовом или струнном инструменте, а аккомпанемент – на фортепиано (только левой рукой).
5. Следуйте общим правилам.



Формы аккомпанемента «ум-па» и «ум-па-па» также можно исполнять на струнных и духовых инструментах:

Пример С



Этот аккомпанемент может быть самым разным:

Пример D



Арпеджированный аккомпанемент

Следующий способ аккомпанемента – арпеджированный; это означает – сыгранный в манере арпеджио. Он состоит из последовательно сыгранных аккордовых нот. Самая известная форма арпеджированного аккомпанемента – *бас Альберти*, названная так в честь композитора XVIII века, сделавшего этот аккомпанемент популярным.

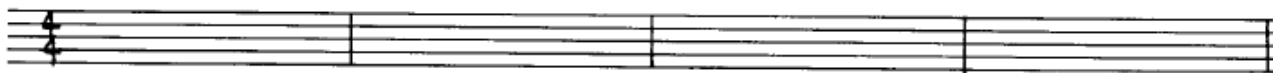
Пример E



Упражнение 3

Как видно из примера E, базовый рисунок баса Альберти – тоника-квинта-терция-квинта. Используя этот рисунок, запишите бас Альберти для данных аккордов. Если хотите, запишите его в скрипичном ключе. Аккомпанемент не ограничивается исключительно басовым ключом.

D^{min.} C D^{min.} E^{min.} F E^{min.} D^{min.}



В примере F, однако, обычный паттерн баса Альберти не работает; в данном случае он неудобен и беспорядочен.

Пример F



Когда основные тоны аккордов последовательности отстоят друг от друга больше чем на секунду (как в примере F), вы можете сделать перемещение баса Альберти более гладким, переставив ноты аккорда (см. Главу 2) так, чтобы первые ноты аккордов были либо одними и теми же, либо отстояли друг от друга на секунду.

Пример G



Упражнение 4

1. Напишите бас Альберти для данной мелодии и сделайте необходимые перестановки.
2. В последнем такте используйте для завершения пассажа схему тоника-квинта-терция-квинта.

Journey

Handwritten musical notation for 'Journey' in D major, 4/4 time. The notation is divided into two systems, each with four measures. The first system is labeled 'a) pt.' and the second 'b) pt.'. The chords written below the notes are C, D, C, Gmin., D, C, D. The bass line is a simple arpeggiated pattern.

Ниже представлен ещё один арпеджированный рисунок. Звёздочкой помечены аккорды, подлежащие перестановке.

Пример Н

Handwritten musical notation for 'Пример Н' in D major, 4/4 time. The notation is divided into two systems, each with four measures. The first system is labeled 'a)' and the second 'b)'. The chords written above the notes are Emin., Amin.*, F, C*. The bass line is a simple arpeggiated pattern.

Упражнение 5

1. Запишите арпеджированный аккомпанемент на основе данных аккордов. Используйте перестановку нот.
2. Используйте только тот рисунок, что приведён в первом такте.

Dmin. Amin. Dmin. Fmin. Gmin. Amin. F Emin. Dmin.

Handwritten musical notation for 'Упражнение 5' in D major, 4/4 time. It shows a single measure with a simple arpeggiated pattern, followed by three empty measures for the student to write the accompaniment.

Упражнение 6

Руководствуясь правилами упражнения 5 и используя перестановку, напишите аккомпанемент.



Упражнение 7

1. Напишите мелодию к данному аккомпанементу.
2. Используйте только заданный ритм.
3. Используйте только аккордовые и проходящие ноты (отметьте их).
4. Используйте, если это возможно, процедуры трансформации, особенно те, что основываются на выделении подгрупп (Глава 3).



Аккомпанемент повторяющимися аккордами

Повторяющиеся аккорды – ещё одна превосходная форма аккомпанемента (обратите внимание на перестановки, помеченные звёздочками).

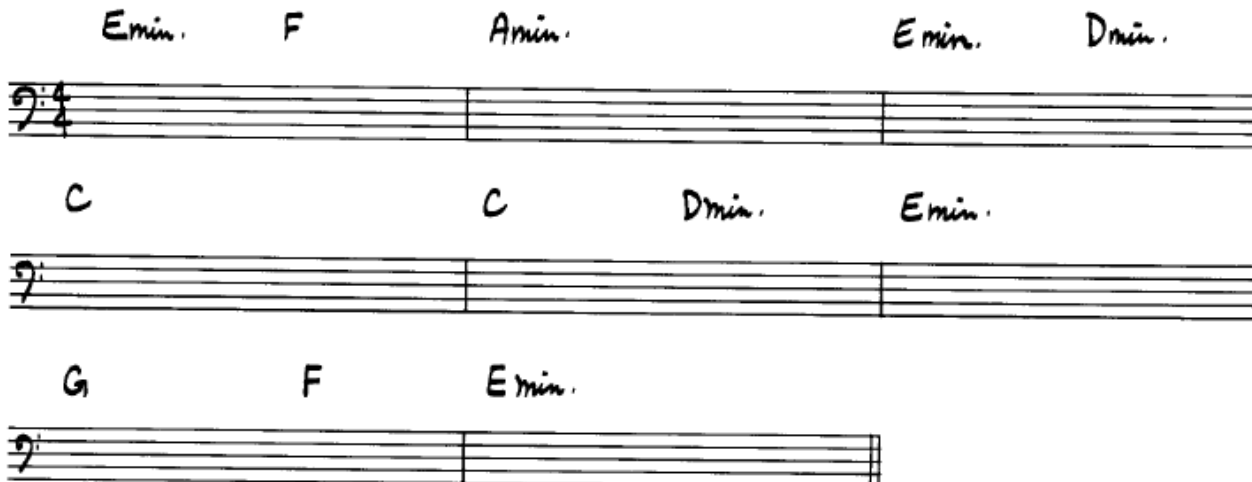
Пример I



Упражнение 8

Запишите аккомпанемент повторяющимися аккордами так, как показано в примере

I. Запишите его в басовом ключе, для фортепиано, только для левой руки.



В примере J представлена ещё несколько форм аккомпанемента повторяющимися аккордами:

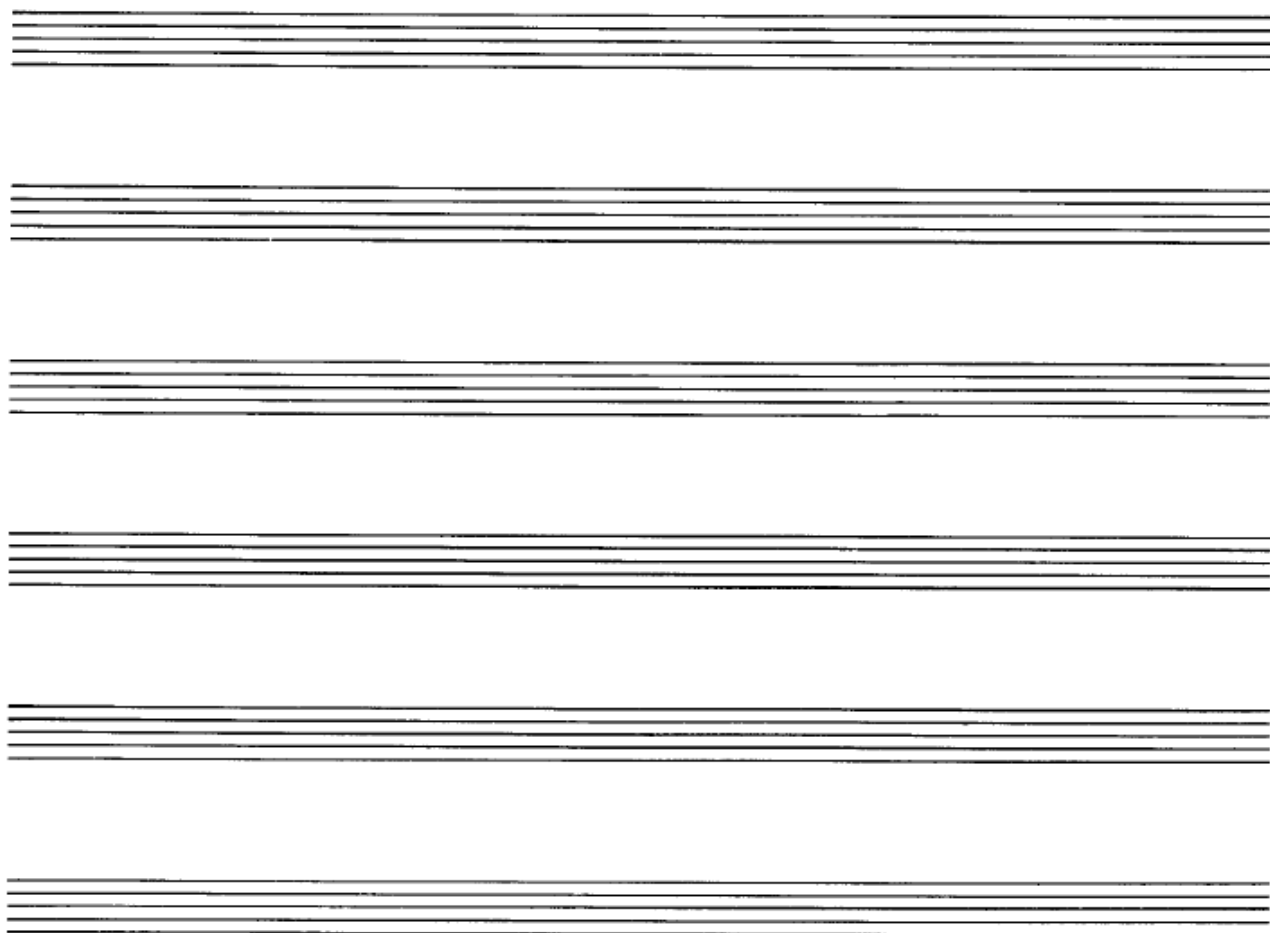
- а) “бесшумная сильная доля”. Обратите внимание на то, что на первую долю такта всегда приходится мелодическая нота.
- б) “бесшумная сильная доля” в $\frac{3}{4}$.
- с) “Бостон”, форма нью-орлеанского джаза, которая подходит к любой музыке.
- д) “псевдо-вальс”, похожий на штрих «ум-па-па» с дополнительной долей.
- е) штрих, который можно встретить как у Моцарта, так и в итальянском рок-н-ролле.

Пример J



Упражнение 9

1. Составьте последовательность аккордов ре-дорийского лада для большой темы по схеме *ABA*, руководствуясь общими правилами смешанных прогрессий. Следуйте правилам гармонизации большой темы (Глава 4).
2. Затем придумайте рисунок аккомпанемента для вашей аккордовой последовательности, используя один рисунок для части *A* и другой, контрастирующий – для части *B*. Оба рисунка должны быть взяты из примера J.
3. Закончите вашу тему аккомпанементом без мелодии. Это поможет вам увидеть, как взаимодействует рисунок аккомпанемента и гармоническая структура.



Мысли напоследок

В примере К представлен ещё один очень интересный способ аккомпанемента – *повторяющаяся нота*. Эта нота может меняться, чтобы соответствовать аккорду (К-а), а может и не меняться (К-б). Подобный приём обсуждался в главе, посвящённой оstinato.

Пример К



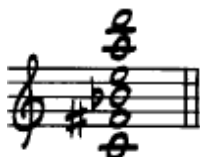
Хотелось бы сказать ещё две вещи об аккомпанементе и гармонии. Первая: иногда аккомпанемент и мелодия основываются не на аккорде, а на ЭМС или звукоряде. Вторая: иногда аккомпанемент основывается на одном-единственном аккорде (этому будет посвящена часть информации Главы 9).

Гармония (II)

Три особых аккорда

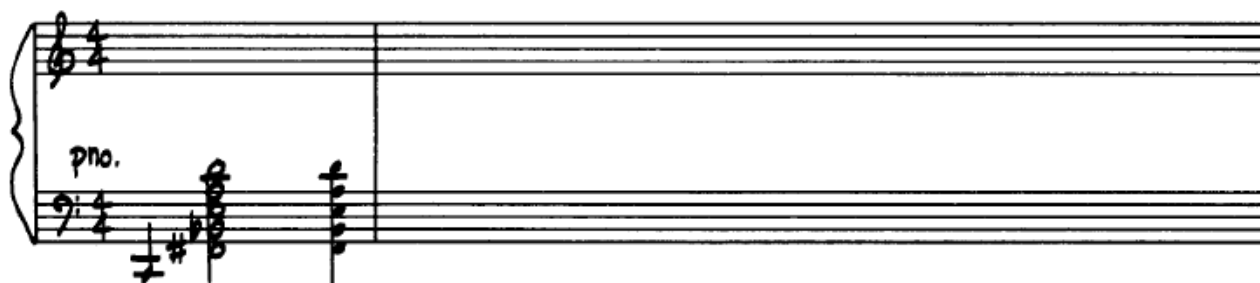
Некоторые аккорды интересны настолько, что о них стоит поговорить отдельно. Один из них – «мистический аккорд» Александра Скрябина, на основе которого он создавал целые пьесы.

Пример А



Упражнение 1

1. Придумайте мелодию для данного аккомпанемента, состоящую исключительно из нот «мистического аккорда». Повторяйте аккомпанемент, представленный в первом такте, столько раз, сколько захотите.
2. Используйте в вашей мелодии ноты только этого аккорда в любой октаве (иными словами, аккорда – ваша ЭМС).
3. Если хотите – используйте форму малой темы. Время от времени повторяйте такты. Стремитесь к тому, чтобы пьеса имела очертания.
4. Следуйте общим правилам.



Пример В содержит так называемый «аккорд Хендрикса». Джимми Хендрикс был без ума от этого аккорда.

Пример В



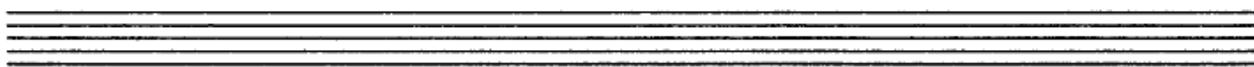
Упражнение 2

1. Напишите два разных повторяющихся рисунка аккомпанемента, используя только ноты «аккорда Хендрикса». Один из них (или оба) должен быть арпеджированным.
2. Чтобы ваш арпеджированный рисунок, будучи по своей природе горизонтальной последовательностью нот, воспринимался вертикально (т.е. как аккорд), следите за тем, чтобы в вашем аккомпанементе были использованы все ноты

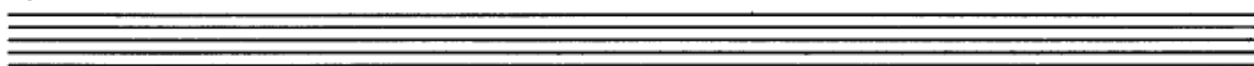
аккорда, а также избегайте растягивать рисунок на слишком большое число ударов.

Ниже представлен ещё один аккорд – я очень часто его использую.

а)



б)

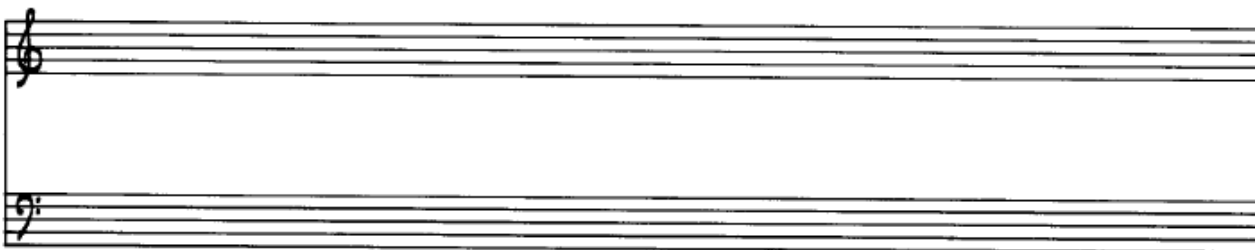
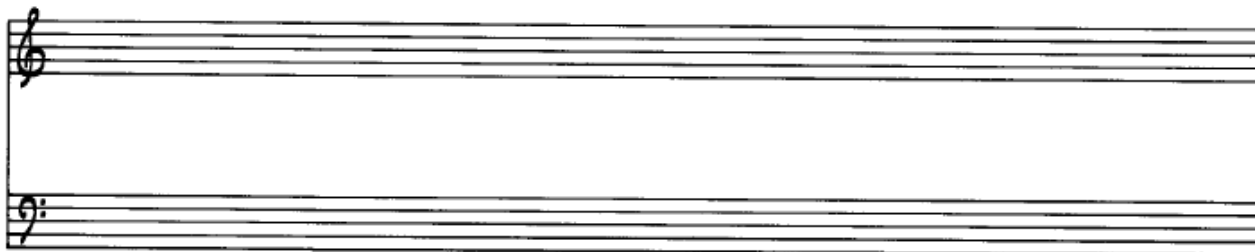


Пример С



Упражнение 3

1. Напишите оstinatный аккомпанемент для виолончели или для любого доступного вам низко звучащего струнного инструмента на основе аккорда из упражнения С; используйте ноты только этого аккорда (все ноты!).
2. Придумайте на этот аккомпанемент малую тему, используя ноты только этого аккорда; напишите эту мелодию для флейты или любого другого инструмента, ноты которого пишутся в скрипичном ключе.
3. Не забудьте тщательно вслушаться в звучание аккорда перед тем, как приступить к упражнению, а также время от времени делать это в процессе его выполнения.



Больше неаккордовых нот

Работая с первой частью этой главы, вы были ограничены исключительно аккордовыми нотами. Теперь давайте обратимся к неаккордовым нотам, о которых мы уже начинали говорить в Главе 2.

Мы уже увидели, что неаккордовые ноты могут добавить в мелодию новую струю, развивая и активизируя даже самую простую гармонию. Мелодия, составленная исключительно из аккордовых нот, выглядит целостной, но целостность далеко не всегда интересна. Тщательно выбранные неаккордовые ноты вносят в мелодию напряжение и волнение; использованные необдуманно, они, напротив, утомляют слух.

Изменяющиеся ноты (changing tones) – это две неаккордовые ноты, отстоящие на большую или малую секунду вверх и вниз (или вниз и вверх) от аккордовой ноты, в которую они «разрешаются».

Пример D



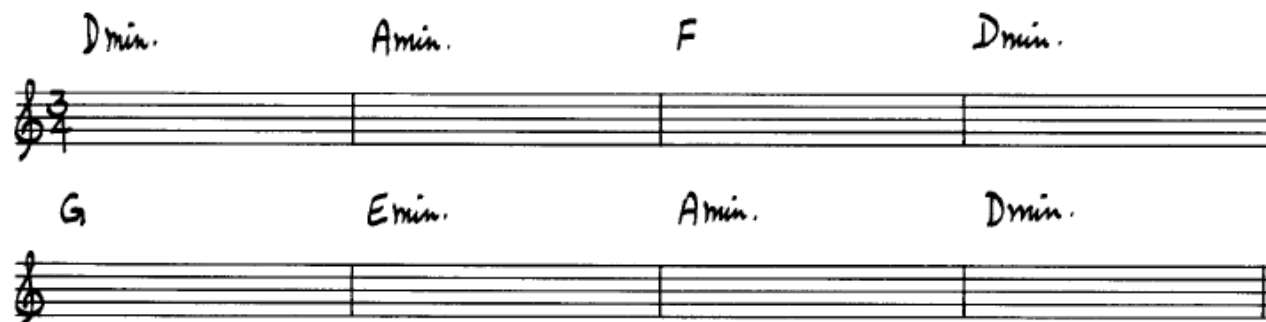
Сбежавшая нота (escaped tone) – это неаккордовая нота, скачком отходящая от аккордовой ноты по направлению к следующей аккордовой ноте. Она как бы сбегают из аккорда и является наиболее экстремальной неаккордовой нотой – особенно если она не относится к диатоническому звукоряду (как в следующем примере).

Пример F



Упражнение 6

1. Придумайте малую тему в ре-дорийском на основе данных аккордов.
2. Используйте только аккордовые и сбежавшие ноты. Сбежавшие ноты могут не ограничиваться ре-дорийским ладом. Их длительность должна быть не больше $\frac{1}{4}$.



Совет: при среднем темпе в 4/4 неаккордовые ноты не должны быть длиннее, чем ¼. В особенности это относится к недиатоническим неаккордовым нотам, изменяющимся и сбежавшим нотам, а также к задержаниям, каждая из которых имеет свойство оттенять гармонию.

Диатонические нетерциевые аккорды

В начале этой главы я привёл несколько аккордов, построенных не на основе терций. Такие аккорды называются *нетерциевыми*. Несмотря на то, что они могут содержать в себе терции, они не построены исключительно на этих интервалах.

В примере G представлены аккорды, построенные исключительно на квартах, квинтах и секундах и состоящие только из нот *до-мажорного* звукоряда. Аккорды, основывающиеся только на секундах (или по большей части на секундах), называются *кластерами*. Сыграйте эти аккорды и проникнитесь их самобытностью.

Пример G



Представленные ниже нетерциевые аккорды построены не на одном-единственном интервале, но на нескольких разных.

Пример H



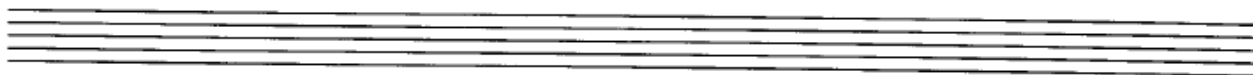
Упражнение 7

Запишите интервалы, из которых состоят представленные ниже аккорды.



Упражнение 8

1. Используя ноты *до-мажорного* звукоряда, составьте несколько нетерциевых аккордов, состоящих из 3-5 звуков.
2. Запишите интервалы, на которых основываются ваши аккорды. Помните, вы можете использовать и терции, но ваши аккорды не должны состоять исключительно из них.
3. Несколько раз медленно сыграйте ваши аккорды.



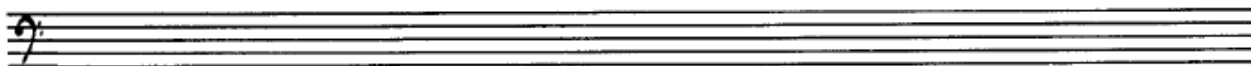
Совет: некоторые аккорды выглядят, как нетерцевые, однако на самом деле являются трезвучиями. Если сделать перестановку в аккорде примера I-a, то мы увидим, что он эквивалентен до-мажорному трезвучию в *b*; если сделать перестановку нот аккорда в I-c, то получится четырёхнотный аккорд, составленный из терций (I-d).

Пример I



Упражнение 9

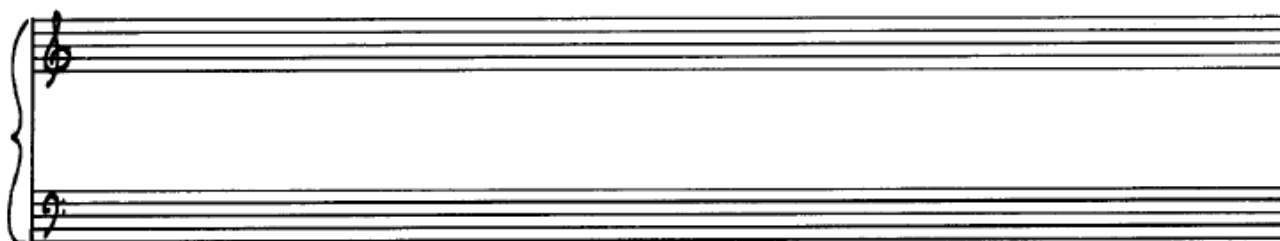
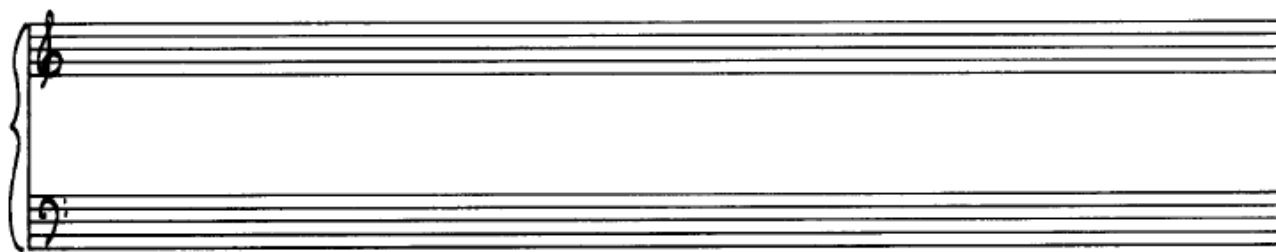
1. В басовом ключе запишите аккомпанемент для фортепиано «ум-па» или «ум-па-па» на 8-12 тактов, основанный на нетерцевых аккордах. Каждый аккорд должен состоять из 2-4 нот до-мажорной гаммы. Начните и закончите упражнение одним и тем же аккордом.
2. Используйте один аккорд на 1-2 такта.
3. Чтобы переход от одного аккорда к другому был более плавным и легче исполнялся, вам может понадобиться использовать обращения (перестановку).



Упражнение 10

(сначала выполните упражнение 9!)

1. Придумайте и запишите в скрипичном ключе мелодию на аккомпанемент, который вы сочинили, выполняя упражнение 9. Используйте только аккордовые ноты. Используйте различные способы трансформации мелодии и отмечайте их.
2. Поскольку мелодия пишется на аккомпанемент, основывающийся на до-мажорном звукоряде, то мелодия также должна состоять исключительно из нот этого звукоряда.
3. Следуйте общим правилам.



Существует ещё одна техника, когда вы можете создавать новые гармонии на основе трёх-четырёх диатонических нетерциевых аккордов, свободно сдвигая и раздвигая их интервалы (пример J): один такой аккорд может быть тоникой, а один или два других могут тяготеть к тонике. Сыграйте эти четыре аккорда в разной последовательности, применяя перестановки и временами добавляя октавные формы одной или двух нот в каждом аккорде.

Пример J



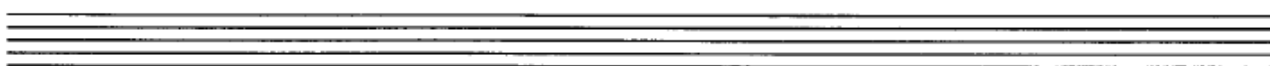
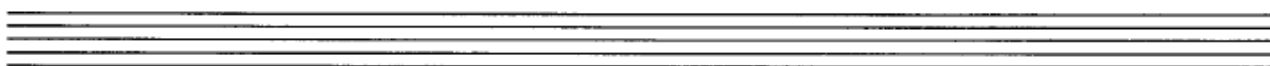
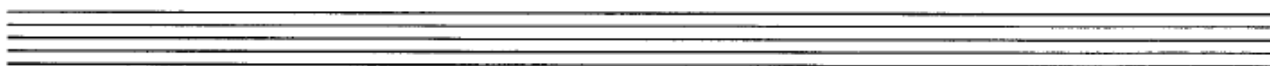
Получение нетерциевых аккордов из диатонической мелодии

Иногда можно совершить действие, противоположное тому, что мы делали в упражнениях 9 и 10, и получить аккорды из мелодии. В примере К представлена мелодия, состоящая из нот *до-мажорного* звукоряда; все звуки группируются вокруг ноты А, которая является тоникой. Аккорды, аранжированные по схеме «ум-па», состоят из нот мелодии; однако они не содержат нескольких нот мелодии, помеченных крестиками, которые можно считать неаккордовыми нотами. Обратите внимание, что во 2 и 6 тактах аккорды содержат ноты из 1 и 5 тактов соответственно, а также что все аккорды состоят из трёх нот – кроме последнего, такта, в котором присутствует двухнотный аккорд.

Пример К

Упражнение 11

1. Придумайте мелодию на 6-19 тактов и запишите её в скрипичном ключе; используйте только ноты до-мажорной гаммы, вращающиеся вокруг нот F или G. Выбранная вами нота будет тоникой, и мелодия должна начинаться с этой ноты и ей же заканчиваться.
2. Подобно тому, как это сделано в примере К, получите из вашей мелодии нетерцевые аккорды, после чего придумайте на их основе аккомпанемент. Самая низкая нота первого аккорда должна быть тоникой, а также (по возможности) это должно касаться и последнего аккорда – даже если в то месте этой ноты не будет в мелодии.
3. Линиями и фигурными скобками отметьте то, как вы получали аккорды из мелодии (как в примере К).



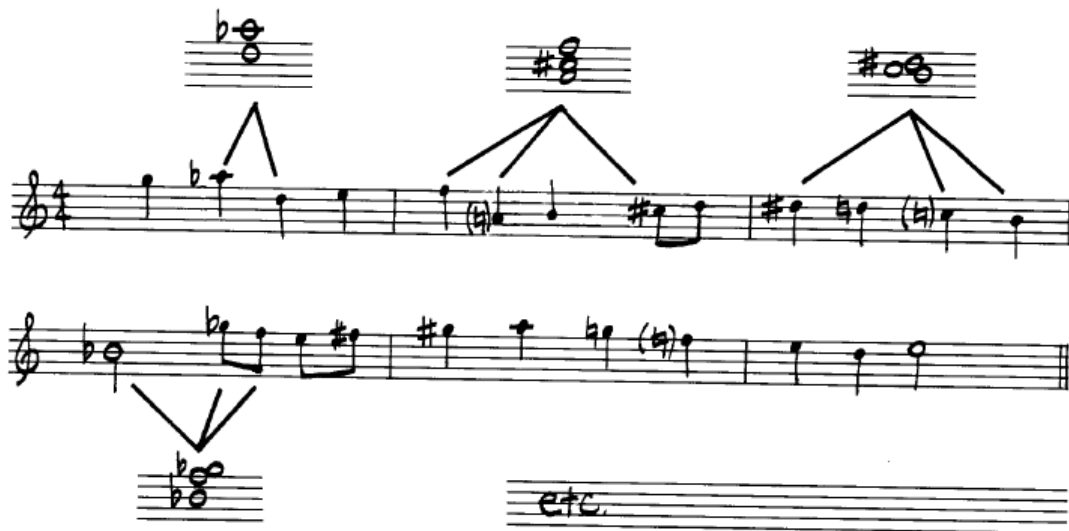
Разумеется, вы можете получать из диатонических мелодий и диатонические аккорды, а также это может быть смесь терциевых и нетерциевых аккордов в любой из 12 тональностей. Но здесь я могу только лишь затронуть эту тему, не более.

Получение аккордов из недиатонической мелодии

Процедура получения аккордов из мелодии также применима и к недиатоническим мелодиям, как показано в примере L. Обратите внимание на то, что:

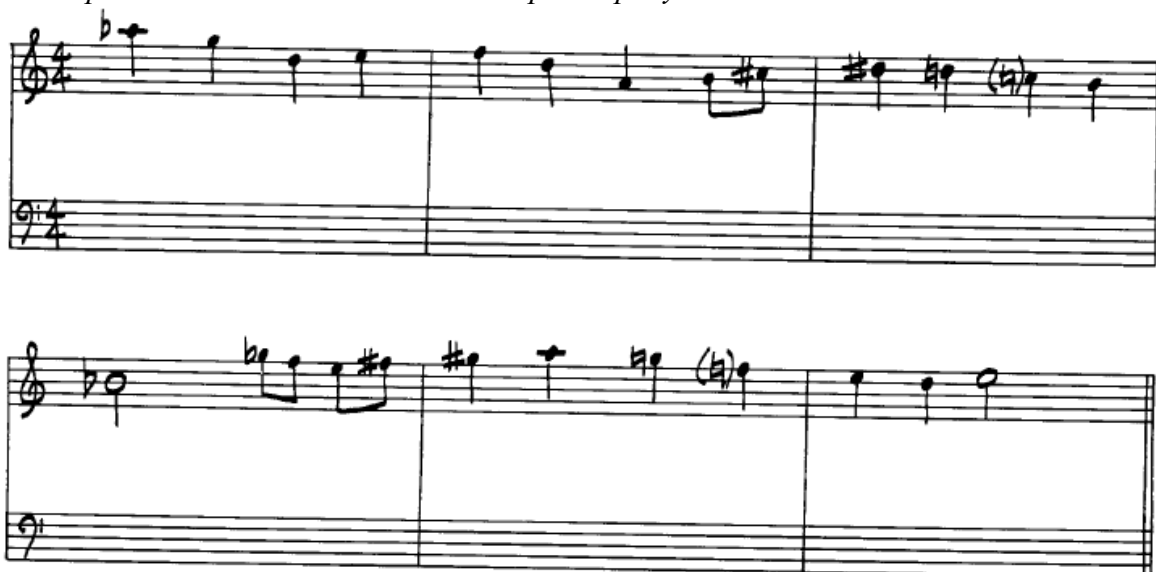
- На один такт приходится по одному аккорду;
- Неаккордовые ноты имеют длительность четверть и ниже;
- Неаккордовые ноты отстоят от ближайших аккордовых нот на большую или малую секунду.

Пример L



Упражнение 12

Руководствуясь приведённой выше методикой, получите из той же самой мелодии новые аккорды. Затем на основе этих аккордов придумайте аккомпанемент.



Контрапункт

Контрапункт 1:1 и консонансные интервалы

Контрапункт состоит из двух или более одновременно звучащих мелодий. Простейшей формой контрапункта могут быть две мелодии, построенные на основе одних и тех же ритмов. Такой контрапункт называется «контрапункт один к одному» (контрапункт 1:1).

Если ноты имеют большую длительность, то интервалы между двумя мелодиями (или, применительно к контрапункту – *частями*) должны быть консонансными. Консонансные интервалы – это:

- Чистая прима
- Чистая октава
- Увеличенная кварта
- Увеличенная квинта
- Малая или большая терция
- Малая или большая секста

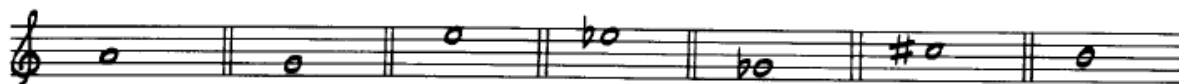
В примере А данные интервалы отмечены соответствующими номерами.

Пример А



Упражнение 1

Постройте консонансные интервалы выше или ниже следующих нот. Подпишите интервалы.



Пример В представляет собой двухчастный контрапункт 1:1 в *до-ликийском*. Даже несмотря на то, что ритмы обеих мелодий одинаковы, каждая мелодия имеет своё собственное горизонтальное движение и совершенно не зависит от другой. Обратите внимание на то, что в четвёртом такте интервалы децима и дуодецима отмечены как терция и квинта. Это обычная процедура для интервалов выше октавы.

Пример В



Виды голосоведения

Движение от одного интервала к другому можно разделить на четыре группы:

- *Параллельное* (C-a): обе части движутся в одном направлении на один и тот же интервал;
- *Прямое* (C-b): обе части движутся в одном направлении, но на разные интервалы;
- *Косвенное* (c и d): одна часть движется на тот же самый звук, а вторая – вверх или вниз;
- *Противоположное* (e и f): обе части движутся в противоположных направлениях.

Пример C



Все перечисленные выше движения пригодны к использованию, однако вы должны понимать, что при косвенном и противоположном движении части контрапункта гораздо более независимы, нежели при параллельном и прямом движении. В параллельных терциях две части с начала до конца будут звучать скорее как гармония, чем как контрапункт. Это не значит, что параллельного и прямого движения следует избегать, но, тем не менее, они менее похожи на контрапункт (в Главе 11 более подробно освещается параллельное движение двух и более частей).

Но есть несколько конструкций, которых определённно нужно избегать, и которые основываются на чистой приме и чистой октаве. Эти два интервала имеют тенденцию чересчур выделяться в двухчастном контрапункте, и, следовательно, их нужно использовать с осторожностью:

- Последовательные октавы (D-a)
- Последовательные унисоны (D-b)
- Прямое движение от любого интервала к унисону или октаве (B-c).

Однако любой из этих трёх случаев допустим в качестве последних двух интервалов в пьесе.

Пример D



Три упражнения на контрапункт 1:1

Упражнение 2

1. Используя ноты ре-дорийского лада, придумайте мелодию и запишите её в скрипичном ключе. Используйте только те ноты, которые в сочетании с соответствующими нотами басового ключа составляют консонансные интервалы. Подпишите каждый интервал.
2. Во всех тактах, кроме последнего, не используйте параллельное и прямое движение в унисон и октаву.
3. Следуйте общим правилам.



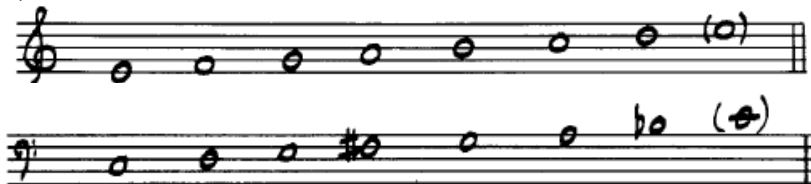
Упражнение 3

1. Придумайте мелодию в басовом ключе, используя ритм мелодии, записанной в скрипичном ключе.
2. Мелодия в скрипичном ключе построена вокруг ноты соль, однако она не ограничена какой-либо тональностью или звукорядом. Новая мелодия также должна вращаться вокруг ноты соль и не принадлежать конкретной тональности и звукоряду.
3. Каждая нота новой мелодии должна составлять с соответствующей нотой скрипичного ключа консонансный интервал.
4. Во всех тактах, кроме последнего, не используйте параллельное и прямое движение в унисон и октаву.
5. Мелодия в скрипичном ключе представляет собой малую форму (*abac*). Если хотите, придайте такую же форму и вашей мелодии в басовом ключе.

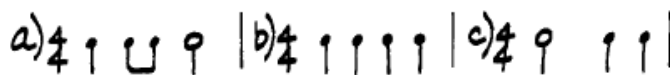


Упражнение 4

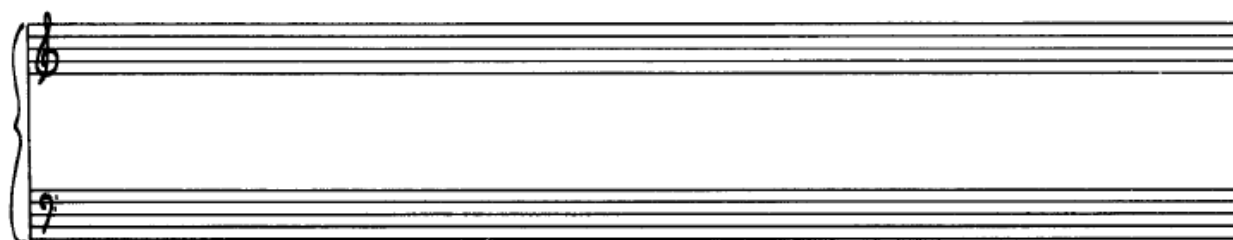
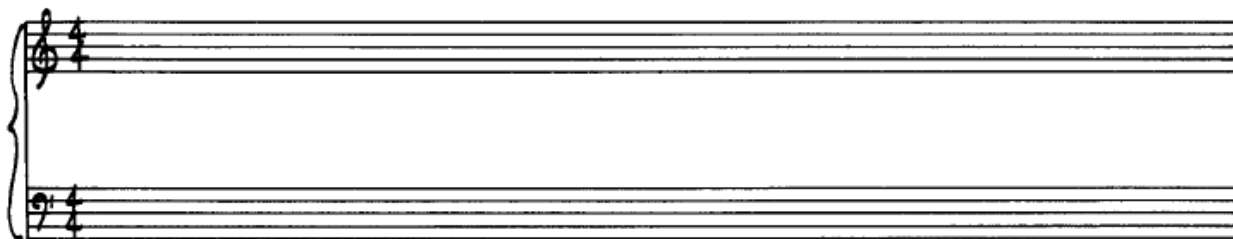
1. Придумайте двухчастный контрапункт 1:1 (используя одинаковые ритмы и консонансные интервалы) на 6-12 тактов. Подпишите каждый интервал.
2. Используйте два приведённых ниже звукоряда; они строятся от разных нот; в результате их совместного использования получается двутональность (звучание двух тональностей одновременно). Тональность более низкого звукоряда будет доминирующей. В скрипичном ключе используйте ноты Е-фригийского лада, в басовом – ноты до-ликийского.



3. Используйте все ноты обоих звукорядов, чтобы мог проявиться характер каждой из них, а также чтобы был очевиден контраст между одновременно звучащими нотами обеих частей.
4. Используйте только эти три ритма.



5. Попробуйте сделать повторения и последовательности – не только в рамках каждой части, но и между частями.



Контрапункт 2:1

Теперь давайте обратимся к контрапункту «два к одному», при котором две ноты в одной части соответствуют одной ноте во второй части, как показано в примере Е. Обратите внимание, что каждая половинная нота одной части интервально связана с двумя четвертными нотами второй, и все интервалы являются консонансными.

Пример Е



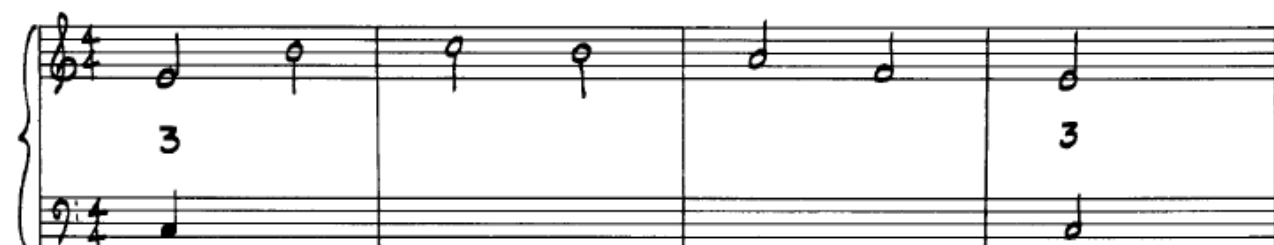
Ниже представлены четыре конструкции, которых следует избегать в двухчастном контрапункте 2:1 (кроме как в последнем интервале пьесы).

Пример F



Упражнение 5

1. Придумайте и запишите в басовом ключе мелодию, состоящую из четвертных нот до-дорийского лада (C D E^b F G A B^b). Мелодия, представленная в скрипичном ключе, состоит из нот ми-фригийского лада.
2. Все интервалы между нотами обеих частей должны быть консонансными. Подпишите каждый интервал.
3. Избегайте конструкций, указанных в примере F.



Пример G содержит ошибки. Сыграйте его на фортепиано и попытайтесь найти эти ошибки, не подглядывая в список.

Пример G



Список ошибок

1. Не консонантный интервал.
2. Переход, который сложно пропеть.
3. Прямое движение в октаву.
4. Неразрешённая пауза.
5. Параллельные октавы.
6. Нота не из до-дорического лада.
7. Неразрешённая восьмая нота

(Также обратите внимание на то, что диапазон партии басового ключа превышает дециму).

Все интервалы, не являющиеся консонансными, считаются *диссонансными*. Они могут быть использованы в *двухчастном* контрапункте 2:1 в том случае, если они посредством движения на большую или малую секунду переходят в ноту, которая формирует с соответствующей нотой второй части консонансный интервал.

Пример H



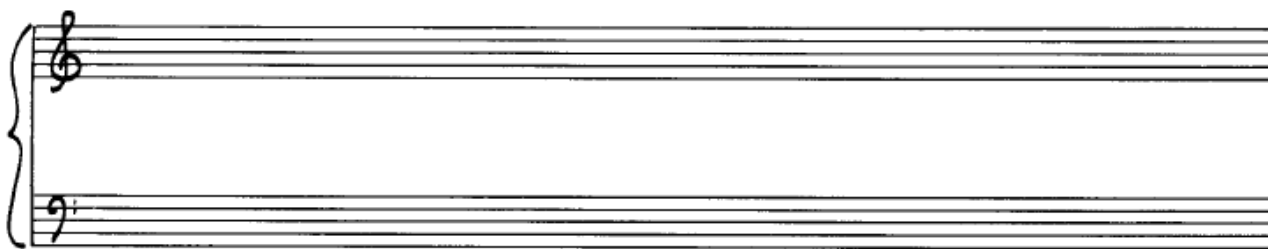
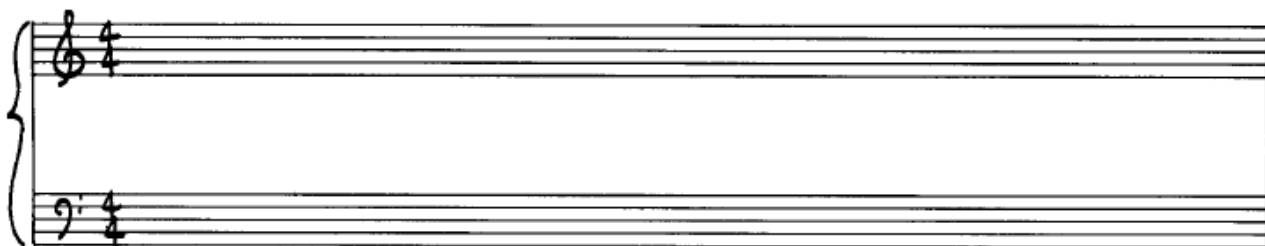
Упражнение 6

1. Придумайте и запишите в скрипичном ключе мелодию, состоящую из нот мифригийского лада длительностью $\frac{1}{4}$. Используйте консонансные и диссонансные интервалы, как показано в примере H.
2. Попробуйте сделать повторения.
3. Подпишите все интервалы, а диссонансные интервалы пометьте крестиком.



Упражнение 7

1. Придумайте двухчастный контрапункт 2:1 на 6-10 тактов, используя методы, описанные в этой главе. Используйте повторения и секвенции.
2. Используйте только ноты блюзовой гаммы (E G A Bb B D).



Двухчастный контрапункт с аккордами

До сих пор мы мыслили о контрапункте *интервально* – т.е. от одного интервала к другому. Но контрапункт также можно рассматривать и *гармонически*, как показано в примере I, который полностью состоит из аккордовых нот. В случае контрапункта с гармонией допустим, что аккорды берутся на каком-нибудь многозвучном инструменте вроде фортепиано или гитары. Это освобождает нас от необходимости записывать гармонию на протяжении всего контрапункта. Пример I записан в *до-дорийском* (до, ре, ми-бемоль, фа, соль, ля, си-бемоль), для которого вы можете использовать те же знаки при ключе, что и для *си-бемоль-мажора* (дорийский лад, как вы помните, строится от второй ступени мажорного звукоряда), либо записать в нужных местах бемоли так же, как это сделал я.

Пример I

Упражнение 8

1. Придумайте мелодию, состоящую исключительно из аккордовых нот половинной длительности. Обратите внимание на то, что данное упражнение записано в до-фригийском: до, ре-бемоль, ми-бемоль, фа, соль, ля-бемоль, си-бемоль.
2. Все интервалы должны быть консонансными.
3. Подпишите все интервалы, чтобы убедиться, что они консонансные.
4. Избегайте прямого движения в унисон или октаву, кроме как в последнем такте.

Придумывая двухчастный контрапункт 2:1, вы можете использовать как аккордовые, так и неаккордовые ноты. Длительность неаккордовых нот должна быть четверть или меньше (при размере такта $\frac{3}{4}$ или $\frac{4}{4}$), а мелодия может содержать проходящие и вспомогательные ноты, предъёмы и задержания.

Пример J



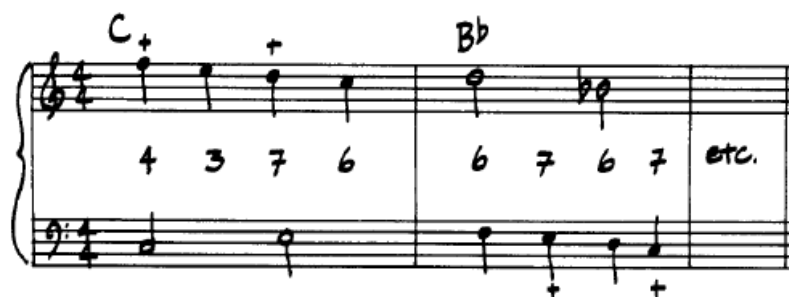
Иногда неаккордовые ноты образуют с нотами другой части консонансные интервалы; но, тем не менее, они должны рассматриваться именно как неаккордовые ноты.

Пример K



Также двухчастный контрапункт 2:1 можно придумать так, что сначала четвертные ноты присутствуют в скрипичном ключе, затем в басовом ключе и т.д.

Пример L

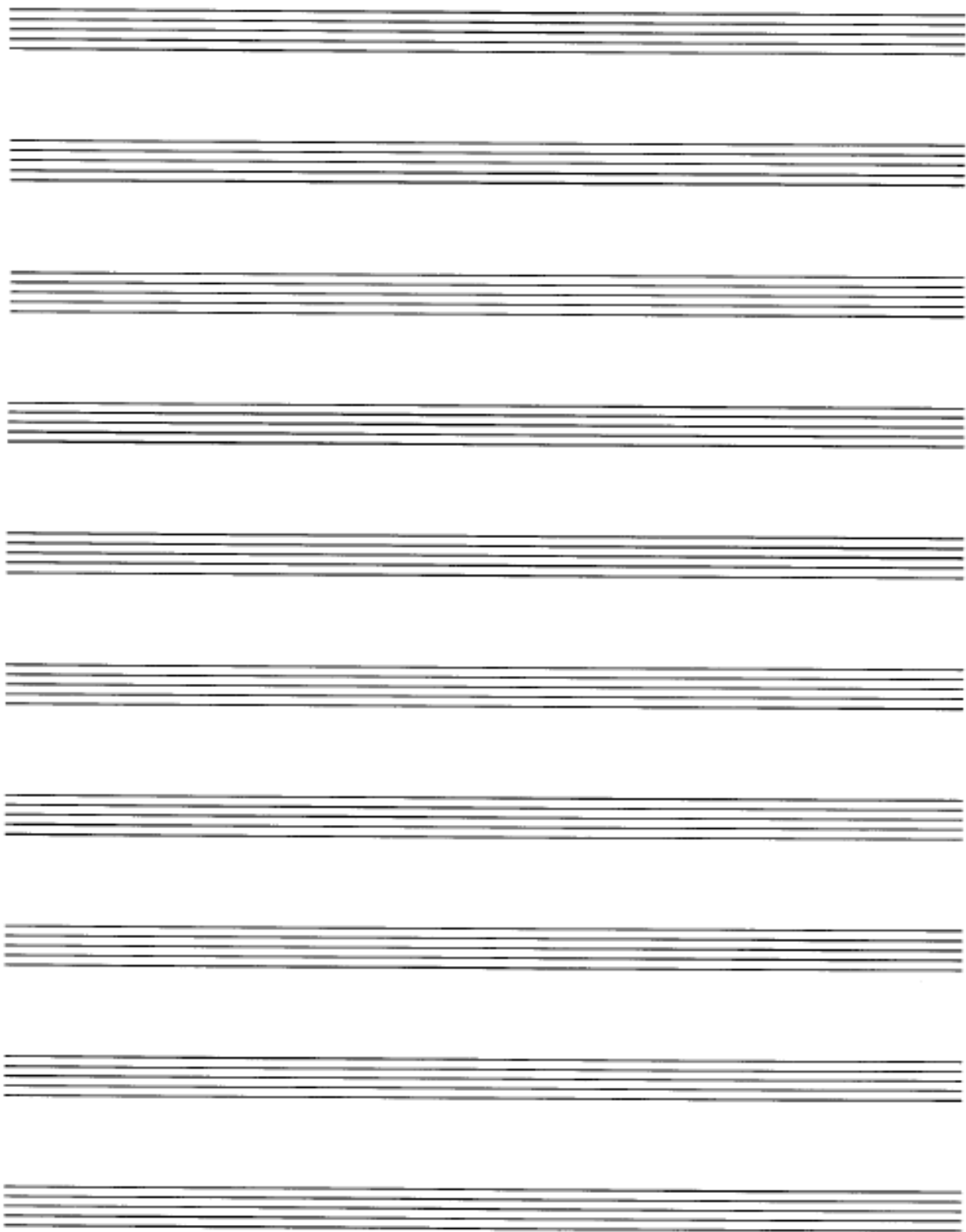


Упражнение 9

1. Придумайте и запишите в скрипичном ключе мелодию, используя аккордовые, проходящие, вспомогательные ноты, задержания и предъёмы – но только обязательно чередуя их, два одинаковых типа нот подряд не допускаются. Подпишите неаккордовые ноты.
2. Используйте четвертные ноты там, где в данной мелодии присутствуют половинные ноты, и наоборот. Закончите свою мелодию целой нотой.
3. Отметьте в данной басовой мелодии мотивы, и также попробуйте использовать повторения и секвенции и в вашей мелодии.
4. Следуйте общим правилам.

Упражнение 10

1. Придумайте двухчастный контрапункт 2:1 на 10-20 тактов, используя только ноты пентатоники от ми.
2. Избегайте прямого и параллельного движения в унисон или октаву (кроме заключительного такта).
3. Используйте повторения и секвенции как внутри каждой части, так и между ними.
4. Используйте только четвертные и половинные ноты.
5. Подпишите все интервалы.



Контрапунктные аспекты мелодии и аккомпанемента

Хотя взаимосвязь между мелодией и аккордом не является контрапунктом как таковым, в некотором смысле она сходна с контрапунктом: человеческое ухо воспринимает мелодию как одну часть, а аккомпанемент – как вторую. В этой взаимосвязи нас больше всего интересует прямое и параллельное движение к унисону или октаве (пример N). Параллельных октав между мелодией и аккомпанементом (пример N-a) лучше избегать; более предпочтителен пример N-b.

Пример N



Также следует избегать и тонко замаскированных параллельных октав (пример O-a). В O-b ситуация значительно лучше.

Пример O



Слушая мелодию с гармоническим аккомпанементом, вы наиболее ясно слышите крайние ноты. В пассаже вроде того, что представлен в примере P, ваш ухо быстрее и яснее всего различает самую высокую ноту (в мелодии) и самую низкую ноту (в аккорде). Следовательно, между крайними нотами существует особая взаимосвязь. Параллельным октавам в примере P-a следует предпочесть вариант, подобный примеру P-b.

Пример P



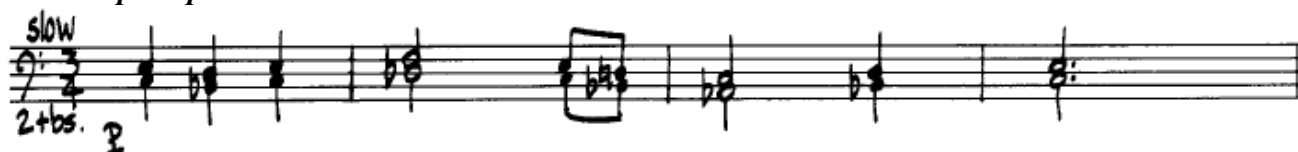
Самое главное и основное правило – будьте осторожны со *всеми* октавными конструкциями, появляющимися в начале такта, поскольку такие конструкции притягивают к себе слишком много внимания. Разумеется, октава от тоники удачно вписывается в конец пьесы или секции.

Двухголосый органум

Органумом называются два или более голоса, связанных одним и тем же ритмом и изменяющихся на один и тот же интервал. В примере А нижняя партия точно повторяет движение верхней и отстоит от неё на квинту.

Пример А

Пример В также является органумом: нижняя мелодия дублирует движение верхней и отстоит от неё вниз на большую терцию, в результате чего имеем последовательность параллельных больших терций. Обратите внимание, что во втором такте нижняя партия включает в себя ноту *ре-бемоль*, а верхняя партия – ноту *ре*: когда обе партии записываются на одном нотном стане, такие конфликты возникают довольно часто – особенно в органуме. Будьте внимательны и пишите только то, что имеете в виду.

Пример В**Упражнение 1**

1. Для данной мелодии напишите партию, отстоящую от неё вниз на чистую кварту.
2. Ноты нижней мелодии записывайте со штилями, направленными вниз.
3. Следуйте общим правилам.

**Упражнение 2**

1. Для данной мелодии напишите партию, отстоящую от неё вниз на большую терцию, с направленными вниз штилями.
2. Внимательно следите за возникновением «случайностей» не только в вашей мелодии, но и в данной (см. 2 такт).



Органум между диссонансными интервалами может быть «подслащён» большим разбросом нот, как показано в примере С.

Пример С

In the Vault

Упражнение 3

В приведённом ниже органуме одна партия отстоит от второй на большую ноту, но органум содержит много ошибок. Отметьте и исправьте каждую из них. Исправляйте только нижнюю мелодию, оставляя верхнюю нетронутой.

Упражнение 4

1. Напишите для данной мелодии вторую, отстоящую от неё на малую септиму вниз.
2. Запишите органум двумя способами – на одном нотном стане и на разных.



Терциевые аккорды в органе

Органум может состоять более чем из двух голосов. В примере D представлен трёхголосый органум. Вторая партия отстоит от верхней на малую терцию вниз, а нижняя – на большую терцию вниз от второй. В результате, разумеется, получается последовательность мажорных аккордов в основных позициях. Сыграйте этот пример очень медленно, вслушиваясь в богатство его звучания.

Пример D



Упражнение 5

На верхнем нотном стане дана мелодия. На втором – органум, отстоящий от мелодии на малую терцию вниз. Запишите на третьем нотном стане органум, отстоящий от второй мелодии на большую терцию вниз.



В примере E-a вторая партия отстоит от верхней мелодии на чистую кварту вниз, а третья отстоит от второй на малую терцию вниз. Иногда желательно раскрывать подобные органумные аккорды, как в примере E-b, где вторая часть примера E-a опущена на октаву и

стала, таким образом, третьей частью. Также можно рассматривать этот случай по-другому: вторая часть – это малая секста вниз от мелодии, а третья часть – это большая секста вниз от второй части.

Пример E



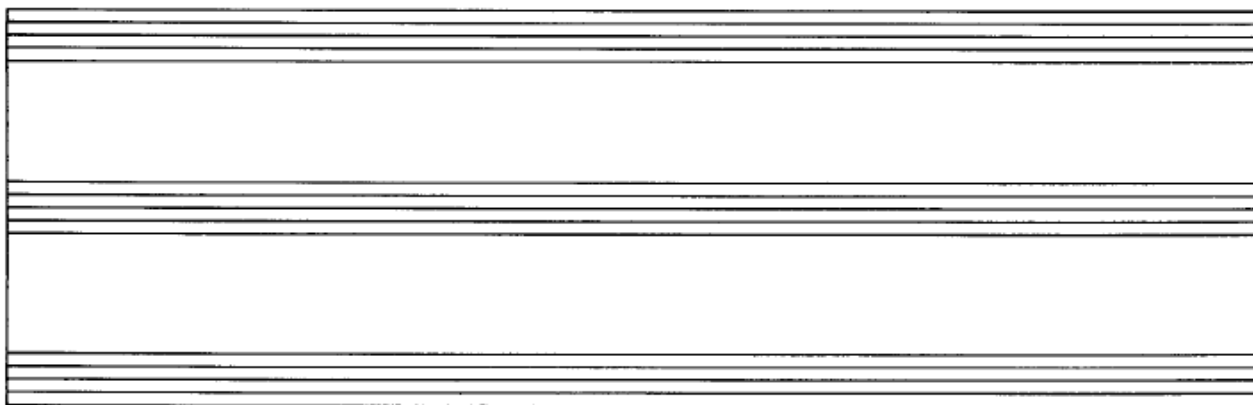
Упражнение 6

1. На верхнем нотном стане дана мелодия.
2. На среднем нотном стане запишите вторую часть органума, отстоящую от мелодии на чистую квинту вниз.
3. На третьем нотном стане запишите третью часть органума, отстоящую от второй части на малую сексту.
4. Выберите три медных духовых (или три любых других) инструмента, на которых будет исполнен этот органум.



Упражнение 7

1. Придумайте и запишите на верхнем нотном стане мелодию, используя ноты блюзовой гаммы от ми.
2. Не превышайте диапазона октавы.
3. Запишите органум для вашей мелодии, используя мажорные или минорные трезвучия (не смешивайте, их, выбирайте либо только мажорные трезвучия, либо только минорные).
4. Запишите трезвучия либо в «закрытой позиции» (как в примере E-a), либо в «открытой позиции» (как в примере E-b).



Нетерциевые аккорды в органе

В органе могут использоваться и нетерциевые аккорды. В примере F вторая часть отстоит от первой на чистую квинту вниз, а третья от второй – на большую нону вниз.

Пример F

moderato

f1. *f* *P5*

vc. mp

Упражнение 8

1. Продолжите органум, начатый в первом такте части а.
2. Также запишите этот органум в сокращённой форме: обе партии в скрипичном ключе поместите на один нотный стан, а партию в басовом ключе – на второй (b).



Упражнение 9

1. Придумайте мелодию на 10-20 тактов, описывающую, как немолодой подвыпивший мужчина танцует на свадьбе своей внучки.
2. Используйте только ноты до-дитонической гаммы. Мелодия должна начинаться и заканчиваться на одну и ту же ноту, а её диапазон не должен превышать октаву.
3. Используйте только эти ритмы.



4. Придумайте сочный четырёхнотный нетерциевый аккорд для первой ноты мелодии (этот аккорд может содержать не только ноты до-дитонического звукоряда), и продолжите органум на основе интервалов этого аккорда и мелодии. В большинстве случаев мудрым решением является использование больших интервалов между нижними ступенями такого аккорда; вы увидите, что нижние голоса с интервалом меньше квинты обычно звучат грязно.
5. Запишите ваш органум на четырёх нотных станах отдельного листа бумаги. Каждый голос соотнесите с конкретным инструментом.
6. Запишите пьесу в сокращённой форме. Если нужно, используйте один или два нотных стана. И следите за случайностями!

Органум как источник

При помощи органума можно генерировать целые пьесы. Такая пьеса представлена в примере Г. Это короткая пьеса для двух инструментов, в котором более низкий инструмент используется только в органуме с высоким. Обратите внимание на то, как богато звучат органумные пассажи по сравнению с сольными. (Обратите внимание на значки бекара в тактах

11, 14 и 15. Они избавляют трубача от необходимости следить за диезами в партии тромбона).

Пример G

Entrance of the Little King

♩ = 132
majestically

trpt. f

trb.

1. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8.

9. 10. 11. 12.

13. 14. 15. 16.

f

17. 18. 19. 20.

mf

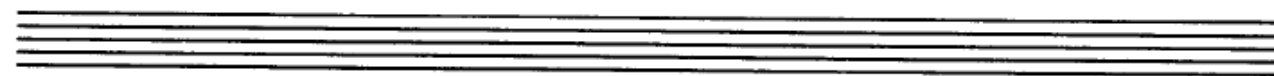
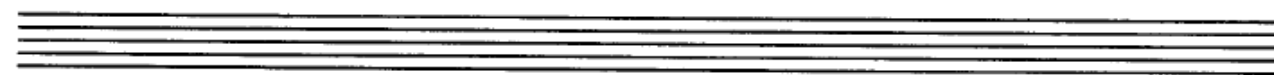
21. 22. ff 23. 24. f 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. rit. ... 32. rit. ...

Упражнение 10

Проанализируйте партию трубы в примере G согласно описанным в Главе 4 процедурам создания малых форм.

Упражнение 11

1. Придумайте малую тему на 8-12 тактов, используя только ноты блюзовой гаммы.
2. Используя органум, напишите вторую, более низкую партию для другого инструмента. Выберите любой интервал, который подскажет вам ваш слух.



Пример Н (не полностью основывающемся на базовых длительностях) демонстрирует то, как восьмитактовая малая тема может быть использована для создания короткой пьесы, состоящей из 26 тактов, посредством органума.

Такты 1-8 составляют малую тему, которую делят между собой кларнет и фагот.

Такты 9-12 – органум вниз на сексту. Обратите внимание на то, что данный органум – *нестрогий*: некоторые сексты в нём большие, некоторые – малые, в соответствии с нотами D-дорийского звукоряда.

Такты 13-14 – октавы.

Такты 15-16 – партия фагота, отстоящая от мелодии на чистую квинту (а фактически – на дуодециму).

Такты 17-20 – дополнительная партия *выше* мелодии: кларнет исполняет партию, которая выше партии фагота на большую терцию (фактически – на дециму).

Такты 21-22 – партия кларнета выше мелодии на большую сексту.

Такты 23-24 – мелодия исполняется кларнету на октаву выше, и к ней добавлена вторая партия, отстоящая ниже её на малую септиму.

Такты 25-26 – «свободные такты», в которых происходит возвращение к изначальному мотиву, и пьеса завершается.

Пример Н

Duck Dance

Simile
mf

9. 10. 11. 12.

Simile
mf

f

13. 14. 15. 16.

f

mf

17 18. 19. 20.

mf

f

21. 22. 23.

f

(4)

24. mf 25. 26.

mf

Упражнение 12

1. Придумайте малую тему, состоящую из нот до-дитонической гаммы.
2. Подобно тому, как это было сделано в примере Н, расширьте эту тему настолько, насколько можете. Используйте три доступных вам инструмента.
3. Запишите пьесу на отдельном листе бумаги на трёх нотных станах.

Органум в качестве аккомпанемента

Аккомпанемент – отличный способ использования органума. В рок-н-ролле очень часто модно услышать сыгранные на бас-гитаре параллельные квинты. Например:

Пример I



В примере I представлены параллельные квинты, которые позже станут аккомпанементом. Обратите внимание на то, что данный пассаж имеет структуру *aa* (второе *a* несколько меняется в конце).

Пример J



Используя этот аккомпанемент, я сочинил совместимую с ним мелодию и записал её в скрипичном ключе. Эта мелодия состоит из нот, встречающихся в органуме (т.е. из «аккордовых нот», хотя, строго говоря, аккордов как таковых здесь нет), и из неаккордовых нот (они отмечены в местах своего первого появления). Обратите внимание, что длительность неаккордовых нот составляет четверть и меньше, а также что в тактах 4 и 8 содержат неаккордовые ноты, использовать которые нужно с большой осторожностью.

Пример К

The Fishermen

moderato with life a)

Упражнение 13

1. Придумайте новую мелодию на тот же самый органум.
2. Используйте только ноты органума, а также неаккордовые ноты длительностью четверть или менее. Неаккордовые ноты отметьте крестиками.

В примере L я составил органум из минорных трезвучий и записал его в басовом ключе в качестве аккомпанемента, а в скрипичном ключе я записал мелодию, составленную из аккордовых и неаккордовых нот. Обратите внимание на то, что часть с получена из части а, в результате чего создается ощущение структуры *abab*.

Пример L

The musical score is titled "Isolation" and consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is written in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system begins with a "slow" tempo marking and a "mf" (mezzo-forte) dynamic. The second system begins with a "mf" dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The first system is marked with "a)" and "b)" above the first and second measures respectively. The second system is marked with "c)" and "b)" above the first and second measures respectively. The score is numbered 1 through 8 at the bottom of each measure.

Упражнение 14

1. Придумайте аккордовый органум (трезвучия либо все мажорные, либо все минорные) на четыре такта, используя только ноты большой длительности (целые и половинные) в басовом ключе.
2. Придумайте мелодию **A**, состоящую из аккордовых и неаккордовых нот (длительность не больше четверти), на четыре такта.
3. Затем на том же органуме придумайте контрастирующую мелодию **B** длиной четыре такта. Эта мелодия должна стремиться вернуться в мелодию **A**.
4. Повторите первую мелодию. В результате должна получиться структура **ABA**.
5. Запишите результирующую пьесу на отдельном листе нотной бумаги. Используйте четыре отдельных нотных стана: один для мелодии, три других – для каждой из трёх частей органума. Убедитесь, что ваша мелодия имеет достаточно свободного пространства, что она находится на достаточном расстоянии от нот органума – неважно, выше или ниже его.

Мысли напоследок

Материал этой главы проверялся гораздо более тщательно, чем материалы остальных глав, поскольку органум – это очень большая тема. Другие материалы этой книги также не описаны здесь исчерпывающе, и вы можете решить начать изучать их более углубленно. Например, достаточно легко найти упражнения и даже пьесы, основывающиеся на материалах, посвящённых мелодии и оstinato.

Имитация: полезная игра

Игра

Несколько лет назад, будучи режиссёром Чикагского Свободного Театра, я придумал одну игру. Она очень проста, и вот её правила:

1. Трое, четверо или пятеро человек становятся в круг;
2. Каждый человек держит в руках перкуссионный инструмент.
3. Когда группа готова, один из игроков начинает простую фигуру на один-два такта. Эта фигура должна иметь достаточно чёткий темп и рисунок, чтобы её можно было легко повторить.
4. В процессе всего действия каждый игрок должен придумать и исполнить одну и только одну такую фигуру.
5. Каждый игрок может в любое время (и не обязательно последовательно) *сымитировать* любую из уже звучавших фигур (свою либо своих коллег).
6. Каждый игрок может в любой момент сделать паузу (помните: тишина – это музыка).
7. Пьеса может закончиться либо по сигналу одного из игроков, либо по общему согласию всей группы.

Эта игра (я назвал её «имитацией» благодаря пятому пункту правил) очень полезна при изучении того, как музыкальный материал переходит от одного инструмента к другому, используя лишь одну простую однотоктную фигуру, я записал для вас пример того, как может звучать пьеса, полученная из этих правил. Если вы занимаетесь в группе – исполните её.

Пример А

(A) maracas
 (B) woodblock
 (C) tambourine

Measure 1: Maracas (A) starts with *mf*. Woodblock (B) has a rest. Tambourine (C) has a rest.
 Measure 2: Maracas (A) continues. Woodblock (B) starts with *mf*. Tambourine (C) has a rest.
 Measure 3: Maracas (A) continues. Woodblock (B) has a rest. Tambourine (C) starts with *mf*.
 Measure 4: Maracas (A) continues. Woodblock (B) starts with a new pattern. Tambourine (C) continues.
 Measure 5: Maracas (A) continues. Woodblock (B) continues. Tambourine (C) continues.

Measure 6: Maracas (A) has a rest. Woodblock (B) continues. Tambourine (C) starts with a new pattern.
 Measure 7: Maracas (A) has a rest. Woodblock (B) continues. Tambourine (C) continues.
 Measure 8: Maracas (A) has a rest. Woodblock (B) continues. Tambourine (C) continues with *f*.

Measure 9: Maracas (A) has a rest. Woodblock (B) continues. Tambourine (C) continues with *f*.
 Measure 10: Maracas (A) has a rest. Woodblock (B) continues. Tambourine (C) continues with *f*.
 Measure 11: Maracas (A) has a rest. Woodblock (B) continues. Tambourine (C) continues with *f*.
 Measure 12: Maracas (A) has a rest. Woodblock (B) continues. Tambourine (C) continues with *f*.

Если игроки не соблюдают правил или теряют ощущение целостности происходящего, то они могут сыграть нечто в духе примера В, в котором присутствует ряд ошибок.

Пример В

(A) tamb.
 (B) claves
 (C) 2 drum-sticks

4 (B) someone should enter here
 4 mf (B) triplets don't work well with duplets; they contradict each other
 2 (B) f (C)

(C) (C) (A) (A)
 (B) (B) (B)
 (A) (A) (C)

(A) (A) (A) CONFUSION
 (C) (B) now the one figuration that is unsupported is left alone
 (A) (A) f

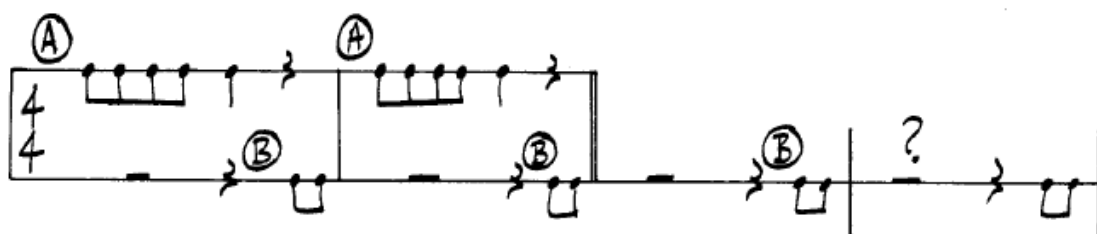
Также обратите внимание на то, что игрок А (тамбурин) не снижает активности на протяжении всей пьесы – начав в 4 такте, он играет до конца.

Упражнение 1

(для трёх игроков)

1. Сыграйте импровизированную пьесу, основанную на вышеперечисленных правилах, с использованием трёх доступных вам ручных перкуссионных инструментов. Используйте однократные или двухтактные рисунки, избегая фигур, которые сложно симитировать или которые не имеют поддержки (об этом чуть позже). Внимательно слушайте друг друга и не старайтесь быть звёздами.
2. Рисунок В является примером фигуры без поддержки, которая хорошо звучит в сочетании с рисунком А, но совершенно не работает, будучи сыгранной отдельно. Сыгранная отдельно, эта фигура не создаёт у слушателя ощущения ритма и контуров такта.

Пример С



Упражнение 2

Теперь вы в состоянии придумать пьесу на основе этой игры. Используйте три перкуссионных инструмента, следуйте правилам и избегайте ошибок.

Ⓐ

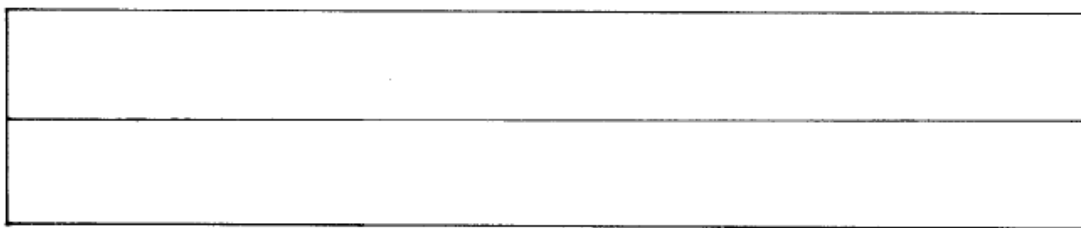
Ⓑ

Ⓒ

| |
|--|
| |
| |
| |

| |
|--|
| |
| |
| |

| |
|--|
| |
| |
| |



Имитация с мелодией

В примере D процедура имитации применена не только к ритму, но и к высоте звука. Каждый инструмент способен издавать по два одинаковых для всех звука. Обратите внимание на целые паузы.

Пример D

not too fast

Desert Camp

cl.

tp.

k.

f

st. mute

©



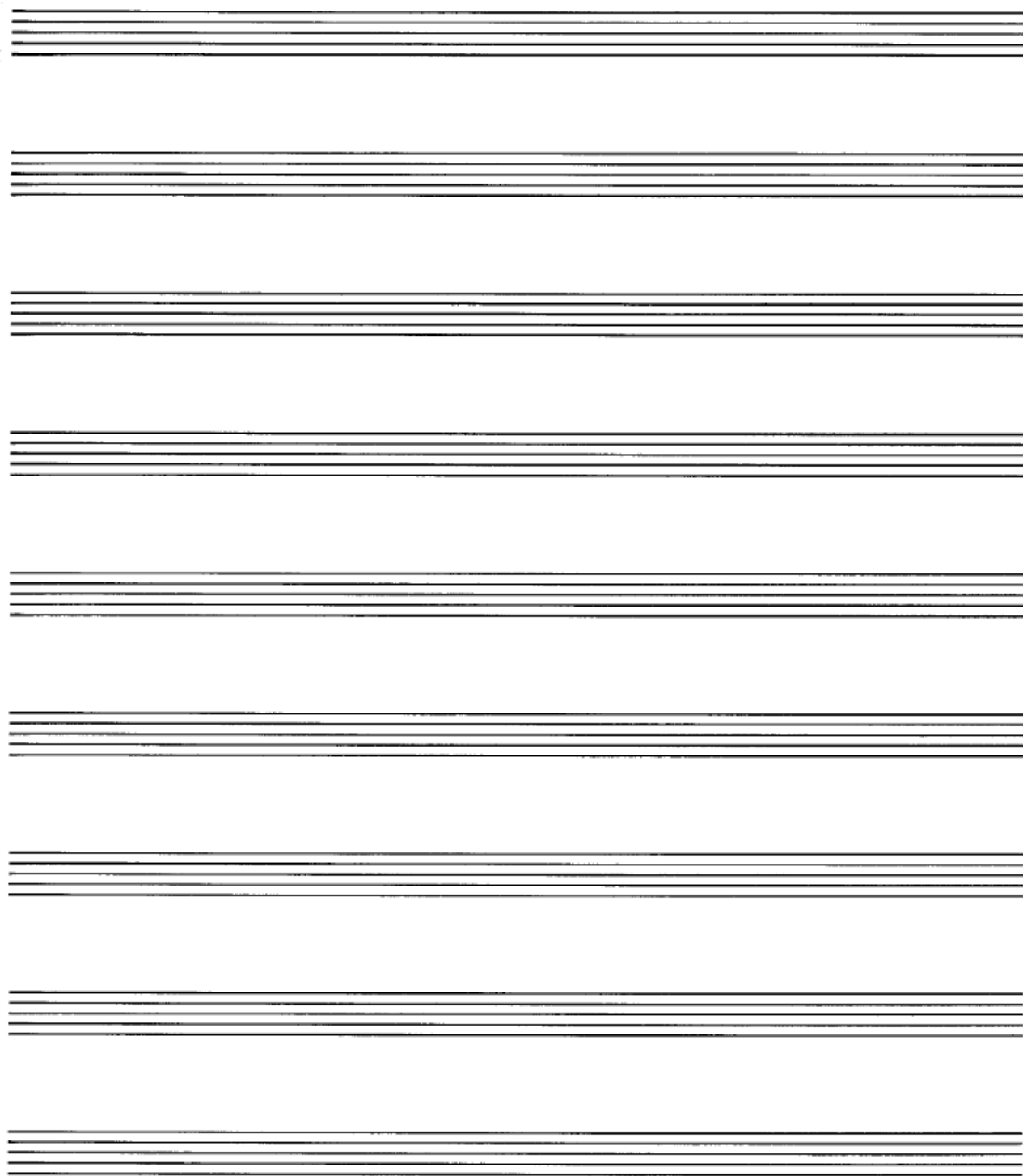
Упражнение 3

1. Придумайте короткую пьесу для трёх инструментов, основанную на принципах имитации. Используйте только три данных рисунка, каждый из которых можно транспонировать в другую октаву (целиком, не частично).



2. Выделите каждому инструменту своё собственное свободное пространство (см. Главу 8) и часто используйте целые паузы.
3. Для завершения пьесы вы можете использовать 1-3 такта, не ограниченных данными рисунками (но вы можете использовать в этих тактах только ноты ми, ля и си).
4. Отмечайте каждый рисунок по мере его появления в пьесе.
5. Следуйте общим правилам.

Совет: как правило, любая нота ЭМС может быть её тоникой. Определить тонику – одна из важнейших задач для вас.



Частичное наложение

При использовании двухтактных рисунков существует возможность *частичного наложения* – то есть двухтактный рисунок во второй партии может начаться до того, как закончится двухтактный рисунок в первой партии – как в 4 такте примера Е.

Пример E



Упражнение 4

1. Придумайте три двухтактных рисунка, используя ноты ми, си, ре в любой октаве.
2. Используя эти три рисунка и следуя правилам имитации, придумайте пьесу длительностью примерно одну минуту. Пишите для трёх инструментов.
3. Рисунки можно транспонировать в любую октаву (обязательно целиком, не частично), а также можно делать частичное наложение (как в примере E).
4. Выделите каждому инструменту его личное пространство, а также часто используйте целые паузы.
5. Если хотите, можете придумать один-два заключительных такта, используя только ноты ЭМС.
6. Запишите пьесу на отдельном листе нотной бумаги.

Фрагментация

Если в одно-двухтактном рисунке ясно вырисовывается какой-то фрагмент, то его можно выделить из общего контекста рисунка и использовать отдельно. Под *ясно вырисовывающимся фрагментом* я понимаю отрывок, создающий ощущение целостности самого себя, легко распознающийся на слух и предполагающий возможность повторения. В примере F такими фрагментами являются и первый, и второй такты рисунка; обратите внимание на то, каким образом второй такт может быть отделён от первого.

Пример F



Ниже представлен пример того, как фрагментация может быть использована в имитационной пьесе.

Пример G

Handwritten musical score for "Leaves" by J. S. Z. The score is in 4/4 time and features three staves: Flute (Fl.), Violin (Vi.), and Trombone (Tb.). The music is marked with dynamics like "p" (piano) and "mp" (mezzo-piano), and includes articulation marks like slurs and accents. The score is divided into measures by vertical bar lines. The title "Leaves" is written at the top right. The tempo/mood is indicated as "♩ = 72 smoothly" at the top left. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, with some measures containing circled letters (A, B) indicating specific sections or phrases.

Упражнение 5

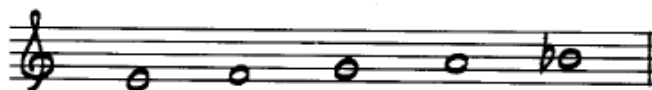
1. Придумайте четыре одно- или двухтактных рисунка, используя только ноты пентатоники от ми (ми, соль, ля, си, ре).

2. Пользуясь правилами имитации, придумайте на основе этих рисунков пьесу, длящуюся 1-2 минуты. Используйте только эти четыре рисунка и их фрагменты. Среди всех интервалов пентатоники есть только три диссонансных, и эти диссонансные интервалы довольно мягки и спокойны (см. пример М Главы 10). Другими словами, вы можете манипулировать вертикальным напряжением (диссонансами), руководствуясь исключительно собственным слухом.
3. Последние 1-2 такте пьесы вы можете сочинить отдельно, используя ноты пентатоники от ми.
4. Выделите каждому инструменту его личное пространство, а также часто используйте целые паузы.
5. Запишите вашу пьесу на отдельном листе нотной бумаги.

Риск, связанный с имитацией

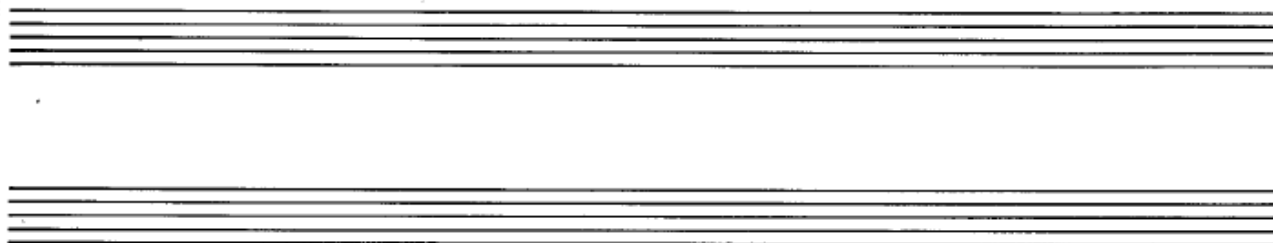
Как и другие звукоряды, используемые в этой главе, пентатоника является относительно свободной от вертикальных напряжений. С другой стороны, в примере Н такие напряжения, наоборот, ощущаются очень чётко.

Пример Н



Упражнение 6

Запишите все интервальные взаимосвязи между нотами примера Н: первая ступень со второй, первая с третьей и т.д.



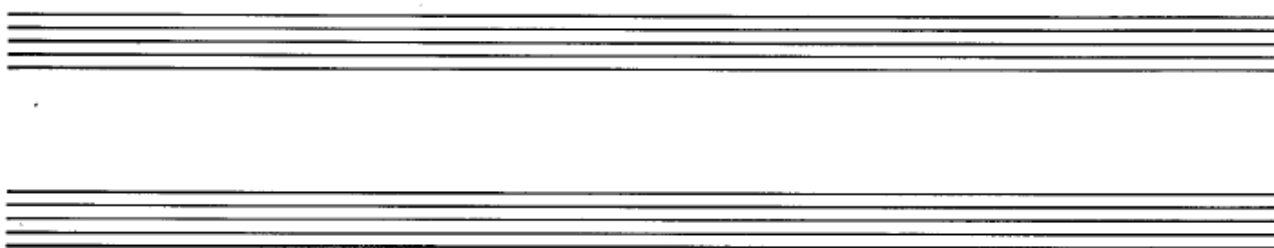
Несмотря на большое количество диссонансных интервалов в примере Н, он является хорошим источником для создания рисунков с вполне жизнеспособными контрапунктными взаимосвязями – как, в примере I.

Пример I



Упражнение 7

На основе примера Н придумайте два рисунка, каждый из которых подходит для двухчастного неаккордового контрапункта 1:1 и 2:1.



(Обратитесь к упражнению 4 Главы 10, где описывается контрапункт между двумя разными звукорядами).

Также можно получить хороший контрапункт (согласно правилам Главы 10) между двумя различными ЭМС. В примере J обе ЭМС основаны на ноте G.

Пример J



В примере К показаны два рисунка, полученные из ячеек в упражнении J и подчиняющиеся правилам двухчастного контрапункта. Этот контрапункт является по большей части 1:1, кроме двух мест, где он становится 2:1 (эти места отмечены точками).

Пример К



Обратите внимание на то, что первый интервал представляет собой малую сексту, которая позволена в контрапункте, основанном на ЭМС и системах нот, но в остальных случаях её нужно избегать.

Упражнение 8

1. Придумайте короткую пьесу для трёх инструментов, основанную на принципах имитации. Используйте только два рисунка из примера К, каждый из которых может быть транспонирован в любую октаву (целиком, не частично!). Запишите её на отдельном листе нотной бумаги.
2. Вы можете использовать ясно вырисовывающиеся фрагменты ваших рисунков как сами по себе, так и в сочетании с другими фигурами.
3. Выделите каждому инструменту его личное пространство, а также часто используйте целые паузы.
4. В конце пьесы нельзя использовать свободные такты.
5. Отмечайте каждый рисунок по мере его появления в пьесе.
6. Следуйте общим правилам.

Слова и музыка

Предпосылка

Эта глава посвящена взаимосвязи между музыкой и словами. Пользуясь только материалами, представленными в этой книге, я попытаюсь показать вам, как можно совместить слова и музыку и как начинается песня.

Все описанные здесь процедуры я основывал на песнях и ариях Моцарта, Шуберта и Верди (из классических композиторов), а также на произведениях Джорджа Гершвина, Ричарда Роджерса и Коула Портера (из композиторов популярной музыки) – за одним лишь исключением (*каденция*), используемым классическими композиторами. В каденции на один слог используется более одного звука (пожалуйста, пойте каждое упражнение этой главы).

Пример А



Каденция очень часто используется в классической музыке. Демонстрируя всю красоту человеческого голоса, она, кроме того, позволяет композитору привести в порядок строки, не являющиеся упорядоченными. Например, если первая строка состоит из четырёх слогов, а вторая – из трёх, то композитор может использовать для обеих строк один и тот же четырёх-слоговый мотив, сопоставив две ноты одному слогу во второй строчке.

Пример В



Однако я считаю, что каденция мешает пониманию слов, но, тем не менее, включил информацию о ней в эту главу, поскольку она способствует решению некоторых проблем, с которыми вы должны научиться справляться.

Текст и поэзия

В английском языке слова, положенные на музыку, обозначаются словом *text*. В популярной музыке слова в песне обычно называются *lyrics*. Как правило, в классической традиции музыка пишется на текст; в популярной же музыке мелодия часто рождается первой. Конечно, возможен компромисс между автором музыки и автором слов, и, разумеется, существует множество разных способов создания песни. Более практичным является вариант, когда слова пишутся первыми, и поэтому мы будем использовать именно этот подход.

Перед тем, как переходить к следующим разделам данной главы, я хочу указать важные различия между текстом и поэзией (особенно в случае работ Гершвина и других популярных композиторов). Эти различия сведены в таблице.

| Слова песни | Поэзия
<i>(в особенности поэзия XX века)</i> |
|--|---|
| Короткие строки постоянной длины | Нерегулярная последовательность длинных и коротких строк |
| Короткие слова, часто состоящие из одного слога | Длинные слова используются наравне с короткими |
| Короткие фразы и предложения, обычно совпадающие со строками (т.е. одна строка – одно предложение) | Встречаются очень длинные предложения (иногда их длина равна всей поэме), часто совершенно не соответствующие строкам |
| Упорядоченный ритм строк | Неупорядоченный ритм |
| Простые и лаконичные мысли | Абстрактные, часто многословные размышления |
| Частые повторения слов и фраз | Слова и фразы повторяются редко, часто очень тихо. |
| Легко произносимые слова и группы слов | Слова и группы слов, которые иногда очень сложно выговорить. |
| Точные рифмы (“best”/“rest”) | Точные и неточные рифмы (“time”/“fine”), аналоги (“gone”/“lone”) |

Короче говоря, тексты песен пишутся для того, чтобы слушать их, не останавливаясь для разбора сложных строк и фраз. Чтобы стало ясно, о чём идёт речь, приведу два примера, написанных моим давним соавтором Джоном Суоном. Первый пример – слова, написанные как текст песни.

Пример С

Nothing’s big as mama
Take a look at me
Nothing’s big as mama
Take a look at me
Nothing’s big as mama
Just you wait and see!

А вот – первая строфа поэмы Джона Суона “Conjuring Blues in the Surf at Nuntucket”.

Пример D

There are no bluefish. Only
stories about bluefish. Like unicorns they thrive
in the imagination, the mother-wit sea
out of which we stepped originally
not this one we drive
to each evening. We park the car on the bluff.
We take our shoes off.
Holding long rods, we walk down
to the dividing line between two kingdoms to join
the other dreamers
already casting their lures.

Ваша задача как композитора – найти такие мелодию и гармонию, которые отражали бы характер и значение текста и, в то же время, проясняли бы его слушателю. И хотя у вас может возникнуть искушение выделить незначимые слова или исказить смысл ради хорошей мелодии, вы должны отказаться от подобных мыслей и искать мелодию, которая бы хорошо взаимодействовала со словами.

Ритм слов

Ритм есть и в строке текста, и в поэзии. Этот ритм проистекает из того, какие слоги вы делаете ударными при нормальном произнесении этой строчки. В примере Е ударные слоги подчеркнуты прямой линией, а безударные – дугой. Громко прочитайте эту строку и убедитесь, что ударения расставлены правильно.

Пример Е

Oh, what fun to run a-way,
Oh, what joy to be a-lone.
How nice to say good-bye.

Упражнение 1

Подчеркните в данных двух строчках ударные и безударные слоги так, как это сделано в примере Е.

Be-neath the wa-ters of the sea
Are lob-sters thick as thick can be.

Длительность

Длительность – один из лучших способов выражения ритма строки; ударным слогам ставятся в соответствие длинные ноты, безударным – короткие. Прочтите вслух пример F в соответствии с расставленными длительностями (это называется хорал). Здесь используются только две длительности – половинная и четверть.

Пример F

Oh, what fun to run a-way,

В примере G допущены ошибки. В нём нарушена нормальная схема ударений и тем самым искажён смысл строк. Чтобы понять, что я имею в виду, прочтите пример вслух.

Пример G

Oh, what fun to run a-way,
Oh, what joy to be a-lone.

Упражнение 2

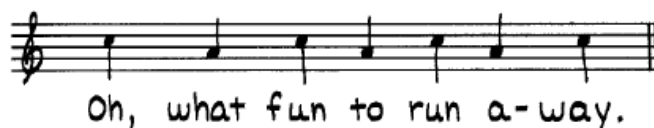
1. Произнесите несколько раз следующие строки, найдите их нормальный ритм.
2. Подчеркните каждый слог так, как это сделано в примере Е.
3. Представьте строки в виде хора, соотнесите с ударными слогами половинные ноты, а с безударными – четвертные. Подпишите ноты над слогами.

If a man is not a fool,
He will talk of life with love.

Высота

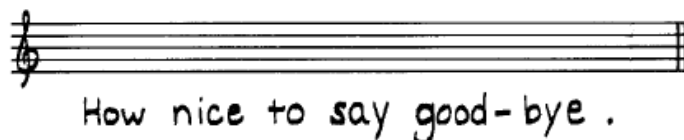
Наряду с длительностью, ещё одной важной характеристикой слов является высота звука – выбор нот для слогов данной строки. Используя двухнотную ЭМС, я сопоставил данную строку с последовательностью четвертей. Ударные слоги соотносятся с более высокими нотами, безударные – с более низкими. Не забывайте петь каждое упражнение данной главы.

Пример Н



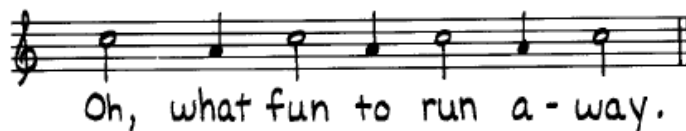
Упражнение 3

Сопоставьте данные слова с нотами ля и до, используя только четвертные длительности. Ударные слоги обозначьте высокой нотой, безударные – низкой. Не используйте тактовую черту.



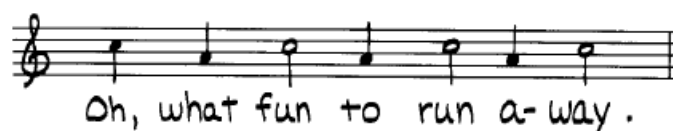
В примере I использованы две ноты и две высоты. Ударные слоги сопоставлены с нотой, имеющей большую высоту и длительность, безударные – наоборот.

Пример I



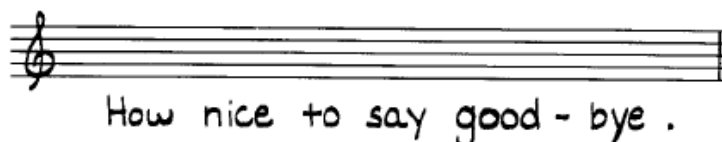
Пример I нельзя назвать полностью удовлетворительным; конечно, слоги “Oh”, “fun”, “run” и “-way” являются ударными, но слог “Oh” гораздо менее важен, нежели остальные три. Имея две длительности и две высоты, можно показать различие между более важными и менее важными слогами следующим образом:

Пример J



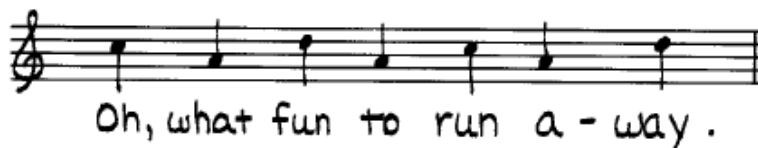
Упражнение 4

1. Сопоставьте данные слова с нотами ля и до.
2. Используйте только четвертные и половинные длительности; не используйте тактовую черту.
3. Всем ударным слогам поставьте в соответствие более высокую ноту, но половинную длительность присвойте только важным слогам.



Используя трёхнотную ЭМС и четвертные ноты, можно иным способом расставить нормальные ударения и, в то же время, подчеркнуть различия в важности между разными слогами – как показано в примере К. (Кроме того, не нужно забывать о том, что одинаковые группы слов могут иметь разное значение в зависимости от контекста, и ваша задача - определить наиболее правильное их значение).

Пример К



Вот ещё один пример с тремя нотами одной длительности; как видите, он хуже предыдущего.

Пример L



Упражнение 5

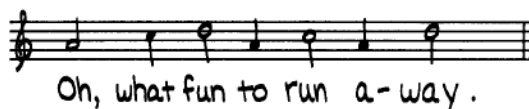
Расставьте ударения так, как это сделано в примере К.



В примере М используются три высоты и две длительности, что позволяет использовать ещё больше способов связи музыки со словами. Обратите внимание на то, что “Oh”, сравнительно неважный ударный слог, соотнесён с самой низкой из трёх нот, имеющей

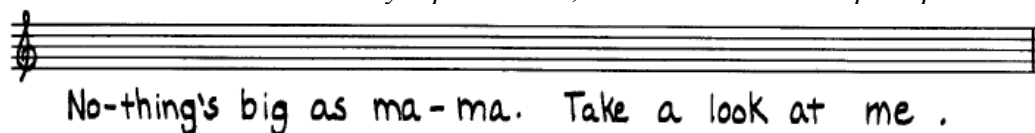
большую длительность. Не очень важное слово “what” соотнесено со средней по высоте нотой четвертной длительности.

Пример М



Упражнение 6

Расставьте в данных словах ударения так, как это сделано в примере М.



Тактовая черта

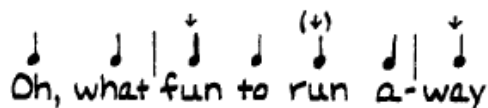
Теперь давайте поговорим о тактовой черте. Последовательность четвертных нот неизбежно будет исполняться с акцентом на первую ноту в каждом такте.

Пример N



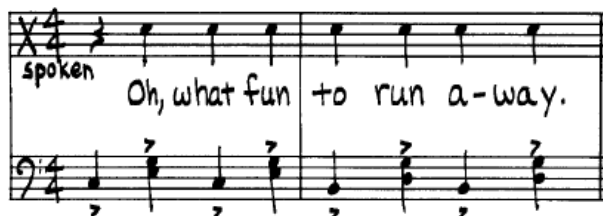
Следовательно, если длительность каждого слога будет одинаковой, слог, следующий сразу после тактовой черты, будет ударным по сравнению с остальными (а при размере 4/4 на третью четверть будут приходиться *вторичный акцент*). В примере О первичный акцент приходится на слоги “fun” и “-way”, а вторичный акцент – на “run”.

Пример О



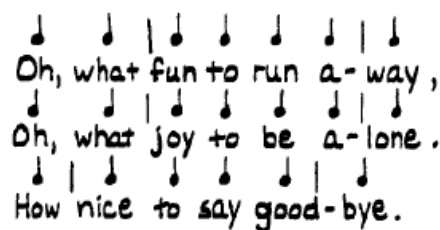
В следующем примере тактовая черта поставлена не там, где нужно; продекламировав и сыграв его, вы поймёте, о чём я говорю.

Пример Р



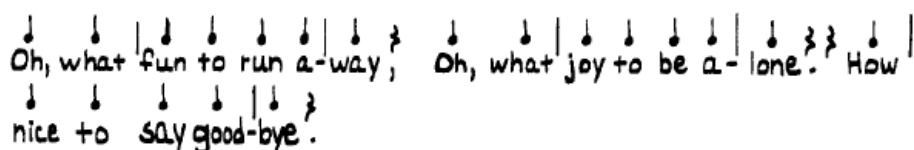
Одним из способов соотнесения слов музыке является расстановка тактовых черт перед ударными слогами в важных словах вне зависимости от метра.

Пример Q



Расставив тактовые черты, проверьте, можете ли вы теперь использовать регулярные тактовые размеры, т.е. $\frac{3}{4}$ или $\frac{4}{4}$. Если добавить паузы в конце первой и второй строк примера Q, то он прекрасно ляжет на размер $\frac{4}{4}$.

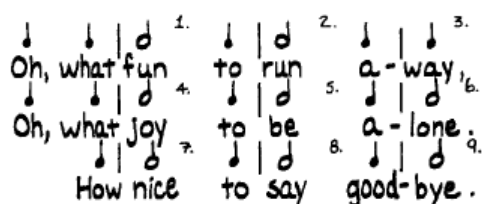
Пример R



В примере Q слова “Oh” и “what” имеют явный вводно-подготовительный характер, так что первый *полный* такт отмечен цифрой 1.

Если мы скомбинируем уже используемые нами четвертные и половинные ноты с разумным использованием тактовой черты и метра, то придём к следующему:

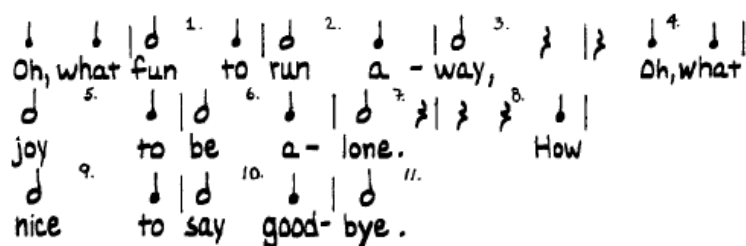
Пример S



Однако пример S не является удовлетворительным по ряду причин. Во-первых, никак не отражена запятая в конце первой строки: она сразу же переходит во вторую, и ощущение их раздельности просто теряется (Запятая после “Oh” предназначена не для разделения и носит декоративный характер). Также неудовлетворительным является то, что первая и вторая строки состоят из трёх тактов каждая; основное, при написании песен нужно стремиться к тому, чтобы строки состояли из чётного количества тактов – двух, четырех, шести или восьми.

В примере T пунктуация текста выражена при помощи пауз, вставленных в 3, 4, 7 и 8 такты. В результате добавления пауз длина первой и второй строк стала 4 такта (третья строка осталась неполной).

Пример T

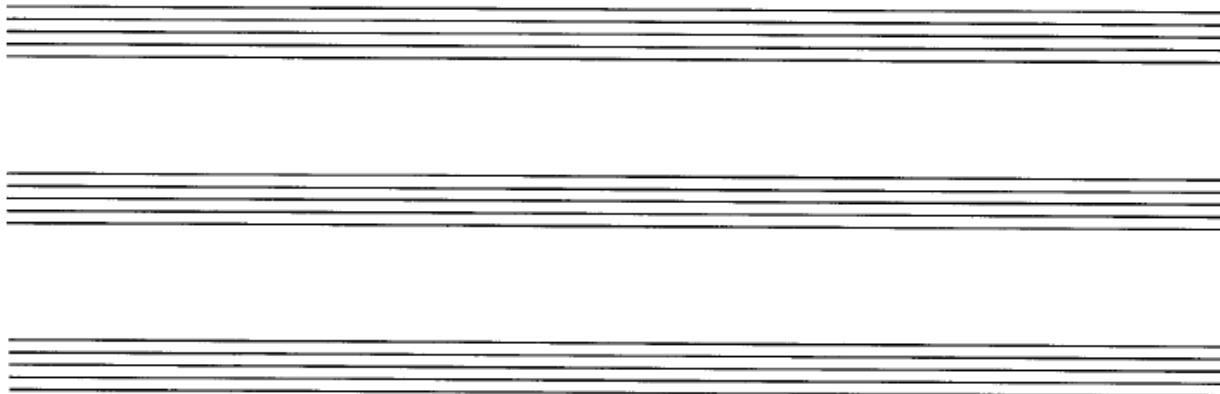


Упражнение 7

1. Представьте текст в виде хора (без высоты звуков).

His bags are packed, his way is clear.
Me son will leave this town.
Once more a parent takes a stand.
Once more a youth is ruled.

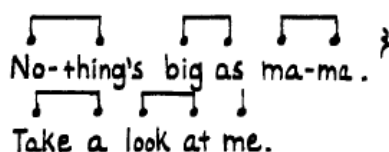
2. Запишите его в размере 4/4 или 3/4, используя четвертные и половинные ноты, а также четвертные и половинные паузы.
3. Перед тем, как приступить к написанию ритма, запишите слова так, чтобы у каждого слога было достаточно свободного места.



Сильные и слабые доли

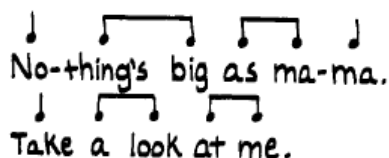
Другой случай – когда при размере $\frac{3}{4}$ или $\frac{4}{4}$ слова поются в виде последовательности восьмых нот. Первая из двух восьмых нот по силе ударения равна акцентированной четверти. Вторая нота (слабая доля), наоборот, крайне слабая, и наилучшим образом соответствует безударным слогам.

Пример U



Сопоставлять ударные слоги слабым долям и безударные слоги – сильным долям (как показано в примере V) – чистейшей воды катастрофа.

Пример V



Упражнение 8

Представьте данные слова в виде хора. Используйте по большей части восьмые ноты, немного четвертных нот, а также четвертные паузы.

Oh, what fun to run a-way,

Oh, what joy to be a-lone.

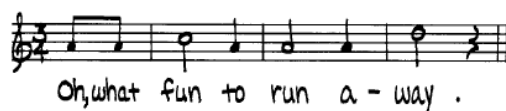
Комбинация всего вышеперечисленного и ряд любопытных выводов

Вот факторы, которые вы должны, один за другим, учесть, работая над соотношением слов с музыкой:

- Тактовая черта;
- Размер такта;
- Длительность;
- Высота звуков;
- Сильные и слабые доли;
- Паузы;
- Количество тактов во фразе.

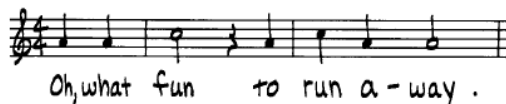
Когда все эти факторы объединены, каждый из них оказывает влияние на все остальные. В примере W слово “run” является важным: оно следует сразу за тактовой чертой и имеет большую, чем остальные ноты, длительность. Но при этом ему соответствует самая низкая по высоте нота. Иными словами, ударный слог важного слова не обязательно должен удовлетворять сразу всем перечисленным выше факторам, и я попытаюсь продемонстрировать это следующими примерами. Не забывайте вслух петь каждый из них.

Пример W



В примере X после слова “fun” стоит пауза, несмотря на то, что в том месте текста отсутствуют знаки препинания. Такое использование паузы служит для того, чтобы лишний раз подчеркнуть предшествующее ей слово.

Пример X



В слегка синкопированном рисунке, представленном в примере Y, первым двум нотам можно поставить в соответствие два ударных слога (как в Y-a), или даже поставить безударный слог сразу после тактовой черты (как в Y-b).

Пример Y



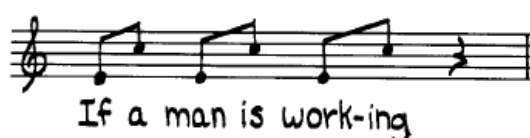
Если вторая из двух восьмых нот выше, чем первая, то иногда ей можно поставить в соответствие ударный слог.

Пример Z



В примере AA более высоким нотам соответствуют безударные слоги. Это является допустимым, поскольку эти ноты являются слабыми долями такта.

Пример AA



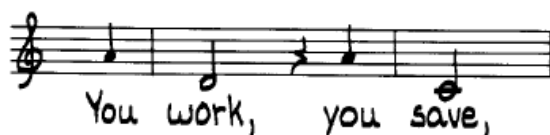
В примере BB слово “stop” подчёркивается при помощи следующей за ним четвертной паузы.

Пример BB



Ещё один способ подчеркивания важных слов – использование низких нот. Этот способ работает особенно хорошо, когда этой ноте предшествует скачок, как в примере CC. Обратите внимание, что эта нота стоит сразу после тактовой черты и имеет половинную длительность.

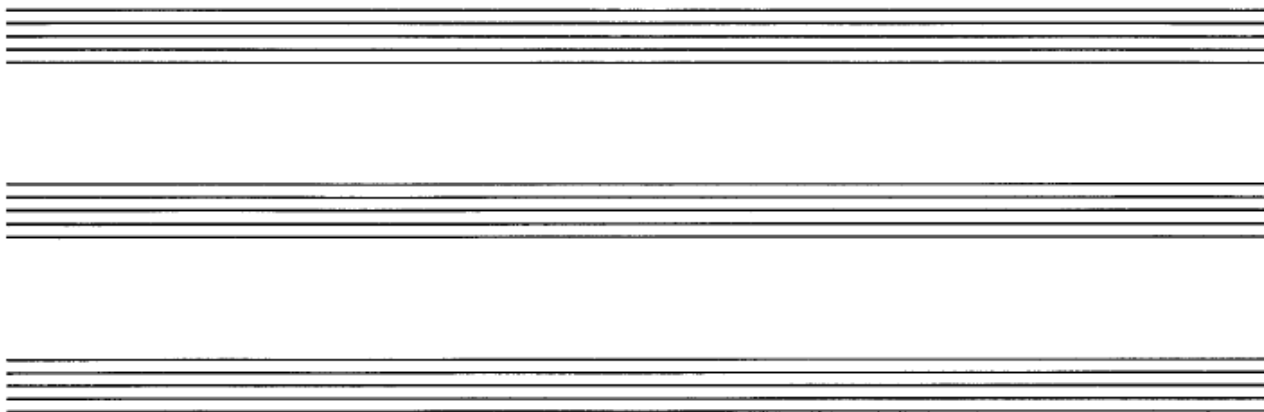
Пример CC



Упражнение 9

1. Положите на музыку следующий текст. Чтобы ясно отразить в музыке смысл слов, используйте любые варианты, перечисленные в примерах W-CC.
2. Используйте только ноты до-мажорной гаммы.
3. Следуйте общим правилам.

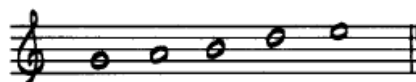
You! All you do is spend my money,
Won't you ever be my honey?
Do, do, do!



Слова и малая тема

Сейчас можно обратиться к малой теме (Глава 4). Для этого будем использовать пентатонику, которую мы начинали от ноты *ми*. Однако для написания песен удобнее будет использовать пентатонику от *соль*.

Пример DD



Однако этот звукоряд будет более соответствовать нашим задачам, если построить его от ноты *С*, поскольку потом его можно будет гармонизовать в тональности до-мажор, используя основные правила диатонических и смешанных прогрессий.

Пример EE



Текст, представленный в примере FF, соответствует малой теме. Число слогов в каждой строке одинаково, а первые три строчки имеют один и тот же ритм.

Пример FF

Lord, what a day.
Look at the sun.
Blood in its eye.
Too hot to run.

Исходя из ритма слов, мы можем придумать малую тему по одной из следующих схем: aaab, abas, aabc. Поскольку первые две строчки близки друг к другу по своему значению, а третья строка сильно отличается по значению от первых двух, то наилучшей формой в данном случае является aabc.

Пример GG



Обратите внимание на синкопу в 7 такте, когда акцент приходится и на “too”, и на “hot”. Также обратите внимание на то, что в секции *c* используются ноты более низкие, чем в секции *b*, что позволяет сделать в восьмом такте прекрасное завершение темы.

Упражнение 10

Гармония и аккомпанемент могут улучшить мелодию, а также придать интересный оттенок смыслу слов текста песни.

1. Гармонизируйте мелодию примера GG, используя основные правила смешанных прогрессий. Следите, чтобы гармония сочеталась с текстом.
2. Подпишите каждый аккорд над нотным станом, используя буквенное обозначение.
3. Используйте не более двух аккордов на такт (помните, что все ноты должны быть аккордовыми).
4. Начните C-мажорным трезвучием и закончите им же.

В *aa* примера GG слова строк параллельны: у них одинаковый ритм, а важные слова расположены в одних и тех же местах. В примере НН строки имеют один и тот же ритм, однако важные слова расположены на разных позициях (эти слова помечены стрелочками).

Пример НН

I have met my love in dreams,
He has held me close in dreams,

Чтобы придумать для этих двух строк одинаковые мелодии, вам придётся хорошенько поработать над тем, чтобы обе строки одинаково хорошо ложились на одну и ту же мелодию. Одним из решений является акцент на слово “dreams” и небольшое подавление слова “met” в первой строке и слова “close” – во второй.

Пример II



Ещё один подход к решению – это принять сочетание “met my love” в первой строке и “held me close” во второй строке как единый элемент и затем акцентировать всю эту группу целиком.

Пример JJ



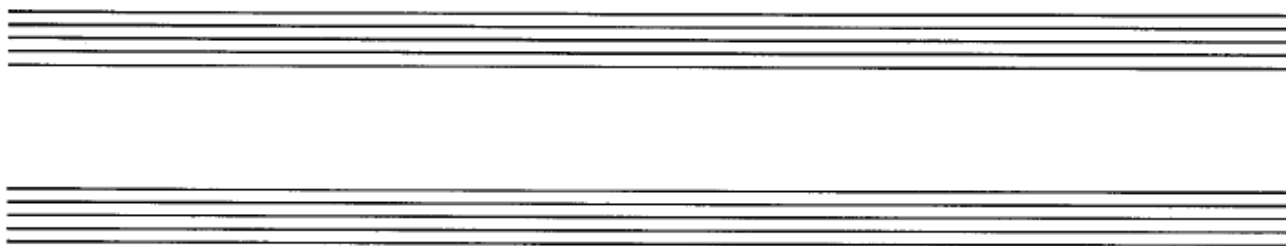
Упражнение 11

1. Придумайте музыкальную фразу типа а, которая одинаково хорошо подходила бы к обоим строчкам:

Sweet Jane was quite a gal,
She made the men feel good

2. Используйте только ноты пентатоники от до.
3. Используйте половинные, четвертные и восьмые длительности, а также четвертные и половинные паузы.
4. Не превышайте диапазона октавы.
5. И, разумеется, вы должны быть в состоянии спеть то, что у вас получится!

Совет: тщательно вслушивайтесь в слова, обращайте внимание на то, как они сочетаются друг с другом. Прислушивайтесь к вашей интуиции.



Слова в “АА”

Теперь приступим к сочинению одной и той же мелодии к двум строфам. В тексте примера КК первая и пятая строка состоит из одинакового количества слогов с одинаково расставленными акцентами – равно как и пары строк 2 и 6, 3 и 7, 4 и 8.

Пример КК

1. Sweet Jane was quite a gal,
2. And she knew it, too.
3. She made the men feel good,
4. Oh, what she could do.
5. She was a femme fatale,
6. And she knew it, too.
7. She made the women cry,
8. Oh, what she could do.

Вдобавок ко всему, первая и третья строки (равно как и вторая и четвёртая) внутри каждой строфы согласованы. В примере LL я принял 1, 3, 5 и 7 строки за *a*, 2 и 6 – за *b*, а 4 и 8 – за *c*.

Пример LL

1. Sweet Jane was quite a gal, and she knew it, too.
2. She was a femme fa-tale, and she knew it, too.

She made the men feel good, Oh, what she could do.
She made the wom-en cry, Oh, what she could do.

Упражнение 12

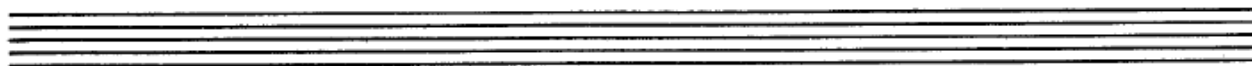
1. Придумайте музыку по схеме AA для следующих двух строф, предварительно прочитав их несколько раз вслух.

I can speak with other man without a second thought,
Sharing blue confessions with name I never caught.
But when you walk my way the words start floating out of reach,
I want to learn to turn my heartbeats into speech.

I have burned up hours dreaming things you never say.
Painting kind expressions 'til facts get in the way.
Why can't I seem to put my words what just one touch would teach?
I want to learn to turn my heartbeats into speech.

2. Используйте только ноты до-мажорной гаммы.
3. Используйте половинные, четвертные и восьмые длительности, а также четвертные и половинные паузы.
4. Гармонизируйте написанную вами мелодию при помощи диатонических мажорных и минорных трезвучий в до-мажоре, начав первую строфу с аккорда C и закончив последнюю строфу этим же аккордом. Первая строфа может оканчиваться аккордом F или G.

Совет: запишите слова обеих строф под нотным станом, и затем найдите мелодию, которая одинаково хорошо будет подходить к ним.



6. Длинные затянутые ноты также отрицательно влияют на разборчивость слов; к тому моменту, когда вы наконец доберётесь до последнего слова, будет трудно понять, к чему оно относится.

Пример NN



Я думаю, что песни, упоминающиеся в этой главе – совершенно обычные, заурядные. В заурядных песнях отражается смысл и ритм всех слов. Слова понятны в процессе пения, а их ритмы основаны на ритмах повседневной речи. Иногда длительность некоторых слогов в песне будет больше, чем длительность тех же слогов в устной речи, но общее ударение в любом случае остаётся тем же. Ещё одно свойство заурядной песни – это регулярная длина фраз (например, 4 такта или 8 актов).

Стремитесь сочинять заурядные песни в их самой прекрасной форме. Ищите запоминающиеся мелодии, буквально бьющие по уху. И самое главное – стремитесь к такому сочетанию слов и музыки, когда они воспринимаются как нечто единое.

Два бесценных упражнения

Упражнение 13

1. Найдите ноты какой-нибудь стандартной популярной песни со структурой **ААВА**, написанной каким-нибудь признанным автором 30-40-х годов прошлого века (например, Гершвин или Роджерс). Эта песня не должна быть вам хорошо знакома.
2. Изучите то, как слова этой песни сочетаются с музыкой, и напишите «краткое изложение» мелодии: другими словами, сочините собственную мелодию, в которой акценты будут расставлены там же, где их расставил автор песни, и структура которой также будет **ААВА** (при этом не так важно, что именно появилось в изначальной песне первым – музыка или слова).
3. Используйте в вашей мелодии ноты одного из описанных в этой книге звуко-рядов.
4. Гармонизируйте вашу мелодию на основе общих правил смешанных прогрессий. Вы можете использовать любые упоминавшиеся в этой книге типы неаккордовых нот.
5. Выучите вашу вещь и оригинал – как мелодию, так и гармонию.
 - Явными или неявными получились слова и фразы?
 - В одних ли и тех же местах расположены кульминации обеих мелодий?
 - Отражён ли в мелодиях характер текста?
 - Как рифмы были приспособлены к обеим версиям мелодии?
 - Сочетается ли мелодия со всеми частями А?

Упражнение 14

1. Найдите текст какой-нибудь популярной песни 30-40-х годов прошлого века (например, что-нибудь из Айры Гершвина, Фрэнка Лёссера или Лоренца Харта). Как и в предыдущем упражнении, эта песня не должна быть вам знакома и должна иметь структуру **AABA**. Также найдите ноты этой песни.
2. Не смотрите в ноты до того, как ознакомитесь со словами. Возьмите текст из какого-нибудь сборника, или же пусть кто-нибудь продиктует вам его (этот человек должен отличать интро, часть **A** и часть **B** в тексте песни).
3. Положите текст на музыку. Прочтите текст вслух, определите его естественный ритм. Обратите внимание на важные слоги, слова и фразы, учтите всё это в вашем переложении.
4. Следите за тем, чтобы в мелодии и гармонии сохранялась структура **AABA** (см. Главу 4). Следите за эмоциональным развитием текста. Как и в музыке, кульминация текста часто расположена в конце части **B**.
5. Используйте в вашей мелодии ноты одного из описанных в этой книге звуко-рядов.
6. Гармонизируйте вашу мелодию на основе общих правил смешанных прогрессий. Вы можете использовать любые упоминавшиеся в этой книге типы неаккордовых нот.
7. После того, как положите текст на музыку, сравните то, что у вас получилось, с оригиналом.

Совет: в некоторых текстах песен в конце иногда добавляются пара дополнительных строк. В мелодии им могут соответствовать несколько относительно свободных тактов, которые могут восприниматься как некий рефрен, завершающий песню.

Упражнение 14 чрезвычайно полезно, и время от времени я сам выполняю его.

Мысли напоследок

Самая главная проблема в написании обычной песни – это найти правильный текст.

1. Попробуйте найти слова, которые соответствовали бы содержанию левой колонки таблицы в начале данной главы.
2. Ищите строфы с повторяющимся ритмом и метром. Это даст вам возможность использовать повторяющуюся малую тему – в особенности **AA**, которая приведёт вас к схеме **AABA** – основной песенной форме.
3. Если вы не найдёте подобной взаимосвязи в строфах, то вы всегда можете просто повторить мелодию и текст в **A**, получив схему **AA**.
4. Сделайте **B** и **A** отличающимися по настроению и звучанию (см. Главу 4), и сделайте так, чтобы **B** могла перетекать обратно в **A**.
5. Найдите поэта или автора текстов, которому вы могли бы объяснить то, чего вы в идеале хотите от слов для музыки.

Слова очеловечивают музыку. Они не дают музыке стать интеллектуальной и удалённой. Они обеспечивают контакт музыки с аудиторией. Помните, что музыка со словами даёт вам возможность рассказывать историю – выражать некую идею и настроение вдобавок к тому, что уже выражает сама музыка. Разумеется, музыка и сама может быть прекрасным выразительным средством, но сочетание музыки и слов существенно повышает силу выразительности, что редко можно встретить в каких-либо других формах искусства.

Изображение музыки

Изображение музыки – это любое письменное представление музыки не в виде нот (см. пример А). Иногда подобное представление больше похоже на чертёж, нежели на пьесу, и в конце данной главы вы увидите нечто подобное.

Процесс изображения музыки подобен игре в теннис без сетки: нет никаких правил, есть лишь процедуры. Ваше намерение выражается лишь в общих чертах, поскольку вы не можете достичь точности, которую обеспечивает общепринятая нотная запись.

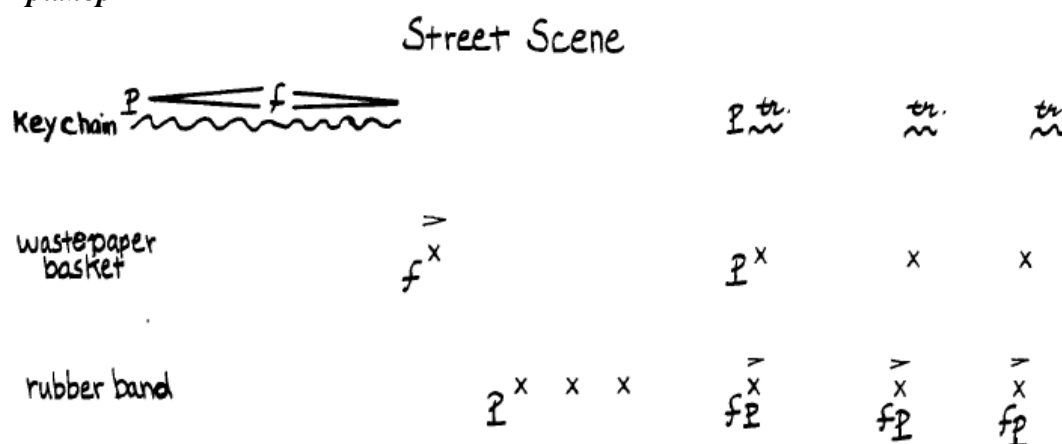
Я верю правилам и руководствам; эта книга ими буквально наполнена. Правила и руководства помогут вам сфокусировать вашу созидательную энергию на определённой задаче. Вы поймёте это позже, когда пройдёте все описанные здесь рудиментарные процедуры.

Изображение музыки вместо правил даст вам кое-что иное: вы начнёте переосмысливать весь процесс создания музыки как таковой. Посредством визуализации вы сможете открыть перед собой новые перспективы, усовершенствовав тем самым свои способы создания музыки.

Нужно согласиться с тем, что изображение музыки не всегда обладает адекватностью передачи информации, однако я должен сказать, что общепринятая нотная запись музыки весьма ограничена сама по себе, и потому очень многом обязана конкретному её исполнению и исполнителю; очень часто хорошая пьеса совершенно не так, как её задумывал композитор.

В примере А представлено произведение, написанное для *подручных* инструментов: цепочки для ключей, мусорной корзины и резиновой ленты. Возьмите двух друзей и «исполните» эту пьесу. Хорошенько изучите характеристики каждого «инструмента». Отнеситесь к этому серьёзно – и вы будете щедро вознаграждены (все упражнения и примеры этой главы по возможности должны быть исполнены).

Пример А



Упражнение 1

Для того чтобы нарисовать музыку, вам понадобятся несколько разноцветных маркеров и хорошая мелованная бумага.

- 1) Напишите короткую пьесу для трёх подручных инструментов. Найдите самые качественные инструменты из имеющихся и тщательно исследуйте их звуковые возможности.
- 2) Нарисуйте то, что у вас получилось, на листе бумаги, сориентированном по альбомному. Если вы достигли правого края листа, а пьеса ещё не завершена,

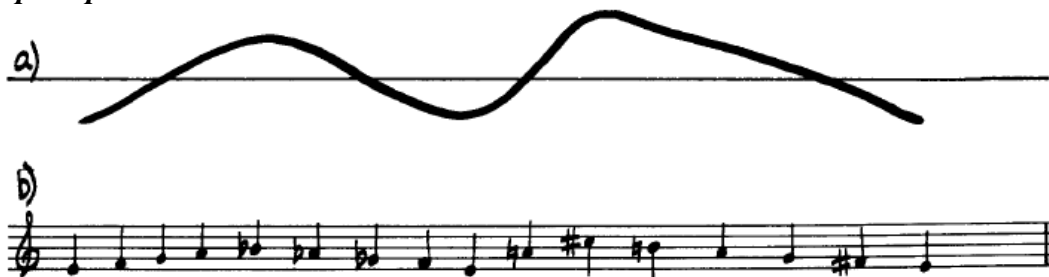
возьмите следующий лист. Так будет гораздо лучше, чем если вы будете пытаться уместить пьесу на одном листе.

- 3) Пьеса должна длиться 30-60 секунд.
- 4) Задайте общий темп пьесы (мы не используем здесь регулярную пульсацию, однако движение пьесы может ускоряться либо замедляться).
- 5) Расставьте партии друг относительно друга так, чтобы одновременно звучащие элементы образовывали строгую вертикаль.
- 6) Для изображения партий используйте разноцветные маркеры, а все пометки (динамика, название инструмента и т.д.) делайте чёрными чернилами. Исполнители выполняют свою работу гораздо лучше, если в партиях будет виден вложенный в них труд.
- 7) Выразите в пьесе какую-либо идею или настроение. Придумайте заголовок, отражающий эту идею. Возможно, вы пожелаете сделать свою работу портретом какого-нибудь вашего знакомого или исторической личности.
- 8) Пусть каждый исполнитель вступит со своей партией несколько раз.
- 9) Следуйте общим правилам.

Человеческий голос

Теперь перейдём к голосу. В примере В-а изобразим перепады высоты звуков в виде кривой, а в примере В-б сопоставим этой кривой ноты.

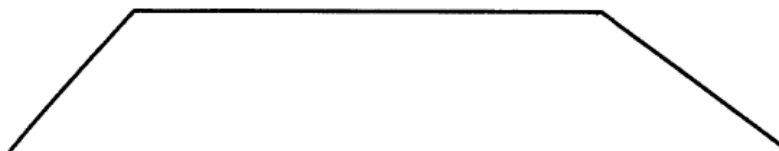
Пример В



Чем выше стремится линия на листе бумаги, тем выше соответствующая нота – и наоборот, чем ниже спускается линия, тем ниже нота. Попробуйте следовать этой закономерности: если в следующей точке линия *немного* ниже чем в предыдущей, то нота, которую вы будете петь в тот момент, тоже будет *немного* ниже. По этой причине я бы рекомендовал вам использовать *контрольную линию* – горизонтальную прямую линию, как в примере В-а. Контрольная линия должна быть чёрной.

Восходящие или нисходящие *прямые* линии будут обозначать глиссандо.

Пример С



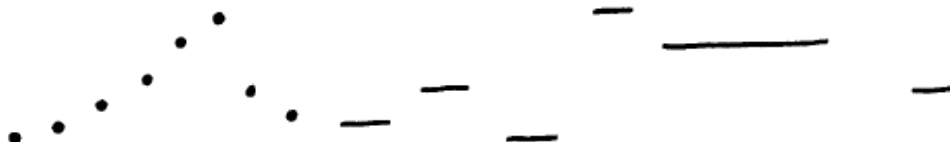
Пустое пространства между линиями обозначают паузы (например, для дыхания).

Пример D



Короткие ноты обозначаются точками, длинные – чёрточками (длина которых может меняться).

Пример E



Последовательность длинных нот будет выглядеть так:

Пример F



Кроме слов, к которым мы перейдём позднее, допустимо великое множество прочих вокальных звуков. Вот лишь некоторые из них.

Пример G

Ноты могут изменяться самыми разными способами. Некоторые из них перечислены в примере H.

- a) Бенд;
- b) Понижение
- c) Повышение
- d) “doink”
- e) Трель (короткая и длинная)

Пример H



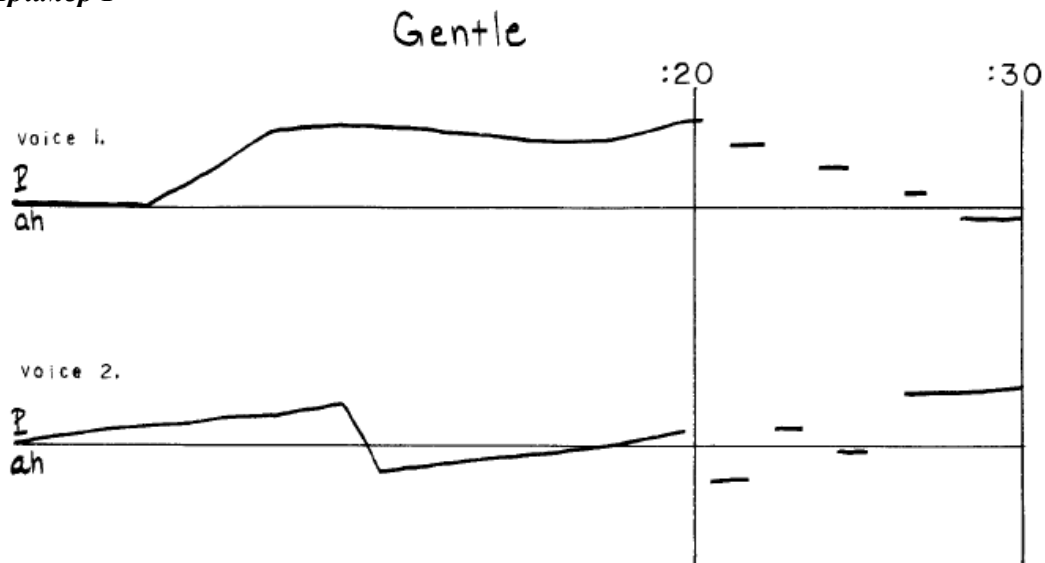
Упражнение 2

1. Напишите короткую пьесу для голоса (мужского или женского), длящуюся 40-60 секунд.
2. Используйте все приёмы, указанные в примерах B-H, какие только можете.
3. Используйте карандаш, маркер и бумагу.

Два голоса

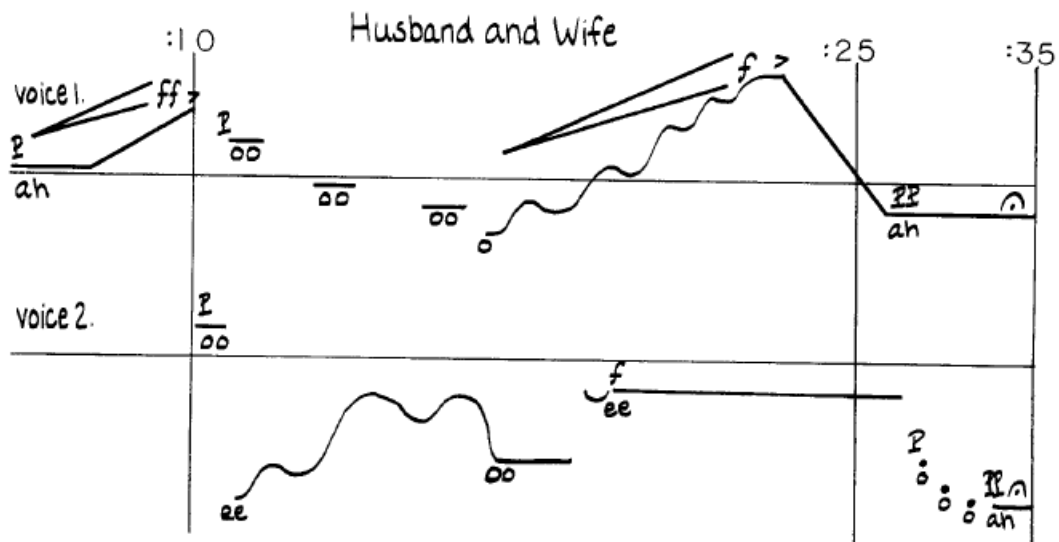
Пример I я написал для двух голосов. Обратите внимание на две вертикальные черты (которые, как и контрольные линии, должны быть чёрными), служащие индикаторами мест совпадения двух голосов, а также дающие общую идею о длительности пьесы. Пьесы для нескольких голосов могут быть «регулируемыми» (то есть вертикальные линии могут быть нарисованы дирижёром) или «саморегулируемыми». В обоих случаях каждый из исполнителей должен в процессе развития пьесы сосредоточить своё внимание на том, что делают остальные. Если в «партитуре» есть обозначения временных интервалов, а пьеса саморегулируемая, то полезно использовать большие часы с секундной стрелкой.

Пример I



Пример J я сделал ещё более претенциозным.

Пример J



Упражнение 3

1. Напишите короткую пьесу для двух голосов, длящуюся не менее 30 секунд.
2. Используйте все вышеперечисленные возможности.

3. Рисуйте вашу пьесу на бумаге разноцветными маркерами. Время от времени расставляйте чёрные вертикальные линии для того, чтобы певцы могли сопоставлять свои партии. Проставляйте время.

Голос и слова

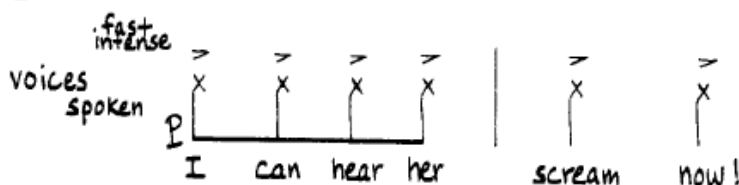
Использование слов — особая и величайшая возможность человеческого голоса, поскольку слова могут выражать вполне определённые чувства и идеи. Давайте начнём с проговариваемых слов, обозначив их крестиками.

Пример К



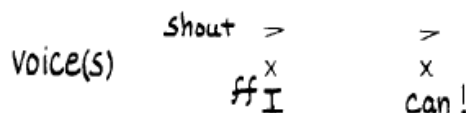
Такой пассаж будет хорошо звучать и тогда, когда его исполняют двое или более людей. В этом случае вы можете захотеть использовать определённый ритм.

Пример L



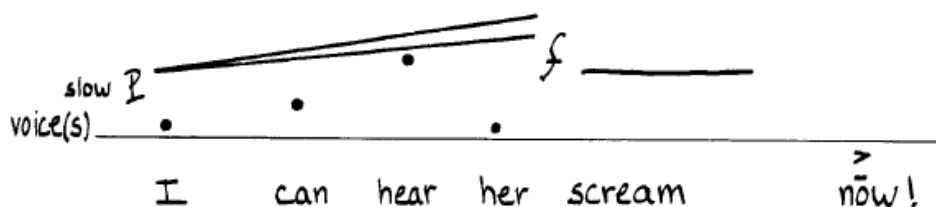
Иногда бывает полезен *возглас*, *крик*. Исполните следующий пример сначала в одиночку, затем — вместе с несколькими людьми.

Пример М



Используйте крестики только для обозначения проговариваемых или выкрикиваемых слов. Пропеваемые слова обозначайте так:

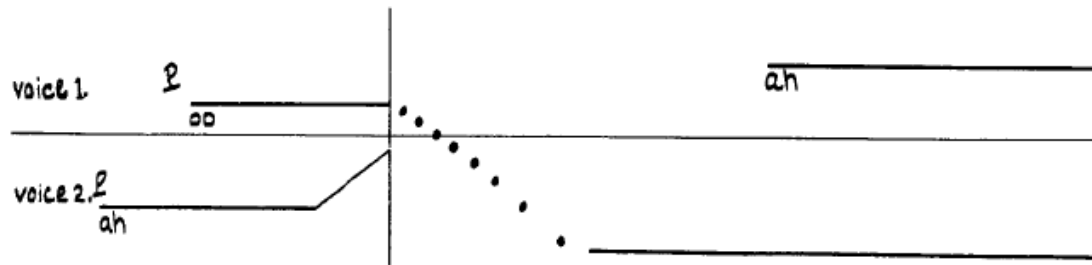
Пример N



Попробуйте использовать два или более голосов для исполнения предыдущего упражнения. Чтобы получить несколько разных партий, начните одну и ту же партию с разных нот.

Используя разноцветные маркеры, вы можете очень явно обозначить перекрещивание партий (когда верхний голос на короткое время становится ниже нижнего голоса) - восхитительная техника. Представьте, насколько яснее выглядел бы следующий пример, если бы первый голос изображался бы красным цветом, а второй – синим.

Пример О



Упражнение 4

1. Напишите пьесу для мужского и женского голосов (к каждой партии сделайте соответствующую пометку), длящуюся не более минуты.
2. Используйте следующие слова так, как вам вздумается (повторяйте их, пойте одни только значимые слова и т.д.).

Rain will kiss the baby's brow.
Rain, now.

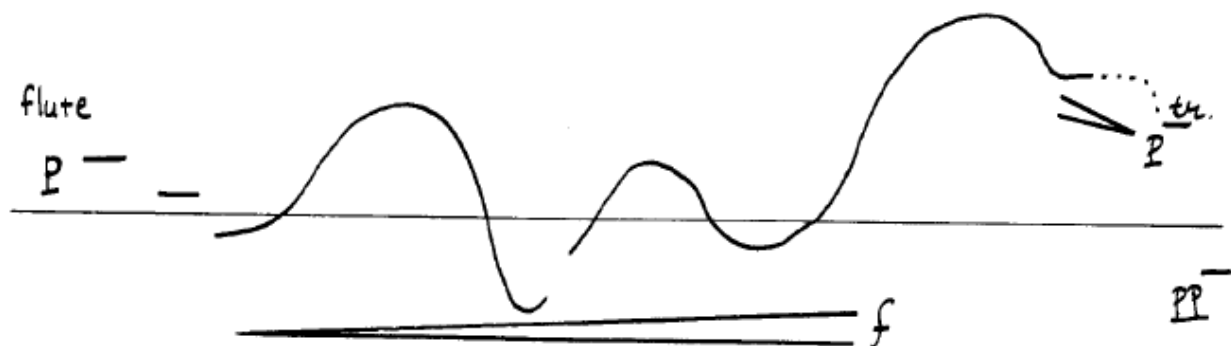
3. Помните, что вы не связаны необходимостью использовать сразу все голоса одновременно. Если вы пишете, к примеру, для трёх голосов, вы можете сделать три соло, два разных дуэта и т.д. Помните о том, что меньшее есть большее.

4. Нарисуйте пьесу на бумаге, используя все средства, описанные в этой главе. Руководствуйтесь слухом.

Духовые и струнные инструменты

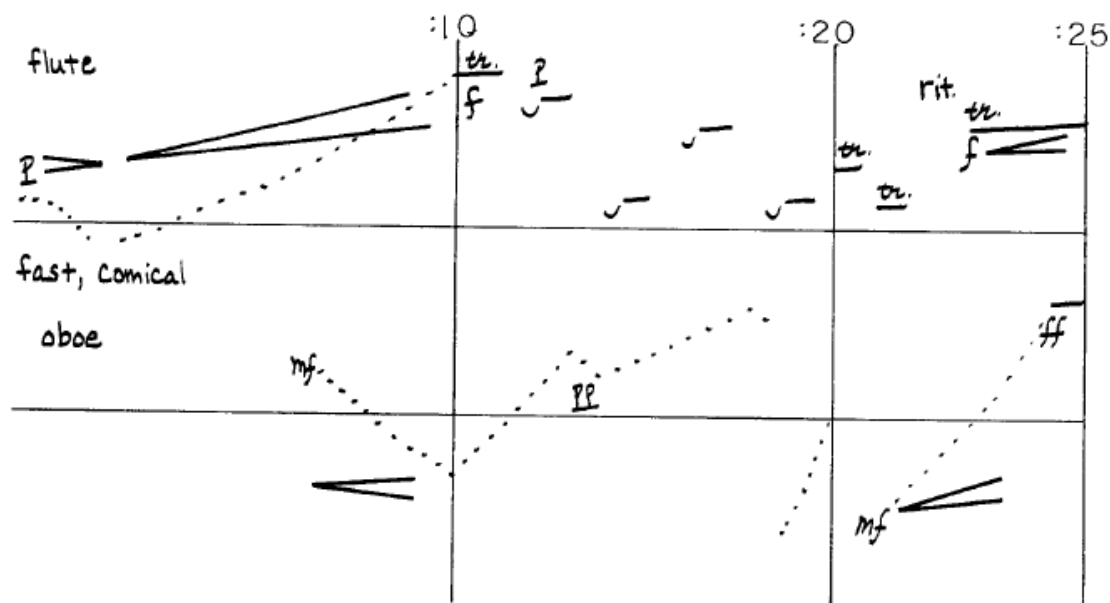
Всё вышеперечисленное применимо к струнным и духовым инструментам. В примере Р я попытался выразить широкие возможности флейты.

Пример Р



А здесь – дуэт флейты и гобоя.

Пример Q

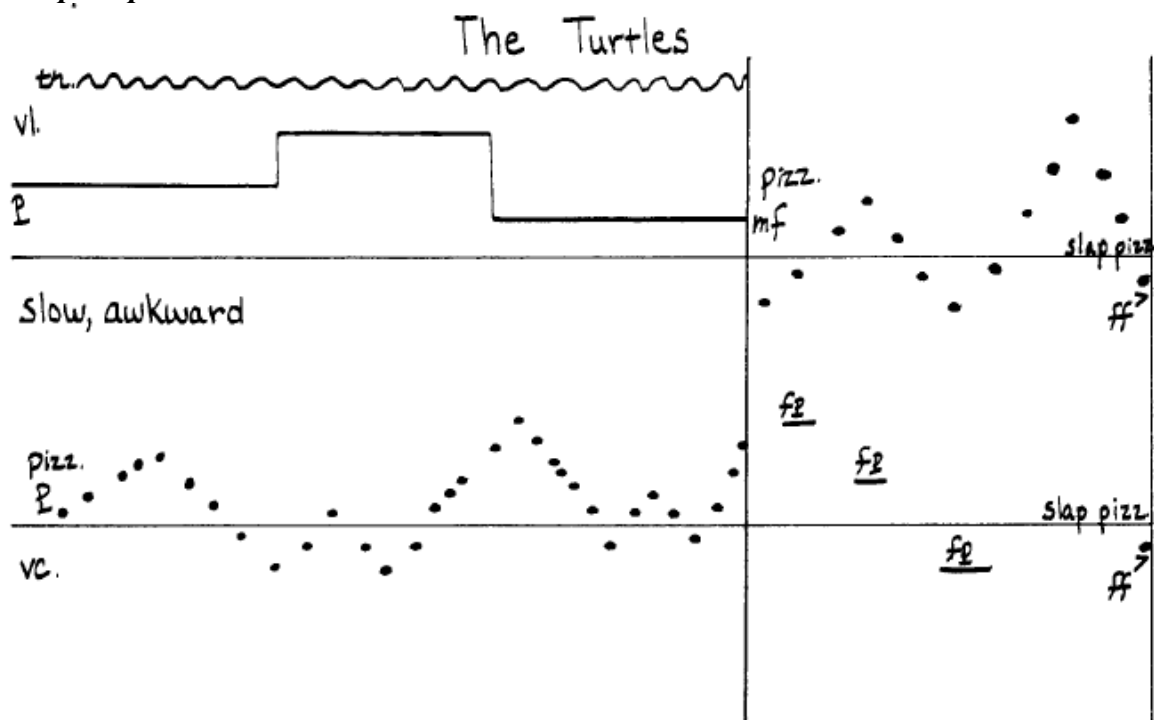


Упражнение 5

1. Напишите короткую пьесу (длящуюся не более 1 минуты) для двух духовых инструментов, лучше с непересекающимися диапазонами (например, флейта и фагот).
2. Используйте бумагу и маркер.
3. Используйте все средства, описанные в этой главе, а также все известные вам качества каждого из инструментов, для которых вы пишете.

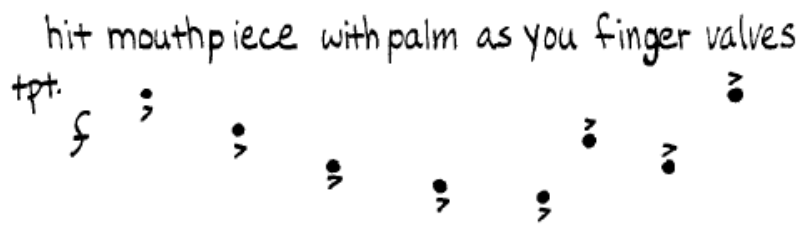
В примере R, написанном для скрипки и виолончели, я использовал некоторые приёмы, характерные для этих инструментов – пиццикато и слэп.

Пример R



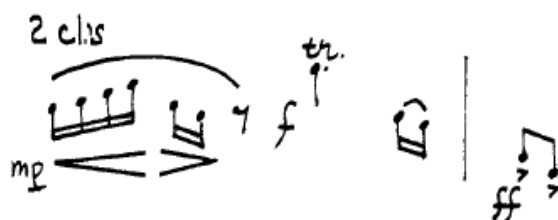
Кроме стандартных приёмов игры на инструментах, для которых вы пишете, вам должны быть знакомы и необычные, экстравагантные приёмы игры на них – например, звук, когда вы просто хлопаете пальцами по отверстиям свисткового духового инструмента, не подавая при этом дыхания. Один из таких приёмов показан в примере S.

Пример S



Если вы пишете для двух или более одновременно звучащих инструментов, лучше использовать чёткий ритм (см. пример T).

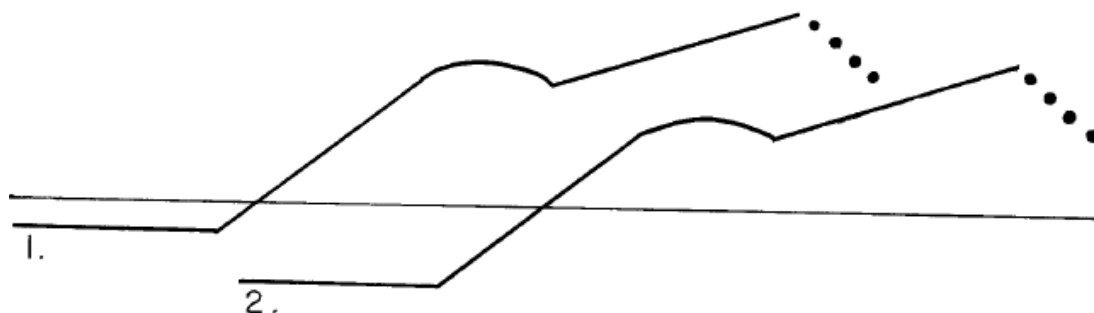
Пример T



Канон

Канон состоит из двух или более голосов, одинаковых по своему движению, но начинающихся в различных точках пьесы. Каноны очень хорошо подходят к средствам, описываемым в данной главе, и я покажу вам, как они выглядят графически.

Пример U



Упражнение 6

1. Напишите канон для двух инструментов, как в примере U.
2. Нарисуйте его полностью, используя разноцветные маркеры.

Словесное описание

Ещё одна форма изображения музыки – *словесное описание*.

Пример V

Battle

| | | | | | |
|--------------------------------------|---------------------------------------|-------------------------------------|------------------|------------------------------|---|
| tp.
solo
short
f notes | fan bell
with plgr.
p long wahs | | long
mf notes | 1 tone
many
mf times | p |
| tb.
long
mf notes
sm. gliss | | solo
high
f erratic | long
mf notes | | p |
| db. | | pizz.
long
p notes
(vibr.) | long
mf notes | harmonics
only
mf solo | p |

В примере W словесное описание музыки сочетается с другими средствами изображения музыки. Вдобавок ко всему, пьеса представлена в виде *ячеек*, что очень помогает исполнению. Римская цифра IV показывает, что в том месте, где она встречается, исполнители на струнных инструментах должны использовать для игры четвёртую струну.

Пример W

Cleaning House

| | | | | | |
|------|-----------------------------|--------------------------|----------------|-----------|-----|
| | :10 | :20 | :30 | :40 | :50 |
| fl. | trills,
short, high
f | | solo
p | | |
| ob. | | trills,
high
f | | | |
| hmn. | | mute
long notes
mf | solo
p | | |
| vl. | | | pizz. IV
pp | arco
p | |
| vc. | | | pizz. IV
pp | arco
p | |

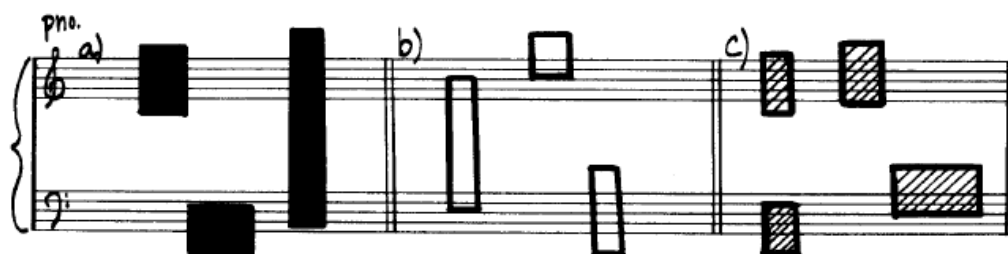
Упражнение 7

1. Сделайте словесное описание музыки, используя любой из двух описанных выше методов.
2. Пьеса должна быть для 3-5 инструментов.
3. Пьеса должна длиться не менее 2 минут.

Клавишные инструменты

Работая над произведениями для клавишных инструментов, вам, возможно, будет удобно использовать *кластеры* – совокупности клавиш, по которым одновременно ударяют пальцы обеих рук или запястья. В примере X чередуются кластеры чёрных клавиш (a) и кластеры белых клавиш (b). В секции c показаны смешанные кластеры, в которых присутствуют одновременно чёрные и белые клавиши. Я записал всё в басовом и скрипичном ключах, однако вы вольны использовать только контрольную линию. Длительность кластера определяется шириной прямоугольника.

Пример X



Упражнение 8

1. Напишите пьесу для фортепиано, длящуюся 30-60 секунд.
2. Используйте кластеры и аккорды (как в примере X), а также другие средства изображения музыки. Каждой руке должна соответствовать своя партия.
3. Если хотите, можете использовать контрольные линии вместо нотных станков.

Подробнее о кривых

Теперь вам должно быть ясно, что методы изображения музыки помогут вам научиться писать музыку общепринятыми нотами, что они являются способами её визуализации, и что хорошее изображение ведёт к хорошей пьесе. Чтобы привести этому пример, давайте вернёмся к нашим кривым, о которых мы говорили в начале этой главы.

Как в изображениях музыки, так и в общепринятой нотной записи избегайте мелодических кривых, просто возрастающих и затем убывающих.

Пример Y



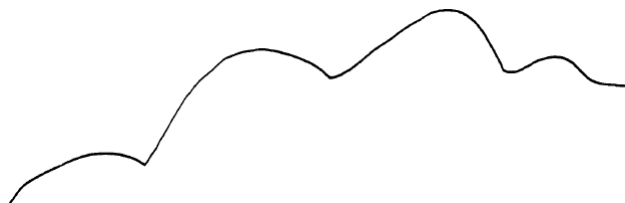
Или последовательно возрастающих и убывающих последовательно несколько раз по одной и той же схеме.

Пример Z



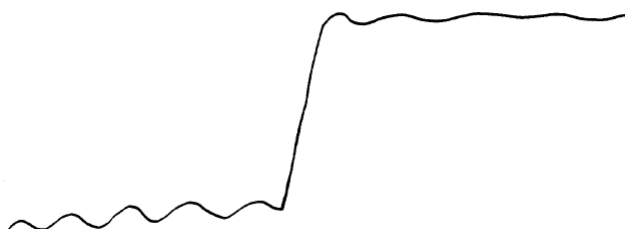
Стремитесь к последовательности различных кривых.

Пример AA



В общем случае избегайте резких скачков.

Пример BB



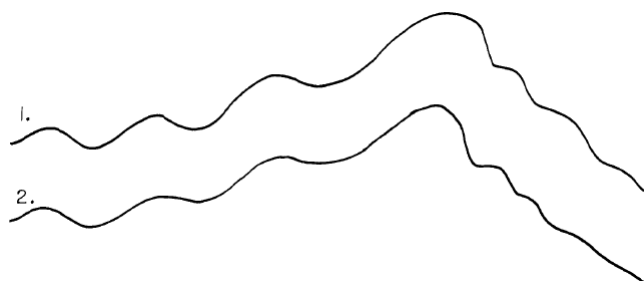
Слабой будет и мелодия с монотонно убывающей кривой.

Пример CC



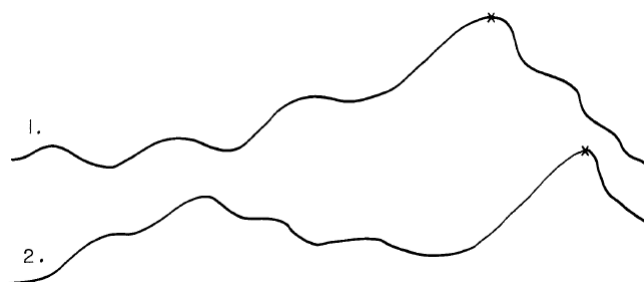
Если вы пишете для двух или более инструментов или голосов, следите, чтобы кривые этих мелодий не были совершенно одинаковыми (разумеется, если это не органум!).

Пример DD



Старайтесь, чтобы мелодии имели разное очертание – то есть располагайте их пиковые моменты в различных точках.

Пример ЕЕ



Перкуссионные инструменты

Кроме духовых струнных инструментов и фортепиано, в пьесе могут присутствовать и различные перкуссионные инструменты. Как в одиночку, так и в сочетании с мелодическими инструментами, они имеют громадное количество различных возможностей.

Упражнение 9

1. Нарисуйте пьесу для одного перкуссионного и двух мелодических (духового и струнного) инструментов.
2. Используйте все методы, о которых рассказывалось в этой главе.
3. Пьеса должна звучать не менее двух, но не более трёх минут. Стремитесь, чтобы она выражала определённое настроение.
4. «Партитура» должна содержать множество пометок, касающихся динамики, темпа и т.л.

Популярная музыка как источник

Популярная музыка вдохновляла классическую музыку на протяжении многих столетий. Все композиторы, создававшие классическую музыку, считали популярную музыку источником вдохновения. «Классическая музыка» – это, по моему мнению, наилучшее определение музыки, в которой гуманистические цели сочетаются с блестяще развитыми умениями навыками. Иногда её называют «серьёзной музыкой» – но я не люблю этот термин, поскольку он несёт в себе порицание популярной музыки.

Популярная музыка помогала композиторам не терять связи со своей аудиторией – это происходило до середины XX века, когда композиторы отвернулись от аудитории (и от популярной музыки), что повлекло за собой пагубные последствия. Эта же книга, напротив, предполагает хорошую взаимосвязь между композитором и публикой; композитор представляется мне некоей моральной силой, инструктором, неотъемлемым компонентом хорошей, полноценной жизни. Так что не должно быть удивительным то, что многое в этой книге стремится к красоте и простоте, и что сейчас мы будем рассматривать популярную музыку как ресурс для музыки классической.

Классическая музыка с популярными элементами: лады

Одним из способов использования популярной музыки в качестве ресурса – это использование каких-то элементов этой музыки. К примеру, на протяжении многих столетий популярная музыка была характерна очень частым использованием пентатоники – в особенности от *ми* и *соль*.

Пример А



В примере В для построения «фолковой» мелодии я использую пентатонику от *ми*.

Пример В

Пентатоника от *соль* также является изобильным источником музыкального материала. Транспонируем её в *до*, как мы уже делали в Главе 13.

Пример С



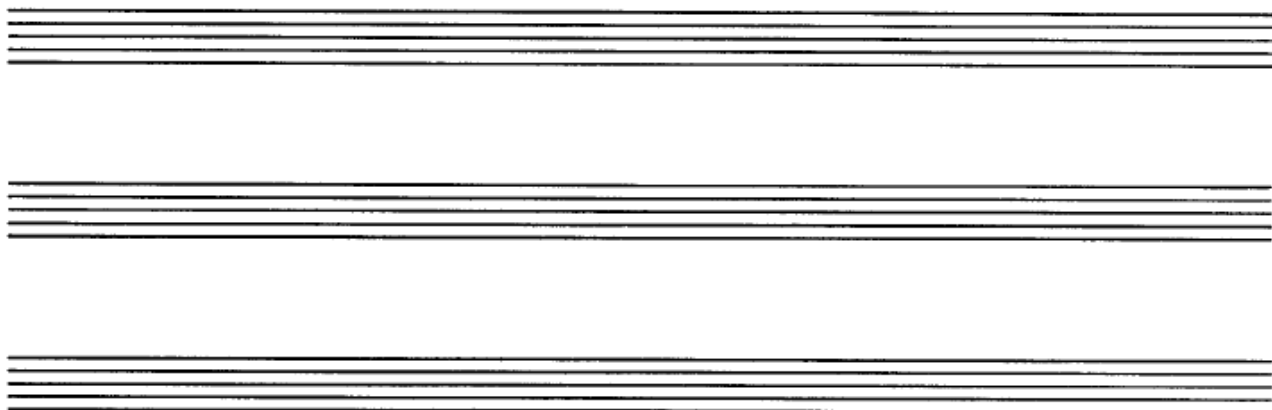
Получился звукоряд, который Дворжак использовал в своей знаменитой симфонии «Из Нового Света». Транспонированная форма позволяет нам использовать *до-мажорную* гармонизацию (пример D).

Пример D



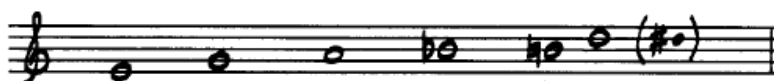
Упражнение 1

1. Придумайте малую фолкоподобную тему, используя только ноты пентатоники от *до*.
2. Здесь, как и везде, вы можете захотеть добавить к вашей мелодии аккорды и придумать аккомпанемент. Ограничьте себя от попыток создания гармонии тем материалом, что дан в этой книге; этот материал весьма ограничен, однако он предохранит вас от возможных ошибок и подготовит к более продвинутой работе.
3. Следуйте общим правилам.



Массу возможностей имеет и блюзовая гамма. Я записал её в примере E, добавив ноту *ре-диез*, которая часто используется в качестве неаккордовой.

Пример E



На основе нот звукоряда примера E я составил четыре мажорных и минорных трезвучия.

Пример F



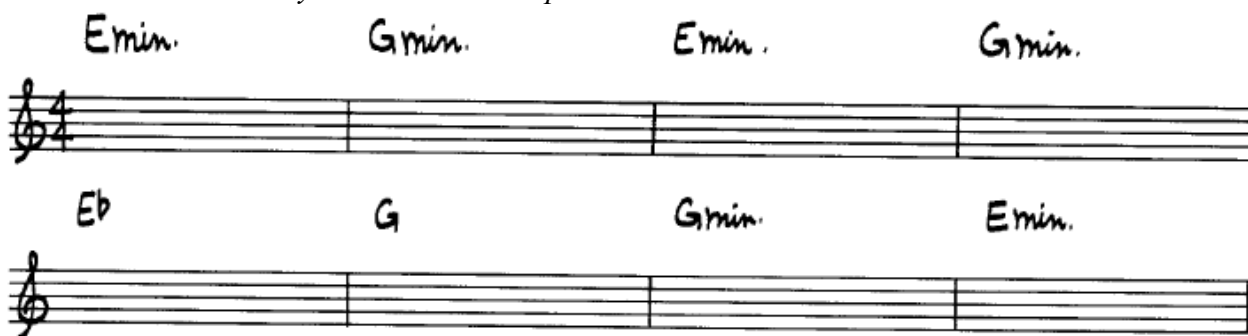
Пример G основан на этой блюзовой гамме, проистекая из мажорных и минорных трезвучий, полученных из этого звукоряда. Обратите внимание на задержания на сильных долях, которые переходят вверх на малую секунду; чтобы сохранить однородность композиции, этот характерный приём используется очень часто.

Пример G



Упражнение 2

1. Придумайте малую тему на данные аккорды, используя только ноты расширенной блюзовой гаммы (см. пример E), аккордовые и неаккордовые ноты. Неаккордовые ноты используйте с особой тщательностью. При их выборе руководствуйтесь своим слухом.
2. Используйте не более 2-3 ритмов.



В примере H вновь используется блюзовая гамма. Кажется, что мелодия и гармония плохо соотносятся друг с другом, поскольку в мелодии присутствует много неаккордовых нот. Однако некоторые из этих неаккордовых нот являются *блюзовыми тонами* – малая терция и малая септима мажорного трезвучия. Благодаря джазу и блюзу наше ухо считает эти ноты вполне допустимыми, когда они встречаются в блюзе и джазе – как и в данном случае.

Пример Н



Упражнение 3

1. Придумайте блюзоподобную мелодию, используя ноты расширенной блюзовой гаммы. Данные аккорды традиционны для блюза, но ваша мелодия должна лишь «вращаться» вокруг них (как в примере Н). Мелодия должна совпадать с аккордами лишь в отдельных местах композиции.
2. В данном случае будет уместна нерегулярность ритма, однако не забывайте о базовых длительностях. Вы можете использовать синкопированные последовательности восьмых нот.

slow E A E

4/4

E A A

E E B

A E B

В примере I представлена характерная блюзовая фраза. Её ноты я записал затем в виде звукоряда.

Пример I



Используя ноты примера I как ЭМС, я получил следующие четыре пассажа. И хотя эти пассажи вовсе не блюзовые, сила ЭМС такова, что блюзовое настроение проявляется и здесь.

Пример J

a) slow

b) slow

c) waltz C min. Gb Cb C min. Ab Db Cb C min.

d) slow

Упражнение 4

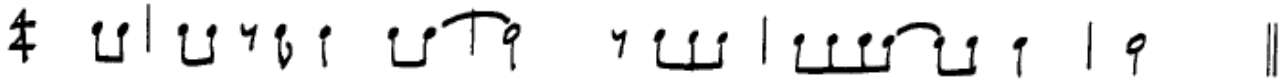
Придумайте малую тему, используя только ноты, приведённые в примере I. Начните с ноты до и закончите ей же.

Классическая музыка с популярными элементами: ритм

До сих пор мы рассматривали некоторые «непопсовые» способы использования типичных элементов популярных *мелодий*. Здесь же мы рассмотрим некоторые способы использования популярных *ритмов*.

Следующий ритм взят из рэгтайма Скотта Джоплина “The Entertainer”.

Пример К



А вот тот же самый ритм с новой мелодией (основанной на нотах *до-дитонического* лада).

Пример L



Вот первые несколько тактов “Turkey in the Straw”.

Пример M



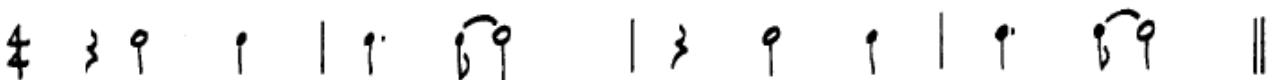
Вот переработка той же мелодии с сохранением прежнего ритма, но состоящая из новых нот, взятых из блюзовой гаммы примера I.

Пример N



Следующий ритм весьма характерен для джаза.

Пример O



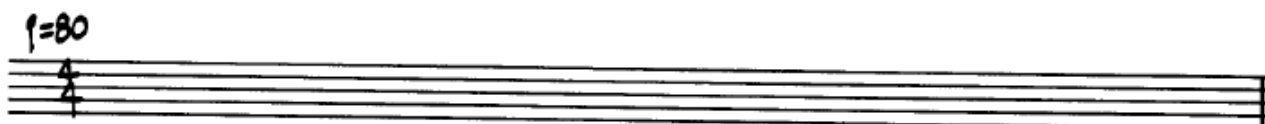
Используя ритм из примера O в сочетании с нотами *до-ликийского* лада, я придумал следующую мелодию:

Пример Р



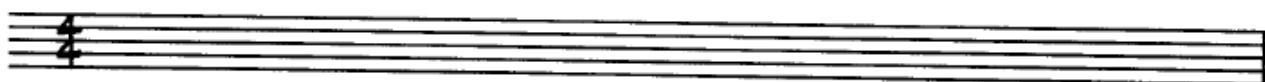
Упражнение 5

1. Найдите ноты, которые подходили бы к ритму рэгтайма “The Entertainer” (пример К).
2. Эти ноты могут представлять собой любую форму из тех, что перечислены в этой книге – ЭМС, систему нот, лад. Запишите эти ноты над пьесой и дайте им название.



Упражнение 6

Выполните упражнение 5 для ритма пьесы “Turkey in the Straw”.



Упражнение 7

Выполните то, что вы уже делали в двух предыдущих упражнениях, используя данный ритм и ноты аккорда Скрябина (до, фа-диез, си-бемоль, ми, ля, ре).



Классическая музыка с популярными элементами: мелодия

В предыдущем разделе мы использовали некоторые мелодические характеристики (блюзовые ноты, пентатонику, блюзовую гамму). Однако популярная музыка может предложить в качестве ресурса и сами мелодии целиком (здесь нам лучше ограничиться песнями, являющимися народным достоянием, на которые не существует авторских прав и которые

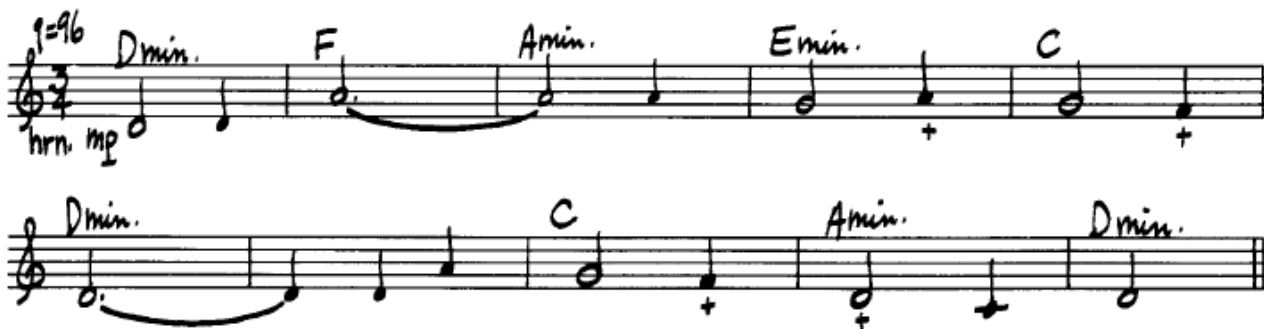
можно свободно использовать). Возьмём хорошо известную фолк-песню “I’m a Wayfarin’ Stranger”. Вот её первые восемь куплетов.

Пример Q



В примере R мы видим ту же самую последовательность нот, но с длительностями, изменёнными при помощи нерегулярного их увеличения и уменьшения. Обратите внимание, что мелодия (записанная в *ре-дорийском*) гармонизована аккордами *ре-дорийского* лада. Также обратите внимание на обратные задержания в 4 и 8 тактах, а также на длинное задержание в 9 такте. Такие вещи хорошо работают в простых диатонических пассажах.

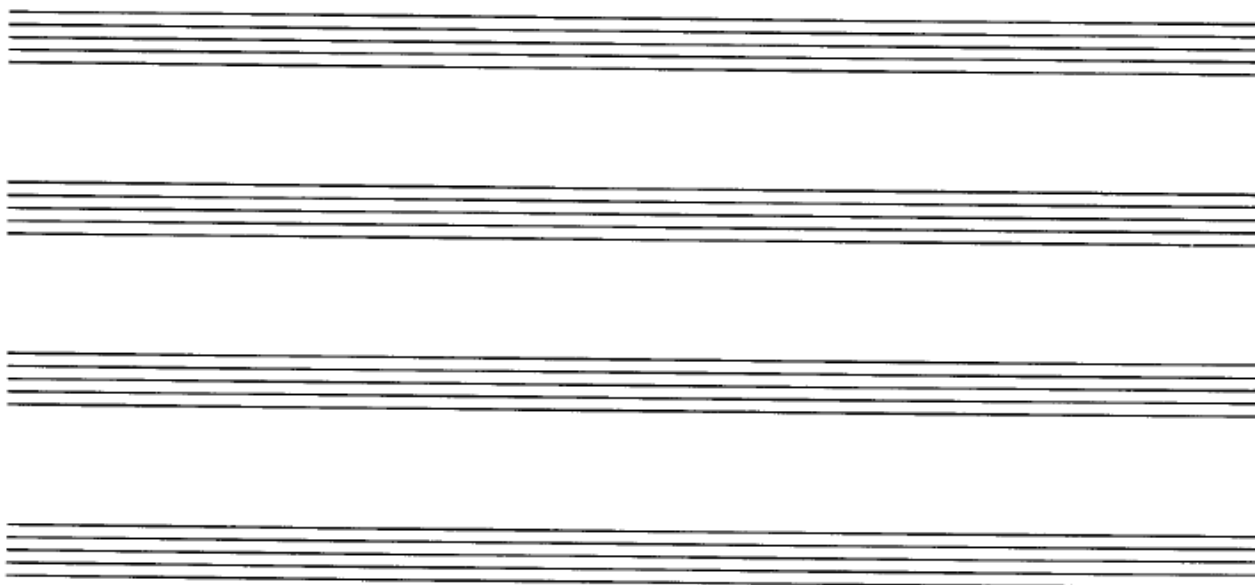
Пример R



Упражнение 8

Примените нерегулярное увеличение и уменьшение длительностей нот в “I’m a Wayfarin’ Stranger”.





Упражнение 9

Гармонизируйте вашу версию “I’m a Wayfarin’ Stranger”, используя общие правила диатонических аккордовых прогрессий. Каждый аккорд подписывайте в буквенном виде над нотным станом.

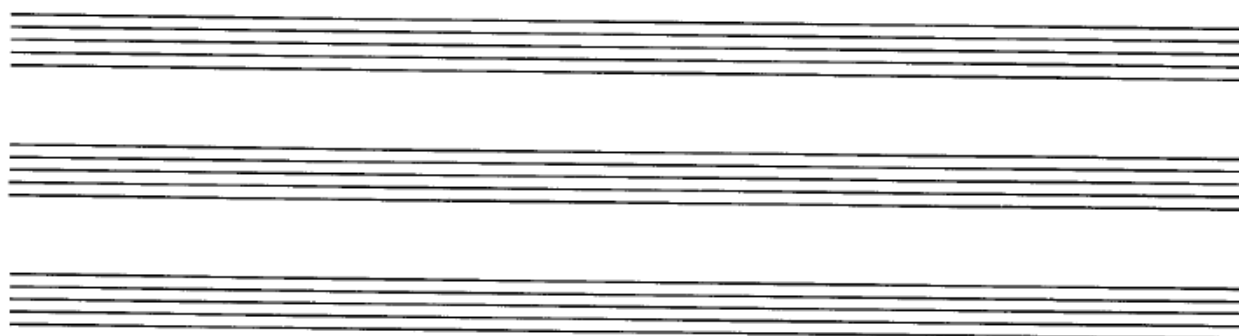
В примере S вновь использовано нерегулярное увеличение и уменьшение длительностей нот, а также повторение (нота, обведённая в кружок). Кроме того, ноты с диезами получены при помощи модуляции.

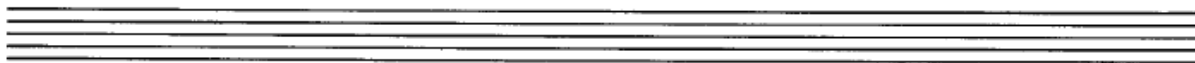
Пример S



Упражнение 10

Примените к мелодии “I’m a Wayfarin’ Stranger” любые процедуры трансформации, описанные в Главе 3.





Теперь вам должно быть ясно, что с мелодиями, подобными “I’m a Wayfarin’ Stranger”, можно делать самые разные вещи – неважно, со всей ли мелодией целиком, или же с какой-то её частью. Если вы используете всю мелодию целиком, применяйте к ней всё, что описано в Главе 3.

Некоторые могут испугаться, что с помощью процедур, описанных в данной главе, можно получить только неоригинальные пьесы. Не волнуйтесь. Если у вас есть талант – оригинальность появится. Творческое заимствование хорошо как для вас самих, так и для вашей музыки. Если она «звучит так, словно я её уже где-то слышал», то есть шанс, что вы на верном пути.

Классическая музыка с популярными элементами: аккомпанемент

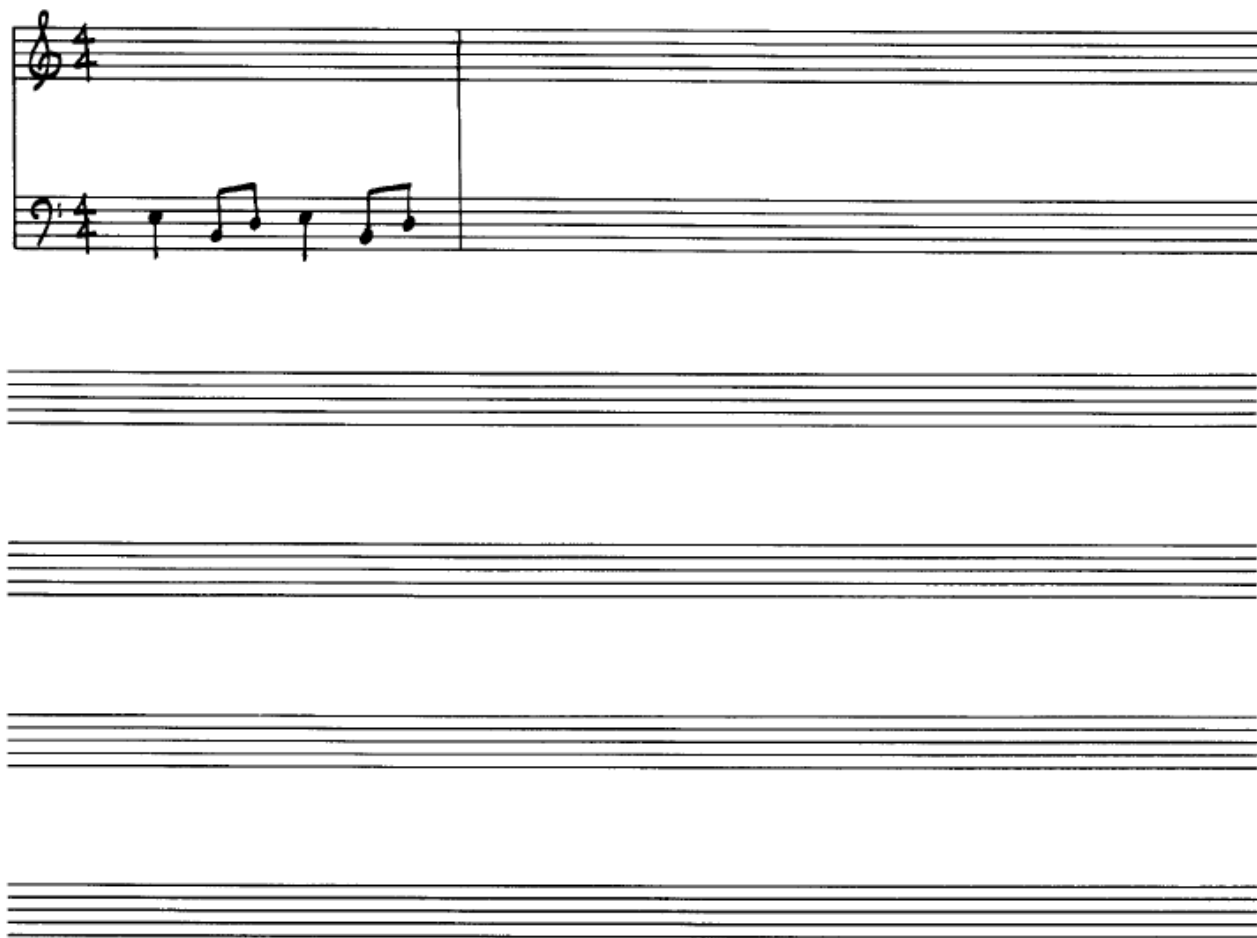
В этом разделе мы обратимся к популярным приёмам аккомпанемента, коих имеется в изобилии. Хороший тому пример – линия баса в примере Т. Она взята из блюза; я не смог удержаться от того, чтобы поработать с ней. К этому оstinato я сочинил мелодию для скрипок. Обратите внимание, что все неаккордовые ноты (кроме первой) можно рассматривать как ступени блюзовой гаммы. Чтобы вам стало ясно, возьмите блюзовую гамму *ми* и транспонируйте её вниз на большую секунду. Однако вы должны уметь *слышать* это во время игры.

Пример Т

The musical score for Example T is written in 4/4 time with a tempo of quarter note = 120. It consists of three systems of staves. The first system shows a violin (vl.) part with a melody starting on a whole rest, followed by a series of notes with accidentals (sharps and naturals) and a dynamic marking of *f*. The bass line (b.g.tr.) is marked *f* and *sim.* (sustained). The second system continues the violin melody with a dynamic marking of *Gmin.* (G minor) and the bass line with a dynamic marking of *Dmin.* (D minor). The third system shows the violin melody with a dynamic marking of *Amin.* (A minor) and the bass line with a dynamic marking of *Gmin.* and *Dmin.*. The piece concludes with a final chord marked *#A* (A major).

Упражнение 11

Используя расширенную блюзовую гамму, сочините «непопсовую» малую тему на данный остигатный аккомпанемент.



Следующий пример – рисунок для блюграссового банджо, записанный в два раза медленнее того, как он должен звучать на самом деле.

Пример U



Я сместил этот рисунок на 1/8, переводя её тем самым в размер 5/8. Сыгранный в медленном темпе, он представляет интерес в качестве начала какой-нибудь мелодической линии. Обратите внимание на то, что аккорды получены из мелодии.

Пример V



Классическая музыка с популярными элементами: процедуры

До сих пор мы говорили лишь о некоторых заимствованиях из ресурсов популярной музыки. Теперь же я хочу предложить вам нечто иное: мы будем брать целые процедуры, характерные для популярной музыки, и применять их к музыке, не являющейся таковой.

С одной из таких процедур мы уже сталкивались: делали последовательность восьмых нот неровной, «приджазованной». Возьмём мелодию, содержащую такую последовательность.

Пример W



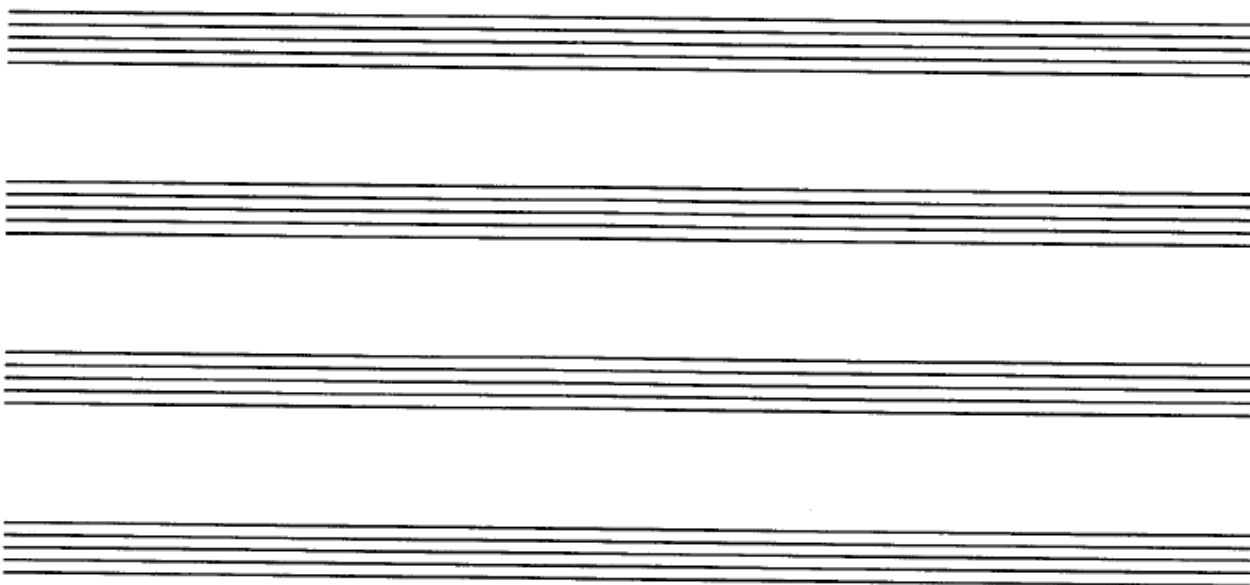
Заменим пары восьмых нот на группы, состоящие из восьмой ноты с точкой и шестнадцатой ноты.

Пример X



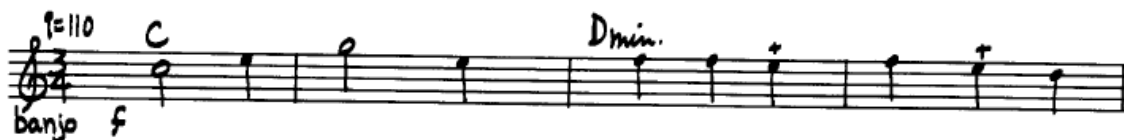
Упражнение 12

Примените данную процедуру к любому примеру из этой книги, содержащему последовательность восьмых нот.



Ещё один приём – это назначение непопсового пассажа какому-нибудь явно популярному инструменту.

Пример Y



Упражнение 13

Найдите ещё какой-нибудь популярный инструмент, который подходил бы для исполнения примера Y.

В следующем пассаже для исполнения «ровной» мелодии я применил джазовую процедуру (тромбон с сурдиной и “wah”-артикуляцией).

Пример Z



Применив к AA-а джазовый ритм, получаем AA-b.

Пример AA



В свою очередь, пример ВВ-б является «танго»-формой примера ВВ-а.

Пример ВВ



Использование популярного аккомпанемента

В начале этой главы я говорил о написании неопсовой мелодии на поп-аккомпанемент. Сейчас мы снова поступим наоборот. В примере СС к мелодии (в басовом ключе) был добавлен блюграссовый аккомпанемент. Обратите внимание на блюзовые ноты в аккомпанементе.

Пример СС



В примере DD я добавил к лирической мелодии рок-н-рольный аккомпанемент. Обратите внимание на консонансные интервалы между двумя голосами на первом ударе каждого такта. Прослушайте каждую партию по отдельности, и затем – вместе.

Пример DD

Handwritten musical score for Example DD. The score is written on two systems of staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The tempo is marked 'q=90'. The first system has two measures. The melody in the treble clef consists of two half notes. The bass line in the bass clef consists of two half notes. The second system also has two measures. The melody in the treble clef consists of two half notes. The bass line in the bass clef consists of two half notes. The bass line includes a 'sim.' marking in the second measure of the first system and a 'Dmin.' marking in the second measure of the second system.

Упражнение 14

1. Для данной мелодии напишите аккомпанемент одним из следующих способов:
2. Придумайте поп-остинато в басовом ключе, меняя ноты фигуры в соответствии с данными аккордами. Фигура должна хорошо соответствовать всей мелодии (а не только первой паре тактов).
3. Придумайте аккомпанемент повторяющимися нотами на фортепиано (в басовом ключе) вроде этого:





«Перекручивание» популярных аккомпанементов

Любые поп-аккомпанементы (написанные до мелодии или после неё) можно «перекрутить», объединить. Возьмём аккомпанемент, представленный в примере ЕЕ – обычное однотоктное остинато.

Пример ЕЕ



Убрав из этого остинато две восьмые ноты, получаем наложение $\frac{3}{4}$ на $\frac{4}{4}$.

Пример FF



Вот ещё одно стандартное остинато.

Пример GG



В примере HH это остинато преобразовано в семиотную фигуру, в результате чего получается наложение размеров, подобное тому, что было в примере FF.

Пример HH



Вот остинато из примера GG, полностью неизменное, но записанное в $\frac{3}{4}$ вместо $\frac{4}{4}$.

Пример II



В примере JJ-a записан «ум-па»-аккомпанемент в стиле Тин-Пэн-Элли. JJ-b – тот же самый аккомпанемент, но растянутый до размера $\frac{5}{8}$.

Пример JJ



Упражнение 15

«Перекрутите» данный аккомпанемент двумя-тремя описанными выше способами.



Совмещение классической и популярной музыки

До сих пор я говорил о смешении популярной и классической музыки. И лишь недавно я понял, насколько легко может музыка перетекать из одного стиля в другой – как могут быть сопоставимы два или несколько стилей. В примере ВВ-а представлена мелодическая тема, являющаяся основой темы, звучащей на церемонии присвоения учёных степеней в Колумбийском Колледже. Эта тема строга и благородна – то есть совершенно не попсова. Мы как раз играли её, когда администратор сцены просигналил мне, что мы должны заполнить музыкой ближайшие десять минут. Я показал знаками пианисту, чтобы он импровизировал на эту тему; и он очень выразительно начал это делать. Затем меня накрыл приступ вдохновения, и я попросил басиста добавить джазовую басовую линию. Импровизация пианиста стала иметь явно джазовый характер, и это было изумительно; также было несколько импровизированных соло на других инструментах. Когда последние выпускники вернулись и сели на свои места, я вернул оркестр в прежнее профессиональное русло (т.е. в «серьёзную» пьесу) – и совмещение поп- и не-поп-музыки прошло полностью успешно.

После этого я использовал совмещение поп- и не-поп-стилей во многих своих пьесах, и счастлив сообщить, что эта процедура оправдывает все ожидания. Задача углубленного изучения данной процедуры лежит за пределами этой книги, и моей целью является дать вам общее представление о предмете.

И последнее: вы всегда должны любить популярную музыку, ресурсами которой вы пользуетесь, в противном случае плоды вашего труда будут наигранными и фальшивыми. Эти упражнения откроют пред вами широчайшие возможности смешения стилей, однако вы должны быть честны, используя эти возможности.

Минимализм

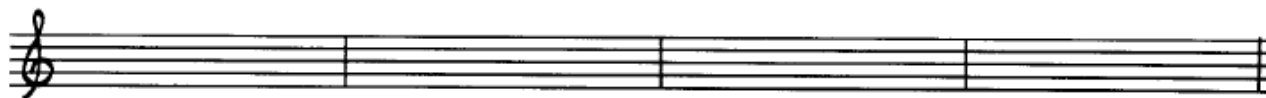
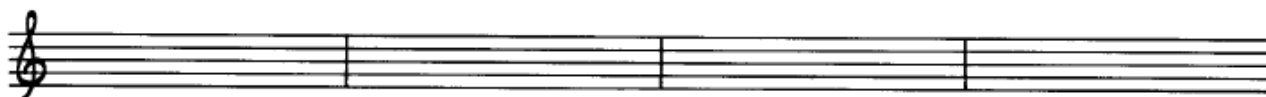
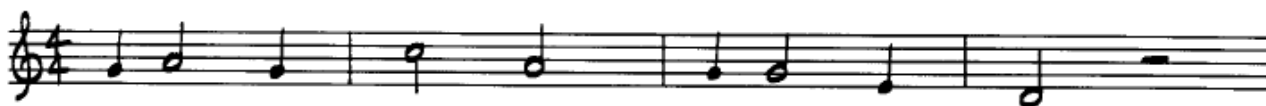
Вернёмся к изоритму

Минимализм предполагает использование меньшего для достижения большего. Большая часть данной книги основывается именно на минималистичных процедурах. Минимализм также имеет стилистический и эстетический смысл, о чём я расскажу после описания минималистических процедур.

Упражнение 1

Данное упражнение основано на изоритме и ограничении по высоте звука. Эти процедуры вам уже известны, однако сейчас мы будем использовать их немного по-другому.

- Длина данного изоритма составляет четыре такта, и в нём используются ноты пентатоники от до.
- Используйте в точности этот ритм во второй, третьей и четвёртой четвёрке тактов. Следите за тем, чтобы все ваши ноты принадлежали пентатонике от до (до, ре, ми, соль, ля).
- Завершите вашу пьесу нотой до.
- Следуйте общим правилам.



Блоки

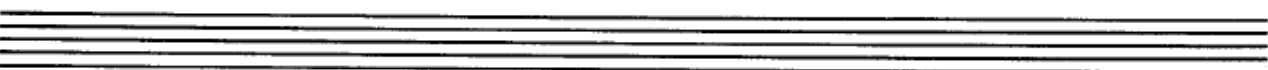
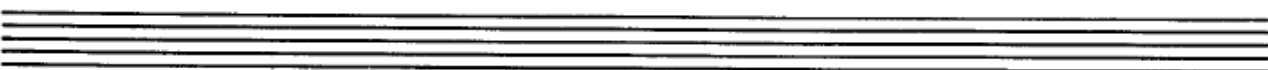
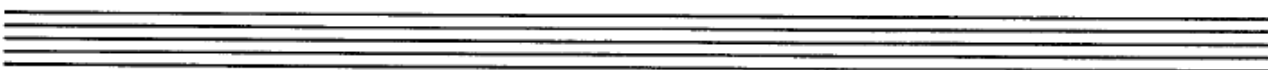
Упражнение 2

- Посмотрите на однотактовые рисунки в первых четырёх тактах; все они построены на ЭМС ми-соль-ля-си. Рисунки помечены буквами a, b, c, d. Каждый рисунок нужно рассматривать как блок.
- Я задал дальнейший порядок расположения каждого блока. Заполните каждый такт в соответствии с этим порядком.



Упражнение 3

1. Используйте следующие блоки в любом порядке.
2. Чтобы привести пьесу к логическому завершению, последние 1-2 такта могут быть свободными. Используйте для них только ноты пентатоники от до.
3. Следуя общим правилам диатонических прогрессий, гармонизируйте вашу мелодию. Подпишите аккорды в буквенном виде.
4. Поскольку все ноты диатонические и, соответственно, аккорды тоже будут диатоническими, вы можете рассматривать ноту А в первом такте как неаккордовую, невзирая даже на её половинную длительность.



Пуантилизм

В примере А мелодия распределена между четырьмя инструментами. Обратите внимание, что труба и тромбон приглушены, чтобы громкость тональная окраска их звучания были более близки к звучанию флейты и кларнета. Также обратите внимание на то, что каждая партия вполне полноценна, т.е. не содержит неуклюжих ритмов вроде двух восьмых с последующей паузой. Процедура распределения одной мелодии между двумя или более инструментами называется *пуантилизм*.

Пример А

The musical score for Example A consists of four staves, each representing a different instrument: Flute (fl.), Clarinet (cl.), Horn (hrn.), and Trombone/Euphonium (tb. euph.). The music is written in 4/4 time. The Flute staff has a melodic line starting with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Clarinet staff has a melodic line starting with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Horn staff has a melodic line starting with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Trombone/Euphonium staff has a melodic line starting with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The score includes various dynamics such as *mp*, *mf*, *pp*, and *sord.* (sordid).

Упражнение 4

Запишите мелодию из предыдущего упражнения на одном нотном стане.

A single musical staff in 4/4 time, intended for the student to write the melody from the previous exercise.

Упражнение 5

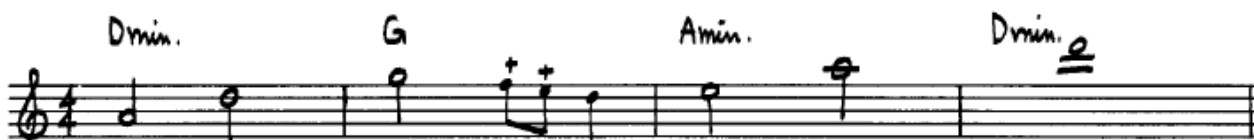
1. Примените пуантилизм к данному музыкальному отрывку. Вы можете также менять октаву любой ноты, какой пожелаете (октавные перемещения являются характерным приёмом в пуантилизме).
2. Используйте три известных вам инструмента.



Псевдо-второй голос

В примере В представлена простая мелодия в *ре-дорийском*, гармонизованная аккордами из *ре-дорийского* же лада. (Обратите внимание на две проходящие ноты во втором такте. Они допустимы здесь благодаря своей малой длительности и диатонической гармонии).

Пример В



В примере С мелодия из примера В распределена между двумя инструментами. Однако между примерами С и А существует принципиальное различие: в примере С есть ноты, длительность которых продолжена до следующего такта, в результате чего создаётся впечатление не одной а двух партий. Но такое продолжение нот возможно лишь тогда, когда эти ноты являются аккордовыми. Не очень хорошим решением является удержание ноты, если она одна из высоких в мелодии – вне зависимости от того, насколько тихо играет воспроизводящий эту ноту инструмент. Также обратите внимание на то, что в третьем такте я добавил *псевдо-второй голос*, прибавив ещё одну ноту к партии гобоя; такие добавленные ноты должны быть *ниже* основной мелодии, чтобы не перекрывать её звучание. (В данном примере ноты основной мелодии обозначены стрелочками).

Пример С

Handwritten annotations above the staves: *D min.*, *G*, *Petals*, *A min.*, *D min.*

Instrument labels: *fl. I*, *ob.*

Measure numbers: 1., 2., 3., 4.

Упражнение 6

1. Сделайте с данной мелодией и аккордами (в до-ликийском) то же самое, что было сделано в примере С.
2. Следите за тем, чтобы самый сильный по звучанию инструмент не удерживал верхние ноты базовой мелодии. Удерживайте только ноты, являющиеся частью гармонии.
3. Если можете – добавьте псевдо-второй голос.
4. Следуйте общим правилам.

Handwritten annotations above the staff: *C*, *D*, *G min.*, *C*

Measure numbers: a), b)

Гетерофония

В примере D представлена ещё одна форма минимализма. Она называется *гетерофонией* и представляет собой одновременное исполнение двух форм одной и той же мелодии. В данном примере низкая партия является оригинальной мелодией, а высокая – ею же, но с украшениями.

Пример D

Handwritten annotations above the staves: *slow*, *D min.*, *F*, *D min.*, *G*

Instrument labels: *fl.*, *cl.*

Упражнение 7

1. Оригинальная мелодия записана в басовом ключе.
2. Придумайте и запишите в скрипичном ключе орнаментированную форму оригинальной мелодии, используя аккордовые и неаккордовые ноты (которые могут быть не связаны с до-ликийским ладом, если выбрать их с умом). Используйте только базовые длительности.
3. Орнаментированная мелодия должна быть в другой октаве по отношению к основной мелодии, и не должна пересекаться с ней. Убедитесь также, что обе мелодии хорошо звучат вместе. (В данном случае вы не должны руководствоваться правилами контрапункта. Гетерофония допускает небольшие противоречия во взаимодействии мелодий).



В примере Е представлена ещё одна форма гетерофонии. Она состоит из оригинальной мелодии (верхняя партия) и звучащего одновременно с ней *ритмически отличающегося* варианта этой мелодии (нижняя партия). В Е-а нижняя часть смещена вперёд на 1/8; в Е-б нижняя часть представляет собой верхнюю но с нерегулярными увеличениями и уменьшениями длительностей нот.

Пример Е



Упражнение 8

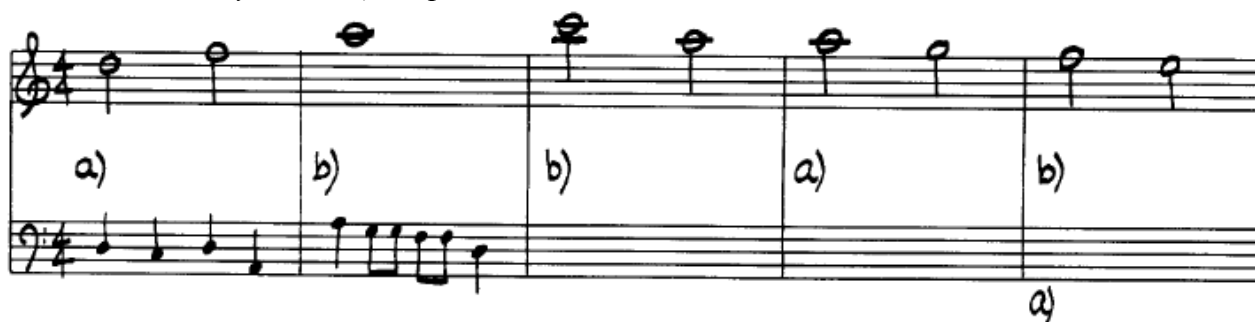
Придумайте ритмически отличающийся вариант данной мелодии в нижней октаве (вместе с базовыми длительностями можете использовать половинные ноты с точкой).



Больше о блоках

Упражнение 9

1. Пустые такты в басовом аккомпанементе необходимо заполнить в соответствии с пометками. Данное упражнение похоже на конструирование блоков в упражнении 2, однако обратите внимание на то, что в некоторых местах блоки должны звучать не только последовательно, но и одновременно.
2. Заполните пустые такты. Чтобы логично завершить мелодию, последний такт можете придумать сами.
3. Следуйте общим правилам.



Два или более одновременно звучащих остинато

Сейчас я бы хотел немного продолжить тему, касающуюся одновременного исполнения двух или более рисунков остинато (именно это и было сделано в упражнении 9). Аккомпанемент одновременных остинато, представленный в примере F-a, можно транспонировать на большую секунду вниз, как в F-b.

Работая над какой-нибудь пьесой, вы можете начать с 10-20 тактов, построенных на основе F-a. Затем могут последовать 10-20 тактов, построенных на основе F-b с использованием темы предыдущей секции (разумеется, транспонированной на большую секунду вниз), либо же с использованием какой-то другой темы. В любом случае, вы можете затем вернуться к первоначальному аккомпанементу, используя либо прежнюю тему, либо какую-то новую.

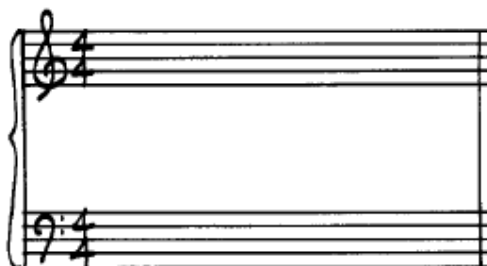
Совет: следите за тем, чтобы неаккордовые ноты не появлялись в один и тот же момент времени в обеих партиях. Кроме того, поскольку данный пример основан на пентатонике (а, как мы уже знаем, пентатоника содержит лишь три диссонансных интервала), серьёзных противоречий здесь не предвидится.

Пример F



Упражнение 10

Запишите секцию a примера F, транспонированную вниз на чистую квинту.



Этот тип аккомпанемента настолько сильный, что его можно повторять очень долго. Однако вы можете изменить характер посторений при помощи транспозиции (как в примере F) или же применив приём, показанный в примере G: рисунок с течением времени слегка меняется (изменённый рисунок указывается стрелками). Эта процедура может продолжаться достаточно долго – в зависимости от того, насколько хорош исполняемый материал или насколько глубоко вы погружены в опыт работы с восточным «бесконечным временем» (из которого, собственно, и заимствован этот приём).

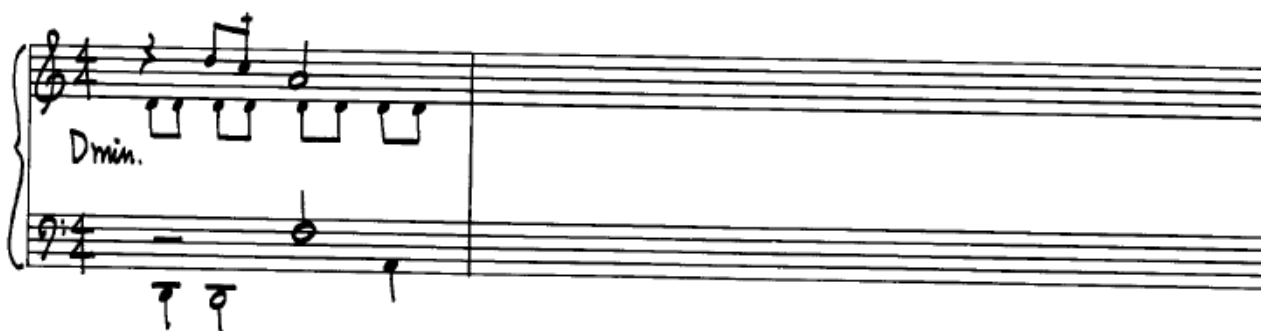
Пример G

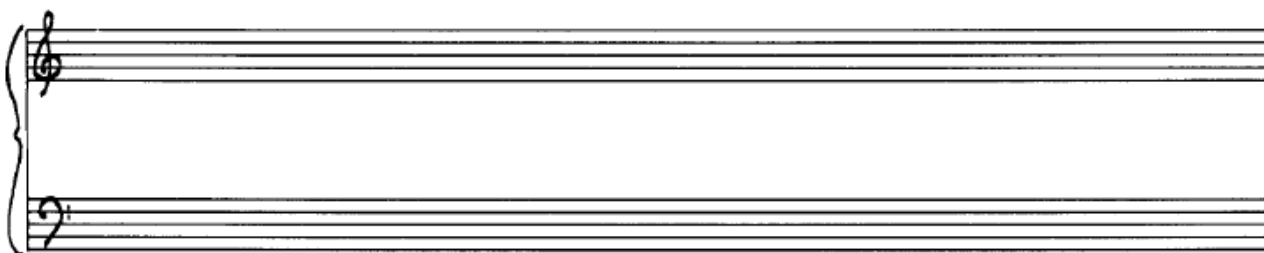
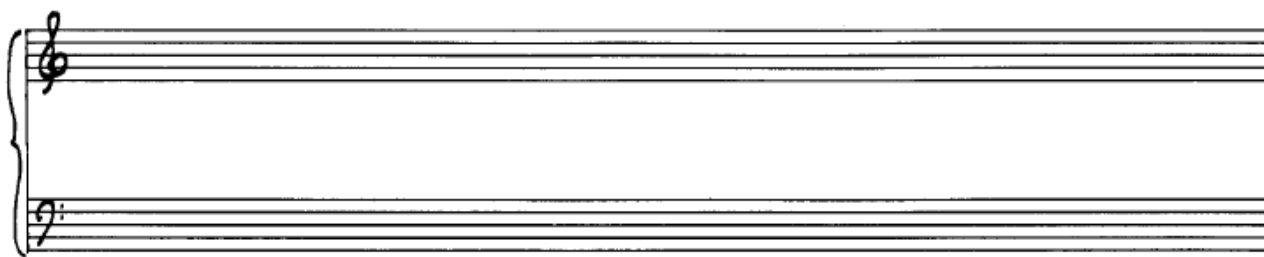
Veda



Упражнение 11

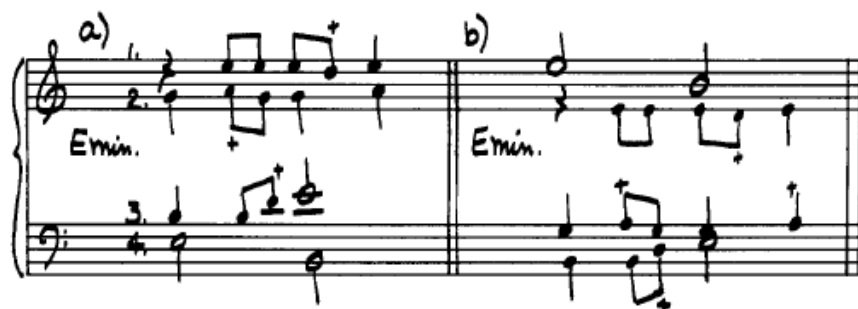
Один раз в какой-то промежуток времени слегка меняйте следующий рисунок остинато подобно тому, как это делалось в примере G.





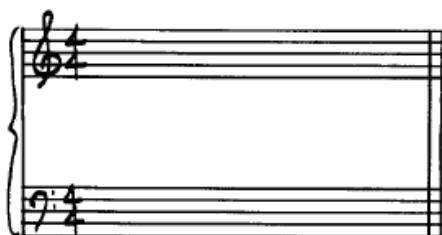
Вы также можете по-разному перегруппировывать остинато, как показано в Н-в.

Пример Н



Упражнение 12

1. Пронумеруйте рисунки остинато в Н-в.
2. Перегруппируйте рисунки в Н-а каким-нибудь другим способом.



Калейдоскопические остинато

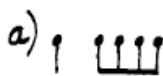
Прекрасной процедурой минималистичного аккомпанеента является совмещение двух остинато разного размера (при этом размеры не должны делиться друг на друга), как показано в примере I, где два остинато по-разному сочетаются на протяжении некоторого времени, пока в 4 такте вновь не возвращаются к первоначальному состоянию. Сравните этот способ с несинхронизированными изомелодией и изоритмом в рамках одного голоса (см. Главу 6).

Пример I

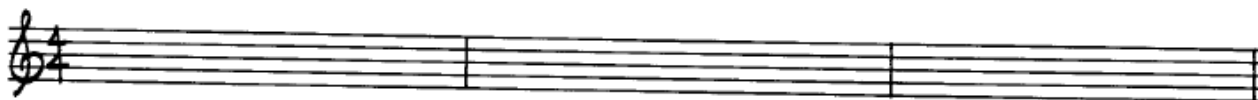


Упражнение 13

1. Придумайте два остинато на основе нот D-минорного трезвучия и задержаний, на следующие два ритма.



2. Запишите их в следующих трёх тактах до тех пор, пока они не вернуться к первоначальному состоянию (в данном случае особенно важно уметь слышать то, как сочетаются между собой два остинато на протяжении всей пьесы).



Я назвал эту процедуру *калейдоскопической*: два или более остинато разной длины, несинхронизованные между собой. Пример J основан на пентатонике от ми (ми, соль, ля, си, ре) и содержит четыре рисунка остинато: а – на 12 ударов, b – на три удара, с – на полтора удара и d – на два удара. Эти остинато объединяются каждые три такта.

Пример J



Упражнение 14

1. Придумайте и запишите на двух нижних нотных станах калейдоскопический аккомпанемент, основанный на ритмах примера J; используйте только ноты пентатоники от ми.
2. Если можете, то сыграйте на фортепиано ваши рисунки, чтобы убедиться, что они хорошо сочетаются на протяжении всей пьесы.

Упражнение 15

1. Придумайте и запишите на верхнем нотном стане мелодию на аккомпанемент, который вы придумали в упражнении 14. Используйте только ноты пентатоники от ми. Мелодия должна звучать выше, чем аккомпанемент.
2. Используйте только следующий ритм:

♩ ♪ ♪ ♩ ♩



В примере К представлено более разностороннее использование принципа калейдоскопичности. Здесь рисунки объединяются каждые 15 тактов: а – на 4 удара, b – на три удара, с – на 5 ударов и d – на 6 ударов. Основой данного примера являются ноты аккорда Em7, которые можно также воспринимать как ноты *ми*, *соль*, *си*, *ре* из пентатоники от *ми*.

Ocean of Milk

Ocean of Time

a

b

c

d

E. Min.

1. Придумайте четыре остинато на основе нот аккорда $Dm7$ (ре, фа, ля, до), используя только аккордовые ноты и базовые длительности.
2. Длина рисунков должна быть следующей: $a - 3$ удара (повторяется 20 раз), $b - 2$ удара (повторяется 30 раз), $c - 4$ удара (повторяется 15 раз), $d - 5$ ударов

(повторяется 12 раз). Если вы сделаете всё правильно, то аккомпанемент начнётся заново через 60 ударов.

3. Запишите то, что у вас получилось, на отдельном листе нотной бумаги.

Чередование голосов

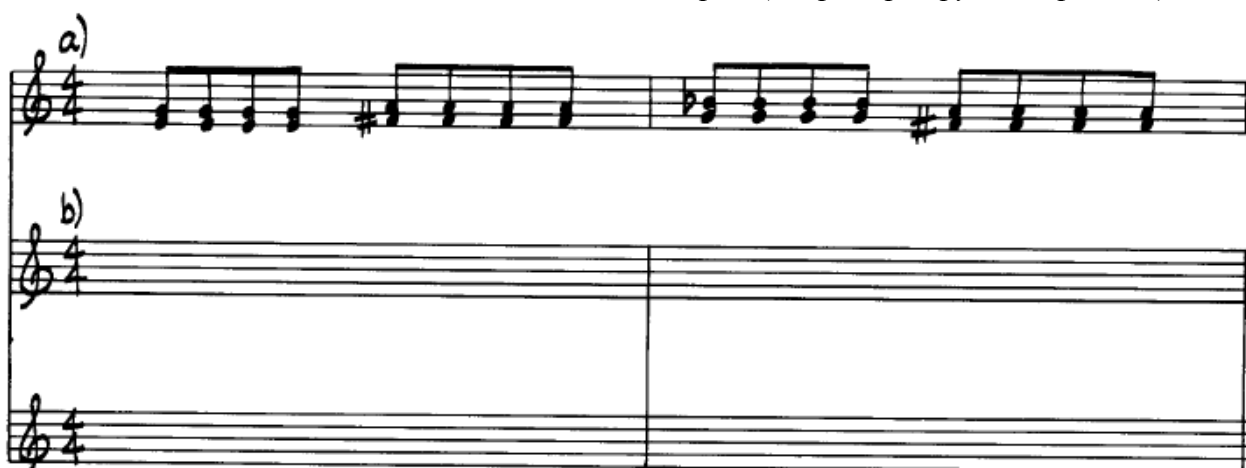
Чередование голосов – ещё один способ получить большее из меньшего. В повторяющемся аккомпанементе в примере L, вместо того, чтобы назначить одному инструменту исполнение верхнего голоса, а другому – нижнего, вы можете организовать между ними чередование, как показано в L-b. Это будет звучать отлично от L-а даже тогда, когда будет исполняться одинаковыми инструментами (например, двумя трубами).

Пример L



Упражнение 17

Сделайте чередование голосов в *a* для одинаковых инструментов либо для двух разных, но с одинаковым диапазоном и похожим тембром (например, труба и тромбон).



Пример М

fl. *mf*

cl. *mf* *sim.*

vl. *mf* *sim.*

vc. *mf*

Упражнение 18

1. Придумайте короткую мелодию (3-4 ноты), основанную на пентатонике от D.
2. Примените процедуру из музыки гамелан, распределив эту мелодию среди пяти инструментов.

Совет: эту процедуру можно применять как к мелодии, так и к аккомпанементу.

Five empty musical staves for writing the exercise.

Мысли напоследок

Как я уже неоднократно говорил, минимализм – это способ получить большее из меньшего: пересечение голосов, пуантилизм, гетерофония и т.п. Также минимализм – это способ развиваться дальше, не останавливаясь, и мы видели это на примере остинато (модулируемое остинато, калейдоскопическое остинато). Минимализмом является получение аккордов из мелодии (Глава 9), получение мелодии из звуков органума (Глава 13) и т.д.

Однако суть минимализма – это ограничение ресурсов (ЭМС, система нот, изомелодия, изоритм, специфические звукоряды). Подобное ограничение преследует две цели: во-первых, оно унифицирует материал, приводя к целостности, к которой стремится композитор; во-вторых, оно стимулирует творчество. Почему ограничение выполняет стимулирующую функцию, мне неизвестно, но это, несомненно, правда. Нет ничего хуже, чем пытаться сочинять, осознавая всю раскинувшуюся перед тобой *бесконечность* музыки. Крайне полезно сократить эту бесконечность, зная, что вы будете сочинять трёхминутную пьесу для флейты и кларнета, используя только до-ликийский лад и его транспонированные формы, такой-то изоритм и форму малой темы. Ограничив ресурсы, вы будете чувствовать себя увереннее, вы будете осознавать рамки своего задания, чувствовать себя проходящим испытание и сможете поднять имеющиеся у вас скудные материалы на высокий уровень.

Ещё одним в высшей степени важным аспектом минимализма является *стилистика*: с одной стороны, минимализм может привести вас к авангардной или же поп-музыке. Разве минимализм авангарден? Самый очевидный пример тому – мелодия, полученная из двенадцатинотной системы, с гармонией, составленной на основе мелодии. Но вы можете сочинять авангардную музыку и на основе более простых звукорядов, если введёте всё те же ограничения. Например, можно написать пьесу на основе пентатоники и двух ритмов для скрипки, играющей пиццикато, и трубы с сурдинкой, играющих либо сольные партии, либо связанных между собой органумом.

Причины, по которым минимализм может привести к поп-музыке, слишком очевидны, чтобы перечислять их здесь: к примеру, малая тема для флейты на основе пентатоники от С с «ум-па»-аккомпанементом, состоящих из мажорных и минорных трезвучий, полученный из до-мажорной гаммы.

Мне самому минимализм интересен, поскольку он приводит к тому, что я называю *популистической музыкой* – музыкой, в которой используются все минималистические процедуры, но в которой гораздо больше сердца и страсти, чем в авангардной музыке, и больше остроумия и мудрости, чем в поп-музыке. В своих наихудших формах авангардная музыка совершенно оторвана от слушателя, а поп-музыка, наоборот, чрезмерно ориентирована на публику, она слишком очевидна, буквальна, и ничего не говорит нам о вселенной вокруг нас.

Я надеюсь, что и вы придёте к популизму – если не сейчас, то несколько позже. Вне зависимости от того, как повлияет на вас вся эта информация, бесспорно одно – вы найдёте свой собственный голос и подчините его себе, и минимализм окажет вам в этом неоценимую помощь. Ищите те ограничения, которые наиболее вам подходят, с которыми вы чувствуете себя уверенно, и которые помогут вам выразить самые глубокие уголки вашей сущности.

Диапазоны инструментов

В данном разделе представлены диапазоны инструментов, для которых вы можете писать, основываясь на материалах данной книги. Диапазоны соответствуют реальной высоте звучания инструментов (кроме контрабаса, который звучит на октаву ниже написанного). Это значит, что в отдельных случаях для корректной транспозиции вам нужно будет проконсультироваться с людьми, играющими на тех или иных инструментах, либо почитать книги по оркестровке.

Каждый диапазон представлен теоретическими (незакрашенные ноты) и практическими (закрашенные ноты) границами. Разные музыканты могут владеть более широким или более узким диапазоном по сравнению с указанным здесь, и потому всегда спрашивайте об этом у музыкантов, для которых вы собираетесь писать.

flute (fl.) trombone (tb.) violin (vl.)

oboe (ob.) tuba viola (vla.)

B^b clarinet (cl.) B^b soprano saxophone (s.sx.) cello (vc.)

bassoon (bsn.) E^b alto saxophone (a.sx.) double bass (db.)

horn in F (hrn.) B^b tenor saxophone (t.sx.)

B^b trumpet (tpr.) E^b baritone saxophone (b.sx.) piano (pno.)

15ma

Музыкальные обозначения и символы

Здесь представлены некоторые полезные символы и способы их размещения в нотах. Они оказывают музыканту неоценимую помощь, способствуя более живому исполнению пьесы. Кроме использования этих символов, вы должны писать словами то, как должна исполняться та или иная часть пьесы или вся пьеса целиком («нежно», «таинственно», «похоронно» и т.д.).

Динамика

Эти знаки обычно подписываются ниже нотного стана.

pp pianissimo (очень тихо)

p piano (тихо)

mp mezzo-piano (средне-тихо)

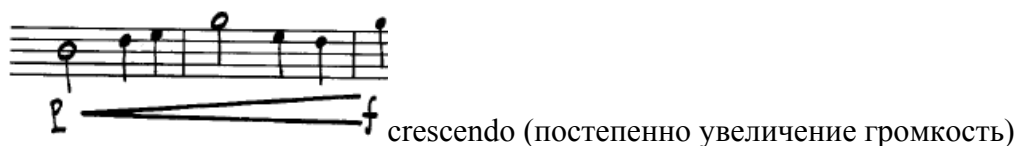
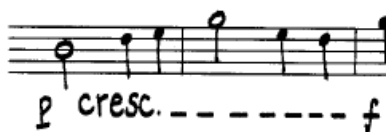
mf mezzo-forte (средне-громко)

f forte (громко)

ff fortissimo (очень громко)

sfz sforzando (внезапно громко)

fp forte-piano (громко и немедленно снова тихо)





diminuendo (постепенное уменьшение громкости)

Динамические обозначения ставятся только перед первой нотой секции, на которую распространяются эти изменения.

Акценты

Эти знаки всегда пишутся за пределами нотного стана, ближе к головке ноты.



staccato

(.)

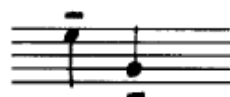
Стаккато (отрывистая нота)



emphasis

(>)

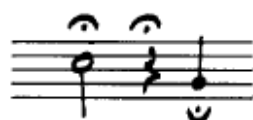
Акцент (не влияет на длительность)



tenuto

(—)

Тенуто (—)



fermata

(⌣)

Фермата (нота держится дольше обозначен-

ной длительности)

Темп

Эти обозначения обычно пишутся над нотным станом в начале пьесы или в любой точке, где должно произойти изменение темпа. Темп обозначается двумя способами:

$\text{♩} = 60$

$\text{♩} = 108$, etc.

Обозначение метронома: этот символ показывает, сколько нот данной длительности прозвучит в течение одной минуты.

Словесное описание скорости и характера пьесы.

Вот ещё несколько полезных терминов.



rit. (ritardando) – постепенное замедление.



accel. (accelerando) – постепенное ускорение. Иногда после этого следует обозначение *a tempo*, что означает возвращение к изначальному темпу.

Общие символы

` - обозначение места для вдоха (или пауза для недуховых инструментов).

tr – трель.

tr. – трель для половинных и более длинных нот.

sim. (simile) – похоже. Обозначает продолжение действия заданной перед этим формулы. Этот знак может размещаться как под нотным станом, так и над ним.