

The article of Dr. Dimitar Ninov, a theorist and composer who received his education in both Bulgaria and USA, presents a special case and aims at a specific object: to direct the attention of the western colleagues at a very complex and, for many reasons, rarely discussed nowadays, question, the problem of mastery of harmonization as the basis for musical education. Not long time ago it was considered the most important component in the work of a composer, in performance and in professional musical pedagogy. Today, under the influence of new approaches to tonal music, this substantial aspect is either ignored, or is turned upside down.

Both Schenkerians and Neo-Riemannians insist on formalization and codification of voice leading, while in the history of tonal music and pedagogy the voice leading has always been considered the ultimate achievement and mastery of a composer, the finish product of composition. And, quite paradoxically, not the voice leading creates harmony, but tonal-functional logic and syntax can lead to unique examples of great voice leading. The objections from the supporters of figured bass and counterpoint are anticipated (exactly these two traditions ruled, consecutively, in the times of Bach and Beethoven). However, who else but Bach harmonized the melodies (371 in Riemenschneider's collection alone) and has made the most important step in the transition to homophonic-harmonic style? Nobody supplied Bach with the bass lines with figures. He himself had to *hear* the tonal harmony under the modal melodies and this was his greatest achievement. And the art of harmonization is developing today as it has been in centuries before, in the applied areas of pop-music and music for film.

The article of Dr. Ninov is intended, in the first place, to American and British readers. Its content (with marvelous references to the Russian tradition!) may look quite unfamiliar to a western musician of our times. We hope that it will open another fruitful discussion on this central topic for tonal music

Dr. Ildar Khannanov

Статья доктора Димитара Нинова – музыковеда-теоретика и композитора, получившего образование в Болгарии и в США, – представляет особый случай и имеет специфическую цель: направить внимание наших западных (и российских) коллег на очень важный, но по многим причинам недостаточно освещаемый сегодня вопрос: проблеме мастерства гармонизации мелодии как основы музыкального образования. Совсем недавно считалось, что без этого навыка не имеет смысла ни работа композитора, ни исполнение произведений, ни профессиональная педагогика. Сегодня под воздействием инноваций в подходах к тональной музыке данный существенный аспект либо игнорируется, либо оказывается переставленным с ног на голову.

Шенкерянцы и неоримановцы настаивают на формализации и кодификации голосоведения, тогда как в истории тональной музыки и педагогики голосоведение всегда считалось искусством, высшим достижением мастерства композитора, конечным продуктом композиции. И, как это ни парадоксально, не голосоведение создаёт гармонию, а тонально-функциональная логика и синтаксис могут привести к уникальным по качеству примерам голосоведения. Возможны возражения со стороны тех, кто придерживается позиции генерал-баса или «ступенной» теории (ведь именно эти две традиции главенствовали, соответственно, во времена Баха и Бетховена). Но, с другой стороны, именно Бах гармонизовал по крайней мере 371 мелодию хоралов и сделал самый важный шаг в переходе к гомофонно-гармоническому складу. Он слышал тональную гармонию под модальными мелодиями, и в этом заключается одно из важнейших его достижений. А искусство гармонизации прекрасно развивается и сегодня, в XXI веке, в прикладных областях поп-музыки и музыки кино.

Статья доктора Нинова предназначена, в первую очередь, для американского и английского читателя. То, что в ней изложено (с замечательными ссылками на российскую традицию!) покажется весьма необычным современному музыканту на Западе. Мы надеемся, что статья откроет ещё одну важную и плодотворную дискуссию о центральной проблеме тональной музыки.

Доктор Ильдар Ханнанов

DIMITAR NINOV
Texas State University School of Music

UDC 781.3.01.037

THE CRAFT OF HARMONIZATION

Introduction

Practical knowledge of harmony is an inseparable part of genuine scholarship in the field of music theory. It can be gained through exercises in harmonization and through playing of harmonic progressions on the piano. By thinking as a composer and solving problems posed by a demanding melody, one gains genuine experience in voice-leading and analysis that cannot be gained through pure theorizing and verbal speculation.

Harmonization is the most fascinating field in the study of harmony; its noblest goal and its highest challenge. To develop good practical skills in harmonization one has to explore the realm beyond part-writing and analysis, and to enter the field of creativity and strategic planning. Generations of students major in music theory without having gained practical knowledge in the craft of harmonization. This factor inevitably causes deficiency in their professionalism as prospective college instructors.

The main purpose of this lecture is to offer a glance into the craft of harmonization by introducing general guidelines for deciphering a melody, and by offering original harmonizations in different forms, spanning from a phrase to a simple binary form. Another purpose is to encourage a discussion on the necessity to make changes in the music theory curricula of most American colleges; changes that will gear the study of harmony towards creativity and higher achievements. Since harmonization combines the art of deciphering a melody with the technology of part-writing, it makes the study of harmony more meaningful and develops students' theoretical abilities in an incomparable manner.

Curriculum Issues in the Music Department

As far as the study of music theory is concerned, one typically identifies its three fundamental disciplines as harmony, counterpoint, and musical form. In the majority of American colleges however, such a distinction is not practically observed at an undergraduate level. Instead, a sequence of theory I through IV is offered to students in the form of an "umbrella" that is supposed to cover aspects of the three subjects in question. The main weakness of this system is evident: it does not offer an in-depth study of any of the constituent disciplines; there is no time for extensive exercises in harmonization, for mastering the techniques of invertible counterpoint, or

for a rigorous exploration of musical analysis from basic formal structures to compound forms. Naturally, gaining a little bit of knowledge in everything eventually results in becoming a master of nothing. Even at a graduate level one hardly sees courses devoted to the craft of harmonization. The truth of this situation emerges like a tsunami when newly admitted graduate students are asked to harmonize a melody – either as a part of a placement examination or in a general review of the principles of voice-leading. When a teacher glances at those harmonizations, he or she usually throws their arms in despair.

In contrast to the above situation, in a typical conservatory¹ setting, the theoretical disciplines are studied separately. In addition, the curriculum is different for different majors. For example, students who major in theory, composition, conducting, and musicology would study harmony, counterpoint, and analysis longer than those who major in instrumental or vocal performance.

Proficiency Issues in the Music Department

The solid education in music theory obtained in a conservatory eventually produces professional instructors in harmony, counterpoint and musical form, whose expertise surpasses the experience of people who have not received such a specialized education. A great number of musicians from the latter category call themselves "scholars", but they do not possess solid practical knowledge in any of the fundamental disciplines and, therefore, they cannot teach theory effectively. There is a difference between theoretical understanding and the ability to practically implement one's knowledge in a real music situation such as harmonizing a melody, arranging, or playing idiomatically harmonic progressions on the piano. Also, many teachers do not seem to show an aptitude for creativity, critical thinking or curiosity; they seem to be completely satisfied with a single textbook that has been written by other such people who have not studied harmony thoroughly. Instead of explaining principles that are to be expanded when more knowledge is gained, those teachers preach rules with the air of adherents to a religious order; instead of expanding their students' horizons by offering more than one way of explaining a certain concept, they impose a uniform manner of thinking, explaining and labeling of different situations; instead of inspiring their students by playing

interesting examples on the piano and by harmonizing melodies, they are content to write a few chords on the board and to use exclusively the over-head projector as a substitute for all kinds of practical activities. In other words, instead of practicing harmony with the students, they are mostly speculating on harmony.

To summarize a teacher's inability to teach harmony efficiently, I would point to one or more of the following factors:

- Lack of a solid education in the field of harmony
- Lack of piano capabilities;
- Lack of passion, curiosity and critical thinking;
- All of the above.

Deciphering a Melodic Line

For some musicians a melodic line looks like a mystery, and for others it is telling a story.

The first step we should take in the process of harmonization is to play the melody on the piano to get acquainted with its character and structure. Then we begin to decipher the melody, that is – to assign harmonic functions to it. This is the most important process in the course of harmonization. It is governed by a number of factors and necessities such as:

- Harmonic syntax;
- Implied cadences;
- Familiar melodic contours;
- Leaps;
- Repeated tones;
- Special approach to the down beat;
- Caesura moments.

This list is not exhaustive; it may be extended to include style, personal preferences, diversity of harmonic means, differences between instrumental and choral texture, special acoustic effects, etc.

Harmonic Syntax

In order to harmonize a melody idiomatically, one must observe the principles of harmonic syntax. As a harmonic progression unfolds in time, it alternates between moments of stability and moments of instability. The harmonic syntax, or the natural order of harmonic functions in the so-called “common practice period” is governed by the principle of progressing – that is, increasing the degree of instability between two points of stability as represented by the tonic.

The full path of harmonic functions is represented by the scheme T–M–S–D–T.² From a state of absolute stability (tonic), there is a motion into an area of relative or neutral instability (mediant); then the instability is increased by one degree (subdominant), and later by one more degree to reach a point of intense instability (dominant). Finally, the stability is restored by the arrival of the tonic.

In the schematic progression above, the letter T stands for tonic; M is used in a general sense to denote either an upper mediant (III) or a lower mediant (VI) which would otherwise be labeled as SM (submediant); S is a general label for the typical subdominant chords: IV and II; and D is a general label for the typical dominant chords: V and VII. The dominant area (D) may be boosted by an intense pre-dominant phase represented by the cadential six-four chord, which has a tonic structure and a dominant bass, and will be marked as K6/4. The mediant may, of course substitute for the primary functions T, S or D, but I also use a separate letter or Roman numeral for them, for the sake of clarity, all the more the mediant express exactly themselves in such progressions as I–VI–IV (T–SM–S), where VI is neither a T substitute nor an S substitute, but a typical mediant; and I–III–V (T–M–D) where III is a typical mediant.

The optimal route of a complete musical idea includes the three main functions: tonic, subdominant and dominant, called by some musicians *the pillars of the key*. The progression T–S–D–T has become a symbol of idiomatic harmonic order. At a higher level, T–S–D–T often symbolizes the tonal plan of an entire composition: the music starts in the main key, then it modulates into the subdominant and the dominant key areas, respectively, and finally it restores the main tonality.

In the tonal music of the 19th and 20th century, the T–S–D–T progression has been expanded to include chords that substitute for the main diatonic functions. For example, one of the famous Prokofiev's progressions, used in his ballet *Romeo and Juliet*, is I–bVI–III–I (major tonic, a major borrowed submediant, a major variant of the mediant, major tonic), harmonizing scale degrees I–VII–I. Thus the chromatic mediant substitute for S and D, respectively, and the notion of cadence is greatly expanded.

Shorter paths of harmonic interaction may skip more levels of instability in a progression, for example: T–D–T; T–S–T; T–M–D–T; T–M–S–T; and even T–M–T in different forms – a phenomenon that reveals the explicit exploration of the mediant function during the late 19th and early 20th century. A half cadence will be achieved by ending on a non-tonic chord; most often D and less often S. The concept of half cadence has also been greatly expanded in late romanticism and 20th century to include relative closures on a mediant chord or on various borrowed or altered chords.

Implied Cadences

The cadential moments in the melody must be analyzed first, for they not only provide information on the chords that constitute the cadence but also suggest the chords that surround the cadence. Therefore, clarifying the cadential moments will provide a considerable amount of the problem's solution.

In the process of identifying harmonic closures throughout the melody, it would be useful to locate the moments that suggest a possible application of the dominant complex K6/4–D. This complex is possible not only at cadential points but also at various places in a passage, including the opening measures. K6/4 will fall on a beat that is metrically stronger than the following dominant's beat. Good indicators for the possible application of K6/4–D are the following melodic contours:

Example 1 a

Another consideration in relation to cadential moments is the deceptive cadence V–VI (D–SM). Here the submediant functions as a tonic substitute (Ts). The Hugo Riemann's label Tp (tonic parallel) is also used by some authors, but in English speaking countries it would probably cause confusion, for it denotes the opposite mode (Cm to C) rather than the relative mode (Am to C). The D–VI connection also occurs within the phrase, as a deceptive resolution with no cadential status. Characteristic melodic contours are:

Example 1 b

The *sol-do* contours in the example above may also be harmonized with an inverted dominant (V6–VI) that is a part of a descending bass line *do-si-la* (I–V6–VI). In minor, the bass line will be a portion of the natural scale *do-si bemol-la bemol* and the harmonization will include the minor dominant: Im–Vm6–VI.³ The sixth measure of example 1b reveals a contour whose D–VI harmonization would be more characteristic in major, with a possible application in natural minor.

Familiar Melodic Contours

In addition to the cadential moments, we have to identify in the melody some familiar melodic fragments that we already know how to harmonize in one way or another. Therefore, it is important to build a vocabulary of typical harmonizations which will help us to hear some melodic contours in a certain way, and will save us time and efforts. For example, it would be highly advantageous if those who study harmony could offer at least one possible harmonization for each of the diatonic melodic contours shown below – in both major and minor:

Example 1 c

Besides the analysis of cadences and the identification of familiar melodic contours, there are more clues that help us to harmonize, and some of them are explained below. These are general guidelines that must be applied creatively, with a great amount of flexibility.

Leaps

Tones that form a leap within a single measure may be harmonized with a single chord as suggested below:

Example 2

Repeated Tones

When the melody contains repeated tones or long note values, it is better to offer some variety in the accompaniment by harmonizing those tones or beats differently:

Example 3

The guidelines given above will depend on the tempo and on the overall character or genre of the melody. Thus, the leaps from example 2 may be harmonized with more chords in *Adagio*, to compensate for the slow pace:

Example 4

The passage with repeated tones in example 3 will also depend on the tempo as suggested here:

Example 5

Special Approach to the Downbeat

After a bar line, it is better to emphasize the downbeat by introducing a new chord or by changing the bass position of the same chord:

Example 6

Musical notation for Example 6. The first part shows a melody with chords T, S, D, T, T6, D. A double bar line is followed by 'or:' and a new melody starting with T, T6, D.

Caesura Moments

Caesura is a break in the musical flow due to a rhythmic stop or holding. It may be created by a rest, fermata, tempo change, or a note value that is longer than the preceding one. More rarely, a caesura may simply be implied without the presence of any of those rhythmic factors. The caesura may vary in degrees – from a very light interruption or sound prolongation to a long moment of silence or sound prolongation. The caesura may be thought of as *a rhythmic cadence* in music. Usually, a harmonic cadence incorporates a caesura moment, which enhances its impact. Occasionally, however, one may encounter a harmonic cadence with no caesura, or a caesura with no harmonic cadence.

After a caesura moment – for example, on the border between two phrases – some deviations from the principles of functional arrangement may be observed. In the passage below, the first phrase ends with a half cadence incorporating a caesura moment. This situation allows us to begin the new phrase with a subdominant chord:

Example 7

Musical notation for Example 7. The first part shows a melody with chords T, D⁴, T₆, S, D, S₆, K⁴, D⁷, T. A double bar line is followed by '(caesura)' and a new melody starting with S₆, K⁴, D⁷, T.

There is No Best Harmonization

It must be kept in mind that there is no “best harmonization” of any melody; even the simplest melodic fragment can be harmonized in different manners that make sense. The more harmonic means one has mastered (chromatic chords, non-chord tones, modulation, etc.), the more choices for harmonization one has.

Format, Style and Form of Harmonization

The harmonic texture generally adopted in the studies of harmony is the mixed choir format – soprano, alto, tenor, and bass. The harmonizations offered in this essay may be either played on the piano or sung by a mixed choir. The piano performance has its specifics; as the texture naturally alternates between close and open structure, the performer will be switching from one bass

note in the left hand and three notes in the right hand, to two notes in the left hand and two notes in the right hand. The harmonizations are devised in such a manner that objectionable parallels, hidden fifths and octaves, objectionable overlapping, crossing, and cross relation are avoided.

As far as the style is concerned, all of the melodies offered herein reveal an intrinsic classical-romantic character. However, the harmonizations vary in the range between classical to late romantic to popular music and jazz.

In terms of musical form, the exercises presented in this piece of writing may be associated with the following arrangements: phrase, period, sentence, phrase group, and binary form.

Diatonic Harmonization

An illustration of the procedure of deciphering and harmonizing a melody follows. The suggested steps are:

- Play the melody and get acquainted with its structure
- Decipher the melody via functional letters
- Devise a bass line
- Fill in the inner voices
- Check for errors

Let us imagine that we have to harmonize for a mixed choir the twelve-measure melody in example 8a, and for that purpose we have to use diatonic harmony only – no secondary functions, no altered or borrowed chords. The first thing that we shall do is to play the melody on the piano, or – if it is a part of an examination test – to sound it internally in the best way we can.

Example 8 a

Musical notation for Example 8 a. The melody is in 3/4 time and consists of 12 measures. The chords are T, D⁴, T₆, S, D, S₆, K⁴, D⁷, T.

The process of real or silent performance of that melody allows us to mark the cadential moments and to understand the structure of the melody. We realize that the initial two-measure gesture is transposed with some elaboration in measures 3 and 4. The initial idea and its repetition constitute a four-measure phrase that ends with the second beat of measure 4. The melodic contour of the first two beats in that measure suggests the application of the dominant complex K_{6/4}-D and implies a caesura moment, even without a rhythmic stop or prolongation. Another similar moment is created in measure 2. The next cadence will be at the very end of the melody where the leap in the next-to-last measure suggests dominant harmony. The last measure will be occupied by the tonic. After these initial analytical steps have been taken, we find out a melodic sequence

whose model descends by a step. The following picture emerges:

Example 8 b

We have found out that this is a twelve measure sentence that consists of two phrases: one four-measure phrase, and one extended eight-measure phrase. We also realize that, occasionally, gestures smaller than a phrase may end with a harmonic closure as is the case in measures 1–2. Some musicians may describe that gesture as a small phrase, but I will use the term *semiphase* here.

Using the logic of proper functional order and observing leaps, repeated tones and familiar melodic contours, we will be able to complete the harmonization of the melody. At this point we shall not be concerned with details in the prospective bass line, the use of possible seventh chords and chord inversions; it is more important to mark the main functions T, S, D, and the intermediate functions M and SM as they accommodate the melodic contour. When the blueprint is complete, we shall devise the bass line in its entirety and fill in the inner voices.

The passage in measure 1 is a familiar melodic contour (scale degrees 3–2–1) that may be harmonized with a tonic prolongation containing a passing six-four in the middle. The leap in the beginning of measure 3 suggests a tonic, and the third beat suggests a subdominant. Measure 5 reveals the beginning of a familiar melodic contour: scale degrees 8–7–6 – that ends on the first beat of measure 6; we can harmonize this with I–III–IV or with VI–III–IV or otherwise, but I make a choice in favor of VI–III–IV. In measure 6 another familiar arpeggiation outlines a subdominant function. In this latter case, to create more interest, we can apply a harmonic cliché that prolongs the S function through a passing tonic sixth chord (IV–I6–II). The melodic contour of measure 10 suggests a subdominant function prolonged by a passing six-four chord.

So far we have received the following result:

Example 8 c

The last two problems that need to be solved concern the two pairs of eight notes and the sequence. Formally, we decided to limit our harmonization to diatonic chords only. Harmonizing the eight notes separately will cause unnecessary acceleration of the harmonic rhythm and clutter. Therefore it is better to include them into a single function, and that will be the dominant.

As far as the sequence is concerned, we have to decide whether we want to harmonize the model of three notes by three separate chords or by two chords only. Both options seem possible, and we shall investigate it. Option one is to apply II–V–I as a model. But II already precedes the sequence, and its repetition over the barline will bring redundancy. Also, the transposition of that model will repeat the tonic chord on the downbeat of measure 8, and the VII chord on the downbeat of measure 9. If we used IV–V–I as a model, the proper arrangement of functions would be violated between measures 6–7, where II will be followed by IV, and between measures 8–9, where VII would connect II.⁴

It seems as if a three-chord model would be too heavy in this context anyway. It might be better if we created a model of two chords: D–T, the first two notes within the framework of V, and the third note harmonized by I. At first glance, we realize two “discrepancies” in this model: 1) the appearance of V after V7, and 2) the motion of the seventh of V7 upward. Neither of these concerns is valid in this context, however, because the seventh of V7 will sound like an appoggiatura over the triad built on V, and its upward motion will occur within a single function, not in the resolution of the dominant into the tonic. Thus the harmonic model illustrated below will be a perfect match for the demands of the sequence; all we have to do later is to transpose it:

Example 8 d

The general harmonic analysis of the melody is concluded:

Example 8 e

The next stage includes devising of the bass line. The inclusion of chord inversions will make the bass a compelling counterpart of the melody. The bass and the

soprano must be checked against each other for parallel and hidden fifths and octaves.

Example 8 f

Example 8 f shows two systems of piano accompaniment. The first system has notes with functional letters D, T, D, T, S, D, SM, M, S above them. The second system has notes with functional letters D, T, S, D, T above them. Below the notes are Riemannian functional letters: V⁶ I (V³) I⁶ K⁴V 2 I⁶ IV⁶ K⁴V 6 VI III IV I⁶ II and V³ I IV³ VII III³ VI II⁶ (VI³) II V⁷ I.

Finally, we have to fill in the alto and tenor parts by observing the principles of good voice-leading and

economy of motion: stepwise motion and smaller leaps have priority over leaps and larger leaps, respectively. The final version is finished, and it will be fully appraised and appreciated if played several times on the piano:

Example 8 g

Example 8 g shows two systems of piano accompaniment. The first system has notes with functional letters D, T, D, T, S, D, SM, M, S above them. The second system has notes with functional letters D, T, S, D, T above them. Below the notes are Riemannian functional letters: V⁶ I (V³) I⁶ K⁴V 2 I⁶ IV⁶ K⁴V 6 VI III IV I⁶ II and V³ I (IV³) VII III³ VI II⁶ (VI³) II V⁷ I.

NOTES

¹ For example, the conservatories in Moscow, Saint Petersburg, Prague, Budapest, Bucharest, Sofia, and others.

² In this essay Riemannian functional letters are used for generalization purposes; this facilitates the process of functional thinking and decoding a melodic line.

³ Some theorists claim that the minor V chord is not a dominant. They need to be reminded that the dominant-tonic relationship has not been created by the leading tone; it is implied in the quintal relationship between the third harmonic tone and the fundamental tone in the harmonic tone series. In this sense,

Vm is a mild dominant chord which connects the tonic in various modal situations and modal mixtures. When departing from the tonic, its dominant function is even weaker, but this does not mean that it has no dominant qualities in general.

⁴ This latter “violation” would not be a big issue, for as long as the model is built properly, the sequential transposition overrides strict orders of chords and some other principles that otherwise have to be observed. However, measures 6 and 7 would cause weakening of the progression at the beginning of the sequence.

*This is the first half of the article,
the second half will be published in the next issue of PMN*

Dr. Dimitar Ninov
Lecturer in Music Theory
Texas State University
School of Music



ДИМИТАР НИНОВ

Школа музыки Техасского государственного университета

УДК 781.3.01.037

ИСКУССТВО ГАРМОНИЗАЦИИ*

Вступление

Практическое знание гармонии является неотъемлемой частью фундаментальных исследований в области теории музыки. Оно может быть получено путём упражнения в гармонизации и в игре гармонических последовательностей на фортепиано. Думая как композитор и постоянно разрешая проблемы, представляемые сложными мелодиями, музыкант получает настоящий опыт в голосоведении и анализе, который невозможно обрести при помощи чистого теоретизирования и вербализации наблюдений.

Гармонизация мелодии является самой удивительной областью изучения гармонии, её самой благородной целью и самым трудным испытанием. Для того, чтобы развить в себе крепкие навыки гармонизации, музыкант должен изучить области за пределами четырёхголосия и анализа, а именно, область творчества и стратегического видения. К сожалению, целые поколения студентов получают профессиональное образование в музыке без основательных практических знаний в области искусства гармонизации. Этот фактор ведёт к недостаткам профессионализма у будущих профессоров университетов и консерваторий.

Главной задачей данной статьи является введение в искусство гармонизации при помощи рекомендаций к разгадыванию гармонической структуры мелодии и иллюстрации гармонизации мелодий в различных формах, начиная с фразы и кончая простой двухчастной формой. Другой задачей, поставленной в данной статье, является открытие дискуссии на тему о необходимости реформ в учебных планах большинства американских университетов, изменений, которые направили бы изучение гармонии к творческому подходу и более высокому, чем в данный момент, достижению. Поскольку гармонизация объединяет в себе задачи разгадывания гармонической структуры мелодии и четырёхголосного письма, она делает изучение гармонии более осмысленным и развивает теоретические способности студентов на беспрецедентно высоком уровне.

Проблемы учебных планов на факультетах музыки

Теория музыки преподаётся обычно в трёх фундаментальных дисциплинах: гармонии, контрапункте и форме. В большинстве американских университетов эта структура, к сожалению, не используется в основном курсе. Вместо этого повсеместно используется последовательность из четырёх семестров под рубрикой «теория», что предполагает включение некоторых аспектов трёх фундаментальных музыкально-теоретических дисциплин. Главный недостаток этой системы очевиден: она не предлагает серьёзного и систематического изучения ни одной из традиционных дисциплин: в ней не предоставляется достаточно времени ни для освоения гармонизации, ни для серьёзного изучения обратимого контрапункта, ни для глубинного понимания методов анализа, основанных на знании типизированных форм, от простых до сложных. Естественно, в результате получения отрывочных знаний из всех областей студент становится «знатоком ничего». Даже на уровне магистерской и докторской программ отсутствуют курсы по гармонизации мелодии. Ситуация приобретает драматические черты тогда, когда поступающий на магистерскую или докторскую программу должен продемонстрировать умение гармонизовать мелодию (либо на диагностическом экзамене при поступлении, либо в «восстановительном» курсе по голосоведению для тех, кто уже поступил). Чаще всего, экзаменатор, увидев «труд» поступающего, в отчаянии опускает руки.

В отличие от такой ситуации, в традиционном консерваторском контексте (например, в Московской, Петербургской, Пражской, Будапештской, Бухарестской, Софийской и многих других консерваториях) три теоретические дисциплины изучаются – каждая отдельно. К тому же, учебные планы различаются для разных специальностей. Например, изучающие теорию, композицию, дирижирование или историческое музыковедение, тратят больше времени на гармонию, контрапункт и анализ, чем их сверстники – вокалисты и инструменталисты.

Проблема обретения навыков на музыкальных факультетах

Солидное образование в области теории музыки, полученное в консерватории, со временем реализуется в работе учителя гармонии, контрапункта или формы. Специальные знания, приобретённые вы-

* Перевод с англ. доктора И. Ханнанова.

пускником консерватории, часто превосходят любой профессиональный опыт людей, не получивших такого образования. Большое количество музыкантов из этой второй категории называют себя исследователями, но не обладают твёрдыми практическими знаниями и навыками ни в одной из трёх фундаментальных дисциплин и, следовательно, не могут эффективно преподавать теорию музыки. Ведь существует различие между теоретическим пониманием и умением практически применить знания в реальной музыкальной ситуации, как например, в гармонизации мелодии, аранжировке или игре идиоматических гармонических последовательностей на фортепиано. Также многие учителя теории не проявляют способности к творчеству, критическому мышлению, любознательности; они, кажется, полностью удовлетворены использованием учебника, написанного такими же, как они специалистами, не изучившими гармонию обстоятельно. Вместо того, чтобы объяснять принципы, которые должны быть расширены по степени получения знаний, такие учителя проповедают правила в атмосфере, схожей с религиозной. Вместо расширения горизонтов, представляя более чем один способ в объяснении концепции, они заставляют студентов следовать единому способу мышления, объяснения и обозначения, применяемому к различным ситуациям. Вместо того, чтобы вдохновлять студентов игрой интересных примеров на фортепиано и демонстрацией искусства гармонизации, они обходятся написанием нескольких аккордов на доске и использованием проектора с экраном как замены всех возможных практических методов обучения. Другими словами, вместо практики гармонии, осуществляемой вместе со студентами, они занимаются, в основном, спекулятивным, созерцательным описанием гармонии.

Суммируя всё вышесказанное, необходимо констатировать, что несколько факторов приводят к неэффективному преподаванию гармонии:

- отсутствие солидного образования в области гармонии;
- отсутствие навыков игры на фортепиано;
- отсутствие приверженности своему делу, любознательности и критической оценки;
- всё перечисленное вместе.

Расшифровка мелодической линии

Для некоторых музыкантов мелодическая линия представляет неразрешимую загадку; для других она – рассказчица историй.

Первый шаг, который необходимо сделать в процессе гармонизации, связан с игрой мелодии на фортепиано с целью понять её содержание и структуру. Затем можно начать расшифровывать мелодию, то есть правильно распределять гармонические функции её тонов. Это – наиболее важный процесс в гармонизации. Он основан на ряде факторов, к которым относятся:

- гармонический синтаксис;
- предполагаемые каденции;
- знакомые мелодические обороты;
- скачки;
- повторяемые тона;
- особый подход к сильной доле;
- моменты цезуры.

Этот список не полный; он может быть продолжен и включать стиль, личные предпочтения, разнообразие гармонических средств, отличия инструментальной фактуры от хоровой, специальные акустические эффекты и многое другое.

Гармонический синтаксис

Для того, чтобы гармонизовать мелодию в определённом стиле, необходимо следовать принципам гармонического синтаксиса. В процессе развёртывания гармоническая последовательность переходит от стабильности к нестабильности и обратно. Гармонический синтаксис, или естественный порядок следования гармонических функций в так называемом «периоде общей практики» [англ. *common practice period*. – примеч. переводчика] определяется принципом прогрессирования, то есть усиления степени нестабильности между двумя точками стабильности, представленными тоникой.

Полный ход гармонических функций представлен схемой T–M–S–D–T¹. Из состояния абсолютной стабильности (тоника) происходит передвижение в область относительной или нейтральной нестабильности (медианта); затем нестабильность усиливается на одну единицу (субдоминанта) и далее, поднявшись ещё на одну единицу, достигает интенсивной нестабильности (доминанта). Наконец, стабильность восстанавливается при возвращении тоники.

В приведённом описании последовательности буква T обозначает тонику; M используется в общем смысле либо для обозначения верхней медианты (III), либо нижней медианты (VI), которая также может обозначаться буквами SM (субмедианта); S представляет общее обозначение для типических субдоминантовых аккордов, IV и II; а D является обозначением типических доминантовых аккордов, V и VII. Доминантовая область (D) может быть усилена интенсивной преддоминантовой фазой, представленной кадансовым квартсекстаккордом, который имеет тоническую структуру и доминанту в басу; его предлагается обозначать следующим образом – K6/4.

Медианты, очевидно, могут замещать главные функции T, S, или D, но я предлагаю обозначать их отдельными буквами или римскими цифрами, для ясности, тем более, что медианты представляют самих себя в таких последовательностях, как I–VI–IV (T–SM–S), где VI не замещает ни T, ни S, но представляет типичную медианту; также в I–III–V (T–M–D), III – это медианта как таковая.

Оптимальный путь для завершённой музыкальной идеи включает три главные функции: тонику, субдоминанту и доминанту, что послужило основанием назвать их «тремя колоннами, поддерживающими тональность». Последовательность T–S–D–T стала символом идиоматического гармонического порядка. На высшем структурном уровне T–S–D–T часто символизирует тональный план всего произведения: музыка начинается в основной тональности, затем модулирует в тональность субдоминанты и в тональность доминанты и, наконец, возвращается в основную тональность.

В тональной музыке XIX–XX веков последовательность T–S–D–T была расширена путём включения аккордов, заменяющих основные диатонические функции. Например, одна из известных последовательностей в музыке Сергея Прокофьева в балете «Ромео и Джульетта» представляет аккорды I–bVI–III–I (тоника в мажоре, мажорная субмедиаанта, заимствованная из одноимённого минора, мажорная версия медианты и тоника), при этом в мелодии звучат ступени I–VII–I. Таким образом хроматические медианты замещают собой субдоминанту и доминанту, расширяя наши представления о гармонической структуре каденции.

Укороченные пути гармонического взаимодействия могут пропускать некоторые уровни нестабильности в последовательности. Например, T–D–T; T–S–T; T–M–D–T; T–M–S–T; и даже T–M–T представляют феномены, раскрывающие тенденцию освоения медиантовых отношений в музыке конца XIX и начала XX веков. Половинная каденция в этот период могла быть выражена остановкой на любом аккорде, кроме тоники, часто на доминантовой, но так же и на субдоминантовой функции. Половинная каденция претерпела значительную эволюцию в позднем романтизме и в начале XX века, так что могла включать и относительную остановку на медиантовых или заимствованных и альтерированных аккордах.

Предполагаемые каденции

Каденционные участки мелодии нужно проанализировать первыми, ибо они не только представляют информацию об аккордах, образующих каденцию, но также предполагают аккорды, которые обрамляют её. Проясняя каденционные моменты, можно решить многие проблемы гармонизации.

В процессе определения гармонических заключений в мелодии, полезно установить те места, которые подразумевают доминантовый комплекс K6/4–D. Этот комплекс возможно применять не только в каденционных местах мелодии, но и в других её местах, даже в начале. К будет всегда находиться на доле, которая сильнее, чем та, на которой находится появляющаяся за K6/4 доминанта (D). Следующие мелодические обороты можно гармонизовать этим каденционным комплексом (пример № 1а).

Пример № 1 а



Другой вариант, применимый в каденционных моментах мелодии, это прерванная каденция V–VI (D–SM). В данном случае субмедиаанта функционирует как замена тонике (Ts) [от англ. *Tonic substitute*. – примеч. переводчика]. Можно использовать и римановское обозначение Tr (от нем. *Die Tonika parallele*), но англоязычных студентов оно может запутать, так как в английском языке «параллельная тональность» означает одноимённую тональность, а то, что в Германии [и в России. – И. Х.] называют параллельными тональностями, в англоязычных странах обозначают как «релятивные тональности». Соединение аккордов D–VI часто возникает и внутри фразы как «прерванное разрешение без статуса каденции». Характерные для этой последовательности мелодические обороты следующие (см. пример № 1 б).

Пример № 1 б



Мелодические обороты G–C в примере № 1б можно гармонизовать с использованием обращений доминантового трезвучия (V6–VI), что образует нисходящую басовую линию C–H–A (I–V6–VI). В миноре эта басовая линия – часть натурального минора C–B–As, и она будет включать минорную доминанту Im–Vm6–VI. Шестой такт в примере № 1б проявляет контур, гармонизация которого аккордами D–VI более характерна в мажоре, с возможным применением также в натуральном миноре.

Знакомые мелодические контуры

В дополнение к каденционным моментам необходимо определить в мелодии некоторые знакомые мелодические фрагменты, гармонизация которых тем или иным способом уже известна.

Поэтому, важно создать словарь типичных гармонизаций, который поможет нам услышать мелодические обороты определённым образом и избавит нас от лишних усилий. Например, было бы очень полезно тем, кто изучает гармонию, предложить хотя бы одну из возможных гармонизаций для каждого данного ниже, диатонического мелодического оборота, как в мажоре, так и в миноре (см. пример № 1 в).

Пример № 1 в



Помимо анализа каденций и определения знакомых мелодических контуров, существуют и другие признаки, которые могут помочь гармонизовать мелодию, некоторые из которых будут представлены ниже. Это в основном общие рекомендации, которые нужно применять творчески и с большой гибкостью.

Скачки

Звуки, которые образуют скачки в рамках одного такта, можно гармонизовать одним аккордом (см. пример № 2).

Пример № 2



Повторяющиеся звуки

Когда в мелодии возникают повторяющиеся звуки или звуки долгих длительностей, имеет смысл добиваться большего разнообразия и гармонизовать эти звуки или доли такта разными аккордами (см. пример № 3).

Пример № 3



Рекомендации такого рода зависят также от темпа, общего характера и жанра мелодии. Например, скачки (пример № 2) можно гармонизовать и разными аккордами, если мелодия написана в темпе *Adagio*; так можно компенсировать медленный темп (пример № 4).

Пример № 4



Гармонизация фрагмента мелодии с повторяющимися тонами также зависит от темпа (пример № 5).

Пример № 5



Особый подход к сильной доле

После тактовой черты лучше подчеркнуть сильную долю новым аккордом или путём смены тона аккорда в басу, то есть введением обращения аккорда (пример № 6).

Пример № 6



Моменты цезуры

Цезура является разрывом в развёртывании музыки в результате ритмической остановки или удержания ноты большой длительности. Она может быть образована либо паузой, либо фермой, либо изменением темпа, либо же нотой, длительность которой больше предшествующих длительностей. Реже цезура подразумевается без использования каких-либо специальных способов, перечисленных выше. Цезуры варьируются по продолжительности – от лёгкого прерывания или небольшой пролонгации ноты до длительных периодов тишины или тонов очень больших длительностей. Цезуру можно понимать как ритмическую каденцию в музыке. Обычно гармоническая каденция включает в себя и цезуру, что усиливает каденционный эффект. Иногда можно наблюдать гармоническую каденцию без цезуры, или цезуру без гармонической каденции.

После момента цезуры – например, на границе между двумя фразами – возможны отклонения от принципов функционального синтаксиса. В примере № 7 первое предложение заканчивается половинной каденцией с цезурой. Эта ситуация позволяет нам начать второе предложение с субдоминанты (пример № 7).

Пример № 7



Необходимо иметь в виду, что не существует «наилучшей» гармонизации какой-либо мелодии; даже простейшие мелодические фрагменты можно удачно гармонизовать различными способами. Чем больше гармонических средств освоено учеником (хроматические аккорды, неаккордовые тона, модуляции), тем больше у него выбора в гармонизации мелодии.

Формат, стиль и форма гармонизации

Гармоническая фактура, применяемая в учении о гармонии, представляет формат для смешанного хора – сопрано, альт, тенор и бас. Гармонизации, предлагаемые в данной статье, можно играть на фортепиано или петь на четыре голоса. Игра на фортепиано имеет свои особенности: поскольку фактура переходит из узкого расположения в широкое, исполнитель также меняет способ взятия аккордов с одного звука в левой руке и трёх в правой – для узкого расположения, и двух звуков в левой и двух в правой – в широком расположении. Гармонизации построены так, что нежелательные параллелизмы, скрытые квинты и октавы, перекрещивания и скрещивания голосов и переченье избегаются.

Что касается стиля, все мелодии написаны в классико-романтической манере. Однако в стиливых деталях гармонизации варьируются в широком диапазоне:

от классического стиля к позднеромантическому, поп-музыке и джазу. В отношении музыкальной формы, упражнения выражены в виде предложения, периода повторной структуры, периода единого строения, группы фраз и простой двухчастной формы.

Диатонические гармонизации

Примером процедуры анализа и гармонизации мелодии может служить следующий план:

- играть мелодию и освоить её структуру;
- анализировать мелодию в функциональных обозначениях;
- сочинить линию баса;
- заполнить внутренние голоса;
- проверить ошибки.

Предположим, что нам надо гармонизовать мелодию для смешанного хора длиной 12 тактов (пример № 8 а) и задание ограничено использованием только диатонических аккордов (без двойных доминант, альтерированных и заимствованных аккордов). Первое, что необходимо сделать, – это сыграть мелодию на фортепиано или, если задание дано в качестве экзаменационного, пропеть её мысленно, по возможности наиболее точно (пример № 8 а).

Пример № 8 а



Процесс реального или внутреннего слухового исполнения этой мелодии позволяет нам определить каденционные моменты и оценить структуру мелодии в целом. Понятно, что начальный двухтактовый жест повторен в транспозиции (такты 3 и 4). Начальная идея и её повторение образуют четырёхтактовое предложение, которое заканчивается на второй доле 4-го такта. Мелодический контур первых двух долей 4 такта предполагает использование доминантового комплекса K6/4–D и момента цезуры, хотя и без остановки или пролонгации какой-либо ноты. Другой похожий на этот момент возникает в такте 2. Следующая каденция возникает в самом конце мелодии, где скачок в предпоследнем такте предполагает доминантовую гармонию. Последний такт занят тоникой. После того, как все эти предварительные шаги предприняты, мы обнаруживаем мелодическую секвенцию, нисходящую по секундам (пример № 8 б).

Пример № 8 б



Это двенадцатитактовое построение состоит из двух предложений: одно – в четыре такта, а другое – расширенное, длиной восемь тактов. Мы также определили, что иногда фразы, менее чем предложение, могут заканчиваться гармоническим заключением, как в тактах 1–2. Некоторые музыканты определяют такие участки, как малые предложения, но уместнее использовать термин «фраза».

Опираясь на логику правильного функционального порядка и соблюдая правила скачков, повторяемых нот и знакомых мелодических оборотов, можно закончить гармонизацию этой мелодии. На данном этапе мы не будем фокусировать наше внимание на мелких деталях басовой линии, использовании септаккордов и их обращений. В данный момент наиболее важно распределить главные функции T, S, D и промежуточные функции M и SM настолько, насколько они устраивают мелодический контур. Когда такой чертёж создан, можно сочинить басовую линию во всей её полноте и заполнить внутренние голоса.

Последовательность в такте 1 представляет знакомый мелодический контур (ступени 3–2–1), который можно гармонизовать тонической пролонгацией, содержащей проходящий квартсекстаккорд в середине. Скачок в начале такта 3 предполагает тоникой, а его третья доля – субдоминанту. Такт 5 обнаруживает начало другого знакомого мелодического контура, ступеней VIII–VII–VI, который заканчивается на первую долю такта 6. Мы можем гармонизовать его либо как I–III–IV, либо как VI–III–IV или ещё каким либо способом, но лучше выбрать VI–III–IV. В такте 6 ещё одна знакомая арпеджиация подчёркивает субдоминантовую функцию. Для её гармонизации можно применить стандартную последовательность, пролонгирующую субдоминанту посредством проходящего секстаккорда (IV–I6–II). Мелодический контур такта 10 предполагает субдоминантовую функцию, пролонгированную проходящим квартсекстаккордом (пример № 8 в).

Пример № 8 в



Последние две проблемы, которые необходимо разрешить, это две восьмые – в начале и секвенция – во втором предложении. Поскольку мы решили ограничить гармонизацию только диатоническими аккордами, гармонизация двух восьмых повлечёт к ненужному ускорению гармонического ритма и нежелательному загромождению фактуры. Поэтому лучше гармонизовать эти две ноты одной функцией, в данном случае – доминантой.

Что же касается секвенции, то необходимо решить, будем ли мы гармонизовать звено из трёх нот тремя разными аккордами, или лишь двумя. И то и другое, кажется, возможно, и мы должны изучить оба варианта. В первом случае можно применить II–V–I. Но II уже появляется прямо перед секвенцией, и её нежелательное повторение через тактовую черту приведёт к тавтологии. Также повторение звена в транспозиции спровоцирует повторение тонического аккорда на сильной доле такта 8 и трезвучия VII на сильной доле такта 9. А если мы используем IV–V–I для гармонизации звена этой секвенции, то правильное последование функций будет нарушено между тактами 6 и 7, где после II последует IV, а также между тактами 8 и 9, где VII будет соединено с II².

Кажется, что трёхаккордовое звено всё-таки будет слишком тяжёлым и в этом контексте. Может быть, лучше гармонизовать его двумя аккордами D–T так, что первые две ноты будут принадлежать доминанте, а третья будет гармонизована тоникой. На первый взгляд, возникают два несоответствия в этом звене: 1) появление трезвучия доминанты после доминантсептаккорда и 2) движение септимы доминантсептаккорда вверх. Однако ни одно из этих двух наблюдений не представляет проблемы: септима доминантсептаккорда идёт вверх в рамках одной функции и не является разрешением, а звучит как апподжиатура к доминантовому трезвучию. Поэтому гармонизация звена будет прекрасно вписана в секвенцию; нам понадобится лишь точно транспонировать его (пример № 8 г).

Пример № 8 г

Весь гармонический анализ мелодии выглядит так (пример № 8 д).

Пример № 8 д

Следующий шаг – это сочинение басовой линии. Включение обращений аккордов сделает басовый голос убедительным партнёром мелодии (пример № 8 е).

Пример № 8 е

И, наконец, мы должны заполнить средние голоса, альт и тенор, следуя принципам хорошего голосоведения и экономии движения: поступенное движение и узкие скачки получают приоритет над большими скачками. Финальная версия закончена: её можно полностью оценить и одобрить после нескольких исполнений на фортепиано (пример № 8 ж).

Пример № 8 ж

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В данной статье римановские функциональные обозначения применяются с целью обобщения; они облегчают процесс функционального мышления и расшифровки мелодической линии.

² Это последнее «нарушение» не будет большой проблемой, поскольку звено построено правильно, его секвен-

ционные транспозиции перечёркивают строгий порядок следования аккордов и некоторые принципы, которые в других случаях соблюдаются строго. Тем не менее, в тактах 6 и 7 может возникнуть ослабление гармонической последовательности в начале секвенции.

Продолжение см. в следующем номере журнала

Доктор Димитар Нинов
профессор теории музыки
Школы музыки Техасского государственного университета

