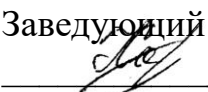
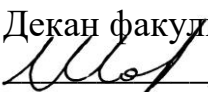


УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ВИТЕБСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА»

Факультет педагогический

Кафедра музыки

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
 С.А. Карташев
30.08.2023

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
 И.А. Шарапова
30.08.2023

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
(ГАРМОНИЯ, ПОЛИФОНИЯ)**

для специальности

1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография

Составитель: Е.И. Михайловская

Рассмотрено и утверждено
на заседании научно-методического совета от 30.10.2023, протокол № 1

УДК 78.01(075.8)
ББК 85.310я73
Т33

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 1 от 30.10.2023.

Составитель: старший преподаватель кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова **Е.И. Михайловская**

Р е ц е н з е н т ы :
кафедра психологии и педагогики
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;
заведующий кафедрой инклюзивного образования
ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат педагогических наук,
доцент *Н.И. Бумаженко*

Т33 **Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония) для специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография : учебно-методический комплекс по учебной дисциплине / сост. Е.И. Михайловская. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2023. – 135 с.**
ISBN 978-985-30-0091-7.

Учебно-методический комплекс содержит рекомендации по организации и методическому обеспечению учебной дисциплины «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» модуля «Основы музыкознания – 2». Материал данного издания направлен на более глубокое усвоение знаний по теории музыки, показывает их практическую значимость для будущей профессиональной деятельности. Рекомендуются для студентов 2 курса дневной формы получения образования, 1 и 2 курса заочной формы получения образования.

УДК 78.01(075.8)
ББК 85.310я73

ISBN 978-985-30-0091-7

© ВГУ имени П.М. Машерова, 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	5
I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	7
<i>Модуль 1. Гармония</i>	<i>7</i>
Тема 1. Гармония как наука и дисциплина. Аккорды, их виды, четырехголосный склад	7
Тема 2. Трезвучия и сектаккорды главных и побочных ступеней	11
Тема 3. Квартсектаккорды: проходящие, вспомогательные, K^6_4 . Период. Каденция	18
Тема 4. D_7 и его обращения	26
Тема 5. II_7 и его обращения	30
Тема 6. $DVII_7$ и его обращения. Менее употребительные аккорды доминантовой группы	32
Тема 7. Аккорды альтерированной S (DD) в каденции и внутри построения	34
Тема 8. Неаккордовые звуки	37
Тема 9. Типы тональных соотношений. Система родства тональностей	40
Тема 10. Отклонение. Отклонение в тональности I степени родства	42
Тема 11. Модуляция. Модуляция в тональности I степени родства	47
<i>Модуль 2. Полифония</i>	<i>49</i>
Тема 12. Понятие «полифония». Исторический обзор развития полифонии	49
Тема 13. Подголосочная полифония. Контрастная полифония	53
Тема 14. Имитационная полифония	58
Тема 15. Фуга и ее основные композиционные элементы	60
II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	65
2.1. Содержание практических занятий по гармонии и полифонии	65
<i>Модуль 1. Гармония</i>	<i>65</i>
Тема 1. Гармония как наука и дисциплина. Аккорды, их виды, четырехголосный склад	65
Тема 2. Трезвучия и сектаккорды главных и побочных ступеней	66
Тема 3. Квартсектаккорды: проходящие, вспомогательные, K^6_4 . Период. Каденция	69
Тема 4. D_7 и его обращения	71
Тема 5. II_7 и его обращения	72
Тема 6. $DVII_7$ и его обращения. Менее употребительные аккорды доминан-	73

товой группы	
Тема 7. Аккорды альтерированной S (DD) в каденции и внутри построения	75
Тема 8. Неаккордовые звуки	76
Тема 9. Типы тональных соотношений. Система родства тональностей	78
Тема 10. Отклонение. Отклонение в тональности I степени родства	79
Тема 11. Модуляция. Модуляция в тональности I степени родства	80
<i>Модуль 2. Полифония</i>	82
Тема 12. Понятие «полифония». Исторический обзор развития полифонии	82
Тема 13. Подголосочная полифония. Контрастная полифония	83
Тема 14. Имитационная полифония	84
Тема 15. Фуга и ее основные композиционные элементы	84
2.2. Методические рекомендации по подготовке к практическим занятиям	86
III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	89
3.1. Критерии оценивания знаний студентов	89
3.2. Примерные требования к зачету	89
3.3. Примерные тестовые задания	91
IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	98
4.1. Учебная программа	98
4.2. Материал для самостоятельной работы студентов	117
4.3. Глоссарий	121
4.4. Список рекомендуемой литературы	134

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В соответствии со стандартами высшего образования учебная дисциплина «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» входит в цикл учебных дисциплин государственного компонента, предусмотренных для учебно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография. Указанная дисциплина включена в модуль «Основы музыкознания – 2». Предлагаемый учебно-методический комплекс содержит рекомендации по организации обучения и методическому обеспечению.

УМК имеет *цель* – управление и самоуправление учебной деятельностью студентов по развитию у них профессиональных компетенций в процессе освоения учебной дисциплины «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)».

Функции:

- систематизировать материалы различной практической направленности и содержания для изучения теории музыки в рамках учебной дисциплины;
- обеспечить студентов необходимой учебной и учебно-методической документацией для изучения тем учебной дисциплины;
- упростить поиск основной и дополнительной литературы, а также материалов для самостоятельной работы студентов, подготовки к практическим занятиям и итоговому контролю по дисциплине.

В процессе изучения учебной дисциплины «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» обучающиеся получают знания в области основополагающей музыкально-теоретической дисциплины – теории музыки. Знания коррелируют со знаниями, полученными студентами в процессе освоения содержания учебных дисциплин «Зарубежная музыка», «Хор и практикум работы с хором», «Дирижирование», «Музыкальная информатика», «Вокал». Полученные навыки являются востребованными в будущей профессиональной деятельности студентов в качестве педагогов-музыкантов в учреждениях общего среднего образования.

Требования к уровню освоения содержания учебной дисциплины «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» определены образовательным стандартом по специальности 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография.

Освоение учебной дисциплины должно обеспечить формирование следующих компетенций:

СК-5: применять музыкально-исторические и музыковедческие знания в профессионально-ориентированной музыкально-педагогической деятельности.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен:

знать:

- ключевые понятия гармонии, полифонии и их определения;
- средства музыкальной выразительности и закономерности музыкального развития;

уметь:

- использовать основы гармонии и полифонии в решении профессиональных задач педагога-музыканта;
- применять способы фиксации музыкального текста;
- выполнять построения аккордов, их последовательностей в четырехголосном изложении в соответствии с правилами классической гармонии;
- гармонизовать мелодию, бас и исполнять их на музыкальном инструменте;

владеть:

- методами анализа полифонической и гомофонной фактуры, аккордовой вертикали, средств музыкальной выразительности произведений различных исторических эпох;
- технологиями гармонизации мелодий песен детского школьного репертуара.

Основными формами, методами (технологиями) обучения, отвечающими целям изучения данной учебной дисциплины, являются: демонстрация; практическая (фронтальная) работа; индивидуальный практикум; групповое обсуждение.

Учебно-методический комплекс включает:

- ✓ пояснительную записку, в которой даются рекомендации для организации работы с ним;
- ✓ теоретический раздел, в котором представлена информация по темам дисциплины, необходимая для получения студентами теоретических знаний и успешного освоения практических навыков по гармонии и полифонии;
- ✓ практический раздел, который содержит рекомендуемые практические занятия, задания и литературное обеспечение по каждой теме; методические рекомендации по подготовке к практическим занятиям; материал для самостоятельной работы студентов;
- ✓ раздел контроля знаний, в котором представлены критерии оценивания студентов по дисциплине, примерные зачетные и экзаменационные требования (вопросы к теоретической и практической части), тесты;
- ✓ вспомогательный раздел, состоящий из глоссария и учебной программы по дисциплине «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» для специальности 61-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография.

I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Учебная дисциплина «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» имеет практическую направленность: все занятия являются практическими.

Изучение учебного материала тем учебной программы осуществляется с помощью различных форм работы, среди которых:

- построение аккордовых цепочек;
- решение задач и чтение с листа музыкальных примеров;
- подбор аккомпанемента к музыкальному примеру;
- пение аккордовых последовательностей;
- гармонический анализ;
- игра на фортепиано построенного материала;
- сочинение примеров на подголосочную, контрастную и имитационную полифонию, тем для фуг с последующим преобразованием (в обращении или инверсии, ракоходе, инверсии ракохода, в ритмическом уменьшении и увеличении);
- сочинение мелодий на предложенный поэтический текст, вариаций (фигурационных) на предложенную или авторскую тему с использованием неаккордовых звуков;
- музицирование на основе заданной фактурной (или аккордовой) модели и др.

МОДУЛЬ 1. ГАРМОНИЯ

Тема 1. Гармония как наука и дисциплина.

Аккорды, их виды, четырехголосный склад

Гармонией называется объединение звуков в созвучия и связная последовательность таких созвучий.

Термин «гармония» вошел в музыкознание с самых древних времен, когда до появления собственно гармонического мышления оставалось еще много веков.

«Гармония» в переводе с греческого обозначает связь, стройность, соразмеренность. В древнегреческую философию слово гармония вошло как синоним организованной Вселенной - космоса, противостоящего хаосу. Это определило стройность, порядок и в сфере музыкальных закономерностей, которые выражались численными отношениями звуков натурального звукоряда и ритма. Об этом писали Пифагор, Платон, Аристотель и их последователи Подунский, Дж. Царлино. В трудах Царлино пристальное внимание обращено уже не только на интервалику (консонансы, диссонансы), но и на трезвучие.

Основы современного понимания гармонии, гармонической логики были заложены в «Трактате о гармонии» Ж. Рамо. В работе обоснована теория основных функций: тоники, доминанты, субдоминанты; намечена

теория функциональной модуляции. Он закрепил за гармонией представление как об активном развивающемся типе многоголосия.

Огромный вклад в развитие науки внесли теоретики и композиторы 19 века. Немецкий теоретик Х. Риман развил и углубил учение Рамо о гармонических функциях (термин «функция» принадлежит ему), модуляции, формообразующей роли гармонии, логику гармонического каданса. В России, авторами значительных научных трудов стали П.И. Чайковский. И Римский-Корсаков Н.А. В учебнике Чайковского большое внимание уделено вопросам мелодической связи аккордов, проблеме голосоведения. В учебнике Римского-Корсакова подробно рассмотрены вопросы рационального отбора гармонических средств, теория родства тональностей.

Изучению гармонии в 20 веке посвящены труды Э. Курта, Ю. Тюлина В. Беркова, И. Дубовского, С. Евсеева, И. Способина, В. Соколова, Л. Мазеля, Ю. Кона, Ю. Холопова, Н. Долматова и др.

В музыкальном искусстве за словом «гармония» сохраняется общепотребляемый смысл, когда оно может означать наиболее приятную для слуха музыкальную последовательность и даже саму музыку как искусство, но чаще этот термин приобретает ряд значений сугубо специфических, свойственных только для музыкального искусства.

В последнее десятилетие вышла работа М. Бонфельда «Введение в музыкознание», где автор определяет значение термина «гармония» на современном этапе: «Термин «гармония» может означать:

- а) типичную контекстуальную музыкальную систему;
- б) тип музыкального мышления и, соответственно особый склад музыкальной ткани;
- в) совокупность средств гармонии, которыми характеризуется исторический или индивидуальный стиль, направление либо даже конкретное сочинение (например, «гармония романтиков», «гармония С. Прокофьева», «гармония скрябинского «Прометея»);
- г) науку, один из разделов музыкознания, объектом изучения которой оказывается многоголосие и его связи с другими средствами музыкальной выразительности, в частности со структурой;
- д) учебную дисциплину, посвященную методике и технологии гармонического многоголосия».

В содержание учебной дисциплины входит изучение аккордов и их строение, правильное изложение звуков аккорда в четырехголосии; функциональные связи аккордов на основе правил голосоведения; каденции разных типов; возможные сочетания аккордовых и неаккордовых звуков; смену тональностей в музыкальных произведениях

Типы аккордов

Аккорды применяются трех типов: трезвучия, септаккорды и нонаккорды.

Трезвучия – аккорд из трех звуков (например, до-ми-соль).

Септаккорд – четырехзвучие (например, ре-фа-ля-до)
Нонаккорд – пятизвучие (например, соль-си-ре-фа-ля).
Строение аккордов. Четырехголосный склад

Аккордом называется созвучие из трех или более звуков, которые расположены по терциям или их можно расположить по терциям путем перенесения отдельных звуков на октаву вверх или вниз. В трезвучиях каждый из звуков имеет свое название: нижний звук называется *основным* или *примой*, второй звук – *терцией* (так как образует с основным звуком интервал терцию), третий – *квинтой* (образует с основным тоном интервал квинту). Аккорд в учебном курсе гармонии излагается на двух нотоносцах в скрипичном и басовом ключах. На верхнем нотоносце записываются два верхних голоса: сопрано – штилями вверх и альт – штилями вниз. На нижнем нотоносце в басовом ключе записываются два нижних голоса: тенор штилями вверх и бас – штилями вниз.



При записи аккорда нельзя допускать перекрещивания голосов, бас должен быть ниже тенора, тенор – ниже альты, альт – ниже сопрано (так звучат голоса в хоре, что соответствует их тесситурным возможностям).



Три верхних голоса должны представлять достаточно плотную звучность. Так, *сопрано* и *альт* должны образовывать интервал *от унисона до октавы*. Данное правило распространяется и на интервалику между альтом и тенором.

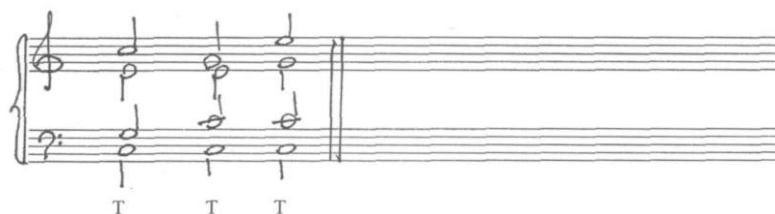
Интервал, шире октавы между парой двух соседних верхних голосов, называется разрывом. Разрыв приводит к некомпактному звучанию аккорда и нежелателен в практических работах студентов.

Бас от тенора может отстоять на интервал *от унисона до двух октав*, и во многих случаях даже лучше, если он несколько удален от тенора, т.к. возникает больше возможностей для его развития и соединения аккордов.

На протяжении веков в курсе гармонии установились определенные традиции и правила, позволяющие добиваться красивого хорового звучания аккордов, выработать навыки естественного, правильного развития го-

лосов при условии самостоятельности каждого из них – законы, создающие мягкое «классическое» соединение аккордов.

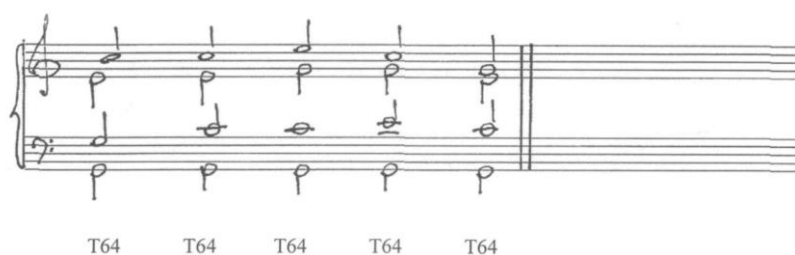
В зависимости от баса различаются названия аккорда. Если в басу находится *основной звук (прима)*, аккорд носит название *трезвучия*, независимо от того, в каком порядке расположены верхние звуки аккорда, так:



Если в басу аккорда находится *звук терции*, созвучие носит название «*сектаккорд*», независимо от расположения верхних голосов (обозначаем аккорд цифрой 6):



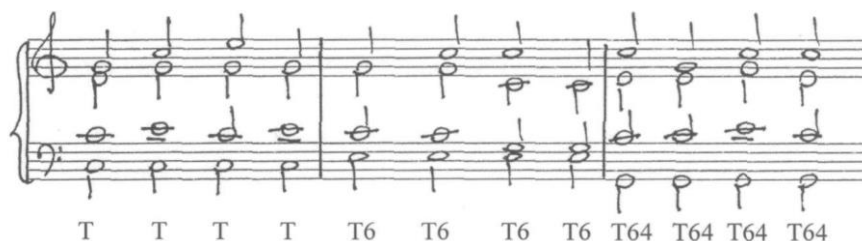
Если в басу находится *звук квинты* аккорда, весь аккорд называется *квартсектаккордом* (обозначение аккорда – 64):



Мелодическое положение аккорда различают по звуку, находящемуся в верхнем голосе аккорда, например:

- трезвучие в положении примы;
- трезвучие в положении терции;
- трезвучие в положении квинты;
- сектаккорд в положении примы;
- сектаккорд в положении квинты;
- квартсектаккорд в положении примы;
- квартсектаккорд в положении терции;
- квартсектаккорд в положении квинты.

Четырехголосное изложение трезвучных аккордов предполагает удвоение одного из звуков аккорда. Как правило, удваиваются звуки примы или квинты, реже терция. Например:



Как видно из примеров, звуки между голосами *аккорда* могут *составлять* три расположения: тесное, широкое и смешанное. При *тесном* расположении каждый из трех верхних голосов отстает от своего соседнего (сопрано от альты, альт от тенора) на терцию или кварту. При *широком* расположении эти голоса отдаляются друг от друга на квинту, сексту или октаву. Однако как при тесном, так и при широком расположении трезвучия бас может находиться от тенора на любом расстоянии – от унисона до двух октав (в отдельных случаях и больше). Например:



Выбор расположения звуков в аккордах зависит от характера произведения, его жанра и стилистических приемов.

Тема 2. Трезвучия и сектаккорды главных и побочных ступеней

Гармония любого музыкального произведения состоит из ряда гармонических оборотов. Гармоническим оборотом называется связанная последовательность двух или нескольких аккордов на основе ладового тяготения. *Лад* – это система взаимоотношения звуков, основанная на законе тяготения. В этом определении имеется в виду как мелодико-интервальные связи между звуками одного мелодического голоса, так и связи между звуками аккорда в целом. Связь эта выражается не только в постоянстве интервальных соотношений между элементами – звуками или аккордами, но и в сочетании напряжений и спадов (разрешений), свойственных при движении в устой.

Комплекс напряжений и спадов составляет функциональность развития мелодики. Основа функциональности – контраст функций, тоники и нетонических гармоний лада.

Теория гармонии основана на учении ладовых функций, их месте и роли в развитии музыкального произведения.

Гармоническая логика мышления основана на том, что после устойчивого созвучия вводится одно или несколько неустойчивых, создавая нарастание напряженности. Последующее появление устоя (Т) следует рассматривать как разрешение конфликта, возникшего от введения неустойчивости субдоминанты и доминанты. И чем больше напряжение доминанты, тем желанней естественное ее разрешение.

В музыкальной практике сложились определенные обороты, которые получили названия:

автентический: Т-D, D-T, Т-D-T, D-T-D, Т-D-D-T;

плагальный: Т-S-T, Т-S, S-T-S- Т, S-T-S.

Автентический оборот

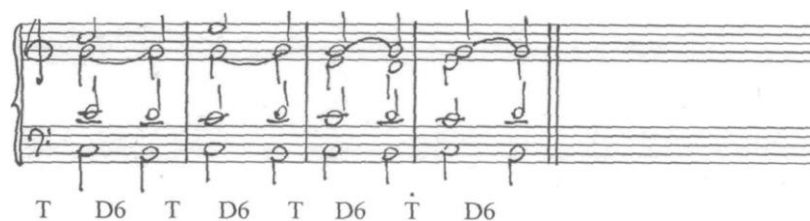
Аккорды тоники и доминанты находятся в *кварто-квинтовом соотношении*. В трезвучиях кварто-квинтового соотношения всегда имеется общий для двух аккордов звук (пятая ступень лада – это квинтовый звук тоники, а для доминанты – основной тон).

Рассмотрим несколько примеров соединения тонического трезвучия с доминантовым трезвучием и секстаккордом. Наличие общего звука для двух аккордов (V ступень лада) позволяет оставить его на месте, в приводимом примере это мелодическая линия тенора. Чтобы получить доминантовое трезвучие, бас нужно повести на основной звук доминанты, то есть на кварту вниз или квинту вверх. Например:

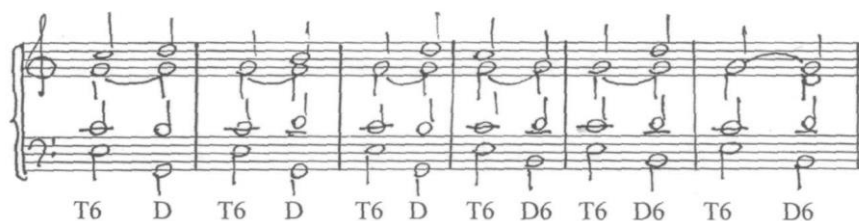


По аналогии с первым примером, соединяем тоническое трезвучие с доминантовым секстаккордом. Для этого бас ведем на секунду вниз (терцовый звук доминанты).

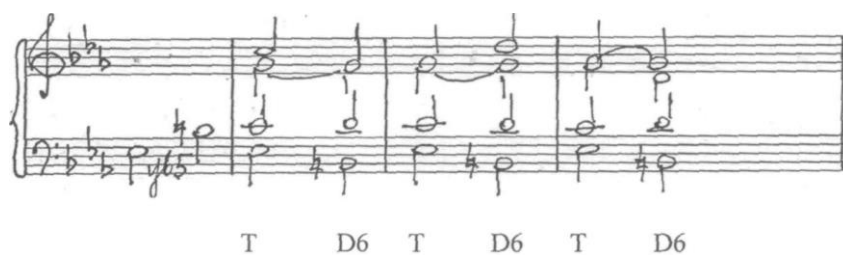
Общий звук, пятая ступень лада, оставляем на месте, два других плавно переводим в соседние звуки:



Примеры соединения тонического трезвучия с трезвучием и секстаккордом доминанты можно использовать и при соединении секстаккорда тоники с трезвучием, секстаккордом доминанты, например:



Следует помнить, что, при соединении секстаккорда тоники и секстаккорда доминанты, бас лучше вести *на кварту вниз*, т.к. дальнейшее соединение с тоникой образует более мелодичную линию этого голоса. Кроме того, в гармоническом миноре при ходе баса на квинту вверх образуется ход на увеличенный интервал:

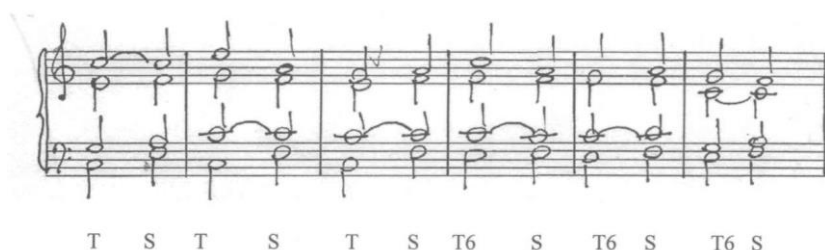


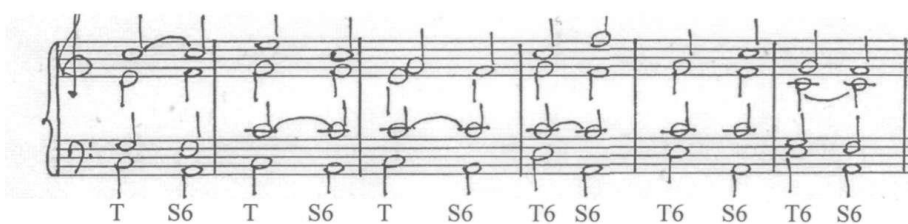
При соединении двух секстаккордов могут возникнуть параллельные октавы. В этом случае лучше сменить удвоение в одном из аккордов, либо сделать скачок в каком-нибудь из трех голосов.

Соединение доминантовых трезвучия и секстаккорда с аккордами тоники осуществляются по тем же правилам.

Плагальные обороты

Аккорды тоники и субдоминанты находятся между собой также в кварто-квинтовом соотношении. Между ними тоже есть общий звук, это первая ступень лада, что делает возможным создавать гармоническое соединение, аналогичное тому, как это было при соединении тонических и доминантовых гармоний. Примеры соединения гармонии тоники и субдоминанты:





Обороты, включающие аккорды всех трех главных функций, являются по своему составу полными: T-S-D-T, D-T-S-D-T.

Полный оборот имеет важные свойства:

- а) возвращение тоники отдалается, увеличивается состояние неустойчивости, возрастает напряжение;
- б) образуется конфликт противоположных неустойчивых функций субдоминанты и доминанты, который разрешается возвращением в тонику;
- в) лад выявляется более всесторонне, т.к. затрагиваются все основные функции.

Последовательность D-S нежелательна, напряжение не увеличивается, а наоборот ослабевает.

Соотношение аккордов. Общие звуки

Соотношением аккордов называется интервальное расстояние между их основными звуками (следовательно, между их терциями и квинтами). Соотношение аккордов бывает: *кварто-квинтовое, терцовое и секундовое.*

При *кварто-квинтовом* соотношении между трезвучиями имеется *один* общий звук. Образец такого соотношения – трезвучия T-D, T-S. При *терцовом* соотношении между трезвучиями имеется *два* общих звука. При *секундовом* соотношении между трезвучиями общих звуков нет. Образец такого соотношения – трезвучия S и D.



Способы соединения аккордов

Аккорды могут быть соединены *гармонически или мелодически.*

Гармоническим называется такое соединение аккордов, при котором их общий звук остается на месте в том же голосе.

Техника гармонического соединения трезвучий кварто-квинтового соотношения сводится к следующему: после построения первого из аккордов намечают бас второго аккорда, общий звук оставляют на месте, остальные два голоса ведут поступенно в параллельном движении от тоники к субдоминанте – вверх, от тоники к доминанте – вниз.

В результате получается правильно расположенный аккорд, с удвоением основного звука. При этом второй аккорд располагается так же, как и первый, то есть тоже тесно или широко.

52

Тесное расположение Широкое расположение

Т D T D T D T D T D T D

Тесное расп. Широкое расп.

Т S T S T S T S T S T S

Кроме гармонического, существует и *мелодическое соединение аккордов*. При *мелодическом соединении* все голоса имеют подвижную мелодическую линию, ни один из голосов не остается на месте, даже при наличии общего звука. Технология соединения таких аккордов такова: а) бас ведется не шире квинты, б) три верхних голоса движутся плавно противоположно басу на соседние звуки второй гармонии, при этом получается правильно расположенный аккорд с удвоением основного звука, например:

53

Тесное расп. Широкое расп. Тесное расп.

Т D T D T D T D T D T D T S T S T S

Широкое расп. Тесное расп. Широкое расп.

Т S T S T S S D S D S D S D S D S D

Рекомендация: введение баса на квинту нежелательно, т.к. оно приводит к движению всех голосов в одну сторону, что запрещается правилами голосоведения.

Мелодические соединения трезвучий и сектаккордов субдоминанты и доминанты

Аккорды субдоминанты и доминанты находятся в секундовом соотношении, т.е. звуки одинаковых названий в этих аккордах образуют секунду. В аккордах секундного соотношения нет общих звуков, а, следовательно, их можно соединять только мелодически.

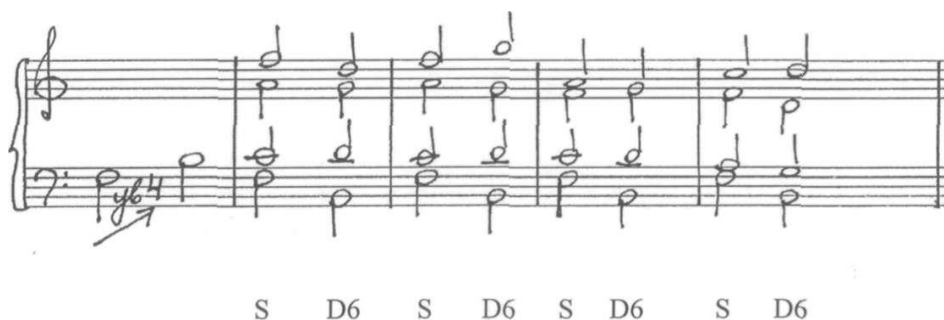
Соединение трезвучий субдоминанты и доминанты. Чтобы образовать правильное мелодическое соединение двух трезвучий, нужно бас повести на секунду вверх, а три верхних голоса – плавно.



Если верхние голоса поведи в ту же сторону, что и бас, возникнут параллельные квинты, параллельные октавы, а в гармоническом миноре возникает еще и ход голоса на увеличенную секунду, что является грубым нарушением правил голосоведения.



Соединение субдоминантового трезвучия с секстаккордом доминанты. Соединяя эти гармонии, особое внимание следует обратить внимание на ведение баса, который нужно вести на уменьшенную квинту вниз, но не на увеличенную кварту вверх.

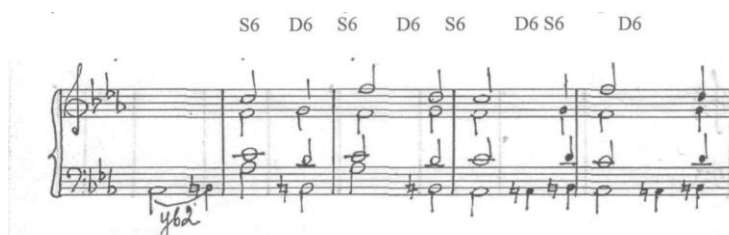


Соединение субдоминантового секстаккорда с доминантовым секстаккордом часто создает условие, при котором образуются параллельные октавы и квинты. Чтобы избежать ошибок, нужно три голоса, образующие секстаккорд, вести на секунду вверх параллельным движением голо-

сов, четвертый голос вести плавно или скачком в сторону, противоположную движению трех других.



При соединении субдоминантового секстакорда с доминантовым секстакордом в гармоническом миноре возникает ход баса на увеличенный интервал. Чтобы избежать этого, бас следует вести либо на уменьшенную септиму вниз, либо использовать ход по звукам мелодического минора.



Перемещение аккорда

Перемещением аккорда называется его повторение в измененном виде; перемещение меняет мелодическое положение или расположение аккорда – или то и другое одновременно.

Техника перемещения

При движении в мелодии на терцию или кварту возможны два случая:

а) альт и тенор перемещаются в том же направлении, также на ближайшие звуки аккорда; расположение не меняется (прямое перемещение):



б) альт остается на месте, а тенор перемещается в противоположном по отношению к сопрано направлении (противоположное перемещение):



Как видно из этой схемы, при восходящем движении в верхнем голосе расположение из тесного переходит в широкое, а при нисходящем, наоборот, широкое сменяется тесным.

При движении мелодии на квинту или сексту альт идет в том же направлении, а тенор остается на месте; расположение меняется, как и в предыдущем виде перемещения (косвенное перемещение):

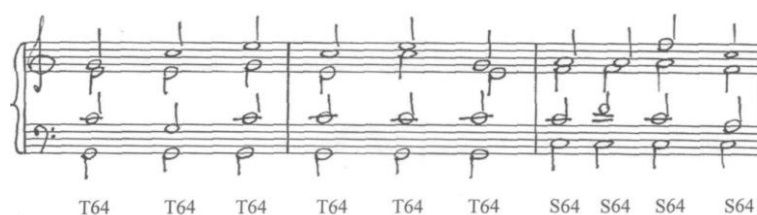


Тема 3. Квартсектаккорды: проходящие, вспомогательные, К⁶₄. Период. Каденция

Квартсектаккорды тоники, субдоминанты и доминанты и их применение в музыкальном построении

В квартсектаккордах любой функции, как правило, удваивается квинтовый звук аккорда, поэтому, как и трезвучие, квартсектаккорд может быть во всех мелодических положениях, а также в тесном и широком расположениях.

Квартсектаккорды всех ступеней функционально менее ярки, по сравнению с трезвучиями и сектаккордами. Это связано с тем, что в басу квартсектаккорда находится квинтовый звук аккорда, который часто является основным звуком другой функции. Так, в басу тонического квартсектаккорда звучит прима доминантного трезвучия, отсюда аккорд звучит неустойчиво; субдоминантовый квартсектаккорд воспринимается как неустойчивая гармония, звучащая на тоническом басу; доминантовый квартсектаккорд строится на второй ступени лада, что и придает звучанию аккорда неустойчивость.



В связи с этим, применение квартсектаккордов в музыке ограничено. Они используются обычно как вспомогательные или проходящие

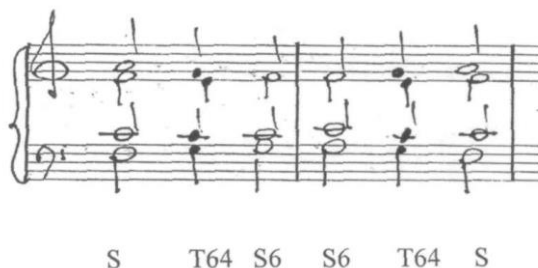
аккорды, звучащие на слабой доле такта, и с двух сторон имеют трезвучие или секстаккорд одной функции.

Проходящие квартсекстаккорды

Проходящие квартсекстаккорды обычно берутся на основе поступенного хода баса между трезвучием и секстаккордом одной функции. Так, между тоническим трезвучием и его секстаккордом или наоборот, можно взять проходящий доминантовый квартсекстаккорд.



Как видно из примеров, лучшим вариантом является тот, при котором мелодия движется противоположно басу по тем же самым звукам. Аналогично, между субдоминантовым трезвучием и его секстаккордом или, наоборот, на основе поступенного хода баса, можно взять проходящий тонический квартсекстаккорд:



Вспомогательные квартсекстаккорды

Вспомогательные квартсекстаккорды берутся на основе вспомогательного движения в двух или трех голосах.

Если вспомогательное движение возникает в двух голосах, квартсекстаккорд берется на том же басу, что и предшествующая гармония. Так, после тонического трезвучия можно взять вспомогательный квартсекстаккорд субдоминанты:



После доминантового трезвучия можно взять вспомогательный тонический квартсекстаккорд:

D T64 D D T64 D D T64 D

D T64 D D T64 D D T64 D

The musical notation shows a sequence of chords in a grand staff. The top staff contains the treble clef and the bottom staff contains the bass clef. The chords are: D (D4, F#4, A4), T64 (D4, F#4, A4, C5, E5), D (D4, F#4, A4), D (D4, F#4, A4), T64 (D4, F#4, A4, C5, E5), D (D4, F#4, A4), D (D4, F#4, A4), T64 (D4, F#4, A4, C5, E5), and D (D4, F#4, A4).

При наличии вспомогательного движения в басу может также возникнуть вспомогательный квартсекстаккорд. В нем вспомогательное движение осуществляется в трех голосах. Таким образом, между тоническим трезвучием и его повторением можно взять вспомогательный доминантовый квартсекстаккорд:

T D64 T T D64 T T D64 T

The musical notation shows a sequence of chords in a grand staff. The top staff contains the treble clef and the bottom staff contains the bass clef. The chords are: T (D4, F#4, A4), D64 (D4, F#4, A4, C5, E5), T (D4, F#4, A4), T (D4, F#4, A4), D64 (D4, F#4, A4, C5, E5), T (D4, F#4, A4), T (D4, F#4, A4), D64 (D4, F#4, A4, C5, E5), and T (D4, F#4, A4).

После доминантового трезвучия можно взять вспомогательный тонический квартсекстаккорд:

D T64 D D T64 D D T64 D

D T64 D D T64 D D T64 D

The musical notation shows a sequence of chords in a grand staff. The top staff contains the treble clef and the bottom staff contains the bass clef. The chords are: D (D4, F#4, A4), T64 (D4, F#4, A4, C5, E5), D (D4, F#4, A4), D (D4, F#4, A4), T64 (D4, F#4, A4, C5, E5), D (D4, F#4, A4), D (D4, F#4, A4), T64 (D4, F#4, A4, C5, E5), and D (D4, F#4, A4).

Между субдоминантовым трезвучием и его повторением – тонический квартсекстаккорд:

S T64 S S T64 S S T64 S

The musical notation shows a sequence of chords in a grand staff. The top staff contains the treble clef and the bottom staff contains the bass clef. The chords are: S (D4, F#4, B4), T64 (D4, F#4, A4, C5, E5), S (D4, F#4, B4), S (D4, F#4, B4), T64 (D4, F#4, A4, C5, E5), S (D4, F#4, B4), S (D4, F#4, B4), T64 (D4, F#4, A4, C5, E5), and S (D4, F#4, B4).

Каденции. Период. Предложение. Кадансовый квартсекстаккорд

Периодом в музыке называется музыкальное построение, излагающее в завершающем виде одну музыкальную мысль. Период является основной составной частью любого крупного построения или произведения.

Период, как правило, разделяется на части, которые называются *предложениями* (в классическом восьмитактовом периоде обычно два предложения, но есть период, который может состоять из трех предложений или из двух предложений и дополнения).

Основным признаком окончания музыкальной мысли является наличие заключительного мелодического и гармонического оборота, завершающего ее развитие и приводящего к тонике тональности. Такой оборот называется *каденцией*. По своему расположению в периоде каденции разделяются на две категории: *серединные* (конец первого предложения) и *заключительные* (конец второго предложения).

Чешский народный танец „Дядя Ныма“
89 Allegro moderato первое предложение

второе предложение

Заключительные каденции бывают двух видов – *полная совершенная* и *несовершенная*. *Полная совершенная каденция* – когда в завершении проходит ряд основных функций – тоники, субдоминанты, доминанты – и тоника звучит в положении примы на сильное время.

92 М. Глинка „Иван Сусанин“

T S D T

Если хотя бы одно из этих условий не выполнено, то такая каденция называется *несовершенной*. Она образуется:

а) если заключительным аккордом построения является тоническое трезвучие в мелодическом положении терции или квинты, или тонический секстаккорд,

б) если заключительное тоническое трезвучие звучит на слабой доле такта.

98 В. А. Моцарт, „Госка по весне“



В конце периода, как правило, имеется полная совершенная каденция. Полные несовершенные каденции завершают обычно более мелкие построения.

В конце каждого предложения имеются свои каденции. Каденции, завершающие первые предложения периодов, чаще всего бывают *половинными*. Аккордами половинных каденций являются:

- а) трезвучие доминанты (наиболее часто встречающаяся каденция),
- б) трезвучие субдоминанты (встречается реже).

Каденция, заканчивающаяся на доминантовом трезвучии, называется *половинной автентической*:

88 Andante Л. Бетховен, скрипичная соната, оп 12 № 2



Каденция, заканчивающаяся на субдоминантовом трезвучии, называется *половинной плагальной*.

93 Andantino Н. Римский-Корсаков, „Шехеразада“



В качестве каденции начального построения в некоторых случаях звучит полная несовершенная каденция, которая не создает впечатления полного завершения музыкальной мысли.

Каденции в периоде создают своеобразную ладовую драматургию музыкального целого. Половинная каденция являет собой ладовую не-

устойчивость, разрешением которой будет полная совершенная каденция в конце второго предложения.

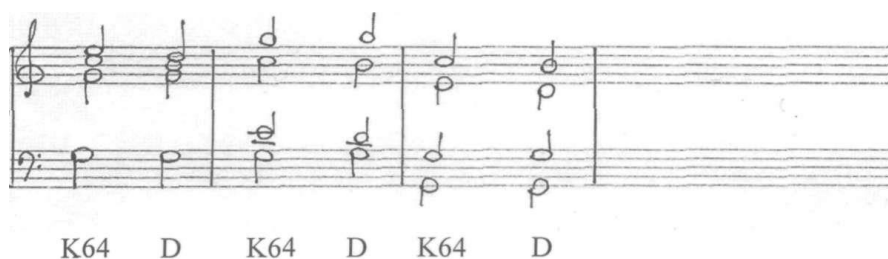
Кадансовый квартсекстаккорд

В кадансах доминанта часто появляется непосредственно после созвучия, которое имеет сходство со вторым обращением тонического трезвучия.

По местоположению в музыкальном построении и по интервальному строению этот аккорд получил название *кадансового квартсекстаккорда*. Обозначается он буквой К (кадансовый) и цифровкой, соответствующей виду аккорда – К64.

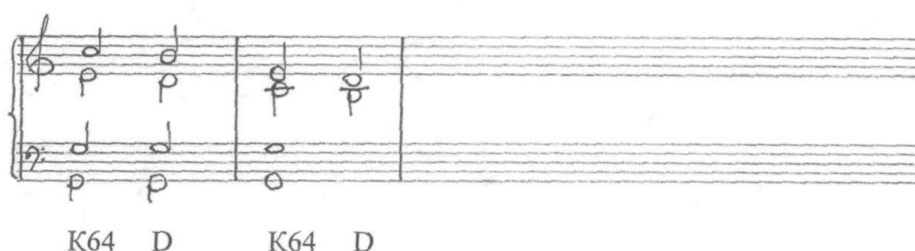
Функциональная особенность К64

Имея звуковое сходство с тоническим квартсекстаккордом, кадансовый квартсекстаккорд, по функциональной своей природе, не является тонической гармонией. Функциональное своеобразие этого созвучия заключается в том, что в нем совмещаются звуки двух функций: D в басу и Т над ней, причем D, как основа гармонии, преобладает:



Такое совмещение в одном аккорде элементов двух функций называется *бифункциональностью*; она и создает К64 характерную напряженность и неустойчивость, что не свойственно устойчивой тонической гармонии.

Задерживая вступление D, кадансовый квартсекстаккорд обязательно переходит в нее.



Голосоведение

Для подчеркивания преобладания доминантовой функции в К64 обычно удваивается основной звук D. При разрешении К64 в D основной звук доминанты и его удвоение, как правило остаются на месте, а тониче-

ские переходят поступенным нисходящим движением в терцию и квинту последующей доминанты.

Такое плавное движение тонических звуков при разрешении К64 для половинной каденции обязательно.

В заключительных каденциях нередко при разрешении К64 в D применяется скачок в верхнем голосе к терции или квинте доминанты. При разрешении К64 в D бас доминанты остается на месте или делает октавный скачок, чаще нисходящий.

Метрические условия

Кадансовый квартсектаккорд применяется в определенных метрических условиях. В простых размерах он приходится на сильное время, а в сложных четырехдольных и шестидольных и на относительно сильное время. При всех возможных метрических вариантах К64 всегда оказывается на более сильной доле, чем следующая за ним D.

Аккордовая подготовка К64

Кадансовый квартсектаккорд чаще всего подготавливается субдоминантовой гармонией. Субдоминанта имеет с К64 общий звук (первая ступень лада). Поэтому между ними возможно гармоническое соединение. Но бывает и то, что К64 вводится после тонической гармонии, что также создает условие гармонического соединения.

Перемещение

Как и все аккорды, кадансовый квартсектаккорд допускает перемещение. При этом бас остается на месте или делает скачок на октаву вверх или вниз. Остальные голоса могут менять положение и расположение звуков в К64.

Значение К64

Кадансовый квартсектаккорд, как функционально неустойчивое созвучие, вносит в половинные и полные каденции новое звучание и дополнительное напряжение. В заключительной каденции периода К64 отодвигает появление тоники, чем увеличивает тяготение к ней и, тем самым напряженность всей каденции.

Секвенции

Секвенцией называется повторение мелодического мотива или мелодико-гармонического оборота на другой высоте (от другой ступени или в другой тональности). Секвенция может быть нисходящей и восходящей.

Перемещаемое на другую высоту построение называется *мотивом* или *звеном* секвенции. Мотив гармонической секвенции представляет собой гармонический оборот, включающий минимум два аккорда. Интервал, на который сдвигается начальное построение, называется *шагом секвенции*. Шаг может быть переменным. Наиболее распространены сдвиги на секунду, терцию и кварту вверх или вниз.

Секвенция может быть мелодической и гармонической, восходящей и нисходящей, точной и неточной, диатонической (тональной) и хроматической (модулирующей).

Нисходящая по секундам диатоническая секвенция, звено которой состоит из 2-х аккордов в тонико-доминантовом (автентическом) соотношении называется «золотой» (термин В.О. Беркова). В такой секвенции могут использоваться все ступени тональности: V – I – IV – VII – III – VI – II – V. В диатонической (тональной) секвенции все аккорды укладываются в диатонический звукоряд данной тональности, в хроматической (модулирующей) – каждое звено дает отклонение в другую тональность.

В каждом звене точной диатонической и хроматической секвенции сохраняются:

- расположение и мелодическое положение аккордов;
- тип соединения аккордов.

В диатонической секвенции изменяются функциональное значение аккордов и качественная сторона аккордов и составляющих их интервалов.

В хроматической секвенции эти параметры остаются неизменными, но меняются тональности внутри каждого звена.

Секвенция, образуемая путем последовательного эллиптического соединения диссонирующих доминант из разных тональностей кварто-квинтового соотношения, называется *доминантовой цепочкой*. Это одна из разновидностей эллиптической модуляции (или отклонения), когда ожидаемая тоника подменяется доминантой новой тональности.

Особенности голосоведения. На грани звеньев секвенции господствует свобода голосоведения. Допускается:

- 1) прямое движение всех голосов;
- 2) параллельные квинты и октавы;
- 3) переченье;
- 4) ходы на увеличенные интервалы.

В минорных диатонических секвенциях используется натуральный лад во избежание ходов на увеличенные интервалы внутри звеньев.

В секвенции заложены два диалектически противоположных формообразующих начала – повторность и изменчивость. Поэтому секвенция используется в качестве динамизирующего средства как в экспозиционных, так и в развивающих разделах музыкальной формы.

Тема 4. D₇ и его обращения

Доминантовым септаккордом называется четырехзвучный аккорд, построенный на V ступени мажора и минора, который часто встречается в полных совершенных каденциях, как усложненная доминантовая гармония.

Употребление диссонирующей доминанты в серединной каденции предполагает ее верное разрешение, так септима аккорда разрешается в звук первого аккорда следующего предложения.

Диссонирующая доминанта в таком случае выполняет роль своеобразного связующего звена между аккордами первого и второго предложений.

Каждый звук доминантсептаккорда (как и любого другого септаккорда) имеет свое название: основание аккорда V ступень лада называется *примой*, второй – *терцией*, третий – *квинтой*, четвертый – *септимой*. Названия эти связаны с теми интервалами, которые образуют данные звуки с основанием или с основным звуком аккорда.

Интервальное строение доминантсептаккорда в мажоре и гармоническом миноре одинаково, это *мажорное трезвучие плюс малая терция* (малый мажорный септаккорд).

Как видно из приведенных примеров, доминантсептаккорд отличается от доминантового трезвучия наличием диссонирующего звука – септимы, который образует два диссонирующих интервала – септиму с основным звуком и уменьшенную квинту с терцовым звуком аккорда. Впервые в аккорде происходит сочетание двух неустойчивых функций – доминанты и субдоминанты (бифункциональный аккорд), что вносит в аккорд состояние напряжения, которое требует немедленного разрешения. Разрешается доминантсептаккорд по законам ладового тяготения – так, прима, терция и квинта аккорда идут в приму лада, первую ступень, а септима IV ступень – в терцию, третью ступень лада.



D7 T D7T D7T D7 t D7 t D7 t

Применение доминантсептаккорда

Перед доминантсептаккордом может быть любой из известных нам аккордов (кроме проходящих), то есть: T, T₆, D, D₆, S, S₆, K₆₄.



C-dur
T D₇ T₆ D₇ K₆₄ D₇

Если в басу находится квинтовый звук аккорда носит название *терцквартаккорд* (обозначение D43). Название аккорда определяют интервалы, которые с басом образуют терцию и квинту. D43 может быть во всех мелодических положениях за исключением квинты, которая находится в басу.

Если в басу доминанты находится септима аккорда, образуется доминантовый *секундаккорд* (обозначение D2). Свое название аккорд получил от интервала секунды, образующаяся между басом и основным звуком аккорда. D2 может быть во всех мелодических положениях за исключением септимы, которая находится в басу.

Обращения доминантсептаккорда так же, как и основной доминантсептаккорд, могут быть неполными с пропущенным квинтовым звуком, за счет чего удваивается прима аккорда.

Разрешение обращений доминантсептаккорда осуществляется, так же, как и основного вида, по закону тяготения. Так D65 разрешается в полное тоническое трезвучие с правильным удвоением примы тональности. D43 разрешается в тоническое трезвучие с удвоением основного тона. D2 – в тонический секстаккорд с удвоением основного тона.

D65 T D43 T D2 T6

Обращение D7 применяется в тех же условиях, что и основной его вид, септима их может появиться в плавном движении (проходящая, приготовленная) или скачком.

Проходящая септима типична для первого и третьего обращений (то есть D65 и D2). Квинтсекстаккорд в этом случае появляется после D6.

204

D₆-D₆ T D₆-D₆ T D₆-D₆ T

Секундаккорд берется после доминантового или после кадансового (реже проходящего тонического) квартсекстаккорда (проходящая септима — в басу):

206

C-dur

D - 2 T₆ S₆ K₆ D₂ T₆

Септима считается приготовленной, когда она появляется в результате гармонического соединения того или иного обращения D7 с предшествующей ему субдоминантой:

208

C-dur

S D₂ T₆ S D_{4/3} T S D_{6/5} T

Также септима может появляться скачком:

209

C-dur

D - 2 T₆ D - 2 T₆ D₆-D_{6/5} T D₆-D_{6/5} T

Музыкальная практика показывает, что обращения доминантсептаккорда образуют несовершенные каденции и поэтому их лучше употреблять в начальных или развивающих разделах периода, что придает активное мелодическое развитие басового голоса.

Доминантовый септаккорд и его обращения чаще всего появляются после субдоминантовой гармонии, что создает условия гармонического соединения, так четвертая ступень лада продолжает звучать в аккорде доминанты. Если перед аккордами доминанты находился септаккорд II степени, то и вторая ступень лада продолжает звучать в септаккорде доминанты и его обращениях.

Тема 5. II_7 и его обращения

В музыкальной практике септаккорд II ступени (II_7 обозначение в мажоре и ii_7 в миноре) воспринимается как динамическая субдоминанта. Аналог – D и D7, II и II_7 .

Как любой септаккорд II_7 имеет свои обращения: II_65 , II_43 , II_2 . Наличие септимы в аккорде создает напряжение, которое необходимо разрешить, поэтому II_7 и его обращения имеют возможность, как и любая субдоминанта, перехода в устойчивую тонику: септима остается на месте, остальные голоса ведутся преимущественно плавно. Четвертая и шестая ступени, соответственно правилам голосоведения, следуют в третью и пятую ступени. Вторая, чтобы не создавать движение параллельными квинтами, переходит в терцию лада. Таким образом, II_7 разрешается в T6 с удвоенной терцией; S65 – T (наиболее употребительный прием, особенно в плагальных оборотах), а также в T6. II_65 может разрешаться в проходящий T64 или K64. Проходящий субдоминантовый оборот предполагает следующие II_43 разрешается в T64, реже в T.

Последовательности с участием септаккордов II ступени, а именно: II_65 - T64 — II_43 (и наоборот).



Переход II_7 и его обращений в доминантовую группу аккордов

Очень часто аккорды динамической субдоминанты продолжают свое движение в аккордах доминанты – D или D7. Переход II_7 в доминантовое трезвучие происходит аналогично разрешению D7 в T:

- а) септима ведется на ступень вниз;
- б) терция ведется на ступень вверх, а в основном септаккорде чаще на терцию вниз;
- в) квинта ведется на ступень вниз;
- г) основной звук в трех верхних голосах остается на месте, а в басу ведется скачком в приму D (квартовый ход).

В результате II_7 , II_65 и S43 разрешаются в основное трезвучие D, а II_2 – в D6:



Аккорды SII7 часто переходят в D7 и его обращения. Нормы голосоведения здесь таковы: септима и квинта SII7 идут постепенно вниз, два остальных звука остаются на месте в качестве общих звуков аккордов. При таком голосоведении SII7 переходит в D43 (и наоборот SII43 в D7), а SII65 в D2 (и наоборот SII2 в D65):



В результате получается последование из двух правильно подготовленных диссонирующих созвучий, в итоге разрешающихся в тонику мажора или минора.

Секундаккорд II ступени

Секундаккорд II ступени, как в мажоре, так и в миноре, вводится чаще всего после основного трезвучия SII (проходящая септима в басу) и разрешается в D6 или D65. Во вспомогательном обороте SII2 может заменить S64, и получаем следующую последовательность: T – SII2 – T. Следует помнить, что, как S64, так и SII2, будут звучать на слабое время:

Гармонический мажор

В гармоническом мажоре вследствие понижения VI ступени аккорды субдоминантовой группы становятся минорными (s и sII), что создает новую окраску этой группе.

Условия применения этих аккордов в функциональных оборотах те же, что и для натурального мажора. Аккорды субдоминантовой группы с пониженной VI ступенью можно вводить прямо без подготовки или же после группы S натурального мажора. В одном из голосов образуется ход на полутон вниз от VI к VI пониженной ступени. Передача хроматического полутона из одного голоса в другой образует фальшивое звучание, называемое переченьем, которое в практике запрещается:



Тема 6. DVII₇ и его обращения.

Менее употребительные аккорды доминантовой группы

Септаккорды, построенные на VII ступени, имеют доминантовую функцию и называются *вводными*.

В мажорном ладе существуют два вида этих аккорда, а именно, *малый*, с большой терцией в конце, и *уменьшенный*, где звучат только малые терции. Как и все септаккорды, вводный септаккорд имеет три обращения: квинт: *секстаккорд, терцквартаккорд и секундаккорд*.

Как представитель доминантовой группы, DVII₇ может звучать на месте D, т.е. после тоники и после субдоминантовой гармонии. Разрешается DVII₇ и его обращения в тонику с удвоением терцового тона. Квинта и септима DVII₇ идут постепенно вниз (соответственно, в терцию и квинту T), а основной звук и терция аккорда – постепенно вверх (соответственно, в основной звук и терцию T). При таком голосоведении основной вводный септаккорд разрешается в основное тоническое трезвучие, DVII₆₅ и DVII₄₃ – в тонический секстаккорд, а малоупотребительный VII₂ – в проходящий T₆₄.

Удвоение тонической терции вызвано желанием избежать параллельных квинт при разрешении вводного септаккорда и его обращений.

На сильном или относительно сильном времени вводный септаккорд звучит очень напряженно и легко может быть воспринят как задержание к менее напряженному доминантсептаккорду. Поэтому DVII₇ и его обращения могут переходить в D₇ и его обращения, так, DVII₇ – в D₆₅, DVII₆₅ – в D₄₃, DVII₄₃ – в D₂, DVII₂ – в основной D₇.

Между аккордами DVII₇ могут находиться проходящие аккорды всех трех функций: тонической, субдоминантовой и доминантовой.

Субдоминантовые свойства вводного DVII₄₃

Басом второго обращения вводного септаккорда является четвертая ступень гаммы и представляет, тем самым, элемент субдоминанты в данном бифункциональном аккорде. Это служит поводом к использованию DVII₄₃ в качестве своеобразной субдоминанты. Далее может последовать гармония доминанты (DV₄₃-D₂-T₆) или же разрешение в тонику, с типичным для плагальных оборотов нисходящим ходом баса на кварту от четвертой ступени к первой.



DV1143T DV1143 T DV1143 T DV1143 T

Менее употребительные аккорды доминантовой группы

К менее употребляемым аккордам доминантовой группы можно отнести доминантовый нонаккорд, доминантсептаккорд с секстой, секстаккорд VII ступени и аккорды третьей ступени. Все названные аккорды имеют ярко выраженную окраску, поэтому условия их употребления такие же, как и у любого аккорда доминанты. Перед D9, D7 с секстой, DVIIб могут звучать аккорды тоники, субдоминанты и более простые аккорды доминанты. После же, разрешение только в тонику.

Трезвучие DTIII ступени

В зарубежной классической музыке трезвучие DTIII ступени встречается довольно редко – очевидно, вследствие недостаточной функциональной определенности (в трезвучии третьей ступени звучат и тонические – третья и пятая ступени, и доминантовые – пятая, седьмая). В русской и славянской музыке трезвучие третьей ступени получило более широкое и свободное применение.

Применение трезвучия DTIII

Наиболее характерно применение трезвучия DTIII для гармонизации VII ступени лада, идущей на ступень вниз. Аккорду DTIII предшествует основное тоническое трезвучие или TSVI. После аккорда третьей ступени следует гармония субдоминанты.

Аккорды доминанты в натуральном миноре

Полная функциональная система натурального минора в основном отличается от системы гармонического минора строением доминантовой группы. Все аккорды d, dtIII, dVII – минорные.

Отсутствие повышенной VII ступени ослабляет тяготение к первой ступени лада, поэтому аккорды натуральной доминанты требуют особых условий их применения.

Натуральный минор, в классической гармонии, вводится эпизодически. Главной основой для его введения служит поступенное движение одного из голосов от первой ступени вниз к пятой. Образующийся таким путем нисходящий верхний тетракорд, совпадает по своему интервальному строению с фригийским тетракордом, поэтому такой оборот называется *фригийским*. Нисходящее движение I-VII-VI-V приводит к тому, что меняется функциональная логика, а именно: T-S-D-T и заменяется на t-d-s-D.

Тема 7. Аккорды альтерированной S (DD) в каденции и внутри построения

Свое название «двойная доминанта» (обозначение DD) аккорд получил потому, что основой для него служит мажорное трезвучие пятой ступени (D), а построенная доминанта в новом доминантовом ладу есть мажорное трезвучие, которое имеет непосредственное разрешение в звуки доминанты первой тональности. Образуется цепочка из двух доминант. Поэтому этот аккорд и получил название двойной доминанты.

Аккорды DD могут быть представлены как: DD35, DD7 – в диатоническом ладу мажора и минора они строятся на II ступени, представляя звучание мажорного трезвучия и классического доминантового септаккорда. Обращения этих аккордов имеют следующие обозначения: DD6, DD64; DD65, DD43, DD2.

C-dur c-moll

T t DD53 T t DD7 DD65 DD43 DD2 T DDVII7 DDVII65 DDVII43 DDVII2

t ум. DDVII7 ум. DDVII65 ум. DDVII43 ум. DDVII2 T ^{b5}DD7 t ^{b5}DD7

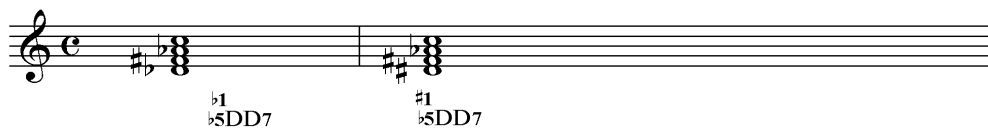
В музыкальной практике встречаются аккорды, который имеют следующие обозначения: DDVII7, DDVII65, DDVII43, DDVII2. Такие аккорды называются вводными аккордами двойной доминанты. Вводный септаккорд двойной доминанты строится на IV# ступени мажора или гармонического минора. Как любой вводный септаккорд, он может иметь два варианта: *малый и уменьшенный*. Поэтому, если есть необходимость использовать уменьшенный септаккорд, то перед аккордом ставится обозначение – ум.

Альтерация в аккордах двойной доминанты

Во всех аккордах DD звучат неустойчивые ступени диатоники, это II, VI. В теме «гармонический мажор» (первая часть учебного пособия) отмечалось, что понижение VI ступени не изменяет строения аккорда, а придает новое минорное звучание субдоминантовой гармонии. Так и в аккордах DD изменение VI, ее понижение, создает более яркое тяготение к пятой ступени. Такое изменение в аккордах DD будет иметь следующее обозначение: ^{b5}DD7, ^{b5}DD65, ^{b5}DD43, ^{b5}DD2. Бемоль означает понижение, а цифра 5 – квинта аккорда. Такие аккорды называются *альтерированными аккордами двойной доминанты*.

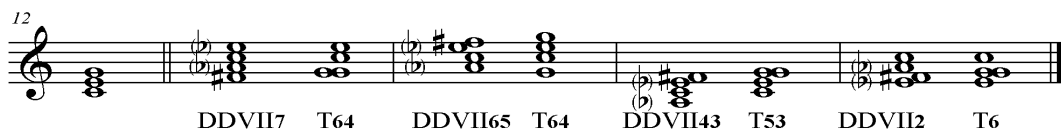
Если происходит альтерация второй ступени лада, то в обозначении перед DD будет присутствовать бемоль или диэз и цифра 1. Эта цифра показывает, что произошло понижение или повышение примы аккорда.

В мажорном ладу возможны два варианта – понижение и повышение, так как расстояние между первой и второй ступенями лада второй и третьей – целый тон. В миноре возможно только понижение. Но такие аккорды (двойная доминанта с пониженной примой) в музыкальной практике почти не встречаются. Расстояние между второй и третьей ступенями составляет полутон, поэтому повесить приму аккорда нельзя.

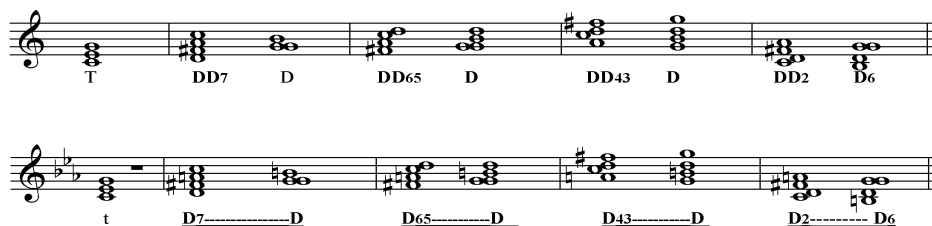


Следует помнить, что аккорды DD звучат одинаково как в мажоре, так и в одноименном миноре. Поэтому, если в «до миноре» звучит аккорд ре-фа#-ляб-до, то в обозначении аккорда необходимо отразить понижение квинты b5 DD7, и это несмотря на то, что в «до миноре» при ключе стоит ляб, так как основное звучание данного аккорда в миноре – ре-фа#-ля(бекар)-до.

Альтерация возможна и в аккордах вводного двойной доминанты. Так часто звучат DDVII7 и его обращения с пониженной терцией: b3DDVII65, b3DDVII43, b3DDVII2, при этом все эти аккорды могут разрешаться как в ступени тоники, так и непосредственно в звуки доминанты, аналогично тому, как это происходит при разрешении аккордов DD.



Как отмечалось выше, аккорд двойной доминанты непосредственно относится к аккорду доминанты начальной тональности, как доминанта к тонике. Поэтому разрешение происходит по тем же правилам, что есть в диатонике. Так DD7 разрешается в доминантовое трезвучие с утроенной примой, DD65 в D35, DD43 в полное D35 и DD2 в D6.



Аккорды двойной доминанты имеют и непосредственное разрешение в тониическую гармонию по аналогии разрешения септаккорда II ступени в тонику.

T DD2 T T DD65 T64 VI DD43 T VI DD65 T64

Двойная доминанта в каденции.

Кадансовый квартсекстаккорд – почти обязательное принадлежность классического каданса в зарубежной музыке XVIII и XIX веков. В связи с этим разрешением DD в D через K64 – явление самое обычное как в заключительной каденции, так и в половинной.

Различные виды мажора и минора (натуральный, гармонический, мелодический) объединяются одним общим признаком: все эти лады – диатонические. Их созвучия в своей совокупности подчиняются тонике.

Наряду с диатоникой широко применяется выход за ее пределы. Такой выход достигается введением в ладотональность хроматических неустойчивых аккордов. Они вносят новые тяготения, обогащая аккордовые средства лада, тем самым его выразительные возможности. При этом, все эти новые аккорды также объединяются тоникой.

Классический кадансовый оборот представляет собой оборот, где кадансовый квартсекстаккорд появляется после субдоминантовой гармонии, после которой следует доминанта: T-S-K64-D-T. Кадансовый квартсекстаккорд и доминанта в таких оборотах выполняют роль местной кульминации, и чтобы она, кульминация, прозвучала более выпукло и ярко, стали использовать аккорд DD.

C-dur c-moll
или:
DD65 K DD43 K DD65 K DD43 K

Именно этот аккорд стал первым аккордом хроматической системы, который ввели в диатонику.

Подготовка аккордов двойной доминанты в каденции

После субдоминантовой гармонии (S, SII, SII7, S7) любой аккорд DD вводится хроматическим ходом основного звука S (или терции SII и SII7) в вводный звук DD. При этом в басу аккорда DD помещается один из тех звуков, которые окружают бас кадансового квартсекстаккорда, то есть или IV#, или VI ступень лада. Вводный звук DD(IV#) идет при разрешении по своему тяготению на малую секунду вверх, общие звуки остаются на месте. Переход от аккордов DD в К64, особенно в половинной каденции, условие не обязательное, так как после DD может следовать разрешение в D.

Двойная доминанта внутри построения

Аккорды группы DD находят применение не только в кадансах, но и внутри построений. Если в кадансовых оборотах DD чаще всего подготавливается субдоминантовой гармонией, то вне каданса, в середине построения, она вводится преимущественно после тоники (Т или TSVI), изредка после D или D6. Внутри построения DD возможна в любом виде: это DD7, DDVII7 и их обращения, а также аккорды альтерированной DD.

Переход DD в диссонирующие аккорды субдоминантовой группы

Иногда аккорды DD переходят, путем хроматического понижения терции и квинты DD (примы и терции DDVII7), в соответствующие аккорды sII7 минора и гармонического мажора:

b^5DD7 b^5SII7 $DD65$ $SII65$ $DD7$ $SII7$ b^5DD65 $SII65$

Тема 8. Неаккордовые звуки

Фигурация (лат. *figuration* – образ, форма, образное изложение, от *figuro* – образываю, разукрашиваю, расцвечиваю) – распространенный прием динамизации музыкальной ткани. Мелодическая фигурация образуется с помощью неаккордовых звуков, которые способствуют мелодической развитости голосов 4-хголосной фактуры. Неаккордовые звуки подразделяются на две группы в зависимости от метроритмических условий их появления.

К первой группе относятся неаккордовые звуки, появляющиеся на сильной, относительно сильной доле такта или на сильном времени доли такта. К ним относятся в первую очередь задержания. Задержания (приготовленные и неприготовленные) звучат одновременно с остальными

звуками аккорда и активно участвуют в усложнении его структуры и фонизма.

К неаккордовым звукам, берущимся на слабых долях такта или слабом времени доли такта относятся: вспомогательные звуки (плавные или взятые скачком), проходящие, камбиата и предъём.

Задержания бывают приготовленные и неприготовленные, нисходящие и восходящие, полутоновые и целотонные, с обычным разрешением и с особыми формами разрешения, в одном, двух (двойные), трех (тройные) голосах. Исторически раньше (уже в эпоху Возрождения) появились приготовленные нисходящие задержания, имевшие ярко выраженную семантику интонации вздоха, стона, плача (интонация *lamento* – ит. жалоба). В более поздних произведениях связь нисходящих задержаний с образами грусти, печали, скорби в целом сохранилась (например, в пьесе Чайковского «Нежные упреки»), однако выразительные возможности задержаний значительно шире. Чаще всего они способствуют созданию повышенной эмоциональной окраски самых различных лирических образов. В музыке венских классиков (особенно Бетховена) задержания встречаются гораздо реже, чем в творчестве романтиков (особенно Чайковского, Шопена, Мендельсона, Сен-Санса, Рахманинова и мн. др.).

Приготовленные задержания в мелодии имеют отличительные признаки: повтор ноты (или залигованная нота) со слабой доли на сильную, затем ход на секунду вниз или (реже) вверх. Неприготовленные задержания отличаются от приготовленных отсутствием приготовления (т.е. повтора ноты). Поэтому при гармонизации мелодии с неприготовленными задержаниями идентифицировать их гораздо труднее и велика вероятность спутать задержания с проходящими звуками, оборотами с проходящими аккордами и т.д.

Вспомогательные звуки бывают диатонические и хроматические, верхние и нижние, в одном голосе, двойные, тройные, взятые в плавном движении или скачком. Плавные вспомогательные берутся на слабую долю между аккордовым звуком и его повторением и образуются движением на секунду вверх или вниз. Вспомогательный звук может быть взят скачком с последующим разрешением на секунду вверх или вниз. Разрешение вспомогательного звука может произойти как на фоне одного аккорда, так и со сменой гармонии. Обильное использование вспомогательных звуков (особенно плавных) придает мелодии колеблющийся рисунок, мягкость, некоторую статичность, что делает уместным их применение в колыбельной, ноктюрне и других спокойных лирических пьесах.

Вспомогательный звук, взятый после своего аккордового звука, может быть покинут скачком. Такой «брошенный» вспомогательный звук называется *камбиатой*. Как правило, скачок после вспомогательного звука идет в сторону, противоположную движению от аккордового звука к

вспомогательному. Камбиаты не столь распространены в музыке, как простые вспомогательные звуки.

Проходящими называются неаккордовые звуки на слабых долях, заполняющие поступенным движением промежутки между аккордовыми звуками. Они бывают диатонические и хроматические, в одном голосе, двойные, тройные, на фоне перемещения одного аккорда и при соединении разных аккордов. Двойные проходящие (как и двойные вспомогательные) чаще всего используются в параллельном движении секстами, терциями, децимами. Применяется и противоположное движение двойных проходящих звуков (подобное движению мелодии и баса в оборотах с проходящими квартсектаккордами). Проходящие звуки в значительной степени способствуют динамизации голосов фактуры, особенно мелодии, придавая ее участкам волнообразный, гаммообразный характер, ускоряя ее движение к кульминации или от нее. Использование хроматических проходящих звуков создает особый, изысканно-прихотливый рисунок, часто связанный с образами востока, состоянием неги, томления (тема Шехеразеды в симфонической сюите Римского-Корсакова).

Предъем – неаккордовый звук на слабом времени, который предвосхищает аккордовый звук следующей гармонии. Он может быть взят в одном, двух, трех и даже четырех голосах (Концерт для фортепиано Шумана). Характерной особенностью этого вида неаккордового звука является то, что он обычно берется на очень короткую длительность – шестнадцатую или восьмую, образуя с предыдущей нотой пунктирную ритмическую фигуру. Этот ритм, свойственный, как известно, маршевой музыке, придает предъему несколько торжественный характер. Исторически первоначально предъем применялся в основном в заключительных каденциях, усиливая тяготение D к T. Позже он стал использоваться в любых моментах формы периода, браться к аккордовым и неаккордовым звукам – задержаниям (Шуман. «Карнавал»: «Киарина»).

В XIX–XX вв. наблюдается возрастание роли неаккордовых звуков в русле общей тенденции полифонизации музыкальной ткани, усложнения вертикали. Происходит также постепенное переосмысление неразрешенных неаккордовых звуков в аккордовые. С их помощью создаются новые аккордовые образования – квартаккорды, аккорды смешанно-интервальной структуры и другие сложные созвучия.

Тема 9. Типы тональных соотношений. Система родства тональностей

Изложение произведений может быть *однотональным* или *разнотональным*.

Однотональное изложение ограничивается одной данной тональностью на протяжении всей пьесы.

В *разнотональном* изложении, кроме основной, главной, тональности, встречаются другие побочные, подчиненные тональности. Все аккорды, которыми гармонизованы новые, развивающие музыкальное построение, тоже носят название побочных: побочная тоника, побочная доминанта или побочная субдоминанта и т. п.

Порядок чередования тональностей образует тональный план произведения, а приемы введения одной тональности после другой создают различные типы тональных последований или соотношений.

Существуют три типа тональных соотношений: *отклонение*, *модуляция*, *сопоставление*. Каждое определение дает четкое представление о характере развития как в крупном произведении, так и не больших по размеру построениях. Так, отклонение есть кратковременный уход в побочную тональность внутри произведения, с неизменным возвращением в главную тональность без структурного изменения. Иногда появление побочной тональности вносит дополнительное развитие, что создает условие для расширения периода или предложения.

Отклонение – кратковременный переход в побочную тональность без закрепления тоники в ней. Отклонение представляет собой гармонический блок, выраженный разрешением обращений D7 побочной тональности в побочную тонику. Отклонения встречаются как внутри построения, проходящие, так и в каденциях.

Модуляция – это переход в новую тональность и завершение в ней музыкального построения. Как правило, модуляция завершается полной совершенной каденцией (K64–D7–T(t) новой тональности). Модуляции в тональности первой степени родства (диатоническое родство) обычно производятся посредством общего аккорда (или же путем отклонения в его тональность). При переходе в более далекие тональности используются два способа: постепенные и внезапные модуляции. *Постепенная модуляция* совершается через посредство общих (между крайними) тональностей. *Внезапная модуляция* – это неожиданный и быстро осуществленный сдвиг в другую (чаще всего далекую) тональность. Обычно при внезапных модуляциях в непосредственном соприкосновении оказываются и взаимодействуют друг с другом достаточно отдаленные тональности, находящиеся в соотношении третьей или даже четвертой степени родства.

Сопоставление образуется от появления новой тональности на грани двух музыкальных построений, после цезуры, без модулирующего пе-

рехода, без отклонения. Обычно новая тональность появляется после тоники предыдущей тональности. Сопоставляемые построения могут быть объединены общностью тематического материала и представлять собой два звена секвенции

Родство тональностей – большая или меньшая близость тональностей, определяемая количеством и значимостью их общих элементов (звуков, аккордов, интервалов). Все мажорные и минорные тональности образуют группы тональностей, находящихся между собой в гармоническом родстве. Родственными называются те тональности, тонические трезвучия которых находятся на ступенях данной (исходной) тональности натурального и гармонического видов. В музыкальном произведении начальная тональность называется главной, а тональности, сменяющие ее в процессе развития музыки, побочными. Каждая тональность имеет шесть родственных тональностей.

Для мажора это:

- 1) параллельная тональность;
- 2) субдоминантовая тональность и её параллель;
- 3) доминантовая тональность и её параллель;
- 4) тональность минорной субдоминанты.

Например, для тональности До мажор: 1) параллельная тональность – ля минор; 2) субдоминантовая тональность – Фа мажор и её параллель – ре минор; 3) тональность доминанты – Соль мажор и её параллель – ми минор; 4) тональность минорной субдоминанты – фа минор.

Для минора это:

- 1) параллельная тональность;
- 2) тональность субдоминанты и её параллель;
- 3) тональность доминанты и её параллель;
- 4) тональность мажорной доминанты.

Например, для тональности Ля минор: 1) параллельная тональность – До мажор; 2) тональность минорной субдоминанты – ре минор и её параллель – Фа мажор; 3) тональность минорной доминанты – ми минор и её параллель – Соль мажор; 4) тональность мажорной доминанты – Ми мажор.

В параллельных тональностях ключевые знаки совпадают. В субдоминантовых и доминантовых тональностях и их параллельных тональностях отличия от исходной тональности в один ключевой знак. Тональности минорной субдоминанты и мажорной доминанты отличаются от исходной на 4 ключевых знака.

В музыке однотональные произведения встречаются довольно редко. Чаще всего в одной тональности бывают написаны небольшие пьесы или этюды из педагогического репертуара для начинающих, некоторые народные песни, а также отдельные миниатюры. В подавляющем же большинстве произведений самых различных жанров (и особенно крупномасштабных) внутри их по ходу развития музыкально-тематического ма-

териала неоднократно затрагиваются в качестве промежуточных (то есть неустойчивых) самые различные тональности, хотя начинаются и завершаются эти произведения, как правило, в одной и той же тональности, которая и является главной (устойчивой) по отношению к остальным, участвующим в музыкальном развитии. Введение новых тональностей, каждая из которых обладает своим особым, специфическим колоритом, значительно обогащает тональную палитру произведения, способствует яркости музыкального развития и является важным средством музыкальной драматургии.

Тема 10. Отклонения.

Отклонения в тональности I степени родства

Отклонения относятся к модуляционной хроматике, т.е. к той стороне гармонии, которая связана с любым взаимодействием тональностей в музыкальном произведении и играет существенную роль в организации музыкальной формы. Переход в другую тональность может быть осуществлен различными способами, может быть разной продолжительности, иметь разное местоположение в форме. Все это образует различные виды модуляционной хроматики, одним из которых и является отклонение.

Отклонением называется появление новой тональности внутри музыкального построения, после чего следует возвращение к прежней или переход в какую-либо иную тональность. Признаками отклонения являются также кратковременность появления и отсутствие каденционного закрепления. Последний признак позволяет некоторым теоретикам называть отклонение некаденционной модуляцией (Н. Долматов). Принципиальное различие между отклонением и модуляцией более явно проступает в экспозиционных частях музыкальной формы. В разработочных же разделах оно обычно стирается и здесь целесообразнее говорить о модуляционных явлениях.

Доминантовая и субдоминантовая гармонии ко всякому аккорду данной тональности (кроме T), называются побочными доминантами и субдоминантами. Своим появлением они выводят за пределы исходной тональности. Продолжительность и полнота охвата новой тональности при отклонении может быть различной: новая тональность может быть представлена двумя аккордами (а иногда и одним – побочной D), а может – несколькими.

Виды отклонений

1. *Отклонение через побочную доминанту, или автентическое*, – это самое распространенное отклонение. В качестве побочной D чаще всего выступают обращения D7. Основной D7 значительно реже используется в отклонениях, чем его обращения. Побочная доминанта может быть вве-

дена после любого аккорда исходной тональности. Главным условием ее введения является плавность голосоведения и отсутствие переченья. Во избежание переченья хроматические варианты одной и той же ступени должны находиться в одном голосе.

D65→S D43→II

VII7→II

В качестве побочной D может использоваться вводный септаккорд, чаще уменьшенный, в основном виде и во всех обращениях (реже других берется VII2). Если аккорд, предшествующий побочной D, содержит удвоение звука, подлежащего хроматическому изменению, то один из двух идет на хроматический полутон, а другой – в противоположную сторону на тон или полутон. Побочной доминантой в этом случае обычно бывает VII7. Побочный VII7 берется чаще всего тогда, когда отклонение происходит на секунду вверх от исходного аккорда (например, после T – во II ступень, после II – в III и т.д.).

2. *Прерванный оборот в автентическом отклонении.* Возникает в том случае, когда побочный D7 (в основном виде) разрешается не в тонику, а в VI ступень новой тональности. Особенно часто используется этот оборот при отклонении в тональность VI ступени.

T D7(VI) S

3. *Отклонение через побочную субдоминанту, или плагальное,* – отклонение, получившее распространение в западноевропейской романтической музыке, однако особенно оно характерно для русской музыки с присущей ей значительной ролью субдоминантовой сферы. Среди побочных S главное место занимает II7 с обращениями (в основном II65). Могут также использоваться альтерированные II7 и IV7.

4. *Отклонение через полный гармонический оборот, или «глубокое» отклонение* – отклонение, в котором в качестве побочных аккордов ис-

пользуются и S, и D новой тональности. Это отклонение обычно представляет собой плавный по голосоведению, «удобный» оборот:



Т II43→D7→II Т II43→D7→III t II7→D43→VI

Особенно характерны «глубокие» отклонения для Чайковского, Рахманинова, многих других романтиков, часто используются в популярной легкой музыке.

5. *Отклонение без появления тоники новой тональности.* Побочные S и D, принадлежащие новой тональности, и особенно их сочетание, уже дают ощущение отклонения, даже если разрешение в тонику отсутствует. Тоника может быть лишь намечена (взята в виде септаккорда) или вовсе заменена другим аккордом основной тональности.

6. *«Перевернутое» отклонение* – такое отклонение, при котором Т новой тональности звучит раньше, чем S и D, побочные к этой тональности.

Если для композиторов-классиков более всего типичны автентические отклонения, то в гармонии романтиков, наряду с ними, широко применяются отклонения через полный оборот («глубокие»). Все остальные виды отклонений относятся к менее употребительным. Однако их использование в XIX в. свидетельствует о развитии этого вида хроматики и расширении его красочной палитры. Особая красочность принадлежит плагальным отклонениям, которые приносят в музыку ярко выраженный национальный (главным образом – русский) колорит и, помимо этого, особенную лирическую интонацию. Интересен и выразительный эффект «обманутого ожидания», образуемый отклонением без появления новой тоники. Каждое из менее распространенных видов отклонений имеет свой оттенок выразительности, отличный от общеупотребимого автентического отклонения.

Направление отклонений. Отклонения происходят во все тональности диатонического родства: в мажоре – в тональности II, III, IV, V, VI ступеней, в миноре – в тональности III, IV, V, VI и VII ступеней. В XIX в. встречаются также отклонения в тональности низкой II, низкой VI ступеней, т.е. не в первую степень родства. Чаще всего используются отклонения в тональности субдоминантовой группы. При отклонении в тональность IV ступени наиболее удобно брать побочную D сразу после тоники основной тональности, которая оказывается трезвучием D в новой тональности, после чего к ней добавляется септима, а в миноре она еще и «омажоривается». По этому образцу совершаются все отклонения *на квинту*

вниз: от II ступени – в тональность V ступени, от VI – в тональность II ступени (только в мажоре), от III – в тональность VI ступени.



T D2→S6 T6 D65→S II6 D65→D VI D2→II6

Отклонение в этом направлении совершается через побочные D2 и D65. Через основной D7 отклонения происходят гораздо реже, ввиду свойственного этому аккорду разрешения в неполное трезвучие.

Отклонение *на терцию вниз* относится к наиболее употребимым: от T – в тональность VI ступени, от VI ступени – в тональность IV ступени, от IV ступени – в тональность II ступени (только в мажоре). В этом случае побочной доминантой служит D43.



T D43→VI VI D43→S S D43→II

Популярным является и отклонение *на большую секунду вверх*: от T в тональность II ступени (только в мажоре), от S – в тональность D, от D – в тональность VI ступени. В большинстве случаев побочной доминантой здесь является уменьшенный VII7. Во избежание переченья прима исходного аккорда идет на хроматический полутон вверх, а ее удвоение – на ступень вниз:



T VII7→II T6 VII65→II6 D VII7→VI

Несколько реже встречаются автентические отклонения на терцию вверх и на квинту вверх: от T в тональность III ступени, от T в тональность D, от D в тональность II ступени (в мажоре), от II ступени в тональность VI ступени (в мажоре), от III ступени – в тональность VII ступени (в миноре).

Отклонение от тоники мажора в III ступень, редко встречающееся у классиков и более популярное в XIX в., осуществляется обычно через полный гармонический оборот, иногда – только через побочную S. Знаменитый «Свадебный марш» Мендельсона начинается с «глубокого» отклонения в III ступень. Варианты отклонения в III ступень:



Т II65→D2→III Т II43→D7→III Т6 II65→III Т6 VII7→III

1. Как правило автентические отклонения метрически располагаются следующим образом: побочная D берется на слабой доле такта, ее разрешение в новую тонику – через тактовую черту на сильной доле (или на относительно сильной доле в сложном метре). «Глубокие» отклонения занимают большее пространство, но разрешение в Т все равно приходится на сильную долю такта.

2. Признаками отклонений могут служить следующие мелодические ходы со слабой доли на сильную:

а) восходящий ход на малую секунду (который можно рассматривать как разрешение VII ступени в I, иногда – как разрешение в мажоре #II ступени в III при отклонении через D#5); он приводит к примае или (реже) терции новой тоники;

б) нисходящий ход на малую или большую секунду (разрешение IV ступени в III или II в I, а также VI в V) приводит к примае, терции и (при отклонении через VII7 или D9) квинте новой тоники;

г) повторенный или выдержанный звук приводит к квинте новой тоники;

д) ход в мелодии на кварту вверх или на квинту вниз (разрешение V ступени в I или II в V) приводит к примае или квинте новой тоники.

3. Наличие знака альтерации, который не может принадлежать альтерированным аккордам S и D групп, например, #I, #III, #V, bVII. Отклонение всегда сопровождается появлением нового знака альтерации (за исключением отклонения из минора в III ступень), однако не всегда знак альтерации берется в верхнем голосе. Поэтому отсутствие знака альтерации не означает отсутствия отклонения. Даже простую диатоническую мелодию, например нисходящую гамму, можно гармонизовать с большим количеством разнообразных отклонений:



T D2→ VI6 D2→D6 D7→ II D9→VI VII43→II6 D7 T

Выход из отклонения

После совершения отклонения можно вернуться в исходную тональность, т.е. взять автентический (как правило) оборот в основной тональности. Если отклонение совершено перед каденцией (обычно это отклонение в одну из субдоминантовых гармоний), то оно непосредственно перетекает в альтерированную S или K64.

Зачастую отклонения следуют друг за другом, образуя длинные, прихотливые цепи и как бы затуманивая основную тональность. Последование отклонений может быть любым, но чаще других встречаются кварто-квинтовые и терцовые цепочки отклонений. В первой друг за другом движутся отклонения на квинту вниз (или кварту вверх), чередуя побочные D2 и D65 (или другую пару обращений – D7 и D43): к примеру, D2→ VI6 - D65 → II - D2→ V6 - D65 → I - D2→ IV6. Во второй цепочке каждое последующее отклонение идет на терцию ниже предыдущего: D43→VI - D43→S - D43→ II.

Тема 11. Модуляция. Модуляция в тональности I степени родства

Как уже говорилось, *модуляцией* называется переход в новую тональность и завершение в ней музыкального построения. *Кадансовое завершение* построения служит основным отличием от отклонения. Модуляция является важнейшим гармоническим фактором развития в музыкальном произведении. Связь тональностей основывается прежде всего на функциональных взаимоотношениях тоник; чем проще это соотношение, тем ближе, родственнее и соотношение самих тональностей. Соотношение же тональностей проще тогда, когда они имеют наибольшее количество общих звуков и аккордов. На этом основании наиболее близки те тональности, тоники которых непосредственно входят в диатонический мажор и минор данной исходной тональности. Такое диатоническое родство тональностей образует *первую степень родства тональностей*.

Для мажора в первой степени родства находятся тональности его доминанты, субдоминанты и все три побочные параллельные, а также тональность минорной субдоминанты. Например, для «до-мажора» род-

ственными тональностями будут «соль-мажор» и его параллельная тональность «ми-минор», «фа-мажор» и его параллель «ре-минор», тональность минорной субдоминанты «фа-минор», но и тональность параллельного «до-мажору» «ля-минор».

Для минора таких родственных тональностей тоже будет шесть, а именно: основная тональность «ля-минор», родственными будут – параллельный «до-мажор», тональность субдоминанты – «ре-минор и его мажорная параллель – «фа-мажор», минорная доминанта «ми-минор» и его мажорная параллель «соль-мажор и тональность гармонической доминанты «ми-мажор».

Из примера видно, что тональности первой степени родства отличаются друг от друга на один ключевой знак в сторону диезов или бемолей. Поэтому. Чтобы определить тональность первой степени родства, достаточно будет прибавить один знак или отменить один знак.

Техника перехода в новую тональность

В пределах диатонического родства модуляция происходит при посредстве общего связываемым тональностям аккорда. Представляя определенную функцию в начальной тональности, общий аккорд приобретает иное функциональное значение в последующей тональности; он является тем самым посредником между двумя тональностями и называется поэтому *посредствующим*.

Число общих аккордов между тональностями первой степени родства не во всех случаях одинаково и выявляется сравнением их ключевого обозначения в записи.

Тональности с одинаковым количеством знаков, как пример – «до-мажор» и «ля-минор», в натуральном своем виде, имеют общий звуковой состав, поэтому общими являются все семь трезвучий и септаккордов.

Тональности, отличающиеся на один ключевой знак, имеют четыре общих аккорда и три септаккорда. Общими являются тоники обеих тональностей и их параллели, так, для «до-мажора» и «фа-мажора» общими будут трезвучия: тоника «фа-мажора» и его параллель «ре-минор», сама первая тоника – «до-мажор» и его параллель «ля-минор».

При разнице в четыре знака (модуляция в тональность гармонической субдоминанты в мажоре или тональность гармонической доминанты в миноре) тональности имеют только два общих трезвучия – тоники обеих тональностей, так, при модуляции из «до-мажора» в «фа-минор» общим аккордом становится или трезвучие тоники «до-мажора» (трезвучие мажорной доминанты для «фа-минора») или тоническое трезвучие «фа-минора», которое в тональности «до-мажор трактуется как минорная субдоминанта.

Посредствующие аккорды применяются в модуляции в разных видах: в виде трезвучия, сектаккорда, изредка квартсектаккорда (как проходящий).

Чтобы осуществить модуляцию, кроме общего трезвучия, надо найти *модулирующий аккорд*, который и приведет в новую тональность.

С того момента, как общий аккорд приобрел иное истолкование применительно к новой тональности, вступает в силу обычный распорядок последования функций. Так, например, после общего аккорда, равного тонике второй тональности, возможны S, DD, D и другие побочные аккорды новой тоники. Но при этом предпочитают гармонии, более определенные по тональной принадлежности и функциональной яркости. Поэтому в качестве модулирующих аккордов более желательны неустойчивые созвучия различных функций (S, SII7, DD, D7, K64) и, особенно, диссонирующие с их ярким стремлением к разрешению.

Процесс модуляции в тональности первой степени родства складывается из четырех последовательных моментов:

- показ первой тональности;
- введение посредствующего (общего) аккорда;
- введение модулирующего аккорда;
- построение завершающей каденции.

Иногда при модуляции в доминантовую (DIII, D или DVII) или субдоминантовую группу (SII, S, STVI) тональностей первой степени родства применяется отклонение в тональность посредствующего аккорда в целях более решительного отхода от исходной тональности и облегчения переключения на последующую тональность.

МОДУЛЬ 2. ПОЛИФОНΙΑ

Тема 12. Понятие «полифония».

Исторический обзор развития полифонии

В настоящее время невозможно установить момент зарождения многоголосия в музыке. Многоголосие существует уже не одно тысячелетие; возможно, оно существовало всегда – в устной традиции, в народной музыке. Начальными формами многоголосия были *параллелизм* голосов, *бурдонное пение* (пение на фоне тянущегося звука), *гетерофония* (пение одной мелодии в нескольких вариантах одновременно) и *антифонное пение* (поочередное пение запевалой и хором). Несмотря на свою древность, эти архаические формы многоголосия сохранились и до наших дней в фольклоре разных народов (антифоны в музыке некоторых народов Северного Кавказа и Сибири, бурдоны в грузинских, латышских песнях, гетерофония в эстонском, белорусском, русском фольклоре).

Музыкальное изложение бывает *одноголосным* и *многоголосным*. *Многоголосие* – господствующий вид изложения как профессиональной, так и народной музыки. По соотношению одновременно звучащих голо-

сов, степени их контраста разделяют два типа многоголосного изложения, или склада: полифонический и гомофонно-гармонический.

Полифония (от греч. πολυφωνία – *многозвучие, многоголосие*) – такой склад многоголосного изложения, в котором голоса мелодически самостоятельны и более или менее равноправны. В классической полифонии выделяют два ее вида – имитационную и неимитационную (контрастную) полифонию.

Имитационная полифония – последовательное проведение разными голосами одной и той же мелодии (в точном или изменённом виде). *Контрастная полифония* – одновременное звучание нескольких различных мелодических голосов. В славянской музыке встречается еще один вид неимитационной полифонии – подголосочная полифония. *Подголосочная полифония* – одновременное сочетание нескольких вариантов одной и той же мелодии в разных голосах, которые то сливаются в унисон, то расходятся на разные интервалы.

Полифония является одним из важнейших средств музыкальной композиции, развития тематизма и музыкальной выразительности. Ее разнообразные приемы способствуют последовательному раскрытию музыкальных образов. Ее средствами можно видоизменять (полифонические виды преобразования – увеличение, уменьшение, обращение, возвратное движение), умножать (простая и каноническая имитация, каноническая секвенция), развивать (имитация и сложный контрапункт), сопоставлять.

Основные этапы истории полифонии. Строгий и свободный стили

Профессиональное европейское многоголосие возникло примерно в VII-VIII вв. Первые сохранившиеся его образцы относятся к IX в. Таким образом, письменно фиксированному многоголосию уже более тысячи лет. *Средневековый период* развития многоголосия, длившийся около 600 лет (IX-XIV вв.), является периодом рождения и становления всей профессиональной европейской культуры. Он делится на два этапа.

Первый – *раннеполифоническая эпоха*, IX–XIII в. – характеризуется постепенным утверждением в музыке многоголосия (к XII в.) и складыванием основных полифонических форм (XII-XIII вв.). Практически, вся духовная жизнь этого времени определялась церковью. Стержнем искусства были христианские ценности, религиозная символика, церковная догматика. Большинство музыкальных жанров (органум, кондукт, мотет, месса) возникло в связи с потребностями католического богослужения и базировались на григорианском хорале. Многоголосный стиль этого времени получил название *arsantiqua* (в переводе с лат. – старое искусство). Музыкальными центрами этого времени были в основном монастыри, а авторами музыки чаще всего – монахи. Сочинители музыки на этом историческом этапе в основном анонимны. Известны лишь несколько имен: авторы многочисленных органумов Леонин и Перотин, представители школы Нотр-Дам, а также авторы мотетов Пьер де лаКруа, Адам де ла Галь.

Второй этап – *переходный к эпохе Возрождения*, XIV в. Музыкальный стиль этого этапа называется *ars nova*, (в переводе с лат. – новое искусство). Главные музыкальные центры – Париж и Флоренция. Главные творческие фигуры: во Франции – теоретик и композитор Филипп де Витри (1291-1361), трубадур Гийом де Машо (1300-1377), в Италии – органист и поэт Франческо Ландино (1325-1397). Увеличивается число светских жанров (рондо, баллада, виреле во Франции, баллата, мадригал, качча в Италии), в которых претворяется лирическая образность. Усиливается связь профессиональных форм с формами бытовой музыки, реформируются уже существовавшие жанры (месса, мотет).

Эпоха Возрождения (XV-XVI вв.) – это этап расцвета полифонического искусства. Открыты и осмыслены важнейшие средства полифонии: принцип контрапунктирования, сложный контрапункт, имитация, канон.

Складываются композиторские школы во Франции, Нидерландах, Италии, Германии, Англии, Испании, Чехии, Польше. Самые крупные среди них: франкофламандская (Ж. Беншуа, Ж. Дебре, Г. Дюфай, Т. Крекийон, О. Лассо, И. Окегем, Я. Обрехт, И. Чикония) и итальянская (Ф. Анерио, А. Вилларт, А. Габриели, Дж. Габриели, Дж. Палестрина, К. Феста). Основные жанры – «три великих М»: месса, мотет, мадригал, а также многоголосная песня (французская *chanson*, немецкая *Lied* и др.).

Утверждается строгий стиль – общие для всех школ принципы полифонического музыкального мышления XV-XVI вв. Музыку строгого стиля отличают возвышенная и сдержанная образность, отсутствие контрастов и резких перемен состояния, драматических кульминаций. Ее неторопливое величавое течение находит свое выражение в «объемных» метрах (2/1, 3/1, 2/2, 3/2, 4/2) и крупных длительностях (бревис, целая, половина; мелкие длительности – четверти). Метрическая пульсация сглаживается несовпадением метрических акцентов в разных голосах и неравномерностью мелодических фраз. Музыка строгого стиля вокальна по своей природе и предназначена для хорового исполнения а *capella* (без инструментального сопровождения). Средствами хора (мальчиков и мужского) мастера строгого стиля создавали сложнейшую полифоническую фактуру – с изощренной контрапунктической техникой, с регистровыми контрастами групп голосов, их свободным включением, исключением и перекрещиванием.

Искусство *эпохи барокко* (XVII – первая половина XVIII вв.) неоднородно и противоречиво: оно тяготеет, с одной стороны, к внешнему, колористическому, к пышности и контрастам, с другой – к внутреннему, неоднозначному, к осознанию сложности мира и человека. Искусству барокко свойственны драматизм, патетика, динамика, экспрессивные контрасты.

Свободный стиль наследует полифонические приемы и сложную технику искусства Возрождения, но выразительные возможности его иные. Средствами полифонии свободного стиля композиторы воплощают широкий спектр человеческих чувств, впечатлений и состояний – разных, зача-

стую контрастных и противоречивых. Воплощением подобного содержательного многообразия в свободном стиле становится жанровая определенность тематизма – опора на традиционные формулы бытовых и народных песен, танцев, демократические интонации протестантского хора, кантиленность оперных арий и декламационность речитативов.

По своему исполнительскому составу музыка свободного стиля тяготеет к чистой инструментальности. Наряду с традиционными вокальными и вокальноинструментальными жанрами утверждаются новые, чисто инструментальные – фантазия, токката, fuga, вариации на bassoostinato (пассакалья, чакона, граунд). Прославленными мастерами свободного стиля были И.С. Бах (1685-1750) и Г.Ф. Гендель (1685-1759). В эпоху барокко в Италии творили К. Монтеверди (1567-1643), Дж. Фрескобальди (1583-1643), в Нидерландах – Я. Свелинк (1562-1621), в Англии – Г. Пёрселл (1659-1695), в Германии – Г. Бём (1661-1733), Д. Букстехуде (1637-1672), И. Пахельбель (1653-1706), И.Я. Фробергер (1616-1667), Г. Шютц (1585-1733) и др.

В музыке *венских классиков* (вторая половина XVIII в.) полифония не исчезает – она вовлекается в свойственные классическим формам процессы симфонического развития. Конструктивным основанием музыкальных форм является гомофония. Но на разных уровнях формы, как мелких, так и крупных, применяются полифонические средства (имитации, канонические секвенции, подвижной контрапункт в развивающихся, а также экспозиционных и репризных разделах сонат, симфоний, концертов). Собственно полифонические формы в музыке венских классиков встречаются сравнительно редко. Чаще всего можно встретить фугу (И. Гайдн, финал оратории «Времена года», В.А. Моцарт, финал Симфонии №41, Л. Бетховен, Большая fuga для струнного квартета, ор.133):

Романтизм (XIX в.) – эпоха расцвета гармонии. В начале века, на раннем этапе развития романтического искусства, в творчестве К.М. Вебера, Ф. Шуберта полифония не имела особого значения. Ее роль заметно увеличивается в 30-40 гг. – у Р. Шумана, Ф. Шопена, а в период зрелого романтизма – у И. Брамса, Ф. Листа, Р. Вагнера, А. Глазунова – она становится весьма существенным выразительным фактором. У ряда композиторов рубежа XIX-XX вв. – С. Франка, М. Рegera, С. Танеева – полифоническое начало делается преобладающим. Оно является своеобразной альтернативой некоторой структурной расплывчатости и гармонической переусложненности языка позднеромантической музыки.

Весьма значительное место занимает полифония в стилистически многообразном *искусстве XX в.* Композиторы возрождают традиционные полифонические формы – циклы прелюдий и фуг (П. Хиндемит, Д. Шостакович, Р. Шедрин), вариации на bassoostinato (Д. Шостакович, П. Хиндемит, И. Стравинский) и еще более редкие жанры полифонической фантазии и ричеркара (И. Стравинский). Частыми являются смешанные гомо-

фонно-полифонические формы. Усиление значения полифонии вызвано все возрастающей ролью интеллектуализма, присущего искусству XX в. Весьма важен и конструктивный потенциал полифонических средств. С усилением диссонантности функциональная связь в гармонии значительно ослабляется, что создает трудности в образовании прочных музыкальных форм. Преодолению этого способствует заимствование формообразующих принципов у полифонии – таких, как имитация, канон, *bassoostinato*. Они очень мало зависят от гармонии и потому способны действовать в условиях предельной диссонантности. Форма *фуги* в XX в. очень популярна и демонстрирует значительное расширение традиционных норм (увеличение круга тонально-гармонических средств, усложнение контрапунктической техники, разнообразие структурных типов).

Тема 13. Подголосочная полифония. Контрастная полифония

Гетерофония – (от греч. ἑτεροφωνία – другой звук, голос) – вид первичного многоголосия, возникающий при совместном исполнении одноголосной мелодии, когда в одном или нескольких голосах происходят незначительные – частичные и временные – отступления от основного напева. Многоголосие гетерофонии, таким образом, основано на отклонении от унисона. Голоса гетерофонии нередко движутся параллельно, сливаясь в унисон в опорных местах. Такие отступления голосов от единой мелодической линии возможны лишь во второстепенных местах – в промежутках между ладово-мелодическими и текстово-смысловыми опорами мелодии.

Большая развитость голосов превращает гетерофонию в *подголосочную полифонию*. *Подголосочной полифонией* называется одновременное сочетание нескольких вариантов одной и той же мелодии – народной или в народном духе. Вариационная взаимосвязь (вариантность) голосов проявляется:

- в их ладогармоническом единстве – в общих для всех голосов опорных звуках, устоях, где голоса сливаются в интервалы унисона или октавы;

- в сходстве мелодического рисунка всех голосов – в типичности прямого движения голосов к устою и от него, а также в преобладании параллельного и прямого, частично – косвенного видов голосоведения.

Устоями являются ладофункциональные и синтаксические опоры, завершающие мелодические и текстовые фразы. Они представлены обычно длинным звуком на сильной доле, завершающим (иногда – начинающим) мелодическую фразу. Устоем в народной полифонии заканчивается каждая фраза мелодии, а не только мелодия в целом. На протяжении одной мелодии встречаются устои разной высоты (ладовая переменность).

Мелодические особенности подголосочной полифонии определяются традициями славянской народной песенности. Для русских и белорусских народных мелодий характерны:

- трихордные попевки – бесполутоновые интонации в объёме чистой кварты или квинты;
- нисходящие мелодические ходы на большую секунду и чистую кварту;
- восходящие ходы на малую терцию и чистую квинту;
- опевание квинтового тона лада; взятая скачком (реже – плавно) в кульминации натуральная VII ступень минора;
- избегание интервальных ходов на большую септиму, малую нону, тритон.

Ладовые особенности подголосочной полифонии определяются характером мелодии и традициями народного многоголосия. В ладовом отношении типичны:

- диатонизм всех опорных моментов (хроматизм применяется редко, только как второстепенное средство – в отклонениях);
- все разновидности семиступенной диатоники и пентатоники;
- обиходный лада, в котором отсутствуют целотонность и увеличенные кварты;
- ладовая переменность – параллельная, секундовая, квартовая, а также переход из одного диатонического лада в другой без смены устоя (ладовое колорирование).

Для гармонической вертикали характерны:

- унисоны и октавы в устоях и терции, квинты в неопорных моментах (в трёх-, четырёх-, пятиголосии также септимы, ноны и построенные по терциям аккорды – трезвучия, септаккорды, нонаккорды);
- секунды, септимы, кварты и другие нетерцовые интервалы как результат внедрения неаккордовых звуков в вертикаль (неприготовленных и приготовленных задержаний, предъёмов, проходящих и вспомогательных звуков).

Последовательность из нескольких диссонирующих интервалов подряд – своего рода, «интервальный эллипсис» – образуется благодаря ведению свободного звука диссонанса (т.е. того звука, который не является «неаккордовым» и не требует разрешения) на новый неаккордовый звук – с последующим его разрешением.

Ритмические особенности подголосочной полифонии определяются требованием вариантности голосов. Наиболее употребительными ритмическими оборотами поэтому являются:

- дробление сильной или относительно сильной доли такта, т.е. ритмически учащённое движение одного голоса при неподвижном или малоподвижном другом, начиная с сильной доли;

- «пробег» через тяжёлую долю – равномерное движение одинаковыми длительностями, начиная из-за такта, через сильную долю в одном голосе на фоне неподвижного или малоподвижного другого голоса;

- ритмический параллелизм (движение одинаковыми длительностями в обоих голосах);

- ритмическое упрощение (похожий, но менее развитый ритм подголоска по сравнению с мелодией).

Среди этих оборотов наиболее специфически-подголосочным надо считать дробление и ритмическое упрощение, создающее наибольшие возможности для вариантного сходства голосов. Пробег через сильную долю увеличивает контраст голосов, а параллелизм не способствует их ритмической вариантности.

Важной ритмической особенностью подголосочной полифонии является свободное включение и выключение голосов, происходящее в промежутках между устоями. В каденциях, т.е. при подходе к устою и в момент его звучания, обычно задействованы все голоса полифонической фактуры.

Особенности голосоведения подголосочной полифонии немногочисленны. Широко применяются параллельное, прямое и косвенное виды голосоведения. Прямое – главным образом, в каденциях: при подходе к устою и движении от него; косвенное – на фоне звучания устоя. Между каденциями, в неопорных местах, частым является параллельное голосоведение. Избегается частое употребление противоположного движения, создающего контраст голосов.

Разнообразие голосоведения в подголосочной полифонии дополняется приёмом перекрещивания голосов, когда любой из подголосков может на время оказаться выше соседствующего с ним голоса.

Контрастная полифония

Контрастной (разнотемной) полифонией или контрапунктом называется одновременное сочетание нескольких самостоятельных мелодически развитых голосов. Степень тематического и образного контраста между голосами может быть различной. Сочетающиеся в контрапункте мелодии могут быть в равной степени яркими, индивидуально-выразительными, объединять в одновременности разные художественные образы. Этот вид контраста свойственен не только полифоническим произведениям – он встречается в программной музыке гомофонно-гармонического склада (оперы, симфонии, камерно-инструментальные произведения). Такой разнотемный контраст чаще бывает в двухголосии, так как дальнейшее увеличение количества одновременно звучащих ярких, самостоятельных мелодий связано с трудностями восприятия и в художественной практике встречается редко. Гораздо чаще контрастная полифония представляет собой сочетание самостоятельной, индивидуализированной, запоминающейся мелодии (темы) и менее самостоятельных, менее индивидуализированных, но контрастирующих ей голосов (противосложений).

Основными принципами контрапунктирования голосов являются их *комплементарность* (мелодическая и ритмическая взаимодополняемость). Комплементарность голосов проявляется в разности их голосоведения, мелодического рельефа, ритмического рисунка, метрических и регистровых условий.

Контраст голосов должен быть достаточно выраженным, порой – максимальным, но не абсолютным, иначе многоголосие превратится в случайное сочетание чуждых друг другу мелодических линий. В контрастном полифоническом многоголосии всегда присутствует глубокое внутреннее единство, выражающееся, прежде всего, в гармонии.

Простой и сложный контрапункты. Виды подвижного контрапункта

Соединение двух или нескольких мелодий, не изменяющееся при повторении (за исключением тональности, регистра, динамики) называется *простым контрапунктом* (от лат. *punctus contrapunctum* – точка против точки, или нота против ноты). Контрапункт, заключающий в себе возможности какого-либо нового – иного – соединения тех же самых мелодий при их последующих проведениях, называется *сложным*. Применение сложного контрапункта, то есть получение из первоначального соединения мелодий нового, производного, является средством полифонического развития и широко используется в полифонических произведениях как строгого, так и свободного стиля.

Подвижным контрапунктом называется такой сложный контрапункт, в котором производные соединения образуются путём изменения соотношения голосов по высоте (вертикально-подвижной контрапункт), по времени вступления (горизонтально-подвижной контрапункт) или по высоте и по времени одновременно (вдвойне-подвижной контрапункт).

Вертикально-подвижной контрапункт

Вертикально-подвижной контрапункт – наиболее часто встречающаяся музыкальная разновидность подвижного (сложного) контрапункта, предполагающая перестановку неизменных мелодий по высоте. При этом в производном соединении возможны: удаление мелодий друг от друга, сближение их, обмен местами. Последний случай, используемый наиболее широко, называется двойным контрапунктом (в том случае, если обмениваются местами два мелодических голоса). Гораздо реже, ввиду сложности сочинения, встречается тройной контрапункт, то есть обмен местами трёх голосов.

Изменение соотношений мелодий в производном соединении вертикально-подвижного контрапункта измеряется показателем их вертикального перемещения, называемым *индекс вертикалис* (Iv). Он представляет собой алгебраическую сумму интервалов перемещения обоих голосов. При вычислении индекса вертикалиса цифровое обозначение интервала (по системе С. Танеева) отличается от общепринятого и отражает число ходов-

секунд, содержащихся в интервале: прима = 0 (секундовых ходов) секунда = I, терция = 2, кварта = 3, квинта = 4, секста = 5, септима = 6, октава = 7, нона = 8, децима = 9, ундецима = 10, дуодецима = 11 и т.д. Перемещение каждого голоса в производном соединении вертикально-подвижного контрапункта обозначается знаком плюс или минус – в зависимости от направления его движения.

Если мелодия верхнего голоса смещена в производном соединении вверх (выше ее положения в первоначальном соединении), то интервал ее перемещения обозначается знаком *плюс*; если же мелодия верхнего голоса передвинута в производном соединении вниз (ниже ее начального положения), то интервал ее перемещения обозначается знаком *минус*. В том случае, когда в производном соединении мелодия нижнего голоса перемещается вниз, интервал перемещения обозначается знаком плюс; когда же мелодия нижнего голоса переносится вверх, интервал ее перемещения обозначается знаком минус. Следовательно, при удалении голосов друг от друга (при движении верхнего голоса вверх, а нижнего – вниз), интервалы перемещения и их сумма – индекс вертикалис – обозначаются знаком «плюс»; при сближении, а также обмене голосов местами индекс вертикалис имеет знак «минус». Таким образом, все виды двойного контрапункта обозначаются индексом вертикалисом со знаком «минус».

В музыкальной практике наибольшее распространение получили двойной контрапункт октавы ($Iv = -7$), дуодецимы ($Iv = -11$) и децимы ($Iv = -9$). *Двойной контрапункт октавы* – это такой обмен голосов местами, при котором алгебраическая сумма перемещений каждого голоса равна интервалу октавы (двух, трёх октав). Двойной контрапункт октавы образуется:

- путём переноса верхней мелодии на октаву (две, три октавы) вниз (при неподвижном втором голосе);
- нижней мелодии на октаву (две, три октавы) вверх (также при неподвижном втором голосе);
- движением обоих голосов навстречу друг другу на разные интервалы, в сумме составляющие октаву (две, три октавы).

Широкое применение именно двойного контрапункта октавы объясняется тем, что все вертикальные интервалы между голосами превращаются в свои обращения, т.е. консонансы остаются консонансами (совершенные – совершенными, несовершенные – несовершенными), а диссонансы – диссонансами. Следовательно, правильное, гармоничное первоначальное соединение мелодий гарантирует безупречное звучание их производных соединений.

Несколько реже встречаются двойные контрапункты дуодецимы и децимы. В их производных соединениях все основные консонансы и диссонансы также остаются на своих местах. Но в двойном контрапункте дуодецимы секста превращается в септиму, и наоборот. А в двойном контрапункте децимы совершенные консонансы преобразуются в несовершен-

ные, а кварта в септиму, и наоборот. Еще меньшая распространённость контрапунктов с другими показателями объясняется тем, что в них многие консонансы становятся диссонансами.

Горизонтально-подвижной и вдвойне подвижной контрапункты

Горизонтально-подвижной контрапункт образуется при изменении в производном соединении времени вступления одного голоса по отношению к другому. Показателем временного изменения является индекс горизонталис (Jh). Он обозначает количество метрических долей, на которые сдвигается мелодия по отношению к первоначальному соединению. Одновременный сдвиг мелодий по высоте и по времени вступления в производном соединении называется вдвойне-подвижным контрапунктом.

Кроме подвижного контрапункта к сложным видам контрапункта относится также *обратимый контрапункт*. *Обратимым* называется такой контрапункт, который допускает изменение самих мелодий в производном соединении (в виде их обращения или противодвижения). Различают три вида обратимого контрапункта: *зеркально-обратимый* (вертикально-обратимый), *ракоходно-обратимый* (горизонтально-обратимый), *вдвойне-обратимый*.

Зеркально-обратимый контрапункт – такая разновидность обратимого контрапункта, в которой производные соединения образуются путём превращения мелодий в свои обращения, соотношение мелодий также оказывается обращённым (они меняются местами): *Ракоходно-обратимый контрапункт* предполагает, что мелодии первоначального соединения излагаются в производном соединении от последней ноты к первой. *Вдвойне-обратимый контрапункт* соединяет признаки зеркально- и ракоходно-обратимого контрапунктов.

Тема 14. Имитационная полифония

Имитацией (от лат. imitation – подражание) называется поочерёдное проведение различными голосами одной и той же мелодии. Имитация является способом развития в европейской полифонии строгого и свободного стиля, а также одним из распространенных приемов разработочного развития в музыке гомофонного или гомофонно-полифонического склада.

Голос, вступающий в имитации первым, называется начальным или пропостой (от ит. proposta – предложение). Голос, вступающий вторым, называется имитирующим, или респостой (от ит. risposta – ответ, возражение).

Имитации разделяются на *простые и канонические* (каноны). В простой имитации респоста повторяет лишь одноголосную часть пропосты, а далее либо развивается свободно, либо паузирует. В канонической имитации имитирующий голос повторяет не только одноголосную часть

мелодии начального голоса, но и ее продолжение, то есть имитация совершается непрерывно.

Строение любой имитации, как простой, так и канонической, определяется ее показателями:

- расстояние имитации – сдвиг по времени имитирующего голоса по отношению к начальному (измеряется в долях такта);

- интервал имитации–высотное смещение имитирующего голоса по отношению к начальному (измеряется в ступенях);

- направление имитации – сторона, с которой вступает имитирующий голос по отношению к начальному (сверху или снизу).

Помимо того, имитации различаются по характеру повторения имитирующим голосом мелодии начального, то есть по способу полифонического преобразования темы. С этой точки зрения имитации могут быть:

- 1) в прямом движении–имитирующий голос повторяет мелодию начального

- 2) без всяких интервальных и ритмических изменений, т.е. без полифонического преобразования;

- 3) в обращении – имитирующий голос повторяет мелодию начального голоса таким образом, что всем интервальным ходам пропосты соответствуют в риспосте ходы на такой же интервал, но в противоположном высотном направлении. Ритм при этом не изменяется;

- 4) в увеличении – имитирующий голос повторяет мелодию начального без интервальных изменений, но с увеличением вдвое каждой длительности. Увеличение может также быть двойным (четырёхкратное укрупнение первоначальных длительностей), полуторным (трехкратное укрупнение первоначальных длительностей) и т.п.;

- 5) в уменьшении – имитирующий голос повторяет мелодию начального с уменьшением вдвое каждой длительности. Интервальные соотношения звуков мелодии не изменяются. Уменьшение, как и увеличение, может быть полуторным, двойным, тройным;

- б) в возвратном движении (в «ракоходе») – имитирующий голос повторяет мелодию начального с конца к началу, от последней ноты к первой. Длительность каждого звука при этом сохраняется.

Возможны также различные совмещения видов полифонического преобразования темы в имитациях – имитации в увеличении и обращении; в уменьшении и обращении; в обращении и ракоходе; в обращении, ракоходе и уменьшении (увеличении) одновременно и т.д.

Помимо имитаций, сохраняющих интервальную и ритмическую структуру мелодии начального голоса, существуют также имитации с изменениями мелодии:

- свободная имитация, в которой имитирующий голос повторяет мелодию начального с интервальными или ритмическими изменениями, сохраняя общий мелодический контур;

- ритмическая имитация, в которой имитирующий голос сохраняет лишь характерный ритм мелодии начального голоса;

- частично свободная имитация, в которой изменения в имитирующем голосе затрагивают только несколько отдельных звуков. Такова имитация в тональном ответе фуги.

В имитации могут использоваться приёмы сложного контрапункта. С их помощью образуются такие имитационные формы как бесконечный канон и каноническая секвенция. *Бесконечным* называется канон, в котором начальный и имитирующий голос через некоторое время возвращаются к своему началу (А) и канон может повторяться произвольное число раз. Бесконечные каноны делятся на два разряда:

- в каноне 1 разряда расстояние имитации равно промежутку между началом имитирующего голоса и возвращением начального;

- в каноне 2 разряда эти временные промежутки различны.

Разница в методике сочинения бесконечных канонов 1 и 2 разрядов заключается в том, что в каноне 1 разряда используется прием вертикально-подвижного контрапункта, а в каноне 2 разряда – вдвойне подвижного контрапункта (с техникой третьей «мнимой» строки).

Канонической секвенцией называется такой бесконечный канон, в котором возвращение к начальному мелодическому обороту (А) в пропоссте и, вслед за нею, в респоссте происходит каждый раз на новой высоте. Канонические секвенции также бывают двух разрядов. Методика их сочинения аналогична методике написания бесконечного канона 2 разряда.

Тема 15. Фуга и ее основные композиционные элементы

Фуга. Основные элементы фуги

Фуга (от лат. fuga – бег, быстрое течение) – форма полифонической музыки, основанная на имитационном изложении индивидуализированной темы с её последующими проведениями во всех голосах, контрапунктической обработкой, тонально-гармоническим развитием и завершением. Является наиболее развитой формой имитационно-контрапунктической музыки, вобравшей всё богатство полифонии. Однако в основе фуги лежат не только полифонические, но и гомофонные приёмы: тонально-гармоническое развитие, модуляция. Образное содержание фуг отличает выраженный интеллектуализм. Основу фуги складывают 5 элементов – *тема, ответ, противосложение, интермедия, стретта*.

Темой фуги называется относительно законченная музыкальная мысль, излагаемая в первых её тактах (обычно одногласно). Тема обладает следующими характеристиками:

1. Её продолжительность составляет в среднем от одного до двенадцати тактов; чаще всего встречаются темы длиной 2–4 такта.

2. Она имеет относительную структурную завершенность, т.к. заканчивается, как правило, на сильной или относительно сильной доле такта и устойчивом звуке лада.

3. Тема может быть однотональной или модулирующей. Модуляции в теме, как правило, совершаются в тональность доминанты.

4. Тема может состоять из нескольких элементов. В зависимости от сочетания и повторения этих элементов тема может иметь различное строение:

- контрастное: темы, сочетающие в себе ядро – наиболее запоминающейся, индивидуализированной в интонационном и ритмическом отношении части темы (обычно, начальной и отделенной от всего последующего цезурой), и продление, или развёртывание – менее индивидуализированную часть темы, построенную на общих формах мелодического движения и однообразном ритмическом рисунке;

- однородное: темы, состоящие из одного ядра или одного продления, также темы, имеющие песенный характер;

- вариантное: темы, построенные на точных или вариантных повторениях одного из элементов – обычно ядра;

- контрастно-вариантное: темы, содержащие и несколько видоизмененных повторений ядра (редко – несколько ядер), и продление.

Реже встречаются темы, построенные на непрерывном мотивном обновлении, темы с репризным с непрерывным мотивным обновлением, темы с мотивным обрамлением в конце, а также темы в виде гомофонного периода – все они более характерны для музыки XX в.

Второе проведение темы называется *ответом*. Ответ представляет собой имитацию темы в тональности доминанты, реже – субдоминанты. Кварто-квинтовый тип имитации в ответе установился в фуге к началу эпохи свободного письма.

Доминантовые ответы различают *тональные и реальные*. *Реальным* называется ответ, точно имитирующий тему в верхнюю квинту или нижнюю кварту. *Тональным* называется ответ, содержащий мелодические изменения темы. Он употребляется в фуге с целью сохранения тонального единства экспозиции. Выбор между реальным и тональным ответом в классической фуге зависит не от желания автора, а от интонационного строения темы.

Необходимость введения тонального ответа обуславливается следующими особенностями темы:

1. Тема начинается с V ступени лада или со скачка между I и V ступенями в начальном обороте. В этом случае V ступени в теме соответствует I ступень в ответе (а не II). Например, тема, начинающаяся с тонической квинты с – g, будет иметь в тональном ответе кварту g – с, (а не g – d, как в реальном ответе). Результатом таких изменений является большее тональное единство темы и ответа и переход в доминантовую тональность происходит незаметно, не в самом начале ответа

2. Окончание темы модулирует в тональность доминанты (модулирующая тема). В этом случае ответ модулирует из тональности доминанты в тональность тоники (а не двойной доминанты). Модулирующее окончание ответа просто транспонируется на тон ниже или слегка изменяется.

Противосложением называется мелодия, звучащая одновременно с темой в других голосах. По своему характеру противосложение контрапунктирует теме (ответу) и пишется по отношению к ней по правилам контрастной полифонии. Противосложения бывают *удержанные и недержанные*. *Удержанным* называется противосложение, повторяющееся в одном из голосов при дальнейших проведениях темы. Удержанное противосложение сочиняется вместе с темой в технике вертикально-подвижного контрапункта. Удержанным бывает обычно первое противосложение, являющееся естественным и художественно оправданным продолжением темы в начальном голосе

Интермедиями (от лат. *intermedius* – находящийся посередине) называются разделы фуги, в которых не звучит тема (проводимая целиком). Интермедии строятся на элементах темы, противосложений, новых тематических элементах, общих формах движения. Они встречаются между проведениями тем во всех разделах фуги. В строении их применяются полифонические (имитация, сложный контрапункт, каноническая секвенция) и гомофонно-гармонические приёмы развития (модуляция, отклонение, диатонические и хроматические секвенции).

Стреттой (от ит. *stretta* – сжатие) называется каноническое изложение темы в нескольких голосах, при котором начало звучания темы в одном голосе накладывается на её окончание в другом. При этом тема может звучать как в своём первоначальном виде, так и в обращении, увеличении и т.п., а в сложных стреттах одновременно могут применяться несколько разных видов полифонического преобразования темы. Стретта редко используется в экспозиционном разделе фуги, зато играет большую роль в остальных разделах.

Строение фуги

Для строения фуги в целом характерно наличие трёх основных разделов – *экспозиционного, развивающего и завершающего*. Фуги бывают *простые* (однотемные) и *сложные* (написанные на две или несколько тем). Сложные фуги могут иметь совместную или раздельную экспозиции тем.

Экспозицией или экспозиционным разделом называется часть фуги, содержащая первые проведения темы во всех голосах. Она имеет нормативное строение. В однотемной фуге экспозиция начинается одnogолосно. Тональная последовательностьведений темы в экспозиции обычно бывает: Т – D – Т – D и т.д. Гораздо реже встречаются Т – D – D – Т или Т – Т – D – D. Последняя разновидность характерна для так называемых «октавных» хоровых фуг.

В строении экспозиции существенен принцип постепенного заполнения регистров и раздвижения диапазона. Первый ответ, как правило, вступает вслед за темой в соседнем голосе. Каждое последующее вступление темы должно находиться в самом высоком на данный момент или самом низком по высоте голосе. Последовательность вступлений голосов в экспозиции чаще всего бывает следующий: в трёхголосной фуге последним вступает нижний голос, в четырёхголосной – один из крайних голосов (бас или сопрано). В пятиголосной фуге и фугах с еще большим количеством голосов голоса вступают по порядку – снизу вверх или сверху вниз.

В экспозиции фуги должно быть столько проведений темы, сколько голосов в фуге – по одному в каждом голосе. В тех случаях, когда тема коротка, либо количество голосов невелико, часто применяются дополнительные проведения темы. Дополнительными называются проведения темы, в основном, в экспозиционных тональностях, следующие после обязательных. Группа дополнительных проведений темы, число которых равно или превышает число обязательных, называется *контрэкспозицией*. В контрэкспозиции тема проводится в тональности тоники в тех голосах, в которых в экспозиции она проводилась в тональности доминанты, и наоборот.

В экспозиционном разделе после каждого проведения темы может находиться интермедия. Для её фактуры типично то же количество голосов, которое было в предшествующей теме. (Одноголосная интермедия между первым и вторым проведением темы – между темой и первым ответом – называется, как уже упоминалось, кодеттой).

Экспозиция фуги может завершаться каденцией (полной, иногда-совершенной) с цезурой в большинстве голосов в новой тональности – той, в которой начнётся развивающий раздел фуги. В фугах XVIII – XIX вв. экспозиция чаще всего заканчивалась в параллельной или доминантовой тональностях; в дальнейшем композиторы здесь обращаются и к более далёким тональностям.

Строение *развивающего и завершающего разделов* фуги необычайно разнообразно. Если в экспозиции откристаллизовались определённые общие закономерности и многие фуги имеют сходные экспозиции, то фуг с одинаковым нормативным строением других разделов не существует. Развивающий раздел, как правило, начинается с проведения темы в новой тональности (чаще всего параллельной). Одним из важных приёмов развития тематизма фуги является *ладотональное преобразование темы*. Тема проводится в разных тональностях (у И.С. Баха – в тональностях I степени родства, у композиторов XIX-XX вв. – и в более далёких тональностях). В классических фугах в начале развивающего раздела используются тональности VI, III, VII ступеней, субдоминантовые же проведения отодвигаются к концу раздела или приберегаются для завершающего раздела. В разви-

тых, крупномасштабных фугах в средней части нередко наблюдается возвращение главной тональности.

Тема фуги в развивающем разделе подвергается и полифоническому развитию. Она может излагаться в разных видах полифонического преобразования – проходит в обращении, увеличении, уменьшении, ритмическом изменении. В стреттных проведениях темы используется прием канонической имитации; при удержанном противосложении могут использоваться все виды сложного контрапункта, чаще всего применяется вертикально-подвижной контрапункт.

Завершающий раздел фуги (часто называемый репризой) начинается проведением темы в основной тональности. В сущности, в возвращении и утверждении основной тональности и заключается репризный характер этого раздела фуги. Типичными для него является также проведения темы в субдоминантовых тональностях. Наряду с чертами репризности в завершающем разделе фуги используются и приёмы развития темы, свойственные среднему разделу (обращение, увеличение, уменьшение, стреттное проведение темы).

Фуги, где полифоническое развитие преобладает над тональным, имеют, как правило, не трехчастное, а двухчастное строение – состоят только из экспозиционного и завершающего разделов. Здесь распространённым типом является fuga, вторая часть которой по строению тождественна первой, содержит лишь тональные изменения. Важным средством членения формы служит ясно выраженной гармонической каданс в конце экспозиции (чаще всего в доминантовой или параллельной тональности), который разделяет форму на две приблизительно равные части. При этом вторая часть начинается не в той тональности, в которую модулировала экспозиция, а в основной.

Существуют фуги *с рондообразной структурой*. Рондообразность возникает:

- при чередовании разделов, излагающих тему, с интермедиями, основанными на новом, контрастном материале;
- при появлении основной тональности внутри развивающего раздела;
- в двойных фугах (фугах на две темы) с отдельной экспозицией.

Фуги, написанные в старинной двухчастной форме, имеют следующее строение: они делятся на две неравные части – вторая больше первой, во второй части совмещаются функции развивающего и завершающего. Возвращение в конце такой формы основной тональности придаёт ей черты трехчастности. Однако третий раздел ввиду небольших размеров не может быть выделен в самостоятельный, завершающий. В этой форме написаны многие трёхголосные инвенции И.С. Баха.

8. Построить в мажорных и минорных тональностях до пяти знаков главные трезвучия лада с удвоением основного звука, в трех мелодических положениях, в тесном и широком расположении (письменно и на фортепиано).

9. В тональности G-dur построить тоническое, субдоминантовое и доминантовое трезвучия по всем мелодическим положениям в тесном расположении.

10. В тональности e-moll построить то же в широком расположении.

11. 2. В тональности F-dur построить Tш3, St1, Dш5.

12. В тональности d-moll построить: Tт5, Sш3, Dt1.

13. 3. Играть на фортепиано T, S, D в разных тональностях в тесном и широком расположении.

14. Проанализировать следующие музыкальные отрывки:

а) Л. Бетховен Соната для ф-но ор. 14 №2, ч. II (такты 1-20);

б) Л. Бетховен Соната для ф-но ор. 49 №2, ч. II (т. 1-8);

в) Й. Гайдн Легкая соната До мажор, ч. I (т. 1-8);

г) В.А. Моцарт Соната до минор, ч. III (т. 1-16);

д) А. Даргомыжский «Ночной зефир», ч. II;

е) А. Даргомыжский «Шестнадцать лет», (т. 5-12);

ж) М. Глинка №Северная звезда» (т. 1-13);

з) Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 37 No 1.

Литература:

• Юденич, Н. Народная ладовая гармония в творчестве белорусских композиторов / Н. Юденич // Музыка и жизнь. – Вып.2. – М.: Сов. композитор, 1973.

• Григорьев, С. Теоретический курс 74 гармонии / С. Григорьев. – М.: Музыка, 1981.

• Степанов, А. Гармония / А. Степанов. – М.: Музыка, 1971.

Тема 2. Трезвучия и сектаккорды главных и побочных ступеней

Вопросы и задания:

1. Что называется гармоническим оборотом?
2. Аккорды, каких функций возможны после тонической гармонии? После субдоминантовой? После доминантовой?
3. Какое соединение аккордов называется гармоническим?
4. Какое соединение аккордов называется мелодическим?
5. Как соединяется субдоминантовое трезвучие с трезвучием доминанты?
6. Какова техника голосоведения при соединении субдоминантового сектаккорда с сектаккордом доминанты?

7. Построить в мажорных и минорных тональностях до пяти знаков четырехголосно трезвучия T, S, D.

8. Проанализировать последовательности аккордов T, S, D (учитывая, что D иногда может встречаться и в виде септаккорда) в следующих отрывках:

- а) Л. Бетховен Соната для ф-но ор. 2 №2, ч. II (такты 1-4);
- б) Л. Бетховен Соната для ф-но ор. 2 №3, ч. I (т. 1-4);
- в) Л. Бетховен Соната для ф-но ор. 7 ч. III (т. 1-8);
- г) Ф. Лист «Альбом путешественника», ч. II, №4 (т. 1-4);
- д) П. Чайковский 2-я симфония, начало финала;
- е) А. Гурилев «Грусть девушки» (т. 1-5).

9. Проанализировать трио ноктюрна Ф. Шопена, ор. 37 №1.

10. Проанализировать «Русская пляска» ор.40 П. Чайковского.

11. В различных тональностях мажора и минора соединять письменно и на фортепиано обороты T-D, D-T, T-S, S-T: а) гармонически; б) мелодически; в) S с D – мелодически.

12. Выполнить следующие письменные и практические задания:

Письменные

Гармонизовать данные мелодии:

74

1



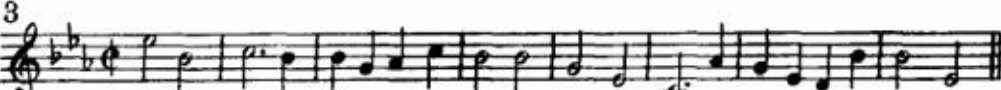
2

т. ш. т. ш.


T T




3



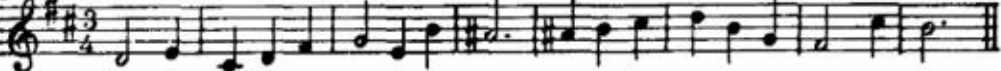
4



5



6





На фортепиано

Играть в различных тональностях перемещения отдельных трезвучий T, S, D следующим образом:

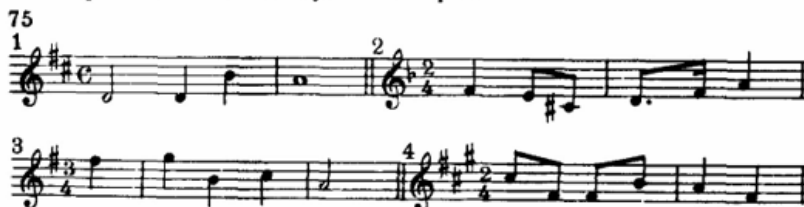
а) с движением мелодии вверх от примы к терции, от терции к квинте и от квинты к приме без смены расположения, а также с переходом от тесного к широкому;

б) с движением мелодии вверх от примы к квинте, от терции к приме и от квинты к терции со сменой расположения с тесного на широкое;

в) при ходе мелодии вниз от примы к квинте, от квинты к терции и от терции к приме при неизменном расположении и с переходом от широкого к тесному;

г) при ходе мелодии вниз от примы к терции, от квинты к приме и от терции к квинте со сменой расположения с широкого на тесное.

Гармонизовать следующие отрывки:



Литература:

- Мюллер, Т. Гармония / Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1981.
- Мясоедов, А. Учебник гармонии / А. Мясоедов. – М.: Музыка, 2000.
- Тюлин, Ю. Краткий теоретический курс гармонии / Ю. Тюлин – М.: Музыка, 1978.
- Миненкова, М.С. Теоретические и практические вопросы методики преподавания гармонии: Пособие для преподавателей музыкальных училищ и колледжей / М.С. Миненкова. – Минск: Мин-во культуры Республики Беларусь, УО «Белорусская государственная академия музыки», 2010. – С. 66-70.
- Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007.
- Долматов, Н. Гармония: Практический курс / Н.Долматов. – М.: Изд. центр “Academia”, 1999. – С. 88-95.

Тема 3. Квартсекстаккорды: проходящие, вспомогательные, К^{б4}. Период. Каденция

Вопросы и задания

1. Что называется гармоническим оборотом?
2. Аккорды, каких функций возможны после тонической гармонии? После субдоминантовой? После доминантовой?
3. Какое соединение аккордов называется гармоническим?
4. Какое соединение аккордов называется мелодическим?
5. Как соединяется субдоминантовое трезвучие с трезвучием доминанты?
6. Какова техника голосоведения при соединении субдоминантового секстаккорда с секстаккордом доминанты?
7. В чем отличительная особенность применения квартсекстаккордов?
8. Чем отличаются вспомогательные квартсекстаккорды от проходящих?
9. Что такое «каденция» и каких видов она бывает?
10. Что такое кадансовый квартсекстаккорд и чем он отличается от других квартсекстаккордов?
11. Определить виды каденций, их взаимосвязь в следующих отрывках:
 - а) Р. Шуман «альбом для юношества», ор. 68 №8 и 9;
 - б) М. Глинка «Ночной зефир» (т. 1-10);
 - в) П. Чайковский «Сладкая греза», ор. 39 № 21 и «Песнь жаворонка», ор. 39 № 22.
12. В тональностях C -dur и a -moll письменно построить по два варианта следующих последовательностей аккордов (меняя мелодическое положение и расположение первого аккорда):
T – D – T, T6 – D6 – T, T – D – T6 T – D6 – T.
13. Сделать анализ играемых на инструменте произведений по следующей схеме:
 - а) определить форму периода;
 - б) определить количество предложений;
 - в) определить каденции;
 - г) сделать анализ аккордов.
14. Закончить гармонизацию данного периода и добавить к нему плагальное заключение:



15. На фортепиано строить и разрешать кадансовый квартсектаккорд в разных мажорных и минорных тональностях.

16. Гармонизовать данные мелодии:

115

Литература:

- Мюллер, Т. Гармония / Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1981.
- Мясоедов, А. Учебник гармонии / А. Мясоедов. – М.: Музыка, 2000.
- Учебник гармонии / И. Дубовский, С. Евсеев, В. Соколов, И. Способин. – 4-е изд. – М.: Музыка, 2007.

Тема 4. D7 и его обращения

Вопросы и задания

1. Каково интервальное строение D7 и какие ступени лада его образуют? Как разрешается D7?
2. Как называются обращения доминантсептаккорда и как они разрешаются?
3. Как осуществляется соединение аккордов субдоминанты и диссонирующих аккордов доминанты?
4. Построить и разрешить D7, D65, D43, D2 в тональностях: C-dur, B-dur, e-moll, a-moll.
5. Соединить трезвучие субдоминанты и его обращения с аккордами D7, D65, D43, D2 в тональностях до двух знаков в ключе.
6. Найти D7 и его обращения в следующих произведениях:
 - а) В.А. Моцарт Колыбельная;
 - б) Л. Бетховен Соната ор. 10 №2 (т. 1-16);
 - в) Ф. Шопен Прелюдия до минор;
 - г) Р. Шуман Новеллетта ор. 22 №5 (начало эпизода соль минор).
7. Гармонизовать следующие мелодии:

197

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

8. Гармонизовать данные отрывки на фортепиано:

228

1.

2.

3.

4.

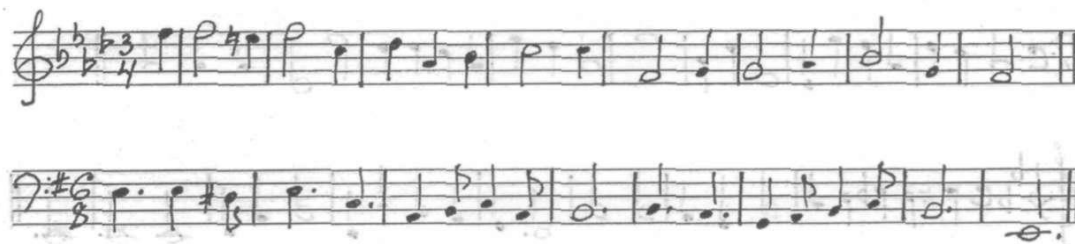
Литература:

- Мюллер, Т. Гармония / Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1981.
- Мясоедов, А. Учебник гармонии / А. Мясоедов. – М.: Музыка, 2000.
- Учебник гармонии / И. Дубовский, С. Евсеев, В. Соколов, И. Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007.

Тема 5. II_7 и его обращения

Вопросы и задания

- 1) Чем отличается трезвучие второй ступени натурального мажора от аналогичного аккорда гармонического мажора и минора?
- 2) Почему сектаккорд второй ступени является более распространенной гармонией, нежели трезвучие?
- 3) Какие аккорды стоят обычно перед сектаккордом второй ступени?
- 4) В какие гармонии переходит сектаккорд второй ступени?
- 5) Какие интервалы входят в состав септаккорда второй ступени?
- 6) Сколько обращений имеет септаккорд второй ступени?
- 7) Как разрешается септаккорд и его обращения в тоническую гармонию?
- 8) Какие условия перехода септаккорда второй ступени и его обращений в доминантсептаккорд?
- 9) На какое время звучит II_2 ? Как называется оборот, в котором использован этот аккорд?
- 10) Сделать гармонический анализ произведений по классам основного инструмента, дирижирования, сольного пения. Найти в них аккорды второй ступени.
- 11) Гармонизовать задачи:



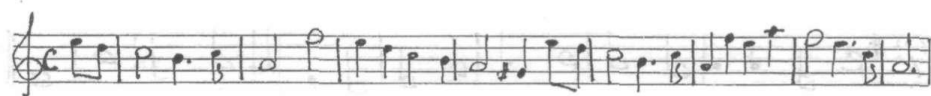
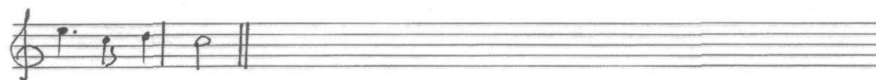
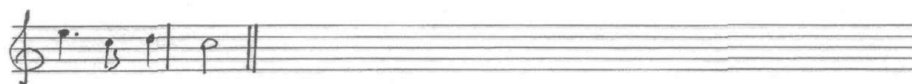
Литература:

- Мюллер, Т. Гармония / Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1981.
- Мясоедов, А. Учебник гармонии / А. Мясоедов. – М.: Музыка, 2000.
- Дубовский, И. Учебник гармонии / И. Дубовский, С. Евсеев, В. Соколов, И. Способин. – 4-е изд. – М.: Музыка, 2007.

Тема 6. DVII₇ и его обращения.
Менее употребительные аккорды доминантовой группы

Вопросы и задания

- 1) Перечислить разновидности DVII₇. Чем отличается интервальный состав малого от уменьшенного вводного септаккорда?
- 2) Какие гармонии могут предшествовать DVII₇?
- 3) Как разрешается DVII₇ и его обращения в тонику?
- 4) Какие условия перехода DVII₇ и его обращений в доминантсептаккорд и его обращения?
- 5) Какими свойствами обладает DVII₄₃?
- 6) С делать гармонический анализ: Л. Бетховен. Сонаты «фа» минор (первая) и «до» минор (пятая).
- 7) Какие аккорды доминантовой группы считаются менее употребительными? Перечислить.
- 8) Какие функции звучат в трезвучии третьей ступени?
- 9) Какой звук замещает сексту в доминантсептаккорде?
- 10) Сколько звуков в доминантнонааккорде?
- 11) Какой оборот называется фригийским?
- 12) Мажорная или минорная доминанта звучит во фригийском обороте?
- 13) Какие аккорды доминантовой группы считаются менее употребительными? Перечислить.
- 14) Какие функции звучат в трезвучии третьей ступени?
- 15) Какой звук замещает сексту в доминантсептаккорде?
- 16) Сколько звуков в доминантнонааккорде?
- 17) Какой оборот называется фригийским?
- 18) Мажорная или минорная доминанта звучит во фригийском обороте?
- 19) Гармонизовать задачи:



Литература:

- Мюллер, Т. Гармония / Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1981.
- Мясоедов, А. Учебник гармонии / А. Мясоедов. – М.: Музыка, 2000.
- Учебник гармонии / И. Дубовский, С. Евсеев, В. Соколов, И. Способин. – 4-е изд. – М.: Музыка, 2007.

Тема 7. Аккорды альтерированной S (DD) в каденции и внутри построения

Вопросы и задания

- 1) Какие аккорды называются аккордами двойной доминанты?
- 2) Какие ступени лада входят в состав трезвучия DD?
- 3) Какие ступени лада входят в состав септаккорда DD?
- 4) Сколько обращений имеет DD7?
- 5) На каких ступенях лада строятся DD65, DD43, DD2?
- 6) На какой ступени лада строится вводный аккорд DD и какие разновидности этого аккорда встречаются в музыкальной практике?
- 7) Какие ступени лада изменяются в альтерированных аккордах DD?
- 8) Какими функциями может быть подготовлен аккорд DD в каденции?
- 9) Как разрешаются аккорды DD в D?
- 10) Как разрешаются аккорды DD в T?
- 11) Возможен ли переход от аккорда DD в септаккорд S?
- 12) Проанализировать произведения своего репертуара по классу основного инструмента, обратив внимание на условия применения аккордов DD, определить его вид.
- 13) Выполните следующие практические задания:

Проанализировать следующие отрывки, обратив внимание на условия применения аккордов двойной доминанты (в частности на голосоведение):

а) Л. Бетховен. Ф-п. соната, ор. 14 № 2, ч. I (тт. 37—45);

б) Ф. Мендельсон. Песни без слов: № 9, тт. 3—6; № 14, тт. 1—8; № 22, тт. 2—9; № 28, тт. 1—4;

в) А. Гурилев. Романсы: «Сердце—игрушка» (тт. 1—8) и «Она миленькая» (тт. 1—8);

г) Р. Шуман. «Лотос» (последние 5 тактов);

д) Ф. Шопен. Ноктюрн, ор. 15 № 2 (тт. 1—8); Ноктюрн, ор. 48 № 1, средняя часть (тт. 1—4).

Письменные

а) Гармонизовать данные мелодии и басы:

- 6) Каково отличие задержания от всех других видов неаккордовых звуков?
- 7) Каковы выразительные возможности разных видов неаккордовых звуков?
- 8) Выполнить письменные задания:

Проанализировать три из следующих отрывков:

- а) Л. Бетховен. Ор. 14 № 2, ч. II (тт. 1—20);
 б) Л. Бетховен. Ор. 49 № 2, ч. II (тт. 1—8);
 в) И. Гайдн. Легкая соната *До* мажор, ч. I (тт. 1—8);
 г) В. А. Моцарт. Соната *до* минор, ч. III (тт. 1—16);
 д) А. Даргомыжский. «Ночной зефир», ч. II;

- е) А. Даргомыжский. «Шестнадцать лет» (тт. 5—12);
 ж) М. Глинка. «Северная звезда» (тт. 1—13).

Практические указания к анализу:

а) Перед анализом прослушать (исполнить) данный отрывок и переписать его в нотную тетрадь, оставляя одну свободную нотную строку.

б) Выяснить тип каждого аккорда (трезвучие, септаккорд, нонаккорд), вид его (основной или обращение, и какое).

в) На дополнительной нотной строке подписать под каждым соответствующим аккордом его схематическое изложение (как в примере 15) и название (трезвучие, септаккорд, секстаккорд, терцквартаккорд).

г) Неаккордовые звуки пометать соответственно буквами: *з* — задержание, *п* — проходящий, *в* — вспомогательный, *пм* — предъём

В случае затруднений с определением вида неаккордового звука пометать его буквой *н* (неаккордовый) — до выяснения таких сомнительных случаев на очередном уроке.

д) В мелодической линии определить местонахождение кульминационного пункта.

Аналогичным образом провести анализ двух-трех произведений (отрывков), выбранных самостоятельно.

Литература:

- Мясоедов, А. Учебник гармонии / А. Мясоедов. — М.: Музыка, 2000.
- Учебник гармонии / И. Дубовский, С. Евсеев, В. Соколов, И. Способин. — 4-е изд. — М.: Музыка, 2007.
- Хадзінская, Н. Фактура ў курсе гармоніі / Н. Хадзінская. — Мн.: Бел.ун-т культуры, 2000.

Тема 9. Типы тональных соотношений. Система родства тональностей

Вопросы и задания

- 1) Найдите тональности I степени родства для E-dur и f-moll.
- 2) Выпишите общие трезвучия для B и d, A и h, Es и As.
- 3) Проанализируйте фрагмент по плану: главная тональность, побочная тональность, ее функциональное значение, какой аккорд является посредствующим и модулирующим:

Allegretto Л. Бетховен. Симфония № 7, ч. II

- 4) Постройте хроматические гаммы в мажорных тональностях I степени родства для A-dur (укажите, в какие тональности осуществляется отклонение с помощью хроматических звуков). Образец выполнения:

До-мажор

- 5) Транспонируйте мелодию в тональности I степени родства соот-

Не слишком скоро М. Балакирев. Вальс

ветствующего наклонения:

- 6) Проанализируйте мелодию по плану: определить главную тональность, в какую тональность происходит модуляция, ее функциональное значение, встречаются какие-либо другие тональности, их функциональное значение:

Спокойно, легко Д. Шостакович. «Танцы кукол». Гавот

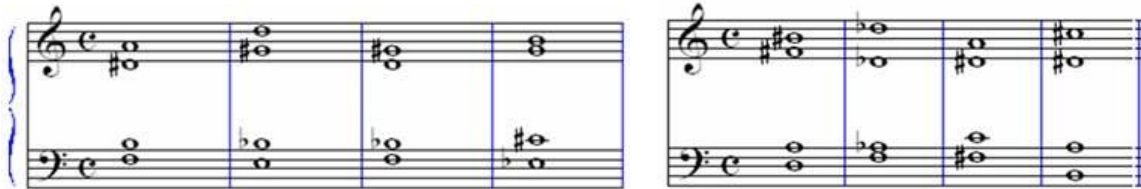
Литература:

- Хадзінская, Н. Фактура ў курсе гармоніі / Н. Хадзінская. –Мн.: Бел.ун-т культуры, 2000. – С. 29, 33-36.
- Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007.
- Мясоедов, А. Учебник гармонии / А. Мясоедов. – М.: Музыка, 2000.

Тема 10. Отклонение. Отклонение в тональности I степени родства

Вопросы и задания

- 1) Дайте определение понятия «отклонение».
- 2) Какие тональности относятся к I степени родства?
- 3) Определить и разрешить аккорды:



- 4) Играть секвенции по б.2 вниз:



- 5) Гармонизовать фрагменты мелодий, используя отклонения (окончание не обязательно на Т):





Литература:

- Хадзінская, Н. Фактура ў курсе гармоніі / Н. Хадзінская. –Мн.: Бел.ун-т культуры, 2000. – С. 29, 33-36.
- Учебник гармонии / И. Дубовский, С.Евсеев, В.Соколов, И.Способин. – 4-е изд. - М.: Музыка, 2007.
- Мясоедов, А. Учебник гармонии / А. Мясоедов. – М.: Музыка, 2000.

Тема 11. Модуляция.

Модуляция в тональности I степени родства

Вопросы и задания

- 1) Что называется модуляцией?
- 2) Какой аккорд называется посредствующим?
- 3) Какой аккорд называется модулирующим?
- 4) Сколько тональностей составляют круг тональностей первой степени родства?
- 5) Сколько общих звуков между тональностями первой степени родства?
- 6) Сколько общих аккордов между тональностями первой степени родства?
- 7) родства?
- 8) Сколько тональностей составляют круг тональностей второй степени родства?
- 9) Гармонизируйте следующие музыкальные примеры:

435 (1)

445. № 7

464. № 10

493. № 4

500. № 3

525. № 4

525. № 8

Литература:

- Хадзінская, Н. Фактура ў курсе гармоніі / Н. Хадзінская. – Мн.: Бел.ун-т культуры, 2000. – С. 29, 33-36.
- Дубовский, И. Учебник гармонии / И. Дубовский, С. Евсеев, В. Соколов, И. Способин. – 4-е изд. – М.: Музыка, 2007.
- Мясоедов, А. Учебник гармонии / А. Мясоедов. – М.: Музыка, 2000.

МОДУЛЬ 2. ПОЛИФОНИЯ

Тема 12. Понятие «полифония». Исторический обзор развития полифонии

Вопросы и задания

1) Дать определение основным историческим периодам развития полифонии как главенствующего способа изложения и развития в европейской музыке: полифония эпохи средневековья (два ее этапа – раннее средневековье и переход к возрождению); полифония эпохи Возрождения, полифония эпохи барокко.

2) Определить временные границы каждого изучаемого периода, их соответствие общей исторической и художественно-стилистической периодизации.

3) Дать названия национальных полифонических школ и имена композиторов, в творчестве которых полифония получила наибольшее развитие на этом этапе.

4) Характерные образно-содержательные и выразительные признаки полифонической музыки данного времени.

5) Основные полифонические жанры и формы музыки данного периода.

6) Конкретные полифонические приемы музыкального изложения и развития, характерные для данного стиля или творчества отдельных его представителей. Состояние полифонической техники.

7) Роль полифонии в эпоху господства гомофонно-гармонического склада; название соответствующих эпохальных музыкальных стилей и их периодизация (венский классицизм, романтизм, многообразие стилей XX в.)

8) Какие полифонические приемы изложения и развития используются в гомофонной музыке разных периодов.

9) Какие из полифонических форм привлекают внимание композиторов на этих этапах и как они соотносятся с гомофонными формами и жанрами.

10) Имена композиторов, проявивших наибольший творческий интерес к полифоническим приемам и формам: во второй половине XVIII в.; в XIX в.; в XX в. Соответствующие примеры их сочинений.

11) Соотношение полифонии и гомофонии в музыке каждого стиля и отдельных его представителей.

Литература:

• Григорьев, С. Учебник полифонии / С. Григорьев, Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1969. – 330 с.

• Виды полифонии: методические указания по курсу полифонии / сост. И.В. Ухова, Н.Н. Ходинская. – Мн.: Минский институт культуры, 1986. – 20 с.

• Мюллер, Т. Полифония / Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1988. – 336 с.

• Полифонические формы и жанры: учебно-методические указания по полифонии / И.В. Ухова. – Мн.: Минский институт культуры, 1991. – 17 с.

Тема 13. Подголосочная полифония. Контрастная полифония

Вопросы и задания

- 1) Выполните анализ народной песни (на выбор), ее структуру.
- 2) Определите звукоряд и ладовое строение мелодии.
- 3) Отметьте опорные звуки мелодии (устои) и средства их выделения.
- 4) Проанализируйте степень подобия мелодических линий, проявления этого подобия.
- 5) Охарактеризуйте особенности голосоведения (преобладающий тип голосоведения, моменты использования других типов голосоведения).
- 6) Опишите соотношение консонансов и диссонансов, особенности разрешения диссонансов.
- 7) Выявите метроритмические особенности подголосочной полифонии (тип метрики, ритмическое сходство и ритмический контраст голосов, свободное паузирование).
- 8) Проанализируйте образцы контрастной полифонии (на выбор). Обратите внимание на ладовую принадлежность музыки.
- 9) Охарактеризуйте мелодические линии голосов, соотношение в них поступенного и скачкового движения, диапазон и направление скачков, протяженность поступенного движения.
- 10) Определите гармонические интервалы, образующиеся на сильных и слабых долях, соотношение консонансов и диссонансов, виды диссонансов (проходящие, вспомогательные звуки, задержания приготовленные и неприготовленные, диссонансы, взятые скачком).
- 11) Установите типы голосоведения в контрапунктирующих голосах (противоположное, косвенное, прямое, параллельное).
- 12) Отметьте соотношение вступлений голосов, совпадение или несовпадение кульминаций, каденций в двухголосии.
- 13) Выявите метроритмические условия соотношения голосов (комплементарная ритмика, взаимозависимость акцентов и протяженности построений).

Литература:

- Григорьев, С. Учебник полифонии / С. Григорьев, Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1969. – 330 с.
- Виды полифонии: методические указания по курсу полифонии / сост. И.В. Ухова, Н.Н. Ходинская. – Мн.: Минский институт культуры, 1986. – 20 с.
- Мюллер, Т. Полифония / Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1988. – 336 с.
- Полифонические формы и жанры: учебно-методические указания по полифонии / И.В. Ухова. – Мн.: Минский институт культуры, 1991. – 17 с.

Тема 14. Имитационная полифония

Вопросы и задания

- 1) Что такое имитационная полифония?
- 2) Что такое пропоста?
- 3) Что такое респоста?
- 4) Что такое простая имитация?
- 5) Что такое каноническая имитация?
- 6) Что такое точная имитация?
- 7) Что такое свободная имитация?
- 8) Что такое показатели имитации?
- 9) Что такое сторона (направление) имитации?
- 10) Что такое интервал имитации?
- 11) Что такое расстояние (сдвиг по времени) имитации?
- 12) Что такое преобразование в имитации?
- 13) Проанализируйте данные примеры (инвенции И.С. Баха) и определите вид имитации (простая или каноническая; канон законченный, бесконечный, каноническая секвенция).
- 14) Выявите наличие и вид полифонического преобразования темы в имитирующем голосе (прямое движение, обращение, увеличение и т.п.).
- 15) Определите направление, интервал и расстояние имитации.
- 16) Охарактеризуйте тип и степень контраста противосложения с имитирующим голосом (респостой).
- 17) Установите принадлежность имитации к строгому или свободно-му стилю.

Литература:

- Григорьев, С. Учебник полифонии / С. Григорьев, Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1969. – 330 с.
- Виды полифонии: методические указания по курсу полифонии / сост. И.В. Ухова, Н.Н. Ходинская. – Мн.: Минский институт культуры, 1986. – 20 с.
- Мюллер, Т. Полифония / Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1988. – 336 с.
- Полифонические формы и жанры: учебно-методические указания по полифонии / И.В. Ухова. – Мн.: Минский институт культуры, 1991. – 17 с.

Тема 15. Фуга и ее основные композиционные элементы

Вопросы и задания

- 1) В анализируемой фуге (на выбор из ХТК 1-ый том) изучить и описать ее основные элементы – тему, ответ, противосложения, интермедии, стретты.
- 2) Охарактеризовать тему фуги. Отметить:
 - ее жанровую принадлежность, длину (в тактах);

- элементы, из которых она состоит (наличие ядра и продления), величину ядра;
 - строение темы (однородное, контрастное, вариантное, контрастновариантное);
 - степень завершенности и приемы завершения (ладотональные и метрические);
 - тональный план темы.
- 3) Охарактеризовать ответ в фуге. Определить:
- доминантовый он или субдоминантовый; тональный или реальный;
 - если ответ тональный, объяснить причины его введения (начало темы с V ступени лада, со скачка между I и V ступенью в начальном обороте, модуляция темы в D).
- 4) Охарактеризовать первые два противосложения:
- определить, удержанные они или удержанные;
 - выявить степень контраста – ритмического, мелодического – противосложений с темой;
 - охарактеризовать их интонационное строение.
- 5) Описать строение двух интермедий:
- тематическое (связь тематического материала каждого голоса с темой, противосложениями, кодеттой, появление нового материала);
 - полифоническое (вид многоголосия, который образуется между полифоническими голосами, полифонические приемы, канонические секвенции, простой или сложный контрапункт, гомофонно-гармонические приемы, если они имеются);
 - тонально-гармоническое (модуляции, секвенции – диатонические, хроматические, транспонирующие).
- б) Отметить наличие и строение стретт:
- указать разделы, такты, в которых они присутствуют,
 - установить количество проведений темы в каждой стретте,
 - определить показатели использующихся в стреттах канонических имитаций (направление, интервал, расстояние, виды полифонического преобразования темы).

Литература:

- Григорьев, С. Учебник полифонии / С. Григорьев, Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1969. – 330 с.
- Виды полифонии: методические указания по курсу полифонии / сост. И.В. Ухова, Н.Н. Ходинская. – Мн.: Минский институт культуры, 1986. – 20 с.
- Мюллер, Т. Полифония / Т. Мюллер. – М.: Музыка, 1988. – 336 с.
- Полифонические формы и жанры: учебно-методические указания по полифонии / И.В. Ухова. – Мн.: Минский институт культуры, 1991. – 17 с.

2.2. Методические рекомендации по подготовке к практическим занятиям

На практических занятиях по учебной дисциплине «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» обучающиеся: занимаются построением аккордовых цепочек, решением задач и чтением с листа музыкальных примеров, подбором аккомпанемента к музыкальному примеру, пением аккордовых последовательностей, гармоническим анализом, игрой на фортепиано построенного материала, сочинением примеров на подголосочную, контрастную и имитационную полифонию, тем для фуг с последующим преобразованием (в обращении или инверсии, ракоходе, инверсии ракохода, в ритмическом уменьшении и увеличении), сочинением мелодий на предложенный поэтический текст, вариаций (фигурационных) на предложенную или авторскую тему с использованием неаккордовых звуков, музицированием на основе заданной фактурной (или аккордовой) модели и др.

Нормы оформления письменных работ

Студент обязан приносить на практические занятия по учебной дисциплине «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» следующие предметы:

- тетрадь (блокнот) для конспектирования материала и ведения записей, тетрадь нотную, ручку, карандаш простой;
- ластик, точилку (при необходимости).

При изучении материала письменные практические задания (с построением и сочинением) оформляются карандашом в нотной тетради. Письменные практические задания аналитического характера, выполняемые при изучении материала разделов, выполняются рукописно (аккуратным подчеркиванием) или в печатном (компьютерном) варианте.

Требования к оформлению печатного (компьютерного) варианта письменного практического задания следующие: основной текст печатается в текстовом редакторе WORD шрифтом Times New Roman, размер шрифта – 14, межстрочный интервал – полуторный, параметры страницы: поля верхнее и нижнее – 2 см, левое – 3 см, правое – 1,5 см; абзац с отступом 1,5 см.

Работа с практическим заданием

Гармонический анализ произведения или его отрывка:

1. Внимательно проанализировать нотную запись: ключи, регистры.
2. Определить главную (основную) тональность, выяснить и все другие тональности, появляющиеся в процессе развития. Необходимо помнить, что далеко не всегда произведение начинается с тоники. Определить общий тональный план произведения.
3. Изучить и определить виды каденций, установить их взаимосвязь в изложении и развитии произведения.

4. Сосредоточить внимание на координации (соподчинении) мелодического и гармонического развития, какими средствами подчеркивается кульминация.

5. Определяется гармоническая пульсация (частота смен гармоний) и регистровые особенности изложения аккордов.

6. Детально рассматривается каждый из аккордов, уточняются особенности удвоений и голосоведения.

7. Специально анализируются неаккордовые звуки в мелодии и сопровождающих голосах, определяются их виды и выразительное значение.

8. При наличии модулирования необходимо разобраться в логике общего процесса модуляции.

9. (Дополнительно) Выявить стилевые особенности использованной композитором аккордики.

10. Обобщить данные гармонического анализа.

Литература:

•Слонимская, Р.Н. Анализ гармонических стилей : Тезисы лекций и конспект исторического обзора гармонических стилей / Р.Н. Слонимская. – СПб. : Композитор, 2003. – 70 с.

•Дубовский, В. Учебник гармонии / В. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. – переизд. – М.: Музыка, 1987. – 480 с. (Тема 59 «Основные принципы построения тонального плана произведения»; Тема 60 «Некоторые вопросы гармонического анализа»).

Подбор аккомпанемента к мелодии:

1. Спеть или сыграть мелодию народной песни или авторской (композиторской).

2. Определить ладотональные свойства мелодии (лады народной музыки виды мажора или минора, тональные соотношения – отклонения, сопоставления, модуляции) и ее жанровую специфику.

3. Продумать аккордику в соответствии с ладотональными свойствами мелодии, зафиксировать в тексте в виде цифровки. Если авторская (композиторская) песня не известна, предварительно необходимо прослушать ее в аудиозаписи для уточнения специфики гармонии и тонального плана.

4. При повторении в песне отдельных мелодических фраз необходимо внести изменения в цифровке аккордов с целью избежать монотонности.

5. Определиться с фактурной моделью (фактурной ячейкой-формулой), соответствующей жанровым особенностям песни.

Анализ фрагмента музыкального произведения (экспозиционный период) рекомендуется выполнять по следующему плану:

1. характер музыкального образа;

2. жанровые, историко-стилевые черты;

3. ладотональность;

4. структурно-композиционное строение;

5. метроритмические особенности мелодии;
6. тип мелодического движения; – ладогармоническое развитие;
7. тип изложения, фактура.

Литература:

•Бобченко, Н.И. Творческие задания в интегрированном курсе гармонии и сольфеджио : учеб.-метод. пособие / Н.И.Бобченко. – Минск: БГПУ, 1999. – 44 с.

•Оськина, С.Е. Аккомпанемент на уроках гармонии : практический курс / С.Е.Оськина, Д.Г.Парнес. – 2-е изд. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2001. – С. 313–315.

III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. Критерии оценивания знаний студентов

Итоговой формой контроля знаний и умений студентов по учебной дисциплине «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» является *зачет*.

Зачет содержит: ответы на теоретические вопросы, включающие основные понятия гармонии и полифонии (тест); построение и игру на фортепиано аккордовых последовательностей в четырехголосном изложении, содержащих аккорды альтерированной субдоминанты, отклонение, модуляцию или исполнение на фортепиано самостоятельно гармонизованной мелодии песни детского школьного репертуара.

Зачтено	Студент умеет использовать обобщенные систематизированные знания в области основных музыкально-теоретических дисциплин – теории музыки, гармонии, полифонии и анализа музыкальных произведений при решении практических задач.
Незачтено	Студент демонстрирует неумение использовать обобщенные систематизированные знания в области основных музыкально-теоретических дисциплин – теории музыки, гармонии, полифонии и анализа музыкальных произведений при решении практических задач.

Для диагностики сформированности компетенций студентов по учебной дисциплине «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» следует использовать следующие средства:

- индивидуальный устный опрос во время занятий;
- комплексные письменные контрольные работы;
- творческие практические задания;
- типовые практические задания;
- тестирование;
- зачет.

3.2. Примерные требования к зачету

Теоретические вопросы к зачету

1. Типы аккордов. Название тонов аккорда. Четырехголосный склад. Расположение и мелодическое положение аккордов.

2. Соединение трезвучий. Понятие гармонического оборота. Автентические, плагальные и полные гармонические обороты.

3. Перемещение трезвучий. Способы и техника перемещения трезвучий. Скачки терцовых тонов в сопрано и теноре.

4. Мелодическое положение и расположение сектаккордов главных трезвучий. Удвоение в сектаккордах главных трезвучий. Перемещение сектаккордов.

5. Трезвучие II ступени в мажоре и миноре. Удвоение в сектаккорде II ступени. Условия применения сектаккорда II ступени в каденции и внутри построения.

6. Функциональные особенности трезвучия VI ступени. Условия применения трезвучия VI ступени. Прерванная каденция как средство расширения периода.

7. Понятия «период», «предложение», «каденция». Наиболее типичные структуры периода. Типы каденций по местоположению в периоде, гармоническому содержанию.

8. Строение K64, его бифункциональность, метрическое положение. Приготовление и применение K64, его перемещение.

9. Понятие об оборотах с проходящими и вспомогательными аккордами. Проходящие и вспомогательные квартсектаккорды.

10. Понятие секвенции. Классификация секвенций. Секвенция как одно из важнейших средств гармонического развития.

11. Доминантовый септаккорд в основном виде, его строение. Полный и неполный доминантовый септаккорд.

12. Обращения доминантового септаккорда, особенности их применения.

13. Септаккорд II ступени в миноре, натуральном и гармоническом мажоре. Приготовление и разрешение септаккорда II ступени и его обращений.

14. Септаккорд VII ступени в гармоническом миноре, натуральном и гармоническом мажоре.

15. Аккорды альтерированной субдоминанты (DD) в каденции и внутри построения.

16. Неаккордовые звуки. Понятие неаккордовых звуков. Задержание. Вспомогательный неаккордовый звук. Проходящий неаккордовый звук. Предъем.

17. Отклонение. Техника отклонения в тональности I степени родства.

18. Модуляция. Техника модуляции в тональности I степени родства.

19. Понятие «полифония». Виды полифонии и многоголосия.

20. Исторические этапы в развитии полифонии. Полифония в народной и профессиональной музыке.

21. Особенности применения подголосочной полифонии в народной музыке и композиторском творчестве. Специфика голосоведения, ладового мышления, ритма.

22. Историческое развитие контрастной полифонии. Строгое и свободное письмо: мелодика, правила контрапунктирования голосов.

23. Понятие имитационной полифонии. Виды и жанры имитационной полифонии.

24. Понятие фуги. Тема, ее типичные особенности (однородные и контрастные темы). Реальный и тональный ответы. Противосложение I разновидности.

25. Типы интермедий. Стретта и ее значение в фуге.

26. Основные разделы фуги: экспозиционный, развиваю заключительный. Двойные и тройные фуги.

Требования к практическим заданиям к зачету

1. Ответить на вопросы теста по пройденному материалу (основные понятия гармонии и полифонии).

2. Выполнить письменные задания, включающие гармонизацию мелодии и баса в соответствии с нормами голосоведения в четырехголосии по темам в течение семестра.

3. Построить и играть на фортепиано аккордовую последовательность в четырехголосном изложении, содержащую аккорды альтерированной субдоминанты, отклонение, модуляцию.

4. Исполнить на фортепиано самостоятельно гармонизованную мелодию песни детского школьного репертуара.

5. Выполнить анализ одной из фуг И.С. Баха («Хорошо темперированный клавир») с составлением схемы ее структуры.

Перечень рекомендуемых средств диагностики

Для диагностики результатов учебной деятельности студентов по дисциплине «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» рекомендуется использовать следующие средства:

- индивидуальный устный опрос во время занятий;
- письменные задания;
- типовые практические задания;
- зачет

3.3. Примерные тестовые задания

Тесты по учебному материалу учебного предмета «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» Выберите правильный ответ

1. Что такое гармония?

А. Аккомпанемент к мелодии.

Б. Соразмерность, слаженность, стройность.

В. Учебная дисциплина, изучающая все виды фактуры.

Г. Объединение звуков в созвучия и их закономерное последование.

2. Что такое аккорд?

- А. Вид фактуры.
- Б. Сопровождение к ведущей мелодии.
- В. Самостоятельное созвучие, построенное по определенному принципу.
- Г. Сочетание нескольких (не менее трех) звуков, которые можно расположить по терциям.

3. Что такое аккордовая функция?

- А. Значение аккорда в ладу, зависящее от его отношения к ладовому центру.
- Б. Расстояние от примы аккорда до I ступени лада.
- В. Тяготение аккорда к тональному центру.
- Г. Роль аккорда в гармоническом движении в зависимости от его местоположения в ладу.

4. Что такое фонизм аккорда?

- А. Инструментовка аккорда.
- Б. Регистр, в котором расположен аккорд.
- В. Особое качество созвучия, обусловленное прежде всего его строением.
- Г. Окраска, характер звучания.

5. Какие гармонические явления влияют на формообразование?

- А. Каденции.
- Б. Обороты с проходящими аккордами.
- В. Строение аккордов.
- Г. Отклонения и модуляции.

6. Что такое модальная гармония?

- А. Гармония в эпоху Средневековья, Возрождения.
- Б. Гармония в монодийной музыке.
- В. Гармония в серийной музыке.
- Г. Гармония, опирающаяся на мелодическую, а не функциональную логику связи аккордов.

7. Каково расстояние между тремя верхними соседними голосами в тесном расположении трезвучия?

- А. Не шире кварты.
- В. Не шире терции.
- Б. Не шире квинты.
- Г. Не уже терции.

8. Каково расстояние между тремя верхними соседними голосами в широком расположении трезвучия?

- А. Шире октавы.
- В. Не шире сексты.
- Б. Не уже кварты.
- Г. Не уже квинты.

9. Какое расстояние может быть между басом и тенором?

- А. От унисона до октавы.
- В. От унисона до двух октав.
- Б. Больше двух октав.

10. Что обычно удваивается в трезвучии?

- А. Прима.
- Б. Квинта.
- В. Терция.

11. Что удваивается в сектаккордах T, S, D?

- А. Прима или терция.
- Б. Терция или квинта.
- В. Прима или квинта.

12. Что такое скачок терций?

- А. Скачковое движение соседних голосов параллельными терциями.
- Б. Соединение трезвучий скачком в сопрано или теноре со сменой расположения.
- В. Скачок терцовых тонов септаккордов,
- Г. Скачок при соединении трезвучий, находящихся в мелодическом положении терций.

13. В каких случаях может происходить смена расположения?

А. Между тактами.

- Б. При соединении разных аккордов.
- В. При перемещении одного аккорда.
- Г. На грани предложений.

14. Что удваивается в неполном септаккорде?

- А. Прима.
- Б. Терция или квинта.
- В. Ничего.

15. На каких ступенях строятся самые распространенные септаккорды?

- А. I, IV, V.
- Б. V, VII, II.
- В. I, II, VII.

16. На каких ступенях мажора строятся малые минорные септаккорды?

- А. I, IV, V.
- Б. V, II, VII.
- В. II, III, VI.

17. На каких ступенях натурального минора строятся малые минорные септаккорды?

- А. I, IV, V.
- Б. V, II, VII.
- В. II, III, VI.

18. Какие последования аккордов малоупотребимы в классической гармонии?

- А. S-D.
- Б. D-S.
- В. D-III.
- Г. D-VI.

19. Что идет после K64?

- А. T.
- Б. S.
- В. D.
- Г. D7.

20. Что обычно предшествует K64?

- А. T.
- Б. S.
- В. D.
- Д. VI.

21. На какой доле такта в размере 4/4 может находиться K64?

- А. 1.
- Б. 2.
- В. 3.
- Г. 4.

22. Гармоническое соединение аккордов – это...

- А. Соединение аккордов секундового соотношения.
- Б. Отсутствие движения в одном-двух голосах при соединении аккордов.

В. Соединение аккордов, не имеющих общих звуков.

Г. Соединение аккордов с оставлением общих звуков на месте.

23. Мелодическое соединение аккордов – это...

А. Соединение аккордов с помощью мелодии.

Б. Соединение аккордов, не имеющих общих звуков.

В. Соединение аккордов с оставлением общих звуков на месте.

Г. Плавное соединение аккордов секундового соотношения.

24. Ходы на увеличенные интервалы в каком-либо голосе четырехголосия:

А. Допускаются.

Б. Не допускаются.

25. Прямое движение двух голосов к октаве называется:

А. Параллельными октавами.

Б. Противоположными октавами.

В. Скрытыми октавами.

26. Между тоническим трезвучием (T) и его повторением вводится вспомогательный:

А. Тонический квартсекстаккорд (T64).

Б. Субдоминантовый квартсектаккорд (S64)

В. Доминантовый квартсектаккорд (D64).

27. Вводный септаккорд (DVII7) в натуральном мажоре по своему строению:

А. Уменьшенный.

Б. Малый уменьшенный.

В. Малый минорный.

Г. Большой мажорный.

28. Введение в музыкальном построении заключительной каденции после прерванной каденции:

А. Желательно.

Б. Обязательно.

В. Необязательно.

29. Расширение периода не требуется, если в заключительной каденции тоника (T, t) вводится на сильном времени в мелодическом положении:

А. Примы.

Б. Терции.

В. Квинты.

30. Третье обращение септаккорда II ступени называется:

А. Субдоминантовым секундаккордом.

Б. Субдоминантовым терцквартаккордом.

В. Субдоминантовым квинтсектаккордом.

31. Вводный септаккорд в гармоническом мажоре имеет интервальное строение:

А. Уменьшенного септаккорда.

Б. Малого уменьшенного септаккорда.

В. Малого мажорного септаккорда.

Г. Большого мажорного септаккорда.

32. Доминантовый нонаккорд применяется:

А. В основном виде.

Б. В виде обращений.

В. Как в основном виде, так и в виде обращений.

33. Найдите автентические обороты:

А. T-D.

Б. D-T.

В. S-T.

Г. S-D-T.

34. Найдите plagальные обороты:

А. T-S-T.

Б. T-D-T.

В. S-T.

Г. T-S-D-T.

35. Найдите полный оборот:

- А. T-D-T.
- Б. D-S-T.
- В. T-S-D-T.

36. Найдите прерванные обороты:

- А. IV-II.
- Б. D7-VI.
- В. S-D.
- Г. D7-S6.

37. Что не является отклонением?

- А. Появление новой тональности в музыкальном произведении.
- Б. Кратковременный выход за пределы основной тональности.
- В. Смена тональности с каденционным закреплением.

38. Что такое прерванный оборот в отклонении?

- А. Переход побочного D7 в основной D7.
- Б. Переход побочного D7 в побочный II7.
- В. Разрешение побочного D7 в T основной тональности.
- Г. Разрешение побочного D7 в VI новой тональности.

39. Что не является эллипсисом?

- А. Цепочка «несостоявшихся» отклонений.
- Б. Хроматическая секвенция.
- В. Сочетание устойчивых аккордов различных тональностей.
- Г. Последовательность неразрешенных септаккордов.

40. Что такое ускоренная модуляция?

- А. Отклонение.
- Б. Модуляция без кадансового закрепления.
- В. Модуляция в тональности 4 степени родства без общего аккорда.
- Г. Модуляция в тональности 3 степени родства через T, S.

41. Что такое мелодико-гармоническая модуляция?

- А. Модуляция в гомофонной фактуре.
- Б. Модуляция в полифонической фактуре.
- В. Модуляция, совершенная с помощью мелодии.
- Г. Модуляция, совершенная через эллиптический оборот.

42. Где можно встретить сопоставление тональностей?

- А. В постепенной модуляции.
- Б. Во внезапной модуляции.
- В. Между главной и побочной партиями сонатной формы.
- Г. Между частями и разделами формы.

43. Что такое политональность?

- А. Тональность с большим количеством знаков.
- Б. Тональность в полифонии.
- В. Тональность с большим количеством отклонений.
- Г. Одновременное звучание разных тональностей.

44. Додекафония – это...

А. 12-звучная аккордика.

Б. Один из «искусственных» ладов.

В. Атональность.

Г. Серийно-двенадцатитоновый метод сочинения.

45. Полифония – это

А. Вид многоголосия, которое основано на одновременном сочетании двух и более самостоятельных мелодий.

Б. Вид многоголосия, которое основано на одновременном сочетании мелодии и сопровождающего её аккомпанемента.

46. «Фуга» в переводе означает:

А. «Бег».

Б. «Удар».

47. Назовите музыкальную форму, которая является вершиной полифонической музыки

А. Инвенция.

Б. Прелюдия.

В. Фуга.

IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА

Учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова»

УТВЕРЖДАЮ

Проректор по учебной работе
ВГУ имени П.М. Машерова

Д.Ю. Бобрик

« 04 » июля 2022 г.

Регистрационный № УД-18-02/уч.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА (ГАРМОНИЯ, ПОЛИФОНИЯ)

Учебная программа учреждения высшего образования
по учебной дисциплине
для специальности

1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография»

2022

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта ОСВО 1-03 01 07-2021 и учебного плана ВГУ имени П.М. Машерова для специальности 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография»

СОСТАВИТЕЛЬ:

О.М. Жукова, доцент кафедры музыки, кандидат искусствоведения, доцент

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ

Кафедрой музыки

(протокол № 13 от 24.06.2022)

Научно-методическим советом учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова»

(протокол № 5 от 04.06.2022)

ОТВЕТСТВЕННЫЙ ЗА ЭКСПЕРТИЗУ НА КАФЕДРЕ:

Ф.И.О. - Гимрз РВ

НОРМОКОНТРОЛЬ

Метод. УМО

Ф.И.О. - Гагарина

№ 06. 2022 г.

1. Пояснительная записка

1.1 Цели и задачи учебной дисциплины

Цель учебной дисциплины «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» – формировать основы музыкально-художественного мышления будущего педагога-музыканта.

Задачи учебной дисциплины «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)»:

- дать студентам систематизированные знания в области основополагающих музыкально-теоретических учебных дисциплин – гармонии, полифонии;
- сформировать категориальный музыкально-теоретический аппарат;
- освоить правила построения полифонической горизонтали и гармонической вертикали, отдельных аккордов и гармонических оборотов;
- выработать аналитические навыки на основе понимания жанровых, стилевых и стилистических особенностей музыкальных произведений композиторов различных исторических периодов и национальных школ;
- развить практические навыки гармонизации, музицирования и сочинения на основе различных форм работы;
- содействовать расширению музыкального кругозора студентов;
- создать основу для самостоятельного изучения разнообразных явлений музыкального искусства.

1.2 Место учебной дисциплины в системе подготовки специалиста с высшим образованием соответствующего профиля, связи с другими учебными дисциплинами

Учебная дисциплина «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» является дисциплиной компонента УВО учебного плана специальности 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография» и включена в модуль «Основы музыкознания – 2».

Формы и методы обучения

Основными формами, методами (технологиями) обучения, отвечающими целям изучения данной учебной дисциплины, являются:

- демонстрация;
- практическая (фронтальная) работа;
- индивидуальный практикум;
- групповое обсуждение.

Взаимосвязь учебной дисциплины с другими учебными дисциплинами специальности

Название учебной дисциплины, изучение которой связано с учебной дисциплиной «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)»	Перечень актуализируемых на занятиях по «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» комплексов знаний, формируемых на других учебных дисциплинах
Музыкально-инструментальная подготовка (основной и дополнительный инструмент)	Практическое использование навыков игры на музыкальном инструменте в гармонизации мелодий и баса, в исполнении аккордовых последовательностей и примеров полифонического письма.

Методика музыкального воспитания	Практическое использование методов организации музицирования и различных видов музыкальной деятельности на уроках музыки.
Музыкальная информатика	Практическое использование обучающих мультимедийных музыкальных программ, нотных редакторов, программ технической обработки музыкальных данных при освоении содержания учебной дисциплины, применение программы для создания мультимедийных презентаций по отдельным темам учебной дисциплины.

1.3 Требования к освоению учебной дисциплины

Требования к уровню освоения содержания учебной дисциплины «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» определены образовательным стандартом по специальности 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография».

Освоение учебной дисциплины должно обеспечить формирование следующих компетенций:

СК-5: Применять музыкально-исторические и музыковедческие знания в профессионально-ориентированной музыкально-педагогической деятельности.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен:

знать:

- ключевые понятия гармонии, полифонии и их определения;
- средства музыкальной выразительности и закономерности музыкального развития;

уметь:

- использовать основы гармонии и полифонии в решении профессиональных задач педагога-музыканта;
- применять способы фиксации музыкального текста;
- выполнять построения аккордов, их последовательностей в четырехголосном изложении в соответствии с правилами классической гармонии;
- гармонизовать мелодию, бас и исполнять на музыкальном инструменте;

владеть:

- методами анализа полифонической и гомофонной фактуры, аккордовой вертикали, средств музыкальной выразительности произведений различных исторических эпох;
- технологиями гармонизации мелодий песен детского школьного репертуара.

1.4 Общее количество часов и количество аудиторных часов, отводимое на изучение учебной дисциплины в соответствии с учебным планом учреждения образования по специальности

На изучение учебной дисциплины «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» для дневной формы получения образования отведено максимально 108 часов, из них аудиторных практических – 48 часа, форма контроля – зачет.

Для заочной формы получения образования отведено всего 108 часов, из них аудиторных – 6 часов: 2 лекции, 4 практических, форма контроля – зачет.

Распределение аудиторного времени по видам занятий, курсам и семестрам.

Дневная форма получения образования

Всего	Аудиторных	Курс, семестр	Лекционные	Практические	УСР	Зачет	Экзамен
108	48	II/3	-	48	-	+	-

Текущая аттестация проводится в соответствии с учебным планом специальности дневной формы получения образования в форме зачета в 3 семестре.

Заочная форма получения образования (сокращенный срок)

Всего	Аудиторных	Курс, семестр	Лекционные	Практические	УСР	Зачет	Экзамен
108	6	II/4	2	-	-	-	-
		III/5	-	4	-	+	-

Текущая аттестация проводится в соответствии с учебным планом специальности заочной формы получения образования в форме зачета в 5 семестре.

1.5 Форма получения высшего образования: дневная и заочная (сокращенный срок получения образования).

2. Содержание учебного материала по дисциплине «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)»

Структура содержания учебной дисциплины «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» определена на основе тематического подхода. Перечень основных тем обозначен в примерном тематическом плане.

Гармония

Тема 1. Введение. Аккорды, их виды, четырехголосный склад.

Гармония как одно из важнейших средств музыкально выразительности. Связь гармонии с другими музыкально-выразительными средствами. Гармония как учение об аккордах и их закономерной связи. Типы аккордов. Название тонов аккорда. Четырехголосный склад. Расположение и мелодическое положение аккордов. Соотношение аккордов.

Тема 2. Трезвучия и сектаккорды главных и побочных ступеней.

Функциональная система главных трезвучий. Соединение трезвучий. Понятие гармонического оборота. Автентические, плагальные и полные гармонические обороты. Перемещение трезвучий. Способы и техника перемещения трезвучий. Скачки терцовых тонов в сопрано и теноре. Мелодическое положение и расположение сектаккордов главных трезвучий. Удвоение в сектаккордах главных трезвучий. Перемещение сектаккордов. Наиболее распространенные ошибки при соединении трезвучия с сектаккордом главных ступеней. Соединение трезвучий с сектаккордом со скачком. Соединение двух сектаккордов. Трезвучие II ступени в мажоре и миноре. Удвоение в сектаккорде II ступени. Условия применения сектаккорда II ступени в каденции и внутри построения. Функциональные особенности трезвучия VI ступени. Условия применения трезвучия VI ступени. Прерванная каденция как средство расширения периода.

Тема 3. Квартсектаккорды: проходящие, вспомогательные, K^6_4 . Период. Каденция.

Понятия «период», «предложение», «каденция». Наиболее типичные структуры периода. Членение периода. Типы каденций по местоположению в периоде, гармоническому содержанию. Строение K^6_4 , его бифункциональность, метрическое положение. Приготовление и применение K^6_4 , его перемещение. Общее понятие об оборотах с проходящими и вспомогательными аккордами. Проходящий доминантовый квартсектаккорд между тоникой и тоническим сектаккордом. Проходящий тонический квартсектаккорд между субдоминантой и субдоминантовым сектаккордом. Использование оборота $T-S^6_4-T$ как плагального дополнения к периоду. Оборот $D-T^6_4-D$ в срединной каденции. Понятие секвенции. Классификация секвенций. Диатоническая (тональная) секвенция. Строение мотива секвенции. Пути перемещения. Секвенция как одно из важнейших средств гармонического развития.

Тема 4. D_7 и его обращения.

Доминантовый септаккорд в основном виде, его строение. Полный и неполный доминантовый септаккорд. Проходящая, приготовленная и взятая скачком септима аккорда. Перемещение доминантового септаккорда. Обращения доминантового септаккорда, особенности их применения. Плавное и скачковое разрешение обращений доминантового септаккорда. Проходящий доминантовый терцквартаккорд.

Тема 5. III_7 и его обращения.

Септаккорд II ступени в миноре, натуральном и гармоническом мажоре. Приготовление и разрешение септаккорда II ступени и его обращений. Проходящие и вспомогательные обороты с септаккордом II ступени и его обращениями.

Тема 6. $DVII_7$ и его обращения. Менее употребительные аккорды доминантовой группы.

Септаккорд VII ступени в гармоническом миноре, натуральном гармоническом мажоре. Приготовление и разрешение септаккорда VII ступени и его обращений в аккорды тонической и доминантовой функции. Проходящие обороты с септаккордом VII ступени и его обращениями.

Доминантовый нонаккорд в натуральном и гармоническом мажоре миноре. Способы разрешения доминантового нонаккорда. Доминантовое трезвучие и доминантовый септаккорд с секстой, их применение и способ разрешения. Использование секстаккорда VII ступени. Особенности использования трезвучия III ступени внутри построения. Гармонизация гаммы. Терцквартаккорд VII ступени с квартой в гармоническом миноре («рахманиновская субдоминанта»).

Тема 7. Аккорды альтерированной S (DD) в каденции и внутри построения.

Роль альтерированной субдоминанты (двойной доминанты) в музыкальном построении. Основные аккорды двойной доминанты, их строение. Приготовление и разрешение аккордов двойной доминанты каденции и внутри построения. Альтерация аккордов двойной доминанты.

Тема 8. Неаккордовые звуки. Понятие неаккордовых звуков. Задержание. Вспомогательный неаккордовый звук. Проходящий неаккордовый звук. Камбиата. Предъем.

Тема 9. Типы тональных соотношений. Система родства тональностей

Главные и побочные тональности в произведении. Функциональные связи главных и побочных тональностей. Три основных типа тональных соотношений: отклонение, модуляция, сопоставление. Близкие и далекие тональности. Тональности первой степени родства.

Тема 10. Отклонение. Отклонение в тональности I степени родства

Отклонение как одно из средств гармонического развития. Отклонение в тональности первой степени родства. Отклонения через диссонирующие аккорды доминантовой и субдоминантовой групп. Порядок отклонений в периоде.

Тема 11. Модуляция. Модуляция в тональности I степени родства

Виды модуляций. Процесс модуляции. Типичные направления модуляций в модулирующих периодах из мажора и минора. Модуляция в параллельную тональность. Модуляция в сторону субдоминанты. Модуляция в сторону доминанты. Модуляция в тональность с разницей в четыре ключевых знака.

Полифония

Тема 12. Понятие «полифония». Исторический обзор развития полифонии

Понятие «полифония» и его соотношение с понятием «многоголосие». Виды полифонии и многоголосия. Исторические этапы в развитии полифонии. Полифония в народной и профессиональной музыке.

Тема 13. Подголосочная полифония. Контрастная полифония

Понятие подголосочной полифонии. Особенности применения подголосочной полифонии в народной музыке и композиторском творчестве. Специфика голосоведения.

Своеобразие ладового мышления. Особенности ритма. Подголосочность скорых и протяжных песен.

Понятие контрастной полифонии. Возможные варианты соединения. Историческое развитие контрастной полифонии. Строгое и свободное письмо: мелодика, правила контрапунктирования голосов. Просто сложный контрапункт, его виды. Двойной контрапункт. Условия согласования контрастных мелодий.

Тема 14. Имитационная полифония

Понятие имитационной полифонии. Имитационная полифония в народной музыке и профессиональном творчестве. Виды и жанры имитационной полифонии.

Тема 15. Фуга, структура фуги и ее основные композиционные элементы

Понятие фуги. Тема, ее типичные особенности (однородные и контрастные темы). Реальный и тональный ответы. Противосложение I разновидности. Типы интермедий. Стретта и ее значение в фуге.

Основные разделы фуги: экспозиционный, развиваю заключительный. Разновидности строения фуги. Двойные и тройные фуги.

Анализ содержания учебной (типовой) программы ВГУ дневной формы получения образования по дисциплине «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)», интегрированной с дисциплинами «Гармония» и «Полифония» на уровне среднего специального образования

Уровень высшего образования		Уровень среднего специального образования		Количество часов на уровне ВО по образовательной программе, интегрированной со ССО
Содержание учебной дисциплины на уровне ВО (в соответствии с типовой учебной программой) (раздел, тема)	Количество часов по типовой (учебной) программе ВО	Количество часов по соответствующей теме по дисциплинам «Гармония», «Полифония»		
Гармония как наука и дисциплина. Аккорды, их виды, четырехголосный склад.	2	2		0
Трезвучия и сектаккорды главных и побочных ступеней.	6	8		2
Квартсектаккорды: проходящие, вспомогательные, К ⁶ ₄ . Период. Каденция.	4	6		2
D ₇ и его обращения.	4	8		4
SII ₇ и его обращения.	2	8		6
DVII ₇ и его обращения. Менее употребительные аккорды доминантовой группы.	2	8		6
Аккорды альтерированной S (DD) в каденции и внутри построения	4	8		4
Неаккордовые звуки.	2	6		4
Типы тональных соотношений. Система родства тональностей.	2	2		0
Отклонение. Отклонение в тональности I степени родства.	2	6		4
Модуляция. Модуляция в тональности I степени родства.	6	8		2
Понятие «полифония». Исторический обзор развития полифонии.	2	4		2
Подголосочная полифония. Контрастная полифония.	2	8		6
Имитационная полифония.	2	6		4
Фуга и ее основные композиционные элементы	6	10		4
Итого:	48	98		50

3. Учебно-методическая карта дисциплины

3.1 Дневная форма получения образования

107

Номер раздела, темы	Наименование раздела, темы	Количество аудиторных часов			Количество часов УСР	Форма контроля
		лекции	Практические семинарские [занятия]	Лабораторные занятия		
1	2	3	4	5	6	7
II курс 3 семестр						
<i>Модуль 1. Гармония.</i>						
1	Гармония как наука и дисциплина. Аккорды, их виды, четырехголосный склад.		2			устный опрос, тест
2	Трезвучия и сектаккорды главных и побочных ступеней.		6			письменные задания: гармонизация мелодии, баса
3	Квартсектаккорды: проходящие, вспомогательные, К ⁶ ₄ . Период. Каденция.		4			тест, анализ музыкального периода, контрольная работа
4	D ₇ и его обращения.		4			выполнение заданий на инструменте, письменные задания: гармонизация мелодии, баса
5	SII ₇ и его обращения.		2			устный опрос, письменные задания: гармонизация мелодии, баса
6	DVII ₇ и его обращения. Менее употребительные аккорды доминантовой группы.		2			письменные задания: гармонизация мелодии, баса
7	Аккорды альтерированной S (DD) в каденции и внутри построения		4			контрольная работа, выполнение заданий на инструменте
8	Неаккордовые звуки.		2			тестирование, анализ фрагментов музыкальных произведений с неаккордовыми звуками

9	Типы тональных соотношений. Система родства тональностей.		2			анализ фрагментов музыкальных произведений с различными типами тональных соотношений
10	Отклонение. Отклонение в тональности I степени родства.		2			составление схем отклонений в тональности I степени родства.
11	Модуляция. Модуляция в тональности I степени родства.		6			составление схем модуляций в тональности I степени родства., тестирование
	Контроль по модулю 1.					тестирование, гармонизация мелодии.
<i>Модуль 2. Полифония</i>						
12	Понятие «полифония». Исторический обзор развития полифонии.		2			тест, подготовка презентаций
13	Подголосочная полифония. Контрастная полифония.		2			анализ примеров подголосочной и контрастной полифонии, тестирование
14	Имитационная полифония.		2			анализ примеров имитационной полифонии, тестирование
15	Фуга и ее основные композиционные элементы		6			анализ фуг композиторов-полифонистов, составление схем фуг ХТК И.С. Баха, тестирование
	Контроль по модулю 2.					тестирование, составить схему фуги.
	Итого:		48			зачет

Учебно-методическая карта дисциплины

3.2 Заочная форма получения образования

601

Номер раздела, темы	Наименование раздела, темы занятия	Количество аудиторных часов			Количество часов УСР	Форма контроля
		лекции	Практические семинарские [занятия]	Лабораторные занятия		
1	2	3	4	5	6	7
II курс 4 семестр						
<i>Модуль 1. Гармония.</i>						
1	Гармония как наука и дисциплина. Аккорды, их виды, четырехголосный склад. Основные категории гармонии. Правила гармонизации мелодии и баса.	2				тест, гармонизация мелодии и баса, игра на инструменте
III курс 5 семестр						
2	Типы тональных соотношений. Отклонение. Модуляция.		2			составление схем отклонений и модуляций в тональности I степени родства, тестирование
	Контроль по модулю 1.					тестирование
<i>Модуль 2. Полифония.</i>						
3	Понятие «полифония». Исторический обзор развития полифонии. Фуга и ее основные компоненты.		2			тестирование, подготовка презентаций
	Контроль по модулю 2.					тестирование
	Итого:	2	4			Зачет

4. Информационно-методическая часть

4.1. Литература

Основная литература:

1. Цыпин, Г. М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника : учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / Г. М. Цыпин. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Юрайт, 2020. – 191, [3] с. - (Высшее образование) (УМО ВО рекомендует).
2. Заднепровская, Г.В. Анализ музыкальных произведений: уч пособие / Г.В. Заднепровская. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 272с.
3. Основы теоретического музыкознания: учеб, пособие для выс. муз. пед. учеб, заведений / А.И. Волков, Л.Р. Подъяблонская, Г.Б. Роди: М.И. Ройтерштейн; под ред. М.И. Ройтерштейна. – М.: Академия, 2003. – 272с.

Дополнительная литература:

1. Бобченко, Н.И. Творческие задания в интегрированном по гармонии и сольфеджио: учеб.- метод. пособие / Н.И. Бобченко. – Мин БГПУ, 1999. – 44 с.
2. Корыхалова, Н.П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н.П. Корыхалова. – СПб.: Композитор, 2000. – 272 с.
3. Кузнецов, И. Теоретические основы полифонии XX века / И. Кузнецов. – М: НТЦ Консерватория, 1994. – 296 с.
4. Курс теории музыки / под ред. А.Л. Островского. – 3-е изд. – Л.: Музыка, 1988. – 152с.
5. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке: учеб, пособие для студ. высш. учеб, заведений / Е.В. Назайкинский. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
6. Старавыбарная, I.P. Тэорыя музыкі / I.P. Старавыбарная. – Мінск: ТАА «Ліма-рыус», 1996. – 192 с.
7. Теоретические основы музыки : учеб.-метод. пособие [Электронный ресурс] / Н.В. Бычкова, И.П. Марченко, В.С. Столярова, В.Н. Яценко; УО «Белорус, гос. пед. ун-т». – Минск, 2012. - 138с. – Библиогр.: с. 93-95 (40 назв.). – Рус. – Деп. в ГУ «БелИСА» 12.07.2012 г., №Д1201232. – С. 54-65.
8. Холопова, В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В.Н. Холопова. – СПб.: Издательство «Лань», 2002. – 368 с.

4.2. Организации самостоятельной работы студентов

Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

В учебных планах часы для самостоятельной работы студентов по дисциплине «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» не предусмотрены.

В качестве заданий для самостоятельной работы студентам могут быть предложены следующие: составление тезауруса по пройденной теме, гармонизация заданных мелодии и баса, а также мелодий песен из детского школьного репертуара, написание характеристики музыкального произведения с анализом аккордовой вертикали\гармонии, создание мультимедийной презентации в Microsoft PowerPoint об особенностях развития гармонии или полифонии различных эпох и стилей.

Темы для самостоятельного изучения:

1. Трезвучия и сектаккорды главных и побочных ступеней.
2. Квартсектаккорды: проходящие, вспомогательные, К ⁶ ₄ . Период. Каденция.
3. D ₇ и его обращения.
4. SII ₇ и его обращения.
5. DVII ₇ и его обращения. Менее употребительные аккорды доминантовой группы.
6. Аккорды альтерированной S (DD) в каденции и внутри построения
Имитационная полифония. Фуга и ее основные композиционные элементы. Структура фуги.

Научно-методическое обеспечение:

1. Цыпин, Г. М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника : учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / Г. М. Цыпин. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Юрайт, 2020. – 191, [3] с. - (Высшее образование) (УМО ВО рекомендует).
2. Заднепровская, Г.В. Анализ музыкальных произведений: уч пособие / Г.В. Заднепровская. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 272с.
3. Основы теоретического музыкознания: учеб, пособие для выс. муз. пед. учеб, заведений / А.И. Волков, Л.Р. Подъяблонская, Г.Б. Роди: М.И. Ройтерштейн; под ред. М.И. Ройтерштейна. – М.: Академия, 2003. – 272с.

Требования к содержанию заданий для самостоятельной работы

Тема 1: Трезвучия и сектаккорды главных и побочных ступеней.

Уровни	Задания	оценка
Уровень 1. (узнавание полученных знаний):	изучение основной и дополнительной литературы по теме, конспект.	4-6 баллов
Уровень 2. (воспроизведение полученных знаний)	разработка презентации по теме.	7 – 8 баллов
Уровень 3 (применение полученных знаний)	защита презентации по теме.	9 – 10 баллов
Рекомендованная литература: см.п.4.1 “Основная и дополнительная литература ”		

Тема 2: Квартсекстаккорды: проходящие, вспомогательные, K64. Период. Каденция.

Уровни	Задания	оценка
Уровень 1. (узнавание полученных знаний):	изучение основной и дополнительной литературы по теме, конспект.	4-6 баллов
Уровень 2. (воспроизведение полученных знаний)	разработка реферата по теме.	7 – 8 баллов
Уровень 3 (применение полученных знаний)	защита реферата по теме.	9 – 10 баллов
Рекомендованная литература: см.п.4.1 “Основная и дополнительная литература ”		

Тема 3: D7 и его обращения.

Уровни	Задания	оценка
Уровень 1. (узнавание полученных знаний):	изучение основной и дополнительной литературы по теме, конспект.	4-6 баллов
Уровень 2. (воспроизведение полученных знаний)	разработка реферата по теме.	7 – 8 баллов
Уровень 3 (применение полученных знаний)	защита реферата по теме.	9 – 10 баллов
Рекомендованная литература: см.п.4.1 “Основная и дополнительная литература ”		

Тема 4: III7 и его обращения.

Уровни	Задания	оценка
Уровень 1. (узнавание полученных знаний):	изучение основной и дополнительной литературы по теме, конспект.	4-6 баллов
Уровень 2. (воспроизведение полученных знаний)	разработка презентации по теме.	7 – 8 баллов
Уровень 3 (применение полученных знаний)	защита презентации по теме.	9 – 10 баллов
Рекомендованная литература: см.п.4.1 “Основная и дополнительная литература ”		

Тема 5: DVII7 и его обращения. Менее употребительные аккорды доминантовой группы.

Уровни	Задания	оценка
Уровень 1. (узнавание полученных знаний):	изучение основной и дополнительной литературы по теме, конспект.	4-6 баллов
Уровень 2. (воспроизведение полученных знаний)	разработка реферата по теме.	7 – 8 баллов
Уровень 3 (применение полученных знаний)	защита реферата по теме.	9 – 10 баллов
Рекомендованная литература: см.п.4.1 “Основная и дополнительная литература ”		

Тема 6: Аккорды альтерированной S (DD) в каденции и внутри построения

Уровни	Задания	оценка
Уровень 1. (узнавание полученных знаний):	изучение основной и дополнительной литературы по теме, конспект.	4-6 баллов
Уровень 2. (воспроизведение полученных знаний)	разработка реферата по теме.	7 – 8 баллов
Уровень 3 (применение полученных знаний)	защита реферата по теме.	9 – 10 баллов
Рекомендованная литература: см.п.4.1 “Основная и дополнительная литература ”		

Тема 7: Имитационная полифония. Фуга и ее основные композиционные элементы. Структура фуги.

Уровни	Задания	оценка
Уровень 1. (узнавание полученных знаний):	изучение основной и дополнительной литературы по теме, конспект.	4-6 баллов
Уровень 2. (воспроизведение полученных знаний)	составление схемы фуги.	7 – 8 баллов
Уровень 3 (применение полученных знаний)	описание схемы фуги.	9 – 10 баллов
Рекомендованная литература: см.п.4.1 “Основная и дополнительная литература ”		

4.3. Формы контроля и критерии оценки

Требования к содержанию заданий, выносимых на зачет

Итоговой формой контроля знаний и умений студентов по учебной дисциплине является зачет.

Зачет содержит: ответы на теоретические вопросы, включающие основные понятия гармонии и полифонии (тест); построение и игру на фортепиано аккордовых последовательностей в четырехголосном изложении, содержащих аккорды альтерированной субдоминанты, отклонение, модуляцию или исполнение на фортепиано самостоятельно гармонизованной мелодии песни детского школьного репертуара.

Зачетные требования по дисциплине «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)»

Теоретические вопросы к зачету:

1. Гармония как учение об аккордах и их закономерной связи.
2. Типы аккордов. Название тонов аккорда. Четырехголосный склад. Расположение и мелодическое положение аккордов.
3. Соединение трезвучий. Понятие гармонического оборота. Автентические, плагальные и полные гармонические обороты.
4. Перемещение трезвучий. Способы и техника перемещения трезвучий. Скачки терцовых тонов в сопрано и теноре.
5. Мелодическое положение и расположение сектаккордов главных трезвучий. Удвоение в сектаккордах главных трезвучий. Перемещение сектаккордов.

6. Трезвучие II ступени в мажоре и миноре. Удвоение в секстаккорде II ступени. Условия применения секстаккорда II ступени в каденции и внутри построения.
7. Функциональные особенности трезвучия VI ступени. Условия применения трезвучия VI ступени. Прерванная каденция как средство расширения периода.
8. Понятия «период», «предложение», «каденция». Наиболее типичные структуры периода. Типы каденций по местоположению в периоде, гармоническому содержанию.
9. Строение K64, его бифункциональность, метрическое положение. Приготовление и применение K64, его перемещение.
10. Понятие об оборотах с проходящими и вспомогательными аккордами. Проходящие и вспомогательные квартсекстаккорды.
11. Понятие секвенции. Классификация секвенций. Секвенция как одно из важнейших средств гармонического развития.
12. Доминантовый септаккорд в основном виде, его строение. Полный и неполный доминантовый септаккорд.
13. Обращения доминантового септаккорда, особенности их применения.
14. Септаккорд II ступени в миноре, натуральном и гармоническом мажоре. Приготовление и разрешение септаккорда II ступени и его обращений.
15. Септаккорд VII ступени в гармоническом миноре, натуральном и гармоническом мажоре.
16. Аккорды альтерированной субдоминанты (DD) в каденции и внутри построения.
17. Неаккордовые звуки. Понятие неаккордовых звуков. Задержание. Вспомогательный неаккордовый звук. Проходящий неаккордовый звук. Предъяем.
18. Отклонение. Техника отклонения в тональности I степени родства.
19. Модуляция. Техника модуляции в тональности I степени родства.
20. Понятие «полифония». Виды полифонии и многоголосия.
21. Исторические этапы в развития полифонии. Полифония в народной и профессиональной музыке.
22. Особенности применения подголосочной полифонии в народной музыке и композиторском творчестве. Специфика голосоведения, ладового мышления, ритма.
23. Историческое развитие контрастной полифонии. Строгое и свободное письмо: мелодика, правила контрапунктирования голосов.
24. Понятие имитационной полифонии. Виды и жанры имитационной полифонии.
25. Понятие фуги. Тема, ее типичные особенности (однородные и контрастные темы). Реальный и тональный ответы. Противосложение I разновидности.
26. Типы интермедий. Стретта и ее значение в фуге.
27. Основные разделы фуги: экспозиционный, развиваю заключительный. Двойные и тройные фуги.

Примерные практические задания:

1. Ответить на вопросы теста по пройденному материалу (основные понятия гармонии и полифонии).
2. Выполнить письменные задания, включающие гармонизацию мелодии и баса в соответствии с нормами голосоведения в четырехголосии по темам в течение семестра.
3. Построить и играть на фортепиано аккордовую последовательность в четырехголосном изложении, содержащую аккорды альтерированной субдоминанты, отклонение, модуляцию.

4. Исполнить на фортепиано самостоятельно гармонизованную мелодию песни детского школьного репертуара.

5. Выполнить анализ одной из фуг И.С. Баха («Хорошо темперированный клавир») с составлением схемы ее структуры.

Перечень рекомендуемых средств диагностики

Для диагностики результатов учебной деятельности студентов по дисциплине «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» рекомендуется использовать следующие средства:

- индивидуальный устный опрос во время занятий;
- письменные задания;
- типовые практические задания;
- зачет

Критерии оценки результатов учебной деятельности (зачет, индивидуальный устный опрос во время занятий, типовые практические задания)

Зачтено	Студент умеет использовать обобщенные систематизированные знания в области основных музыкально-теоретических дисциплин – теории музыки, гармонии, полифонии и анализа музыкальных произведений при решении практических задач.
Незачтено	Студент демонстрирует неумение использовать обобщенные систематизированные знания в области основных музыкально-теоретических дисциплин – теории музыки, гармонии, полифонии и анализа музыкальных произведений при решении практических задач.

4.4. Перечень применяемых образовательных технологий, методов и форм обучения для формирования компетенций

Планируемые результаты обучения	Виды технологий	Технологии, формы и методы
На уровне «Знать»	Традиционная технология: лекционно-семинарская система обучения	Практические занятия, контрольные письменные работы.
На уровне «Уметь»	Проблемное обучение	Проблемное изложение учебного материала, диалогический режим семинара.
	Модульное обучение	Информационные, оперативные – упражнения, практические задания, творческие – эвристические, проблемные. Модульное планирование учебного материала.
На уровне «Владеть»	Технологии формирования опыта профессиональной деятельности	Проведение занятий на филиалах кафедр, ресурсных центрах. Практика по специальности.

Протокол согласования учебной программы УВО

Название учебной дисциплины, с которой требуется согласование	Название кафедры	Предложения об изменениях в содержании учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине	Решение, принятое кафедрой, разработавшей учебную программу (с указанием даты и номера протокола)
Дирижерско-хоровая и вокальная подготовка	кафедра музыки	изменений в содержании учебной программы не требуется	учебную программу утвердить без изменений. Протокол № 13 от 24.06.2022
Методика музыкального воспитания	кафедра музыки	изменений в содержании учебной программы не требуется	учебную программу утвердить без изменений. Протокол № 13 от 24.06.2022
Музыкально-инструментальная подготовка (основной и дополнительный инструмент)	кафедра музыки	изменений в содержании учебной программы не требуется	учебную программу утвердить без изменений. Протокол № 13 от 24.06.2022

Дополнения и изменения к учебной программе

на ____ / ____ учебный год

№ п/п	Дополнения и изменения	Основание

Учебная программа пересмотрена и одобрена на заседании кафедры
 _____ (протокол № ____ от _____ 201_ г.)
 (название кафедры)

Заведующий кафедрой

 (ученая степень, ученое звание) (подпись) (И.О. Фамилия)

УТВЕРЖДАЮ
 Декан факультета

 (ученая степень, ученое звание) (подпись) (И.О.Фамилия)

4.2. МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Выполнение заданий по самостоятельной работе студентов по учебной дисциплине «Теоретические основы музыкального искусства (гармония, полифония)» содействует развитию самостоятельности студентов, предполагает формирование у них профессиональных умений и навыков, способствует расширению кругозора и развитию творческих способностей студентов.

Успешное выполнение заданий по управляемой самостоятельной работе студентов учитывается при выставлении отметки по итогам сдачи зачета.

Понятие «полифония». Исторический обзор развития полифонии; Подголосочная полифония. Контрастная полифония; Имитационная полифония; Фуга и ее основные композиционные элементы.

Тема 1. Гармония как наука и дисциплина. Аккорды, их виды, четырехголосный склад

- Дать определение понятия «гармония».
- Определить виды аккордов из предложенных музыкальных фрагментов.

Тема 2. Трезвучия и сектаккорды главных и побочных ступеней

- Подобрать аккомпанемент в фактуре с использованием автентических, плагальных и полных функциональных оборотов.
- Построить автентические, плагальные и полные функциональные обороты в тональностях до 3 знаков.
- Решение задач с использованием автентических, плагальных и полных функциональных оборотов (Е. Абызова Гармония).

Тема 3. Квартсектаккорды: проходящие, вспомогательные, К64. Период. Каденция

- Гармонический анализ музыкальных примеров.
- Построить каденционный оборот (в соответствии с классификацией) в тональностях до 3 знаков.
- Построить оборот T–S64–T (в широком расположении, 3 мелодических положениях).
- Игра каденции (в соответствии с классификацией) в тональностях до 3 знаков.

Тема 4. D7 и его обращения

- Гармонический анализ фрагментов исполняемых музыкальных произведений.
- Игра на фортепиано гармонических оборотов.
- Гармонизовать заданную мелодию.

Тема 5. SII7 и его обращения

- Построить аккорды SII7 в каденции и внутри построения.

- II7 с разрешением (через обращение D7).
- Гармонический анализ фрагментов музыкальных произведений.
- Игра гармонических оборотов.

Тема 6. DVII7 и его обращения. Менее употребительные аккорды доминантовой группы

- Гармонизовать мелодию (Е. Абызова Гармония).
- Гармонический анализ музыкальных фрагментов.

Игра на фортепиано гармонических оборотов с использованием неаккордовых звуков.

Тема 7. Аккорды альтерированной S (DD) в каденции и внутри построения

• Построить аккорды альтерированной S в каденции и внутри построения.

- Гармонический анализ фрагментов музыкальных произведений.
- Игра гармонических оборотов.

Тема 8. Неаккордовые звуки

• Гармонизовать мелодию (Е. Абызова Гармония).
 • Гармонический анализ музыкальных фрагментов.
 • Игра на фортепиано гармонических оборотов с использованием неаккордовых звуков.

Тема 9. Типы тональных соотношений. Система родства тоналностей

- Гармонический анализ фрагментов музыкальных произведений.
- Гармонический анализ фрагментов музыкальных произведений.
- Игра на фортепиано гармонических оборотов.

Тема 10. Отклонение. Отклонение в тоналности I степени родства

• Подобрать фрагменты музыкальных произведений, в тоналном плане которых присутствуют отклонения в тоналности I степени родства.

- Гармонизация заданной мелодии.

• Аранжировка предложенных фрагментов произведений с использованием хроматической секвенции.

Тема 11. Модуляция. Модуляция в тоналности I степени родства

• Подобрать аккомпанемент в фактурном изложении, соответствуя жанру и стилю музыкального примера.

• Гармонизация заданной мелодии с модуляцией в тоналности I степени родства.

• Игра гармонических оборотов с модуляцией в тоналности I степени родства.

Тема 12. Понятие «полифония». Исторический обзор развития полифонии

- Дать определение понятиям “полифония”, определить виды полифонии.

- Подобрать примеры произведений на различные виды полифонии.
- Подобрать аудиозаписи полифонических произведений (по периодам).

Тема 13. Подголосочная полифония. Контрастная полифония

- Подобрать фрагменты музыкальных произведений по подголосочной полифонии.

- Игра на фортепиано музыкальных примеров по подголосочной полифонии.

- Сочинить период с использованием подголосочной полифонии.

- Анализ фрагментов произведений по контрастной полифонии.

- Подобрать фрагменты музыкальных произведений по контрастной полифонии.

- Подобрать фрагменты музыкальных произведений по контрастной полифонии.

Тема 14. Имитационная полифония

- Сочинить период с использованием имитационной полифонии.

- Разработка презентаций по теме “Имитационная полифония в разные периоды”.

- Подобрать фрагменты музыкальных произведений по имитационной полифонии.

Тема 15. Фуга и ее основные композиционные элементы

- Дать определение понятию «фуга», определить ее основные композиционные элементы.

- Подобрать иллюстрированный ряд к произведению И.С. Баха.

- Изучить исследование Чугаева А.Г. Особенности строения клавирных фуг Баха.

- Подобрать музыкальные произведения эпохи классицизм, в которых используется структура фуги.

- Анализ музыкального произведения.

- Подготовить презентацию на тему «Взаимодействие видов полифонии».

- Подобрать фрагменты музыкальных произведений по взаимодействию видов полифонии.

Примерный репертуар для подбора аккомпанемента

Список песен русских советских и белорусских композиторов:

- И. Любан. Бывайце здаровы.

- М. Блантер. Катюша.

- И. Дунаевский. Песенка о капитане Гранте.

- В. Шаинский. Чему учат в школе.

- В. Раинчик. Калыханка.
- В. Шаинский. Вместе весело шагать.

Перечень произведений для гармонического анализа

- М. Балакирев. Романс «Испанская песня» (т. 1–20).
- А. Бородин. Увертюра к опере «Князь Игорь».
- Л. Бетховен. Соната № 2, ч. II.
- Л. Бетховен. Соната № 2 ч. III.
- Л. Бетховен. Соната № 5, № 8 (первые части).
- Л. Бетховен. Соната № 17, ч. III.
- Л. Бетховен. Соната № 30 (I часть).
- А. Гурилев «Грусть девушки», ор. 124.
- А. Гурилев «Матушка, голубушка».
- А. Гурилев. «Сердце – игрушка».
- А. Даргомыжский. Романсы «Мне грустно», «И скучно, и грустно».
- Ф. Лист. «Всюду тишина и покой».
- Ф. Лист. «Люблю тебя».
- Ф. Лист. «Радость и горе».
- В.А. Моцарт. Соната № 11 (I часть, Rondo «Alla turca»).
- В.А. Моцарт. «Ожидание весны».
- В.А. Моцарт. Хор жрецов из оперы «Волшебная флейта».
- А. Скрябин. Прелюдия cis-moll соч. 11 № 10.
- П. Чайковский. «Времена года» (Март, Апрель, Июнь, Октябрь, Декабрь).
- П. Чайковский. «Детский альбом» (Утренняя молитва, Зимнее утро, Мама, Вальс, Сладкая греза, Баба-яга, Шарманщик поет). П. Чайковский. Хор «Девицы, красавицы» из оперы «Евгений Онегин».
- Ф. Шопен. Мазурка, ор. 24 № 2.
- Ф. Шопен. Мазурка c-moll, ор. 56 № 3 (начальный период).
- Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 9 № 2.
- Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 37 № 1.
- Ф. Шопен. Прелюдии ор. 28.
- Ф. Шуберт. «Мельник и ручей».

Литература:

- Бобченко, Н.И. Творческие задания в интегрированном курсе гармонии и сольфеджио : учеб.-метод. пособие / Н.И. Бобченко. – Минск : БГПУ, 1999. – 44 с.
- Блюм, Д. Гармоническое сольфеджио: учеб. пособие / Д. Блюм. – М.: Сов. композитор, 1991.

4.3. ГЛОССАРИЙ

Аббревиатура (от итал. – сокращаю) – сокращенное и упрощенное обозначение в нотном тексте: многократных повторений звуков, аккордов или мелодических фигур, частей или построений музыкальных форм, а также мелизмов, динамических оттенков, тремоло, глиссандо, пассажей однотипного строения.

Акколада – фигурная скобка, объединяющая несколько нотных станов.

Аккомпанемент (от франц. – сопровождать) – имеет два основных значения: 1) музыкальное сопровождение (инструментальное, вокальное) сольной партии или партий; 2) все голоса музыкального произведения, сопровождающие ведущую мелодию в гомофонной музыке.

Аккорд (от франц. – согласовываю) – самостоятельное созвучие, построенное по определенному принципу согласно сущности данной гармонической системы.

Аккордовая последовательность – движение аккордов в соответствии с определенными принципами.

Акцент – выделение звуков или аккордов, выраженное в нотном тексте определенными обозначениями. Различают динамический (усиление звучания) и агогический (увеличение длительности звучания) акценты; метрический и ритмический (синкопа).

Альбертиевы басы – ритмически равномерная фигурация аккордов, представляющая собой многократно повторяемое движение звуков (например, с-g-e-g, с-a-f-a и т.д.). Встречаются в клавирных пьесах гомофонного склада. Обычно исполняются левой рукой.

Альт – партия в хоре или ансамбле, состоящая из низких детских или средних и низких женских голосов.

Альтерация (от лат. – изменение) – 1) повышение и понижение на полутон или тон ступени основного звукоряда без изменения ее названия. Знаки альтерации – *диез*, *бемоль*, *дубль-диез*, *дубль-бемоль*; знак отмены альтерации – *бекар*. 2) Один из типов хроматики, связанный с обострением функциональных тяготений внутри лада (альтерация ладовая, внутритональная) либо с выходом в другую тональность (модуляционная).

Ансамбль – сочетание голосов или инструментов.

Аранжировка (от франц. – приводить в порядок, устраивать) – 1) переложение музыкального произведения для иного по сравнению с оригиналом состава исполнителей; 2) облегченный вариант изложения музыкального произведения для исполнения на том же инструменте; 3) в джазовой музыке – гармонические, фактурные или другие изменения, характерные для различных вариантов исполнения композиции.

Арпеджио (от итал. – играть на арфе) – последовательное исполнение звуков аккорда, преимущественно на струнных и клавишных инструментах.

Вариации (от лат. – изменение) – 1) составная часть вариационной формы, представляющая собой видоизменение темы (мелодическое, ритмическое, ладовое и т.д.); 2) в балете – небольшой технически сложный и композиционно развитый танец.

Вводный тон (от лат. – чувствительная нота) – неустойчивый звук лада, расположенный на секунду ниже или выше I ступени.

«Венгерская гамма» – (венгерский лад, цыганский лад, дважды гармонический минор) – минорный лад с двумя увеличенными секундами – на III и VI ступенях.

Вступление – раздел, предвещающий основную часть музыкального произведения. Развитое вступление не сонатной формы в опере называется интродукцией или прелюдией, а написанное в сонатной форме – увертюрой.

Гамма – 1) буква греческого алфавита, применявшаяся в средневековой нотации для обозначения самого низкого звука; 2) постепенное восходящее или нисходящее движение по всем ступеням лада от тоники (основной ступени) до ее октавного повторения.

Гармонизация – выявление тонально-функциональной сущности заданной мелодии и сопровождение ее соответствующими аккордами.

Гармония (от греч. – связь, порядок, строй, лад, соразмерность, стройность) – 1) приятная для слуха слаженность звуков, 2) объединение звуков в созвучия и их закономерное последование, 3) научная и учебно-практическая дисциплина, изучающая звуковысотную организацию музыки, созвучия и их связи.

Гексахорд (от греч. – шестиструнный) – шестиступенный диатонический звукоряд.

Генеральная пауза – одновременная длительная пауза во всех голосах музыкального произведения, написанного для большого инструментального состава, прежде всего для оркестра.

Гетерофония, «случайное многоголосие» (от греч. – другой звук) – древнейший музыкальный склад, промежуточный между монодическим (одноголосным) и полифоническим (многоголосным). Основные признаки: одновременное звучание нескольких вариантов одной мелодии без функционального различия голосов, неустойчивый характер соотношения импровизируемых голосов и созвучий, преобладание прямого и параллельного движения с переkreщиванием голосов.

Главные трезвучия – трезвучия, построенные на главных ступенях лада (мажорного или минорного). К ним относятся – тоническое (на I ст.) субдоминантовое (на IV ст.) и доминантовое (на V ст.) трезвучия.

Голосоведение – мелодическое движение в совместно звучащих голосах, образующих музыкальную ткань произведения. В нормах голосоведения отражаются стилистические особенности музыкально-исторической эпохи.

Гомофония (с греч. – однозвучие, унисон) – род многоголосия, в котором голоса подразделяются на главный и сопровождающие. Гомо-

фонногармонический склад характеризуется взаимодействием трех основных функций голосов – мелодии, баса и гармонических голосов.

Диаметр (от греч. – через все струны) – 1) звуковой объем голоса или инструмента; 2) звуковой объем вокальной или инструментальной партии в музыкальном произведении; 3) старинное название интервала октава.

Диатоника (от греч. – переходящий от тона к тону) – семиступенная диатоническая система, в которой все звуки могут быть расположены по чистым квинтам.

Диатоническая гамма – восходящее или нисходящее движение по звукоряду диатоники.

Диатоническая система – совокупность аккордов главных и побочных ступеней натурального, гармонического и мелодического видов мажора и минора.

Динамика (от греч. – сила) – 1) любые изменения в музыкальном развитии, а также их отражение в восприятии; 2) совокупность явлений, связанных с громкостью. Динамика основана на применении различной степени силы звучания, выделении отдельных звуков, их внезапной или постепенной смене.

Диссонанс (от лат. – нестройность) – неблагозвучие в восприятии одновременно звучащих тонов. К диссонирующим интервалам относятся: б.2 и м.2, б.7. и м.7, тритоны, увеличенные и уменьшенные интервалы.

Длительность – время, занимаемое звуком или паузой.

Додекафония (от греч. – двенадцать звуков) – один из видов композиторской техники 20 в., метод сочинения музыки, при котором вся ткань произведения выводится из двенадцатизвучной серии.

Доминантовый лад (испанский лад) – мажорный лад с низкими II, VI и VII ступенями.

Жанр – вид произведения какого-либо искусства, отличающийся особыми, только ему свойственными сюжетами, стилевыми признаками.

Звукоряд – совокупность всех звуков какой-либо системы, расположенных в определенном порядке в пределах октавы или другом объеме (трихорд, пентатоника, гексахорд и т.д.). В отличие от гаммы (предполагающей эффект движения), звукоряд – только упорядоченный комплекс звуков.

Имитация (от лат. – подражание, копия) – один из принципов музыкальной организации, основой которого является повторение голосом мелодии, непосредственно перед тем исполненной другим голосом. Имитации бывают: строгие и свободные, обычные и преобразованные, простые и двойные или тройные, полные и частичные. Имитация – древнейший вид многоголосия, встречающийся в фольклоре многих народов. С 15 в. имитационные формы получили распространение в западноевропейской профессиональной музыке.

Импровизация (от лат. – неожиданный) – тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит во время ее исполнения.

Интервал (от лат. – промежуток) – соотношение двух музыкальных звуков по их высоте, имеющее количественную и качественную стороны. Интервалы разделяют на мелодические и гармонические, узкие и широкие, простые и составные, консонирующие и диссонирующие, диатонические и хроматические.

Интродукция (от лат. – введение, вступление) – достаточно объемная часть произведения, выполняющая функцию вступления.

Каденция (от лат. – род, падеж) – 1) заключительный гармонический или мелодический оборот, завершающий музыкальное построение. Различают полные, половинные, прерванные; автентические, плагальные; срединные, заключительные и дополнительные каденции. 2) Virtuозное соло в вокальном (например, оперной арии) или инструментальном (концерте) произведении.

Канон (от греч. – линейка, правило, образец) – полифоническая форма, основанная на технике последовательно проводимой имитации, при которой мелодия в каждом имитирующем голосе вступает до того, как она закончилась в другом голосе.

Квинтовый круг – система расположения тональностей по чистым квинтам, в которой каждая последующая тональность одного ладового наклонения отличается от предыдущей на один ключевой знак.

Ключ – знак на нотном стане, определяющий звуковысотное значение нот. В музыкальной практике получили употребление три различных ключа: соль (скрипичный, старофранцузский), фа (басовый, баритоновый, басопрофундовый) и до (сопрановый, меццо-сопрановый, альтовый, теноровый, баритоновый).

Кода (от лат. – хвост) – заключительное построение музыкального произведения или части цикла, не являющееся обязательным для какой-либо композиционной схемы.

Контрапункт (от лат. – точка против точки) – 1) одновременное сочетание двух или более самостоятельных мелодических линий в разных голосах; 2) название произведения, в котором преобладает сложная полифоническая техника; 3) раздел учебного курса полифонии, изучающий способы сочетания голосов.

Контрэкспозиция – дополнительные проведения темы во всех голосах первого раздела фуги.

Концентрическая форма (от лат. – имеющий общий центр) – репризная многочастная форма зеркально симметричного строения, части которой после центральной возвращаются в обратном порядке по схеме ABCBA или ABCDCBA. Возникла в творчестве композиторов-романтиков, привлекала также мастеров 20 в.

Кульминация (от лат. – вершина) – высшая точка (участок) музыкального развития, момент наивысшего напряжения в музыкальном произведении или какой-либо его части. Принцип кульминаций действует на всех уровнях формы (фразы, предложения, периода и т.д.). Главная (ге-

неральная) кульминация образует смысловой центр произведения (обычно находится вблизи точки золотого сечения – примерно третьей четверти формы), после чего развитие направляется к завершению.

Лад (от лат. – стройность, согласованность) – системность высотных связей, объединенных центром. Различают лады тональные и модальные. Тональные лады опираются на тяготение к центральному звуку, например, мажор или минор классического типа. Модальные лады – старинные диатонические (монодические, григорианские) лады, основу которых составляет определенный звукоряд. По виду звукоряда лады делятся на ангемитонные – не содержащие полутонов (например, пентатоника) и гемитонные – включают любые виды интервалов, в том числе и полутоновые. По соотношению верхнетерцового тона с тоникой определяется наклонение лада (мажорное и минорное). Также лады различают по интервальному соотношению его крайних по высоте звуков, т.е. объему звукоряда. Лады, имеющие звукоряд, равный октаве или шире ее, делятся на неоктавные, монотоникальные (в них октавное повторенные звуки являются различными по своей ладовой функции) и октавные (звукоряд и функциональное значение тонов полностью повторяется во всех октавах). Термин «лад» употребляется также для обозначения качества мажорности или минорности (т.е. наклонения лада), типа звукоряда (целотоновая гамма – целотонный звукоряд – целотонный лад).

Мажор (от итал. – большой) – лад, опирающийся на большое (мажорное) трезвучие, выполняющее функцию устоя (тоники). Разновидностями мажора являются: натуральный, гармонический (с пониженной VI ступенью), мелодический (с пониженными VI и VII ступенями).

Масштабно-синтаксические (мелодико-синтаксические) структуры – закономерные соотношения по протяженности между построениями мелодии, темы, раздела музыкальной формы, которые образуют своего рода ритм построений. Основные виды: периодичность, суммирование, двойное суммирование, дробление, дробление с замыканием.

Мелодия (от греч. – напев, пение) – одногласно выраженная музыкальная мысль. Основные значения: 1) ряд последовательно изложенных звуков, связанных в единое целое, 2) в гомофонии – главный голос, обычно верхний, 3) смысловое, образное единство (собственно музыкальная мысль), одногласно развертывающееся во времени.

Метр (от греч. – мера, размер) – закономерно упорядоченная система ритмических соотношений. Различают строгую (тактовую) и свободную метрику. Строгая метрика преобладает в классической музыке 17 – 19 вв., ее основные размеры – 2-хдольные и 3-хдольные. Свободная метрика характерна для древних культовых напевов, протяжных народных песен, былинных речитативов.

Микрохроматика (от греч. – маленький род, падеж и цвет) – тип интервальной структуры, в котором используются микроинтервалы (уже полутона), имеющие свою систему обозначений.

Минор – (от лат. – меньший, мягкий) – лад, устойчивые звуки которого составляют малое, минорное (с м.3 в основе) трезвучие. Основные виды: натуральный, гармонический (с повышенной VII ступенью) и мелодический (с повышенными VI и VII ступенями).

Многоголосие – принцип изложения в музыке, устанавливающий зависимость звуков как в последовательности, так и в одновременности (по вертикали и горизонтали).

Модальная гармония – гармоническая техника, опирающаяся на принцип ладового звукоряда в отличие от тонального принципа центрального созвучия. В основе модальной гармонии многоладовость, опора на церковные лады, интервальная концепция вертикали, линейно-мелодическая, а не тонально-функциональная логика связи созвучий.

Модальность – 1) способ звуковысотной организации, в основе которого лежит звукорядный принцип, в отличие от тональности с ее техникой центрального тона. К модальным относятся ладовые системы монодийных культур (григорианского пения, византийской гимнографии, знаменного распева), восточные лады, старинные европейские диатонические лады. 2) В средние века – техника применения 6-ти ритмических модусов. 3) В современной технике композиции – метод сочинения на основе всевозможных натуральных и симметричных ладов, а также свободно избранных звуковысотных и ритмических модусов.

Модуляция (от лат. – соразмерность, стройность) – переход в новую тональность с закреплением в ней.

Модус – (от лат. – мера, способ, правило) – 1) понятие близкое русскому «лад», для которого характерны: диатоничность, отсутствие вводно-тоновых тяготений, мелодическое, а не аккордово-гармоническое обоснование, как в мажоро-минорной функциональной системе; 2) в средневековой теории модусом назывались формулы (всего 6), которые составляли основу ритмики одноголосной мелодии или голоса в многоголосии; 3) в додекафонии – любая из 4-х форм серии: основной вид, инверсия, ракоход, ракоходная инверсия.

Монодия (от греч. – песня) – 1) в древнегреческой музыке – сольное пение или пение солиста в сопровождении инструмента (лиры, кифары); 2) в 16 – 17 вв. – новый тип итальянского пения (в подражание античному), связанный с зарождением оперы и предполагающий, что музыкальное содержание должно быть сконцентрировано в одной мелодии и определяться содержанием поэтического текста; 3) с 18 в. – одноголосное пение без сопровождения или инструментальная мелодия без аккордово-гармонической основы.

Монотематизм (от греч. – один, единый) – принцип построения музыкального произведения, связанный с особой трактовкой одной темы или одного комплекса тем. Монотематизм возникает при объединении сонатносимфонического цикла или происшедших от него одночастных форм

одной темой, играющей главную роль в драматургическом развитии произведения и называемой поэтому лейттемой или лейтмотивом.

Мотив (от лат. – двигаю) – 1) наименьшая самостоятельная единица музыкальной формы, содержащая один метрический акцент. Представляет собой мельчайшую часть мелодии, гармонической последовательности или ритмического построения, обладающая смысловой законченностью и легкой узнаваемостью среди множества других музыкальных явлений. 2) Напев, мелодия, наигрыш; 3) побудительная причина, мотив для действия. 4) Простейшая составная часть сюжета, тема в произведениях искусства. Например, народные мотивы в произведениях композиторов, художников.

Музыкальная форма (от лат. – вид, облик, наружность, красота) – 1) тип композиции: канон, фуга, сонатная форма и т.д.; 2) музыкальное воплощение содержания на основе целостной организации элементов музыки: лада, ритма, тембра и т.п.

Неаккордовые звуки – звуки, не входящие в состав аккорда, но линейно связанные с ним ходом на секунду. К ним относятся: задержание (неприготовленное задержание – апподжиатура), проходящий, вспомогательный (в том числе брошенный вспомогательный – камбиата), предъём. Неаккордовые звуки требуют разрешения, чем отличаются от побочных тонов. Роль неаккордовых звуков в верхних голосах могут играть выдержанные звуки – педаль. От неаккордовых звуков как аккордовогармонического явления следует отличать некоторые фактурные приемы, например, нетождественный задержанию запаздывающий тон (ретардация).

Нотный стан – комплекс из пяти параллельных, расположенных близко друг от друга линий, служащих для помещения нотных знаков (над, под или между линиями).

Обращение (интервалов, аккордов) – видоизменение основного вида интервала, аккорда путем перестановки (перемещения) звуков, которые в них присутствуют.

Обертоновый ряд (натуральный звукоряд) – ряд звуков, состоящий из основного тона и гармонических призвуков (частичных тонов, обертонов). Основной тон – следствие колебания вибратора (струны, воздушного столба) в целом; обертоны – следствие колебания равных долей звучащего тела. На обертоновый ряд ориентирован традиционный фундамент гармонии: бас – основной тон, широкие интервалы – внизу аккорда, узкие – наверху. Открыт М. Мерсенном в 17 в.

Одноголосие – принцип изложения в музыке, ограничивающийся одной мелодической линией и противоположный многоголосию.

Одноименные тональности – две тональности противоположного ладового наклонения, тоники которых строятся на одном звуке (например: до мажор – до минор).

Однотерцовые тональности – пара тональностей противоположного ладового наклонения, тонические трезвучия которых имеют общий терцовый тон (например: до мажор – до диэз минор).

Органнй пункт – выдержанный в басу звук, на фоне которого свободно движутся другие голоса, часто не согласуясь с ним функционально. Встречаются: тонический, доминантовый, медиантовый (на III ступени), субдоминантовый, двойной (тони́ко-доминантовый) органнй пункты.

Остинато (от лат. – упорный, упрямый) – многократное повторение мелодической или ритмической фигуры, гармонического оборота или звука.

Отклонение – кратковременный переход в новую тональность без закрепления в ней.

Параллельные тональности – в мажоро-минорной функциональной системе пара тональностей противоположного ладового наклонения, имеющих одинаковый состав основных ступеней и ключевых знаков, а также общую большую терцию в тонических трезвучиях (например: до мажор – ля минор).

Партитура (от итал. – разделение, распределение) – принятый в 16 – 20 вв. способ нотной записи многоголосных музыкальных произведений на более чем двух нотных системах, расположенных одна под другой и разделенных тактовыми чертами.

Пентатоника – бесполутоновая звуковая система, содержащая 5 ступеней в пределах октавы. Различают пентатонику мажорного и минорного наклонения. Она встречается в музыкальном фольклоре различных народов, начиная с древнейших его образцов.

Переменный лад – один из типов звуковысотной организации, характеризующийся либо переменностью устоя без изменения звукоряда (параллельно-переменный), либо переменностью звукоряда при неизменном устое (одноименно-параллельный).

Перечень – противоречие между звуком натуральной ступени в одном голосе и его альтерационным видоизменением в другом, что создает впечатление фальшивого звучания.

Период (от греч. – обход, круговращение) – наименьшая гомофонная форма, выражающая законченную или относительно законченную музыкальную мысль.

Побочная доминанта – доминантовая гармония ко всякому аккорду данной тональности, кроме тоники. Например, побочная доминанта к доминанте (двойная доминанта).

Побочная субдоминанта – субдоминантовая гармония ко всякому аккорду данной тональности, кроме тоники. Например, побочная субдоминанта к субдоминанте (двойная субдоминанта).

Подголосочная полифония – название славянского многоголосия, принцип которого состоит в варьировании мелодии ведущего голоса подголосками – верхним и нижним.

Полиаккорд – аккорд комплексной (составной) структуры, т.е. многозвучие, расслаивающееся на относительно самостоятельные части либо складывающееся из двух или несколько относительно самостоятельных частей аккордов.

Полигармония – звуковысотная структура, объединяющая в одновременности в качестве своих компонентов не отдельные тоны, а целые комплексы – аккорды, созвучия, их группы.

Полиладовость – одновременное звучание двух (и более) разных звукорядов (например, фригийского и лидийского). Вид полиладовости, когда сочетаются различные по звукоряду симметричные лады, называется полимодальностью.

Полиметрия – соединение двух, трех и более метров в одновременности. Одна из распространенных форм организации полиритмии. Для полиметрии характерно несовпадение метрических акцентов в различных голосах.

Полиритмия – сочетание в одновременности двух или нескольких ритмических рисунков. Полиритмия в широком смысле – объединение в многоголосии не совпадающих друг с другом ритмических рисунков, в узком – такое сочетание ритмических рисунков по вертикали, когда в реальном звучании отсутствует наименьшая общая временная единица. Характерна для индивидуального стиля Ф. Шопена, А. Веберна, А. Скрябина, Э. Денисова.

Политональность – комплексная тональная структура, части которой, взятые в отдельности, могли бы вне контекста считаться тональностями. Внешне политональность иногда выглядит как наложение одной тональности на другую. Явление политональности возникает и при совместном звучании, например, двух оркестров (на массовом празднике), двух (и более) музыкальных рядов в наплыве кино-сцен и т.п.

Полифония (от греч. – много; звук, голос, буквально – многоголосие) – 1) вид многоголосия; основанный на совместном звучании двух или более относительно самостоятельных и развитых мелодических линий или мелодических голосов, которые контрапунктируют друг другу и образуют сложное единство. Различают: имитационную, неимитационную (контрастную), подголосочную полифонию. Полифония зародилась в недрах раннего многоголосия: органума, дисканта, мотета и др. Зрелое полифоническое искусство делится на строгий (15 – 16 вв.) и свободный (17 – 19 вв.) стили. 2) Название учебной дисциплины.

Родство тональностей – близость тональностей, определяемая количеством и значимостью общих звуков. Существуют многочисленные системы родства тональностей (в России – Н.А. Римский-Корсаков, Б. Яворский, И. Способин, Ю. Тюлин и др.), отражающие развитие тональной системы.

Секвенция (от лат. – следую, буквально – то, что идет вслед) – 1) жанр средневековой монодии, песнопение, исполняющееся в мессе после аллилуйи перед чтением Евангелия; 2) вид католической церковной поэзии, родственной гимну; мелодии секвенций заимствованы из напевов

аллилуйи; 3) в учении о гармонии – повторение гармонического (или мелодического) оборота-звена на новой высоте сразу после его первого проведения. Виды секвенций: диатоническая, хроматическая, транспонирующая. В более широком значении – секвенция как принцип музыкальной композиции, способ повторения мелких композиционных единиц, предназначена для создания эффекта развития.

Симметричные лады – группа хроматических модальных ладовзвукорядов, основанных на равнодольном, симметричном делении октавы на 6, 4, 3 и 2 части, одинаковые по структуре.

Синкопа – смещение ударения с метрически опорного момента на более слабый. Разновидности: внутритактовая, внутрислолевая, межтактовая.

Сквозные формы – различные по конкретному строению формы, основанные на принципе сквозного развития, т.е. наступательного, безостановочного, непрерывного процесса становления музыкальной ткани, ее элементов (тематизма, интонации, гармонии, ритмики и т.д.). Существенные черты сквозной формы: не повторяемое в других сочинениях строение (родство со свободной формой); последование сравнительно небольших, чаще разорванных построений; значительная роль речевых интонаций в вокальных сочинениях. Характерны для романтических баллад, многих песен, «стихотворений с музыкой», сочинений на прозаические тексты.

Склад музыкальный – понятие, определяющее специфику развертывания голосов (голоса), логику их горизонтальной, а в многоголосии также вертикальной организации. Разновидности: монодический (одноголосный), полифонический, гомофонно-гармонический (многоголосный), а также хоральный, гетерофонный; аккордовый склад и др.

Сложные формы – музыкальные формы из двух, трех и более частей (каждая часть или только одна часть сложнее периода), составленных по принципу контраста. Используются преимущественно в инструментальной музыке. Виды сложных форм: трехчастная, двухчастная, двойные двухчастная и трехчастная.

Созвучие – 1) одновременное звучание тонов (в частности, аккорд), то же, что и гармоническая вертикаль; 2) древнее название консонанса.

Сопоставление тональностей – смена тональностей на грани разделов без процесса перехода.

Степень – местоположение тона (звука) как звена системы звукоряда (гаммы, строя, лада, тональности), а также собственно тон.

Такт (от лат. – прикосновение) – единица музыкального метра, образуемая чередованием разных по силе ударений на долях такта, начинающаяся обычно с самого сильного из них. Границы такта фиксируются тактовыми чертами (ставятся перед сильным ударением). Структура такта отражена в размере.

Тема (от греч. – то, что положено в основу) – основной компонент музыкального произведения, который определяет его неповторимость и смысл. В широком смысле – то характерное, что отличает данное произведение.

В более узком – относительно завершенное музыкальное построение, самостоятельная музыкальная мысль, которая выделяется своей индивидуальностью среди других тем или нетематического материала. Носитель темы – как одноголосная мелодия (тема в фуге), так и мелодия с сопровождением (в гомофонных формах). Тема может полностью раскрывать один музыкальный образ, но чаще является импульсом дальнейшего развития, в котором раскрывается художественный образ более крупного порядка.

Тематизм – весь тематический материал отдельного произведения.

Темперация (от лат. – правильное соотношение, соразмерность) – искусственное упорядочивание либо выравнивание интервальных соотношений между ступенями музыкального звукоряда, в частности деление каждой октавы на 12 равных полутонов.

Тетрахорд (от греч. – четыре, струна) – отрезок звукоряда, содержащий четыре ступени в пределах кварты. В мажорных и минорных гаммах часто выделяют нижний и верхний тетрахорды.

Тональность – 1) высотное положение лада; 2) система функционально дифференцированных звуковысотных связей на основе организующей роли консонирующего (мажорного или минорного) трезвучия – Т, S, D; 3) иерархически централизованная система функционально дифференцированных звуковысотных связей.

Тоника (от франц. – тонический звук) – основная, наиболее устойчивая ступень лада, к которой обычно тяготеют все остальные. Обозначается сокращенно Т. Тоника – первая, начальная ступень гаммы любого лада, в связи с этим может обозначаться и цифрой «I». Тоникой в гармонии называется трезвучие, построенное на I ступени лада.

Транспозиция (от лат. – перестановка) – перенос музыкального произведения на любой интервал (кроме октавы) вверх или вниз, изменение тональности произведения (в целях, например, получения более удобной тесситуры, в учебной практике и т.д.)

Трихорд – трехступенный звукоряд. Различают диатонические, пентатонные (d-e-g), гемидольные (g-as-h). В древнерусской ладовой системе, в обиходном звукоряде трихорд – первичная ладозвуковая ячейка, имеющая три вида: большой (тон-тон), малый (полутона-тон) и укосненный трихорд (тон-полутона).

Унисон – исполнение звука или мелодии всеми исполнителями на одной высоте.

Фактура (от лат. – изготовление, обработка) – 1) звуковая ткань произведения, взятая в аспекте строения и взаимодействия составляющих ее голосов (включая тембровую сторону музыки); 2) конкретное оформление музыкальной ткани, музыкальное изложение.

Фраза (от греч. – выражение, способ выражения, оборот речи) – 1) всякий относительно завершенный музыкальный оборот; 2) в учении о музыкальной форме – построение, занимающее промежуточное значение между мотивом и предложением.

Фригийский оборот – мелодическое нисходящее движение по ступеням верхнего тетра хорда натурального минора. Термин указывает на связь с характерным движением во фригийском ладу: тон-тон-полутон. Может возникать в любом голосе, но наиболее типичен в крайних голосах. По старинной традиции фригийский оборот доводится до доминанты гармонического минора, а далее восстанавливается обычный порядок функций. Фригийская каденция – особый вид заключительной каденции, состоящей обычно из оборотов, включающих вторую низкую ступень в субдоминантовой группе аккордов (от минорной тоники).

Фуга (от лат. – бег) – форма многоголосного полифонического произведения, основанная на имитационном проведении темы (реже – двух и более) во всех голосах по определенному тонально-гармоническому плану. Возникла в первой половине 17 в. (С. Шейдт). Как высшая форма полифонической музыки утвердилась в 1-ой пол. 18 в. (И.С. Бах, Г.Ф. Гендель). Существует как самостоятельный жанр и как часть составной формы. Одно из наиболее значительных произведений – «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха – содержит «малые циклы» прелюдий и фуг во всех тональностях.

Фугато (от итал. – фугирование, наподобие фуги) – построение, близкое фуге по способу изложения и входящее в более крупное целое (произведение). Форма фугато менее строгая, чем фуги: число голосов непостоянно, тема может излагаться сразу с противосложением, нередко нарушаются кварто-квинтовые отношения между темой и ответом.

Фугетта (от нем. – маленькая фуга) – небольшая, несложная фуга. Распространенный жанр в учебной фортепианной практике. Образцы – в творчестве И.С. Баха (4 прелюдии и фугетты), Г.Ф. Генделя (6 фугетт). Часто содержит элементы гомофонно-гармонического склада.

Функции ладовые – музыкально-смысловые значения элементов лада (звуков и созвучий). Общее понятие, обозначающее системность музыкально-смысловых звуковысотных связей, но не закрепленное за какой-либо одной из конкретных ладовых систем. Систематика ладовых функций связана с историей лада и его форм. Наиболее ранние откристаллизовались в древней монодии. Сложение мажоро-минорной тональности означало кристаллизацию особого рода ладовых функций – тональных функций (Т, S, D и т.д.). Дальнейшее развитие лада в 20 в. связано с использованием таких системных функций, как центральное созвучие, центральный тон и др.

Хроматическая гамма – восходящая или нисходящая последовательность звуков по полутонам в пределах октавы. В темперированной системе звуковой состав хроматических гамм всех тональностей одинаков. Различие состоит в соотношении хроматических и диатонических звуков, зависящих от тонального контекста. Порядок чередования хроматических и диатонических полутонов зависит от ладового наклонения (мажор или минор), а также от направления движения (восходящего или нисходящего).

Хроматическая система – 1) совокупность аккордов диатонической системы, обогащенной хроматическими аккордами (побочными до-

минантами и побочными субдоминантами), которые используются при отклонениях в другие тональности. 2) В значении 12-ступенной системы или расширенной тональности – система тональной гармонии, допускающая в пределах данной тональности аккорд на каждой из 12 ступеней хроматической гаммы (по Ю. Холопову).

Циклические формы (от греч. – круг) – построения музыкальных произведений, состоящие из нескольких законченных пьес различного характера и темпа, объединенных по принципу повторения или контраста. Подразделяются по принципу исполнения на инструментальные, вокальные (вокально-инструментальные), сценические. Важнейшие инструментальные циклы – сюитный и сонатно-симфонический. Композиционное единство частей достигается на основе темповых, тонально-гармонических и образных связей, а также лейтмотивных. В вокальных циклах (кантатно-ораториальных и камерно-вокальных) средством организации являются поэтический текст, сюжетная драматургия. Сценические циклы – опера, балет, музыка к драматическим спектаклям и др., созданные на основе либретто (или сценария). Одним из важных факторов связи в циклических формах является программность, которая определяет смысловые и сюжетные связи как в инструментальной, так и в вокальной музыке. Циклом называют и серию тематических концертов, а также связанных между собой произведений (тетралогия «Кольцо Нибелунга» Р. Вагнера).

Эллипсис или эллиптический оборот (с греч. – пропуск) – гармоническое явление, образуемое в результате замены ожидаемого аккорда каким-либо другим аккордом, не являющимся непосредственным функциональным следствием первого. Эллипсис используется внутри построения, является средством расширения и усложнения основной тональности.

Энгармонизм (от греч. – согласный, созвучный, стройный) – совпадение по высоте различных по написанию звуков, интервалов, аккордов, тональностей. Явление и понятие энгармонизма сложились по мере распространения темперации (особенно равномерной). Различают два типа энгармонизма – пассивный или мнимый (иная запись звуков без изменения их функционального значения) и активный или реальный (иная запись звуков с изменением их функционального значения). Последний является средством энгармонической модуляции.

4.4. СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная:

1. Теоретические основы музыки: учеб.-метод. [Электронный ресурс] / Н.В. Бычкова, И.П. Марченко, В.С. Столярова, В.Н. Яценко; УО «Белорус. гос. пед. ун-т». – Минск, 2012. – 138 с.
2. Вахромеева Т. Справочник по музыкальной грамоте и сольфеджио. – М.: Музыка, 2004. – 88с.
3. Зебряк, Т.А. Основы музыкальной грамоты и сольфеджио: В помощь тем, кто решил начать заниматься музыкой / Т.А. Зебряк; ред. В.М. Григоренко. – М.: Кифара, 2006. – 71 с.

Дополнительная:

1. Афолина, Н.Ю. Упражнения по теории музыки / Н.Ю. Афолина, Т.Е. Бабанина, С.Е. Белкина и др. – СПб.: Композитор, 2002. –260 с.
2. Вахромеев, В.А. Элементарная теория музыки: учебник / В.А. Вахромеев. – М.: Музыка, 1983. – 224 с.
3. Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: учебное пособие / А.Ю. Кудряшов. – СПб.: Лань, 2006. – 432 с.
4. Личман, Е.Ю. Элементарная теория музыки, основы гармонизации и аккомпанемента: учебное пособие / Е. Ю. Личман. – Павлодар : ПГПИ, 2016. – 113 с
5. Волков, А.И. Основы теоретического музыкознания: учеб. пособие для высш. муз. пед. учеб. заведений / А.И. Волков, Л.Р. Подъяблонская, Г.Б. Родина, М.И. Ройтерштейн; под ред. М.И. Ройтерштейна. – М.: Академия, 2003. – 272 с.
6. Способин, И.В. Элементарная теория музыки: учебник / И.В. Способин. – М.: Музыка, 1979. – 198 с.
7. Хвостенко, В.В. Задачи и упражнения по элементарной теории музыки / В.В. Хвостенко. – М.: Музыка, 2001. – 334 с.
8. Холопова, В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В.Н. Холопова. – СПб.: Издательство «Лань», 2002. – 368 с
9. Шеффинг, Е.Н. Материалы для самостоятельной работы студентов в курсе освоения дисциплины «Основы теории музыки»: учебнометодическое пособие / Е. Н. Шеффинг. – Петропавловск: СКГУ им. М. Козыбаева, 2012. – 89 с.
10. Шайхутдинова, Д. Краткий курс элементарной теории музыки / Д. Шайхутдинова. – 3-е изд. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2011. – 126 с.

Учебное издание

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА (ГАРМОНИЯ, ПОЛИФОНИЯ)
ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ 1-03 01 07
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, РИТМИКА И ХОРЕОГРАФИЯ**

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине

Составитель

МИХАЙЛОВСКАЯ Елена Игоревна

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Компьютерный дизайн

Е.А. Барышева

Подписано в печать 29.12.2023. Формат 60x84 ¹/₁₆. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 7,85. Уч.-изд. л. 5,87. Тираж 40 экз. Заказ 172.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий

№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.