

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Факультет искусств
Кафедра художественного творчества и продюсерства

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Бычкова Н. В.

26.09.2024 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Кузьминич Т. В.

26.09.2024 г.

ГАРМОНИЯ И ПОЛИФОНИЯ

*Электронный учебно-методический комплекс
для обучающихся специальностям
6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады,
6-05-0215-10 Компьютерная музыка*

Составитель

Моголина М. П., доцент кафедры художественного творчества и продюсерства
Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени
А. М. Широкова», кандидат искусствоведения

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета факультета искусств
протокол № 10 от 28.06.2024 г.

УДК 781.4(075.8)
ББК 85.31я73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра теории музыки учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки» (протокол № 1 от 30.08.2024 г.);

Пороховниченко М. Е., завкафедрой теории музыки учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки», кандидат искусствоведения, доцент.

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению
кафедрой художественного творчества и продюсерства
(протокол № 2 от 27.09.2024)

Г20 **Моголина, М. П.** Гармония и полифония : учеб.-метод. комплекс для обучающихся специальностям 6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады, 6-05-0215-10 Компьютерная музыка [Электронный ресурс] / Сост. М. П. Моголина. – Электрон. дан. (2,2 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2024. – 88 с.

Систем. требования (миним.) : Intel Pentium (или аналогичный процессор других производителей) 1 ГГц ; 512 Мб оперативной памяти ; 500 Мб свободного дискового пространства ; привод DVD ; операционная система Microsoft Windows 2000 SP 4 / XP SP 2 / Vista (32 бит) или более поздние версии ; Adobe Reader 7.0 (или аналогичный продукт для чтения файлов формата pdf).

Номер гос. регистрации в РУП «Центр цифрового развития» 1182440251
от 30.10.2024 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «Гармония и полифония».

Для студентов вузов.

ISBN 978-985-547-478-5

Ó Институт современных знаний
имени А. М. Широкова, 2024

Введение

Учебная дисциплина «Гармония и полифония» является составной частью модуля «Теория музыки и сольфеджио», предусмотренного учебным планом подготовки студентов по специальностям 6-05-0215-02 «Музыкальное искусство эстрады» и 6-05-0215-10 «Компьютерная музыка». В процессе изучения дисциплины студенты получают систематизированные знания о строении аккордов, принципах их взаимодействия внутри тональности и соотношения тональностей как ладогармонических систем, особенностях гармонического и полифонического мышления. Практическая направленность занятий предполагает развитие умений и навыков, определяющих профессиональную компетентность молодого специалиста и необходимых ему в последующей творческой деятельности – навыки гармонического и полифонического анализа, умение распознавать на слух наиболее значимые для создания музыкального образа выразительные средства и приемы, образно-эмоциональная интерпретация музыкальных элементов в их комплексном взаимодействии.

Цель учебно-методического комплекса заключается в обеспечении студентов материалами информационно-аналитической и практической направленности для успешного освоения ими содержания учебной дисциплины.

Основными *задачами* учебно-методического комплекса являются следующие:

- 1) обеспечить системное поэтапное освоение гармонических средств, полифонических приемов и специфики их взаимодействия между собой;
- 2) снабдить студентов практическими материалами для самостоятельной работы и подготовки к экзамену;
- 3) способствовать развитию практических навыков, необходимых студентам в дальнейшей профессиональной деятельности.

Практическая направленность занятий требует учета специфики профилировок, установленных для каждой специальности – «Компьютерная аранжировка» для специальности «Компьютерная музыка», «Пение» и «Инструментальная музыка» для специальности «Музыкальное искусство эстрады». В связи с

этим процесс освоения учебного материала дисциплины построен на применении практических форм работы со следующими особенностями:

инструктивные письменные задания – построение гармонических последовательностей в тональности по заданным условиям (специальность «Компьютерная музыка»);

анализ нотного текста – гармонический анализ музыкального фрагмента, характеристика использованных в примере музыкально-выразительных средств в их комплексном взаимодействии для раскрытия образного содержания музыки в жанрово-стилевом контексте (специальности «Компьютерная музыка» и «Музыкальное искусство эстрады»);

слуховой анализ – определение на слух изученных полифонических приемов и видов модуляций, их образно-эмоциональная интерпретация (специальности «Компьютерная музыка» и «Музыкальное искусство эстрады»);

творческие задания – мелодизация голосов фактуры (специальность «Компьютерная музыка»), сочинение (импровизация) полифонических голосов к заданной мелодии (специальность «Музыкальное искусство эстрады»).

Для реализации поставленной цели и задач разделы данного учебно-методического комплекса включают следующие материалы:

пояснительная записка – содержит описание организации учебного материала и подхода к освоению содержания учебной дисциплины, соответствующего цели и задачам изучения курса, рекомендации по организации работы с данным учебно-методическим комплексом;

теоретический раздел – содержит базовые теоретические сведения, необходимые для освоения учебной дисциплины и последующего использования в процессе выполнения практических заданий, а также изложенные в виде таблиц классификации и характеристики отдельных гармонических и полифонических элементов, что облегчает их запоминание и упорядочивает представление об их специфике;

практический раздел – содержит задания (инструктивные упражнения) и методические рекомендации по выполнению практических работ (нотные примеры, план гармонического анализа и алгоритмы определения аккордов разных типов, список произведений для полифонического анализа, творческие задания);

раздел контроля знаний – содержит задания для организации самостоятельной работы студентов (гармонические последовательности для создания аккомпанемента, мелодии для гармонизации, список произведений для слухового анализа модуляций), контрольные вопросы для подготовки к экзамену;

вспомогательный раздел – содержит учебную программу дисциплины «Гармония и полифония», списки основной и дополнительной литературы.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. Материалы по темам

Тема 1. Гармония и фактура

Гармония (греч. *armonia* – связь, соразмерность, стройность) – раздел теории музыки, изучающий аккорды и их связи. Аккорд – это созвучие из трех и более звуков, расположенных по определенному принципу (до XX в. – по терциям, с XX в. – по квартам, квинтам, секундам). Порядок звуков аккорда может меняться с помощью обращения – перенесения нижнего звука на октаву вверх (или верхнего на октаву вниз). Звуки аккорда терцовой структуры имеют закрепленное за каждым из них название (соответствует интервалу между основным тоном и каждым звуком аккорда – прима/основной тон, терция, квинта, септима, нона), которое не меняется при перестановке звуков местами.

Свойства аккорда:

1) структура (интервальный состав): обозначается арабскими цифрами

а) основные аккорды (состоят только из терций) – трезвучие (3 звука по терциям), септаккорд (4 звука по терциям), нонаккорд (5 звуков по терциям);

б) производные, т.е. обращения основных (кроме терций включают одну кварту или одну секунду).

2) функция (роль аккорда в тональности): обозначается римскими цифрами, соответствующими ступени лада, на которой строится основной аккорд (т.е. ступень лада=прима аккорда). Каждый аккорд в тональности выполняет одну из трех функций: тоника (Т – главный устой) – аккорды I ступени; доминанта (D – главный неустой) – аккорды V (главная D), III (самая слабая D) и VII (самая сильная D) ступеней; субдоминанта (S – вспомогательный неустой) – аккорды IV (главная S), VI (самая слабая S) и II (самая сильная S) ступеней.

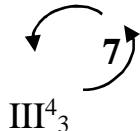
3) фонизм (характер звучания, напрямую связан со структурой):

а) консонанс – приятный, благозвучный (мажорное и минорное трезвучия с обращениями);

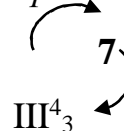
б) диссонанс – неприятный, неблагозвучный (увеличенное и уменьшенное трезвучия с обращениями, все септаккорды с обращениями и нонаккорды).

При определении аккорда в тональности сначала выясняется его структура, которая при обнаружении обращения мысленно приводится к основному виду, а затем функция, которая зависит от ступени основного аккорда (его примы). При построении аккорда порядок действий обратный: на указанной в обозначении ступени строится основной аккорд, который при надобности обращается до нужной структуры аккорда.

определение аккорда



построение аккорда



Фактура (лат. *factura* – изготовление, обработка, строение) – «система совместно звучащих голосов» (М. Ройтерштейн), «строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих ее голосов» (В. Холопова). Фактура состоит из голосов и характеризуется плотностью, регистровым диапазоном (какие регистры охватывают все голоса фактуры). Количество голосов фактуры определяется по количеству разнотипных ритмических рисунков. Каждый голос фактуры может состоять из нескольких реальных голосов (реальные голоса определяются по количеству звуков или партий, звучащих одновременно в тот или иной момент времени), при этом совпадающие по ритму реальные голоса образуют один голос фактуры. Каждый голос фактуры может выполнять одну из двух функций: 1) главный голос (мелодия) – разнообразный (ритмически и мелодически), т.е. развитый, подвижный, интересный; 2) аккомпанирующий голос – однообразный (ритмически и мелодически), т.е. неразвитый, малоподвижный, неинтересный; может быть представлен двумя подвидами: бас – гармоническая основа, самый низкий голос и заполнение – заполняет пространство между басом и мелодией (созвучия, фигурации).

Фактурные приемы (способы) изложения голосов фактуры:

1) дублировка – «утолщение» голоса с помощью интервала или аккорда, при этом все реальные голоса движутся в одну сторону в одном ритме. Наиболее типична дублировка баса в октаву, дублировка мелодии в терцию или сексту (мелодический пласт).

2) фигурация – «разложенная» во времени аккордовая вертикаль:

- ритмическая фигурация (созвучие повторяется одинаковыми длительностями);

- гармоническая фигурация (звуки аккорда берутся поочередно одинаковыми длительностями);

- мелодическая фигурация (аккордовые и неаккордовые звуки берутся поочередно одинаковыми длительностями);

В соответствии с комбинациями голосов в составе фактуры различают следующие виды фактуры:

а) монодия (одноголосие) – один главный голос (древние народные песни, песнопение, заклинание, григорианский хорал);

б) полифония – многоголосие, в котором все голоса главные;

в) гомофония – многоголосие, в котором один голос – главный, а остальные – аккомпанирующие (т.е. мелодия с аккомпанементом).

Виды гомофонии:

– гомофонно-гармоническая фактура – вид гомофонии, где мелодия ритмически отличается от аккомпанеента: аккомпанемент в виде гармонической или мелодической фигурации характерен для лирической песни, в виде ритмической фигурации – для массовых песен, в виде «бас-аккорд» – для танца;

– аккордовая или хоральная фактура – вид гомофонии, в которой ритм всех голосов совпадает (хоральная фактура приближается к хоровому четырехголосию) – марш, гимн;

– аккордово-фигурционная фактура – вид гомофонии, основанный на изложенных фигурационно аккордах (состоит из гармонических или мелодических фигураций) – прелюдия, фантазия, этюд.

Звуки аккорда распределяются по голосам фактуры: начальный звук помещается в бас, остальные в зависимости от регистра располагаются на расстоянии не менее октавы (в низком регистре) или кварты (в среднем регистре) друг от друга и излагаются каким-либо фактурным приемом. При соединении аккордов каждый звук одного аккорда переходит в ближайший звук следующего аккорда – это принцип создания плавного голосоведения.

Граница аккорда определяется по басу – аккорд заканчивается с появлением нового по высоте звука в басу. Если бас не отделен от других аккомпанирующих голосов (аккордовая фактура, аккомпанемент в виде ритмической или гармонической фигурации), то отсчет аккорда начинается с самого низкого звука созвучия или фигурации. Если звук в басу долго не меняется, следует проверить звуки других голосов, добавляемые к каждому звуку баса – если они не меняются, то звучит один аккорд; если звуки меняются, то границы аккордов определяются по их смене.

Тема 2. Гармония и лад

Лад (слав. «порядок», «согласие») – это система соотношения звуков по высоте, основанная на тяготении неустойчивых звуков к устойчивым. Тональность – это ладогармоническая система, основанная на тяготении всех ее элементов (звуков, интервалов, аккордов) к одному фиксированному устою – аккорду на I ступени. В основе тональности лежат два лада – мажор (по умолчанию натуральный) и минор (по умолчанию гармонический), на ступенях которых строятся аккорды. Тональность в отличие от лада организует звуки не в последовательности, а в одновременности, т.е. основана на взаимодействии устойчивых и неустойчивых аккордов, поэтому помимо ладовых функций (устойчивые и неустойчивые ступени звукоряда) в ней действуют гармонические функции: главные ступени – I (тоника, T), IV (субдоминанта, S), V (доминанта, D) и побочные ступени – II, III, VI, VII.

Функциональная система мажора и гармонического минора основана на соподчинении аккордов трех функций – T, S, D. Группа аккордов S-функции

представлена II, IV и VI степенями, из них IV является главной («ядро» группы), II самая сильная и VI самая слабая. Группа аккордов D-функции представлена III, V и VII степенями, из них V является главной («ядро» группы), VII самая сильная и III самая слабая. Трезвучия VI и III ступеней являются бифункциональными, т.е. наполовину субдоминанта/доминанта и наполовину тоника (проявление одной из этих функций зависит от их окружения).

Трезвучия на I, IV и V степенях являются главными, поскольку репрезентируют лад – звучат мажорно в мажоре и минорно в миноре (натуральном). Побочные трезвучия (на II, III, VI и VII степенях) имеют противоположное ладу звучание – мажорные в миноре (кроме II и VII^г – Ум.53 и III^г – Ув.53) и минорные в мажоре (кроме VII и II^г – Ум.53). Побочные аккорды D-группы являются редко используемыми: VII⁵₃=ум.53 в нат. мажоре и гарм. миноре, а III⁵₃=ув.53 в гарм. миноре, поэтому как самостоятельные аккорды вообще не используются.

Последовательность аккордов разных функций подчинена общему правилу «от слабого к сильному», т.е. T-S-D-T на уровне функций и VI-IV-II, III-V-VII на уровне представителей функций. Полный ряд всех аккордов натурального мажора и гармонического минора, выстроенный на основе функциональной логики: T-VI-IV-II-V-VII-T (пропущена III ступень, нарушающая централизацию лада в условиях тональности).

Гармонический оборот – последовательность логически связанных аккордов. Из аккордов 3 функций можно составить 3 функциональных оборота: 1) автентический (T/t-D-T/t, напряженно-устремленный), 2) плагальный (T/t-S/s-T/t, мягкий и ласковый), полный (T/t-S/s-D-T/t, с внутренним развитием-историей). Аккорды II ступени чаще всего участвуют в полных оборотах, где дополняют или подменяют IV – T-(IV)-II-V-T. Наиболее типично использование VI⁵₃ в прерванном обороте. Прерванный оборот – это оборот, в котором после D (V) вместо ожидаемой T появляется VI⁵₃ (прерывается разрешение D в T).

Тема 3. Гармония и форма

В гомофонной музыке гармония играет формообразующую роль, структурируя изложение музыкальной мысли. Каденции играют роль музыкальных знаков препинания, они являются смысловыми останковками (в отличие от цезур, которые могут появиться в любом месте), организующими музыкальную логику. Каденция (каданс) – это гармонический оборот, завершающий музыкальное построение. Каденция включает от 2 до 4 (реже 5) аккордов. В зависимости от последнего аккорда каденции делятся на устойчивые (завершаются T – плагальная, автентическая, полная) или неустойчивые (завершаются S – полуплагальная или D – полуавтентическая). По условиям появления T устойчивые каденции делятся на совершенные («идеальные», T^5_3 на сильной доле с I ступенью в мелодии и скачком в басу) и несовершенные («с изъяном», нарушается хотя бы одно условие совершенной каденции). Особые виды каденций: а) прерванная – это каденция, в которой после D вместо T появляется VI⁵₃ (т.е. прерывается разрешение D в T); б) вторгающаяся – это заключительная каденция, в которой окончание одного построения совпадает с началом следующего (границы двух построений как бы накладываются внахлест).

Кадансовый квартсекстаккорд (K^6_4) – это единственный самостоятельный квартсекстаккорд. По составу звуков он совпадает с T^6_4 , но в отличие от него используется в каденции, всегда появляется только на сильной или относительно сильной доле такта (кроме 3/4 – K^6_4 на 1 или 2 доле, но не на 3-й). Перед ним появляется аккорд S-группы (или реже T), а после него следует D (аккорд V ступени в основном виде): неустойчивая каденция S/T-| K^6_4 - V^5_3 [∇], устойчивая каденция, S/T-| K^6_4 - V^5_3 - T^5_3 [∇], прерванная каденция S/T-| K^6_4 - V^5_3 -VI⁵₃[∇].

Период – это музыкальное построение, выражающее относительно законченную музыкальную мысль и завершённое каденцией. Задача каденций заключается в объединении или разъединении предложений: предложения объединяются в один период при наличии функционального соподчинения каденций, т.е. неустойчивые срединные каденции на расстоянии тяготеют к устойчивой за-

ключительной каденции. Если такое соподчинение отсутствует (каденции одинаковые по силе), то каденции разъединяют предложения периода и делают музыкальную мысль раздробленной, более мозаичной. Количество предложений в периоде – от 1 до 3 (реже до 5). Типовой период содержит два предложения и в зависимости от их пропорций может быть: а) квадратным (из двух предложений с равным числом тактов, кратным двум, т.е. 2+2, 4+4, 8+8, 16+16); б) неквадратным с расширением (второе предложение расширяется до заключительной каденции за счет прерванной каденции или повторов, например, секвенции или свободного развития мелодии, т.е. 4+9, 5+8, 3+7).

Тема – это музыкальное построение, которое отличается индивидуальностью и достаточной структурной оформленностью. Тема является выражением музыкальной мысли и носителем музыкального образа. Индивидуальность темы сосредоточена в мелодии и подчеркивается жанровой основой (тема-плач всегда легко отличима от темы-танго). Индивидуальность темы скрадывается и нивелируется общими формами движения – пассажами, фигурациями, т.е. ритмически и мелодически однообразными приемами (если только это не тема этюда или прелюдии, для которых такие приемы типичны). Логика разворачивания темы определяется законами драматургии (*initio* начало – *moto* развитие – *terminus* завершение; обязательно наличие кульминации) и структурируется каденциями, образуя период (простейшую форму изложения темы). Кульминация создается следующими средствами: максимальная громкость, самый высокий звук в мелодии, остановка на долгой длительности (или дробление ритма), уплотнение фактуры, очень неустойчивый или диссонирующий аккорд. Различают периоды по тематическому строению: а) повторного строения – начала предложений одинаковы или схожи; б) неповторного строения – начала предложений разные.

Гармоническое содержание периода связано с реализацией основных драматургических фаз в изложении музыкальной мысли, поэтому главные и побочные аккорды по-разному распределяются в периоде, традиционно образуя 4-этапное построение: 1 этап – показ тональности (функционально сильные аккорды); 2 этап – неустойчивая каденция (серединая); 3 этап – «расшатывание»

тональности (функционально слабые аккорды, прерванная каденция); 4 этап – закрепление Т с помощью устойчивой совершенной каденции.

Тема 4. Аккордика

Все квартсекстааккорды (кроме К64), а также Ум.53 и Ув.53 являются несамостоятельными, поэтому употребляются только в определенных условиях:

- появление на слабых долях такта (метрические условия);
- появление в проходящих и вспомогательных оборотах (условия плавного голосоведения).

Проходящий оборот – это гармонический оборот, состоящий из 3 аккордов, из которых крайние являются аккордами одной ступени (консонансами или диссонансами), а в середине находится несамостоятельный аккорд (как правило, 64). Например, $T^5_3-V^6_4-T_6$, $II^5_3-III^5_3-IV_6$. Особенности голосоведения связаны с басом, который движется на 3 ступени \uparrow или \downarrow . Это оборот динамичен, поэтому используется в середине построений.

Вспомогательный оборот – это гармонический оборот, состоящий из 3 аккордов, из которых крайние являются одинаковыми аккордами (53 или 6), а в середине находится несамостоятельный аккорд (как правило, 64). Например, $T^5_3-IV^6_4-T^5_3$, $V^5_3-T^6_4-V^5_3$. В таком обороте бас стоит на месте, что придает его звучанию статичность, поэтому вспомогательный оборот широко используется в начале или конце построений (после заключительной каденции) – $T^5_3-IV^6_4-T^5_3$ или вместо срединной каденции – $V^5_3-T^6_4-V^5_3$.

В качестве проходящих и вспомогательных аккордов могут также выступать самостоятельные аккорды: $T_6-V^4_3-T^5_3$, $T^5_3-VI_6-T^5_3$. С помощью подмены одного из крайних аккордов другим, но на той же ступени, возникает множество вариантов неоднородных проходящих оборотов: $IV_6/II^4_3-T^6_4-II^6_5/III^4_3$.

Септаккорд с обращениями можно рассматривать как усложнение трезвучия с обращениями: $53 \rightarrow 7$ или 2 , $6 \rightarrow 65$, $64 \rightarrow 43$. К главным относятся септаккорды (диссонансы), обладающие наибольшим тяготением к Т: септаккорды на

V (D), VII (D+S) и II (S) ступенях. Место септаккордов среди трезвучий определяется функциональной логикой лада и принципом «от простого к сложному», т.е. IV^5_3 - II_6 - II^6_5 , а не II^6_5 - II_6 - IV^5_3 . В своем основном виде II_7 и V_7 типичны для каденций (VI - IV - II_6 - II_7 - V_7 - t^5_3 '), их обращения встречаются в проходящих и вспомогательных оборотах (V_7 - II^6_4 - V^6_5 ; t^5_3 - IV^6_4 - II_2 - t^5_3).

Нонаккорд – это 5 звуков, расположенных по терциям. Нонаккорды, как и септаккорды могут быть неполными – как правило, в них пропускается квинта, реже терция. Признаком пропуска звука является наличие в аккорде интервала квинты, в середину которого нужно мысленно встроить пропущенный звук. В музыкальной практике нонаккорды используются только в основном виде, являясь усложнением септаккордов соответствующих ступеней. Из-за своей многозвучности каждый нонаккорд как бы распадается на два трезвучия, «сцепленные» общим звуком (например, c-e-g-b-d=c-e-g+g-b-d), поэтому характерным свойством нонаккордов является бифункциональность. С точки зрения фоники нонаккорды являются диссонансами, при этом важнейшим свойством звучания нонаккордов является красочность, колоритность. Нонаккорды могут быть построены на любой ступени в тональности, но не все из них получили широкое распространение в музыкальной практике. С XIX века использовались только II_9 и V_9 , а в XX веке стали свободно использоваться любые нонаккорды, которые стали особенно типичны для стилей джазового течения – босанова, R'n'B, свинг и др.

Тема 5. Натурально ладовая гармония

Закономерности функциональной системы натурального минора принципиально отличаются от гармонического минора («характер» ладов тоже разный – натуральный отличается суровым колоритом, эмоциональной сдержанностью и собранностью, гармонический – эмоциональностью, драматичностью). Из-за строения звукоряда натурального минора функция S в нем более неустойчива, чем D, поэтому последовательность функций образует ряд t-d-s-t. На уровне ступеней-представителей функций происходит «разделение» на группу побочных и

главных аккордов **I-VI-VII-III-V-IV-I** (пропущена II как единственный диссонанс). Из-за совпадения звукоряда натурального минора со звукорядом параллельного ему мажора (и наоборот) эти группы образуют две параллельные функциональные подсистемы – VI, VII, III=IV, V, I параллельного мажора, а III, II, VI=V, IV, I параллельного минора.

В натуральном миноре богаче состав аккордов D-функции – все три аккорда (трезвучия на III и VII ступени – мажорные, в гармоническом миноре они несамостоятельные Ув.53 и Ум.53). Присутствие в натуральном миноре сразу двух соперников тоники – VI и III – приводит к тому, что они начинают выступать в качестве альтернативных тоник, нарушая присущую тональности централизованность. Возникает возможность переменности устоя, присущая эолийскому ладу, с которым по своему звукоряду совпадает натуральный минор. Таким образом, в натуральном миноре возможны две ситуации:

- устой неизменен за счет его частого повторения, более долгой длительности, попадания на сильные доли такта, положения в начале или конце фраз; натуральный минор ведет себя как гармонический лад, тональность определяется;

- устой смещается, т.е. натуральный минор ведет себя как монодический лад, тональность не определяется; возникает переменный лад – лад со смещающейся тоникой в пределах одного звукоряда или параллельно-переменный лад – вид переменного лада, в котором равноправно взаимодействуют тоники параллельных тональностей (функции других ступеней меняются в зависимости от утвердившейся в тот или иной момент тоники (I и VI ступени в натуральном мажоре, I и III – в натуральном миноре). Признаком параллельно-переменного лада является наличие натурального минора, появление обеих тоник в начале произведения и широкое использование аккордов III и VI ступеней. Переменный лад нередко встречается в рок-балладах, где создает эффект «мерцания» света и тени, придания звучанию неопределенности и шаткости.

Музыкальные произведения целиком в натуральном миноре не пишутся (только в случае стилизации народной или старинной музыки), а фрагменты

натурального минора, чтобы сохранялась тональность, «встраиваются» в контекст гармонического с помощью определенных гармонических оборотов – оборот переменного лада (с участием аккордов III и VI ступеней), фригийский оборот, тональная секвенция. Фригийский оборот – это гармонизация нисходящего верхнего тетра хорда натурального минора I-VII^н-VI-V. Последовательность ступеней VII^н-VI соответствует функциональной логике натурального минора, а VI-V – гармонического (заключительная D всегда гармоническая). Фригийский оборот, помещенный в басу, имеет сходство с проходящим оборотом из-за поступенного движения звуков, но проходящий начинается от любой ступени любого лада ↑ или ↓, а фригийский – от I только ↓ в натуральном миноре.

Отличительные ступени ладов народной музыки добавляются («инкрустируются») в звукоряд натурального мажора и гармонического минора (базовых ладов тональности), расширяя его, и влияют на звучание некоторых трезвучий: субдоминанты – лидийская (II⁵₃^{лид} – мажорное), дорийская (IV⁵₃^{дор} – мажорное); доминанты – миксолидийская (VII⁵₃^{микс} – мажорное). Для гармонического мажора характерно использование «мерцающих» перекасок субдоминанты IV⁵₃ (маж.) и IV⁵₃^Г (мин.), II⁶₅ и II⁶₅^Г и др.

Тема 6. Тональная секвенция

Секвенцией называется повторение музыкального фрагмента (мелодии, гармонического оборота) от другого звука (на другой высоте). Секвенция состоит из звеньев – повторяемых фрагментов. Интервал смещения звена называется шагом секвенции. Секвенция является одним из самых распространенных и действенных приемов развития. Она типична для развивающих разделов формы, связок, вторых предложений периодов. Секвенции представлены двумя основными типами: 1) тональная (диатоническая); 2) модулирующая (хроматическая и транспонирующая). Тональная (диатоническая) секвенция – это секвенция, звенья которой звучат в пределах одной тональности. Ее звенья смещаются по ступеням звукоряда одной тональности, поэтому при смещении изменяется функция соотносящихся аккордов (главные превращаются в побочные и наоборот),

их интервальный состав в плане тоновой величины (мажорные аккорды превращаются в минорные и наоборот), тоновая величина шага. Особенностью построения тональной секвенции в миноре является то, что она строится в натуральном виде минора, т.е. является гармоническим оборотом, позволяющим ввести фрагмент натурального минора в контекст гармонического.

С тональной секвенцией тесно связана история употребления побочных септаккордов – септаккордов I, III, IV, VI ступеней. До середины XIX века они не использовались как самостоятельные, а появлялись только в тональных секвенциях (поэтому назывались секвенцаккордами). Побочные септаккорды отличаются слабо выраженным тяготением к Т: если главные септаккорды укрепляют Т, то побочные наоборот ее «размывают» (особенно Т7, который превращает тонику в диссонанс, т.е. фонический неустой). Абсолютную самостоятельность они получили в джазе, особенно таких его ответвлениях как кул-джаз и босанова (латиноамериканский джаз), где используются наряду с нонаккордами. В силу слабого тяготения к Т побочные септаккорды создают ощущение спокойной расслабленности, эффект воздушности и хрупкости.

Тема 7. Неаккордовые звуки

Неаккордовый звук – это звук, не входящий в состав аккорда, но звучащий на его фоне. Неаккордовый звук временно нарушает структуру аккорда, которая восстанавливается за счет разрешения – перехода неаккордового звука в ближайший аккордовый в том же голосе. «Искажение» структуры аккорда оказывает влияние (иногда весьма значительное) на характер его звучания в сторону усиления диссонантности. Неаккордовые звуки способствуют превращению реально звучащих голосов в самостоятельные мелодии, т.е. мелодизируют голоса и приносят в гомофонную фактуру полифонические свойства. Их активное применение ведет к образованию смешанной (гомофонно-полифонической) фактуры, в которой несколько главных голосов, а остальные – аккомпанирующие. С неаккордовыми звуками связаны такие приемы изложения голосов как мелодическая фигурация и органнный пункт.

Отличить неаккордовый звук от аккордового можно по нескольким признакам: 1) по нарушению структуры аккорда – в составе терцовых аккордов помимо терций может быть только одна секунда или кварта, все другие варианты являются нарушением аккордовой структуры; 2) неаккордовые звуки по суммарной длительности короче аккордовых; 3) неаккордовые звуки могут появляться в любом голосе гомофонной фактуры, но, как правило, сконцентрированы в мелодии, менее активно используются в аккомпанементе и менее всего характерны для баса, т.е. при определении аккорда следует в первую очередь ориентироваться на звуки, излагаемые в аккомпанирующих голосах.

Виды неаккордовых звуков различаются по времени их появления относительно аккорда (вместе или не вместе с ним), по положению в фактуре (двойные – в двух голосах или тройные – в трех голосах одновременно), по ладовому признаку (диатонические – звуки лада, хроматические – повышенные или пониженные звуки лада). Тройные неаккордовые звуки приводят к появлению мнимых аккордов, которые возникают в результате параллельного движения реальных голосов и, по сути, представляют собой «утолщение» мелодии с помощью приема дублировки, а не самостоятельные аккорды.

Задержание – это неаккордовый звук, который появляется вместе с басом аккорда (т.е. на сильном времени) и задерживает появление аккордового звука. Все задержания обязательно разрешаются, т.е. переходят в ближайший аккордовый звук в том же голосе в пределах одного аккорда. Исторически сложилась особенность разрешения задержаний вниз с помощью нисходящего секундового хода. В результате за этими неаккордовыми звуками закрепилось выразительное значение, связанное с интонациями вдоха, стоны. Вверх чаще всего разрешаются хроматические задержания, которые придают музыке большую изящность и утонченность звучания, игривость и кокетливость. Задержания бывают приготовленными и неприготовленными. Звук приготовленного задержания присутствует в предыдущем аккорде (как аккордовый) в том же голосе. При неприготовленных задержаниях звук задержания отсутствует в предшествующем ему аккорде в том же голосе.

Заменный тон – это неаккордовый звук, который замещает собой лежащий ступенью ниже него аккордовый звук. Заменяться может только тот аккордовый звук, отсутствие которого не изменит тип аккорда: в трезвучиях, септаккордах, терцквартаккордах и секундаккордах терция заменяется квартой, а в септаккордах, секундаккордах и нонаккордах квинта заменяется секстой. Наиболее широко распространены доминанта с секстой (D53⁶=III6) – «шопеновская доминанта» и вводный терцквартаккорд с квартой (VII43⁴) – «рахманиновская гармония». Заменные тоны являются средством модификации аккордов терцовой структуры. Побочный тон (добавочный, внедренный) – это неаккордовый звук, который добавляется к составу аккордовых звуков. Например, секунда включается в состав трезвучий (T53^{add2}), кварта – в состав трезвучий и секстаккордов (IV6^{add4}), септаккордов и их обращений, секста – в состав септаккордов и их обращений. Побочные тоны привели к появлению новых аккордовых структур, характерных для гармонии XX века – многотерцовых созвучий-«небоскребов» (ундецимаккордов, терцдецимаккордов), лежащих в основе гармонии джаза, а также кластеров – созвучий, состоящих из близкорасположенных звуков (как правило, секунд). Особенности заменных и добавочных тонов: 1) они не требуют разрешения, т.е. приобретают свойства аккордовых звуков (при этом побочные тоны должны быть достаточно протяженными по длительности или появляться вместе с басом аккорда, чтобы быть расценены как внедренные в состав аккорда, а не временно нарушающие его структуру); 2) аккордовые структуры с заменными и добавочными тонами характерны для стилистики музыки XX века и хроматической тональности с диссонирующей тоникой.

Проходящий звук – это неаккордовый звук, который появляется не вместе с басом аккорда (т.е. на слабом времени) и заполняет промежуток между соседними аккордовыми звуками. Может быть восходящим или нисходящим. Проходящие неаккордовые звуки делают движение мелодии поступенным, гаммаобразным, в результате мелодия становится плавной и напевной. Вспомогательный звук – это неаккордовый звук на слабом времени, который находится между аккордовым звуком и его повторением на соседней от них ступени. Может быть

верхним или нижним. Вспомогательные звуки лежат в основе многих приемов мелизматики – трель (быстрое чередование двух соседних звуков), форшлаг («соскок» с одного звука на соседний), мордент («опевание» звука соседними вспомогательными). Они часто используются в музыке изобразительного характера (например, имитируют пение птиц). Особой разновидностью являются скачковые вспомогательные звуки, которые прилегают только к одному из окружающих их аккордовых звуков: взятый скачком прилегает последующему звуку, а покинутый скачком (камбиата) – к предыдущему. Предъем – это неаккордовый звук на слабом времени, который предвосхищает появление аккордового звука из следующего созвучия. Это единственный неаккордовый звук, который совпадает по высоте со своим разрешением. Предъемы типичны для каденций, создают эффект торопливости, устремленности вперед.

Органый пункт – долго выдержанный или повторяющийся звук в басу, на фоне которого продолжается гармоническое развитие. При использовании в других голосах (верхнем, средних) подобный прием называется «педаля». С точки зрения гармонии звук органного пункта не всегда входит в состав звучащих на его фоне аккордов, т.е. является неаккордовым звуком, находящимся в басу. Он продлевает звучание функции того звука, на котором выдержан органый пункт. В результате происходит функциональное расслоение аккордовой вертикали, т.е. в разных голосах фактуры звучат элементы разной функциональной принадлежности (образуются полифункциональные созвучия). Это отражается в цифровой записи органного пункта, степень которого указывается через дробь после аккорда-надстройки: V53/I (полифункциональное созвучие из D и T). Виды органного пункта: а) по функции – тонический (I, в начале и конце – эффект застылости, статики), доминантовый (V, в середине – эффект устремленности вперед и сильного нарастания напряжения), квинтовый (I+V – тонический, имитация звучания народных инструментов); б) по ритму – выдержанный или фигурированный (повторяющийся в одной октаве или в разных октавах).

Тема 8. Альтерационная хроматика

Хроматизм – это повышение или понижение диатонических звуков, входящих в состав лада. Два вида хроматизма: 1) внутритональный (т.е. внутри тональности, подкрепляющий ее тонику); 2) модуляционный (т.е. выходящий за рамки тональности и создающий тяготения к другой тонике). Внутритональный хроматизм в гармонии называется альтерацией. Альтерация – это повышение или понижение только неустойчивых ступеней лада с целью обострения их тяготения к устойчивым. Альтерированные ступени в мажоре II^b#, IV[#], VI^b; в миноре II^b, IV^b#, VI[#]. Общими для мажора и минора являются II^b и IV[#], а разными – гармонические ступени и II[#] (мажор), IV^b (минор).

В гармонии альтерируются только неустойчивые аккорды (функции S и D). Измененные звуки аккорда обозначаются в его верхнем индексе – II₂^{#1,3} (в до-мажоре звуки с-d[#]-f[#]-a). Аккорды I ступени, которые состоят из устойчивых звуков, не могут быть альтерированными, т.е. аккорд I₆^{b5} и аналогичные ему не существуют. Альтерированные аккорды разрешаются только в T, тем самым способствуя ее укреплению. Среди диатонических аккордов они появляются последними, прямо перед T: например, IV₆-V₇-V₅^{#5}-T₃⁵.

Среди представителей S-группы (II, IV, VI) не альтерируются аккорды VI ступени, т.к. это самая слабая S и бифункциональный аккорд (S/T). Альтерированную S представляют две группы аккордов, которые используются в каденциях и вспомогательных оборотах:

- альтерированная S с IV[#] ступенью лада – II₇^{#3} и IV₇^{#1} (реже трезвучия тех же ступеней), в качестве дополнительной альтерации к ней прибавляются II[#] и VI^b – II₇^{#1,3b5} и IV₇^{#1b3}. В мажоре эти аккорды усиливают основную эмоцию, заложенную в музыке – веселую делают восторженной, спокойную – томной, печальную – скорбно-трагической, драматическую – смятенной. В миноре используются для создания образов мучительных раздумий, предельного напряжения сил;

- альтерированная S со II^b ступенью лада – II₃^{b5}, II₆^b («неаполитанский сектаккорд»), II₇^b (без обращений). Эти аккорды звучат одинаково в мажоре и

миноре – в мажоре им сопутствует VIb. Это единственные альтерированные аккорды-исключения, которые могут переходить и сразу в Т, и через D в Т: $\text{II}^b_6\text{-V}_7\text{-T}^5_3$. Характерны для минора, музыки трагического и скорбного характера, которой они придают оттенок мужества и возвышенности.

Дезальтерация – это переход альтерированного аккорда в диатонический (не альтерированный) в рамках одной функции, т.е. отмена альтерации в аккордах одной функции. Например, $\text{II}^4_3\text{#}^{\text{3b}5}\text{-IV}^6_5\text{-K}^6_4$. Создает эффект резкого эмоционального всплеска: приступа боли в миноре, внезапной радости в мажоре.

Представители альтерированной D – аккорды V и VII ступеней, аккорды III ступени не альтерируются (самая слабая D и бифункциональный аккорд D/T). Альтерированную D представляют две группы аккордов, которые используются в каденциях и проходящих оборотах:

– аккорды со II^b ступенью лада, в качестве дополнительной альтерации в миноре – IV^b_7 ($\text{V}_7^{\text{b}5,7}$ и $\text{VII}_7^{\text{b}3,5}$);

– аккорды со II[#] только в мажоре, в качестве дополнительной альтерации к ней прибавляется $\text{IV}^{\#}_7$ ($\text{V}_7^{\#5,7}$ и $\text{VII}_7^{\#3,5}$). Кроме того, особенностью этой группы является еще и то, что в ее аккордах могут использоваться сразу 2 варианта альтерации II ступени (расщепленный тон – $\text{V}_7^{\#b5}$ и $\text{VII}_7^{\#b3}$) или альтерированная и неальтерированная II ступень (раздвоенный тон – $\text{V}_7^{5b\text{или}5\#5}$ и $\text{VII}_7^{3b3\text{или}3\#3}$).

Дезальтерация с D не встречается. Альтерированная D в мажоре используется для создания причудливых, странных образов, а в миноре передает пессимистичные переживания.

Двойная доминанта – это доминанта к доминанте. Двойной доминантой называются аккорды D-функции, взятые из тональности доминанты: $\text{V}_6 \rightarrow \text{V}^5_3$ (DD_6), $\text{V}_7 \rightarrow \text{V}^5_3$ (DD_7) и $\text{VII}_7 \rightarrow \text{V}^5_3$ (DDVII_7). Особенностью аккордов двойной доминанты является обязательное наличие $\text{IV}^{\#}$ ступени лада и их построение в мелодическом виде минора. Аккорды двойной доминанты могут быть альтерированными ($\text{DD}_7^{\text{b}5}$, $\text{DDVII}_7^{\text{b}3}$) и, соответственно, появляться в гармоническом виде минора. По составу звуков они совпадают с аккордами альтерированной S основной тональности: $\text{DD}_7 = \text{II}_7^{\#3}$ в мажоре и $\text{II}_7^{\#3,5}$ в миноре (мелодическом), а

$DDVII7=IV7^{\#1b7}$ в мажоре и $IV7^{\#1,3}$ в миноре (мелодическом). Узнать двойную доминанту можно по разрешению – она переходит в доминантовый диссонанс основной тональности ($DD_7-V_3^4-T_3^5$, $DDVII_3^4-V_5^6-T_3^5$). Выразительная роль DD связана с созданием яркого хроматического хода в мелодии, который при плавном голосоведении образует «ползущее» движение и используется для создания хитрых, лицемерных и вероломных характеров. При гармонизации верхнего тетрахорда мелодического минора двойная доминанта, наоборот, создает эффект внутреннего подъема, устремленности.

Тема 9. Модуляционная хроматика

Степень родства тональностей определяется количеством общих звуков, интервалов и аккордов между ними. Тональности первой степени родства называются родственными (все остальные – неродственные). Родственные тональности (I степень) – это тональности, тонические трезвучия которых строятся на ступенях основной тональности. Родственных тональностей 6: параллельная, S и ее параллельная, D и ее параллельная + IV^{Γ} (мажор) и V^{Γ} (минор). Родственные тональности совпадают по ключевым знакам или отличаются на 1 знак (одинаковые знаки тональностей отнимаются, а разные – складываются), исключение – гармонические аккорды данной тональности, которые отличаются на 4 знака. Определить родственные тональности можно по ступеням и основной тональности: их тоники строятся на каждой ступени, кроме VII в мажоре и II в миноре. На главных ступенях будут тональности мажорные в мажоре и минорные в миноре, а на побочных ступенях – противоположного ладу наклонения.

Отклонение – временный переход в другую тональность без закрепления в ней. Отклонение может происходить в любую тональность и включает два компонента: 1) побочная S или D – как правило, функционально сильный диссонанс(ы) из новой тональности, который создает тяготения к новой тонике; 2) временная T – консонанс (53 или 6), который является тоникой новой тональности, но своей ступенью связан с основной тональностью, поэтому обозначается соот-

ветствующей ступенью по отношению к ней. Отклонение обозначается стрелкой, вокруг которой располагаются его компоненты, а сама стрелка указывает на временную тонику: $\Pi_2 \overset{\curvearrowright}{V_5^6} \rightarrow \Pi_3^5$. В качестве побочных доминант и субдоминант могут использоваться и альтерированные аккорды ($V_2^{b5} \rightarrow IV_6$). Отклонения являются действенным средством тонального развития, поэтому, как правило, появляются в середине построения (вторые предложения периодов) и концентрируются в развивающих частях формы.

Хроматическая секвенция – это секвенция, в которой звенья звучат в родственных тональностях. Каждое звено, по сути, представляет собой отклонение в одну из родственных тональностей. Звено в таком случае состоит из диссонанса(ов), т.е. побочной S и/или D, и консонанса, т.е. временной тоники, по которой определяется тональность каждого звена. При повторе звена меняется тональность и звучание консонансов (временных тоник), не изменяется шаг и функция соотносящихся аккордов. Транспонирующая секвенция – это секвенция, звенья которой звучат в неродственных тональностях одного наклонения. Все звенья звучат абсолютно одинаково, только на другой высоте. Как следствие, в такой секвенции при повторе звена не меняется шаг, наклонение тональности, функция соотносящихся аккордов и их звучание.

Эллипсис – это гармонический оборот, состоящий из ряда диссонансов без разрешения. Термин заимствован из литературы, где он означает пропуск слова, без которого смысл предложения остается понятным (например, «пойду сдать в библиотеку Булгакова»). В музыке это реализуется с помощью пропуска консонансов, служащих разрешением для каждого диссонанса в эллипсисе. В такой последовательности функциональная логика не работает, а включается принцип плавного голосоведения, который позволяет естественно соединить диссонансы между собой. Эллипсис может состоять из диссонансов одной тональности ($T_5^6 - IV_2 - V_3^4 - II_7^{b7} - T_3^5$) или из диссонансов разных тональностей, т.е. происходит ряд отклонений в разные тональности, но все временные тоники пропущены: $T_7 - V_5^6 \rightarrow (II_3^5) - II_5^6 \rightarrow (VI_6) - VII_7 \rightarrow (III_3^5)$ – пропускаемые временные тоники записы-

ваются в скобках. Скопление диссонансов в эллипсисе образует зону сильного эмоционального напряжения и делает этот оборот незаменимым при создании кульминаций. При определении аккордов эллипсиса, принадлежащих разным тональностям, следует ориентироваться на вид септаккорда: $M_{maj7}=V_7$ (dur/molл^Г), $M_{um7}=II_7$ (dur^Г/molл^Г), $U_{M7}=VII_7$ (dur^Г/molл^Г).

Эллипсис может быть использован в качестве звена модулирующей секвенции. Чаще всего звено включает ряд диссонансов доминантовой функции, при этом возникает доминантовая цепочка – вид секвенции, в которой звено состоит только из доминантовых диссонансов. Ее выразительные возможности связаны с созданием колористического эффекта – музыка звучит наполненно, диссонансы придают глубину выражаемым в музыке переживаниям, отражают интенсивное движение эмоций и их оттенков.

Тема 10. Хроматика мажоро-минора

Мажоро-минор (миноро-мажор) – это ладогармоническая система, основанная на взаимопроникновении звукорядов и аккордики мажорного и минорного ладов (вариант названия определяется преобладающей тоникой). Все звуки этой системы являются по сути диатоническими, поэтому заимствованные ступени получают название высоких или низких (вместо повышенных или пониженных), что говорит об их равнозначности с основными ступенями. Указание высокой или низкой ступени относится к приме аккорда (III^{b5}_3 или $IV^{#5}_3$, сдвигается вместе с квинтой), а в отношении терции используется определение мажорный или минорный ($VI^5_{мин}$ или $III^5_{маж}$). Аккорды мажоро-минора (миноро-мажора), как правило, представлены трезвучиями с обращениями (диссонансы энгармонически совпадают с альтерированными аккордами или побочными доминантами) и используются в тех же условиях, что и их диатонические аналоги (например, VI^{b5}_3 в прерванном обороте).

В зависимости от соотношения тональностей, лады которых объединяются в одну систему, различают три разновидности мажоро-минора: одноименный,

параллельный и однотерцовый. Одноименный мажоро-минор основан на объединении одноименных ладов, т.е. имеющих одинаковую тонику (например, до-мажор и до-минор). Они различаются III, VI и VII степенями, поэтому наиболее характерными аккордами для данной системы являются: в мажоро-миноре – III^{b5}_3 , VI^{b5}_3 , VII^{b5}_3 , $V^{5_{мин}}$; в миноро-мажоре – $III^{\#5}_3$, $VI^{\#5}_3$, $IV^{5_{маж}}$, $II^{5_{мин}}$. Параллельный мажоро-минор объединяет звукоряды и аккордику параллельных тоналностей, только гармонического вида (т.к. параллельные тоналности в натуральном виде имеют одинаковый звукоряд). В результате в мажор проникает гармоническая доминанта (V) из параллельного минора ($III^{маж}$), а в минор – гармоническая субдоминанта (IV) из параллельного мажора ($VI^{мин}$ – «шубертова гармония»). Однотерцовый мажоро-минор основан на взаимодействии ладов, находящихся на расстоянии хроматического полутона и имеющих общую III степень (например, до-мажор и до#-минор). Характерными аккордами являются: в мажоро-миноре – $I^{\#мин}$, $IV^{\#мин}$, $V^{\#мин}$, $VI^{маж}$, $VII^{маж}$; в миноро-мажоре – $I^{bмаж}$, $II^{bмин}$, $III^{мин}$, $IV^{bмаж}$, $V^{bмаж}$. Хроматический мажоро-минор основан на объединении разных видов мажоро-минора (миноро-мажора). Звукоряд этой системы представляет собой практически полную хроматическую гамму.

Мажоро-минор создает причудливый, волшебнo-фантастический, сказочный, завораживающий и таинственный колорит, используется для создания уникальных состояний позитивной направленности (благоговения, медитативности). Миноро-мажор способствует передаче депрессивных и угнетающих настроений, создания пугающих образов – злого умысла, колдовства и коварства, потусторонних видений, сумасшествия и бредовых состояний.

Тема 11. Модуляция

Модуляцией в широком смысле называют любой переход из одной тоналности в другую. К ней относятся как отклонение, так и собственно модуляция. Отклонение носит временный характер, появление новой тоналности кратко-временно. Модуляция – это переход в новую тоналность с закреплением в ней.

При модуляции новая тоника всегда закрепляется устойчивой каденцией. Тональности, выстроенные в порядке их смены, образуют тональный план. На уровне тональностей образуются функции высшего порядка, т.е. тональности соотносятся между собой функционально так же, как аккорды. Смена тональности после каденции подчеркивает границы частей формы (сопоставляются однотональные периоды), тональный переход внутри части подкрепляет единство музыкальной мысли (модулирующий период).

Функциональная модуляция – это вид модуляции, основанный на переосмыслении функции одного (общего) аккорда. Соединяет тональности I степени родства (родственные). Механизм ее осуществления включает 4 этапа: 1) показ первоначальной тональности; 2) общий аккорд – консонанс (реже диссонанс), который присутствует и в первоначальной, и в конечной тональности, но имеет в них разную функцию (обозначается в виде равенства ступеней и является границей двух тональностей); 3) модулирующий аккорд – диссонанс из новой тональности, перенаправляющий тяготения к новой тонике; 4) закрепление новой тональности (устойчивая каденция).

Постепенная модуляция – это модуляция в далекую (неродственную) тональность, основанная на использовании ряда промежуточных тональностей, каждая из которых является родственной к предыдущей и последующей и представлена своим тоническим трезвучием (или отклонением к нему). Тональный план может быть достаточно протяженным, поэтому путь модуляции может быть сокращен с помощью тональностей-исключений из числа родственных (IV⁵³ гармонического мажора и V⁵³ гармонического минора), которые можно искать как от начальной, так и от конечной тональности (ускорение в постепенной модуляции).

Энгармоническая модуляция – это вид модуляции, основанный на переосмыслении структуры одного аккорда с помощью энгармонической замены одного или нескольких его звуков. Механизм ее осуществления включает 3 этапа: 1) показ первоначальной тональности; 2) общий (он же модулирующий) аккорд

– диссонанс, который имеет разную структуру в начальной и конечной тональности, поскольку нотируется в них по-разному; 3) закрепление новой тональности (устойчивая каденция).

Сопоставление – это вид модуляции, в которой между двумя тональностями нет никакого связывающего их звена. Отличается тем, что переход происходит исключительно на грани двух построений: первое заканчивается каденцией в одной тональности, а второе сразу начинается в другой тональности.

К модуляции может приводить модулирующая секвенция (хроматическая или транспонирующая): в каденции закрепляется тональность ее последнего звена.

Мелодико-гармоническая (эллиптическая) модуляция основана на принципе плавного голосоведения, соединяющего ряд неразрешенных диссонансов, из которых последний приводит к тонике новой тональности.

Мелодическая модуляция осуществляется с помощью мелодии (без участия гармонии), которая постепенно перенаправляет тяготения к новой тонике. Характерна для связующих разделов формы, соединяя тональности двух соседствующих разделов.

Тема 12. Аккордика, тональность в музыке XX века

Аккордика в музыке XX века представлена двумя основными группами аккордовых структур (диссонансы разной степени жесткости):

а) многотерцовые аккорды (ундецимаккорды, терцтецимаккорды) и модифицированные аккорды терцовой структуры – аккорды с заменными и побочными (внедренными) тонами;

б) аккорды с новыми принципами строения – квартаккорды (построены по квартам), квинтаккорды (построены по квинтам), кластер (аккорд из близкорасположенных звуков любого количества), секундовая гармония (аккорд, построенный по секундам, может рассматриваться как частный случай кластера).

Ладовая основа гармонии XX века обогатилась новыми ладами, которые могут трактоваться и как монодические, и как гармонические:

а) искусственные лады – целотоновая гамма или увеличенный лад с тоникой в виде Ув53, лад тон-полутон/полутон-тон (гамма Римского-Корсакова) или уменьшенный лад с тоникой в виде Ум53, гemitоника (12 самостоятельных звуков на расстоянии полутона друг от друга) или хроматическая тональность с диссонирующим устоем;

б) авторские лады – лады Д. Шостаковича, лады ограниченной транспозиции О. Мессиаана.

Хроматическая тональность – это тональность, основанная на 12 звуках хроматической гаммы, на каждом из которых может быть построен аккорд любой структуры. В хроматической тональности широко используются диссонансы самых разнообразных структур, которые полностью освобождены от необходимости разрешаться в консонанс (эмансипация диссонанса). Тоника также является диссонансом, поэтому для дифференциации гармонических устоев и неустоев используются аккорды разнотипных структур.

Политональность – это одновременное сочетание двух и более тональностей со своими ладогармоническими комплексами при их фактурном размежевании.

Атональность – звуковысотная система, в которой между следующими друг за другом или звучащими одновременно тонами отсутствуют любые связи и тяготение к единому центру (тонике).

Неомодальность – это возрожденная в XX веке модальная система, основанная на новых ладовых звукорядах (искусственные лады, авторские лады, гemitоника).

Додекафония (греч. dodeka – двенадцать, phone – звук) – это композиционная техника XX века, в которой звуковысотной основой композиции является ряд из 12 неповторяемых звуков хроматической гаммы (серия), порядок которых реализуется как в мелодической горизонтали, так и в аккордовой вертикали и преобразуется полифоническими методами.

Сериализм (сериальность) – композиционная техника XX века, при которой применяются серии различных параметров (высот, длительностей, динамических оттенков, тембров, штрихов, темпов и т.д.).

Сонорика (лат. sonorus – звонкий, звучный, шумный) – композиционная техника XX века, в которой звуковысотной основой композиции является красочный, высотно недифференцированный темброво-фактурный комплекс (сонор).

Алеаторика (лат. alea – игральная кость, случайность) – композиционная техника XX века, в основе которой лежит принцип случайности как главное формирующее начало в процессе творчества и исполнительства.

Тема 13. Полифония и гомофония

Полифония (греч. poly – многочисленный, phone – звук) – это вид многоголосия (многоголосной фактуры), в котором одновременно звучат несколько равноценных (самостоятельных) голосов. Каждый голос в полифонии представляет собой мелодию. Гомофония (греч. homos – равный, одинаковый, phone – звук) – вид многоголосия (многоголосной фактуры), в котором один голос самостоятельный (мелодия), а остальные – сопровождающие (аккомпанемент).

Отличительные свойства полифонии:

– все голоса – самостоятельные (разнообразные по ритму и звуковысотной линии);

– комплементарная (взаимодополняющая) ритмика – способ взаимодействия полифонических голосов, при котором все они ритмически дополняют друг друга, т.е. ритмическая остановка в одном голосе активизирует движение в другом голосе и наоборот;

– текучесть и непрерывность звучания из-за отсутствия одновременных цезур в разных голосах и разновременного включения и выключения голосов;

– изложение музыкальной мысли подчиняется горизонтали (линии голосов), а вертикаль (созвучия) является результатом соединения этих линий;

– полнзвучность, наполненность, насыщенность звучания, постоянное развитие и обновляемость музыкального материала (сложность для восприятия).

В профессиональной музыке полифония зародилась в вокальной сфере в IX-X вв. и выросла из богослужебного пения Римской католической церкви. Возникло понятие «контрапункт» (*punctum contra punctum* – лат. «точка против точки») – одновременное сочетание двух и более мелодий (используется как синоним понятия «полифония»). Исходным материалом возникновения полифонического многоголосия стал григорианский хорал – одноголосные богослужебные песнопения, отобранные из множества существовавших устно мелодий и зафиксированных в специальном сборнике папой Григорием Великим в 7 в. Отличительные особенности григорианского хорала: одноголосное мужское пение в унисон (монодия), поступенное движение мелодии в узком диапазоне, ровный ритм, неторопливый темп.

История полифонии две эпохи (два полифонических стиля). Эпоха строгого стиля (строгое письмо, IX-XVI вв., расцвет в XVI в.) связана с вокально-ансамблевым и хоровым пением без сопровождения (*a capella*), ориентирована на возможности певческого голоса, поэтому требовала соблюдения строгих правил (диатоника, небольшой диапазон, удобные скачки, тритон – «дьявол в музыке», много поступенного движения, несложный ритм – музыка «белых нот», сдержанный темп). Полифонические жанры строгого стиля: 1) органум – первый полифонический жанр, основанный на присоединении к нижнему голосу (основному), в котором проводится мелодия григорианского хорала, дополнительного верхнего голоса; 2) мотет (фр. *mot* – слово) – полифоническая хоровая песня (изначально духовного содержания); 3) мадригал – многоголосная светская песня (обычно любовного содержания) на родном языке; 4) канцона (шансон, лид) – светская полифоническая песня или инструментальное переложение вокального произведения. Звучание полифонии строгого стиля отличается суровым колоритом, сдержанностью, сосредоточенностью, созерцательностью и отрешенностью из-за отсутствия жанровости и контрастов (абстрактная, отвлеченная музыка).

Эпоха свободного стиля (свободное письмо, с XVII в., расцвет в первой половине XVIII в.) связана с опорой на достижения инструментальной музыки (вокально-инструментальная и оркестровая полифония) и свободна от ограничительных норм полифонии строгого стиля. Особенности свободной полифонии: разнообразие ритмов (синкопы, резкие переключения длительностей) и темпов, широкие скачки, хроматизмы, репетиции на одном звуке, использование контрастов (в линиях голосов, в фактуре, в динамике, исполнительском составе), наличие жанровости – стремление к индивидуализации произведения, его узнаванию (появление феномена темы). Открытием свободного письма стала скрытая полифония в одноголосии, которая возникает при широких скачках в мелодии, в результате чего возникают регистровые разрывы и мелодия «расщепляется» на несколько голосов (скрытое двухголосие). Полифонические жанры свободного стиля: 1) ричеркар – инструментальный жанр, основанный на имитационной полифонии, предшественник фуги; 2) инвенция – небольшая двух- или трехголосная инструментальная пьеса имитационного склада; 3) fuga – высший полифонический жанр, основанный на имитационной полифонии.

С XVIII в. под влиянием гармонии и гомофонии полифония становится составной частью сложного многоголосия, полифонические приемы «инкрустируются» в гомофонные произведения, становятся способом усложнения фактуры и одним из приемов музыкального развития (распространение гомофонно-полифонического многоголосия).

В XX в. роль полифонии резко возрастает, возрождается интерес к старинной полифонии, возникают новые разновидности полифонии, которые используются в условиях новых техник композиторского письма: 1) мнимая полифония в условиях пуантилизма – особый вид фактуры с полифоническим устройством, но в восприятии не дающий полифонического эффекта; 2) микрополифония в условиях сверхмногоголосия (сонорная) – голоса не различаются, а сливаются в одно «звучащее пятно»; 3) полифония пластов – каждый голос представляет собой многоголосный комплекс, контрапунктически соединяются мелодические и гармонические комплексы.

Тема 14. Виды полифонического склада

Виды народного многоголосия:

– втора – вторая партия, добавляемая к мелодии на расстоянии определенного интервала (параллельное движение мелодии каким-либо интервалом), чаще всего терции или сексты («терцовая или секстовая втора»);

– антифон – поочередное пение запевалы (одноголосие) и хора (многоголосие);

– бурдон – пение на фоне тянущегося звука (встречается в игре на волынке, скрипке); создает эффект пространства, летящего вдаль звука;

– гетерофония (греч. *eteros* – другой, *phone* – звук) – это одновременное звучание вариантов одной мелодии без выделения ведущего голоса. Она является промежуточной формой между монодией и полифонией и обнаруживается как периодическое отклонение от унисона и «расслоение» мелодии на варианты, которые возникают импровизационно (каждый певец исполняет известную всем мелодию по-своему). Отсюда характерные для гетерофонии диссонансы, которые нередко считаются ее определяющим признаком. Широко распространена в русских, белорусских и украинских народных хоровых песнях.

Подголосочная (вариантная) полифония – это вид полифонии, при котором одновременно звучат основная мелодия и ее варианты (подголоски). Заимствовала из гетерофонии ряд характерных особенностей: все голоса находятся близко друг к другу (в одном регистре и/или тембре), они свободно включаются и выключаются (импровизационная природа), т.е. количество голосов нестабильно и постоянно меняется. Подголоски фрагментарны и, как правило, обладают интонационным родством (т.е. нет контраста). Многоголосие создает впечатление не «расщепления», а «обплетания» главной мелодии вариантами-подголосками. В контексте смешанной фактуры подголосок может рассматриваться элемент подголосочной полифонии, введенный в гомофонную фактуру как краткий и свободно возникающий мотив. Подголосочность используется для стилизации

народной музыки (наряду с натуральными ладами и интонациями народных песен), широко используется в стиле R'n'B, где подголоски усиливают певучесть голосов фактуры, используются для «кружевного» украшения многоголосия. В профессиональной музыке подголосочная полифония начала использоваться с XIX в., а в XX в. композиторы стремятся приблизить этот вид полифонии к его исконному, аутентичному звучанию – гетерофонии.

Контрастная (разнотемная) полифония – это вид полифонии, при котором одновременно звучат несколько различных по мелодии, ритму и регистру и/или тембру мелодий. Каждая мелодия логически завершена (имеет свое начало, кульминацию, завершение), занимает определенное звуковое поле (регистровое разграничение голосов) и/или имеет отличный от других голосов тембр. Контраст между голосами может быть проявлен с разной степенью яркости. В эпоху строгого стиля он был незначительным, т.к. линии всех голосов подчинялись одним и тем же эстетическим нормам и правилам строгого письма. В эпоху свободного стиля контраст может быть ярким, вплоть до использования в голосах разной жанровой основы. В контексте смешанной фактуры элемент контрастной полифонии, введенный в гомофонную фактуру как логически завершённый голос, называется контрапунктом. Выразительная роль контрастной полифонии связана с одновременным показом контрастных психологических состояний, характеров, образов или создание психологического подтекста (например, раскрытие истинных внутренних переживаний).

Тема в полифонии – это одnogолосный фрагмент мелодии, прозвучавший до вступления второго голоса. Ее протяженность – от 1 до нескольких тактов. До XVII в. тема служила конструктивным элементом композиции, на основе которого строилось полифоническое многоголосие. Понимание темы не как «заготовки» произведения, а как средоточия его образного содержания и главных интонаций появилось в эпоху свободного стиля. Полифоническая тема стала отличаться индивидуальностью, которая во многом создавалась ее жанровой основой.

Способы полифонического преобразования темы (средства полифонического варьирования):

1) ритмические: увеличение или уменьшение – пропорциональное увеличение или уменьшение всех длительностей мелодии в несколько раз (при этом новые длительности вписываются в первоначальный размер);

2) мелодические:

– инверсия (обращение) – это воспроизведение интервалов мелодии в противоположную сторону от условной оси (т.е. отражение по вертикали, все восходящие интервалы превращаются в нисходящие и наоборот); ось – это любой выбранный звук (совпадает в теме и в ее обращении);

– ракоход – воспроизведение мелодии от конца к началу (т.е. отражение по горизонтали); аналогичен палиндрому в словесности (например, «Леша на полке клопа нашел», «А роза упала на лапу Азора»).

Возможно совмещение любых способов ритмического и мелодического преобразования темы, например, ракоход в уменьшении, ракоходная инверсия.

Имитационная полифония – это вид полифонии, при котором одна и та же мелодия поочередно звучит в разных голосах.

В основе имитационной полифонии лежит прием имитации (лат. *imitatio* – подражание), в состав которого входят:

– пропоста (тема) – мелодия, которую проводит голос, вступивший первым (a);

– респоста (ответ) – повторение темы в другом голосе от любого звука (a1);

– противосложение – продолжение пропосты (начального голоса), лежащее напротив респосты, т.е. контрапункт к звучащему ответу (b).

a b

a1

a1

a b

Имитация характеризуется направлением (порядок вступления голосов – восходящий или нисходящий), интервалом имитации (на сколько сдвинут ответ по отношению к теме – любой интервал), временем опоздания (через сколько тактов или длительностей вступает ответ после темы).

В полифонии свободного стиля имитация – основной прием изложения музыкальной мысли, в музыке XVIII-XX вв. является важнейшим элементом развития и широко применяется в развивающих и связующих разделах формы.

Различают два вида имитации:

1) простая имитация – это однократное повторение мелодии (темы) в другом голосе; после окончания ответа переходит в неимитационное продолжение или сразу завершается каденцией;

2) каноническая имитация (канон) – постоянное повторение в другом голосе материала, звучащего в первоначальном голосе; отличается от простой имитации тем, что в каноне имитируется не только тема, прозвучавшая до вступления второго голоса, но и ее продолжение (противосложение).

простая имитация

a b d f...

a1 c e...

канон

a b c d...

a1 b1 c1...

В каноне могут имитироваться две темы (двойной канон), реже три темы (тройной канон). От соединения имитации с секвенцией возникла каноническая секвенция – это разновидность канона, в котором тема и ответ повторяются попеременно от разных звуков. Отличается от простой секвенции тем, что ее звенья (тема и ответ) звучат в разных голосах. Каноническая секвенция – яркое средство полифонического развития, динамизации движения и эмоционального нагнетания (особенно при восходящем направлении), поэтому часто встречается в подготовке кульминаций и в связках.

В обоих видах имитации (простой и канонической) ответ может имитировать тему с разной степенью точности. Отсюда подвиды имитации:

1) точная (реальный ответ) – ответ ничем не отличается от темы, кроме звуковысотного положения;

2) неточная (тональный ответ) – ответ с незначительными изменениями в отдельных интервалах мелодии или ритме;

3) преобразованная – ответ дается в полифонически преобразованном виде (увеличении, уменьшении, инверсии, ракоходе);

4) свободная (ритмическая) имитация – вид имитации, когда в ответе сохраняется ритм темы, а мелодия другая.

В контексте смешанной фактуры разные виды имитаций создают ощущение согласия, единства мнений, подтверждения высказанной мысли, пребывания всех героев в одном состоянии (концентрация на одном состоянии). Имитация окончания темы создает звукоизобразительный эффект – эхо. В джазе имитация часто служит для создания эффекта соревнования голоса и солирующего инструмента.

1.2. Таблицы-памятки

Таблица 1. АККОРД И ЕГО СВОЙСТВА				
<i>структура (интервальный состав)</i>	терцовая	<u>основные</u> ∅ трезвучие (53) ∅ септаккорд (7) ∅ нонаккорд (9)	<u>производные (обращения)</u> сектаккорд (6) – терция+кварта квартсектаккорд (64) – кварта+терция квинтсектаккорд (65) – секунда вверху терцквартаккорд (43) – секунда в середине секундаккорд (2) – секунда внизу - - -	
<i>функция (роль в тональности)</i>	зависит от ступени лада, на которой строится основной аккорд	S (вспомогательный неустой)	IV (главная) II (самая сильная)	VI (самая слабая)
		T (главный устой)	I	
		D (главный неустой)	V (главная) VII (самая сильная)	III
<i>фонизм (характер звучания)</i>	консонанс (I, IV, V)		мажорный (Б53 с обращениями) минорный (М53 с обращениями)	
	диссонанс		Ув.53 (III ^Г , VI ^Г), Ум.53 (VII ^Г , II ^Г), все 7 и 9	

Таблица 2. ФАКТУРА						
<i>Монодия</i> (одноголосие) унисон, мелодический пласт (ленточное голосоведение)	<i>Гомофония</i> многоголосие, в котором один голос главный (мелодия), а остальные – аккомпанирующие			<i>Полифония</i> многоголосие из самостоятельных голосов (мелодий)		
	<u>аккордовая, хоральная</u> (все голоса совпадают по ритму) <u>аккордово-фигурационная</u> (все голоса – гармоническая фигурация)	<u>гомофонно-гармоническая</u> (каждый голос имеет свой ритмический рисунок)		подголосочная (вариантная)	контрастная (разнотемная)	имитационная
		2 голоса: мелодия+аккомпанемент (интервалы, аккорды, фигурации)	3 голоса: мелодия+аккомпанемент (бас+заполнение)			
	<i>Смешанная</i> многоголосие, в котором несколько главных голосов, а остальные – аккомпанирующие					

Таблица 3. ВИДЫ КАДЕНЦИЙ		
<i>I. По степени завершенности</i>		
<i>неустойчивая («запятая»)</i> заканчивается не тоническим аккордом (S или D-функции)	<i>устойчивая</i> заканчивается тоническим аккордом (T53/T6 ^v)	
	<i>совершенная («точка»)</i> ○ заканчивается T53 ^v ○ на сильной доле ○ I ступень в мелодии ○ скачок V-I (реже IV-I) в басу	<i>несовершенная («точка с запятой»)</i> нарушает хотя бы одно условие совершенной каденции
<i>II. По функциональному составу</i>		
-S ^v полуплагальная	-D ^v полуавтентическая	<ul style="list-style-type: none"> · плагальная S-T^v · автентическая D-T^v · полная S-D-T^v
<i>III. По местоположению в периоде (теме)</i>		
срединная (половинная)	заключительная	
<i>IV. Особые виды каденций</i>		
<p>1) <i>прерванная («двоеточие»)</i> – каденция, в которой после V вместо T появляется VI⁵₃ (т.е. прерывается разрешение D в T, после чего нужно уточнить тонику);</p> <p>2) <i>вторгающаяся</i> – заключительная каденция, в которой окончание одного построения совпадает с началом следующего (границы двух построений накладываются).</p>		

Таблица 4. ТИПИЗИРОВАННЫЕ ГАРМОНИЧЕСКИЕ ОБОРОТЫ (ДИАТОНИКА)			
<i>Название</i>	<i>Признаки</i>		<i>Примеры</i>
Прерванный	после V^5_3 или V_7 вместо T^5_3 появляется VI^5_3		$V^5_3/V_7 - VI^5_3$
Каденция (каданс)	неустойчивая (половинная)	завершается неустойчивым аккордом	$S/T - K^6_4 - V^5_3 \vee$ $V^5_3 - VII^4_3 \vee$
	устойчивая совершенная (заклучительная)	завершается T^5_3 на сильной доле с появлением I ступени в мелодии и скачком V-I в басу	$S/T - K^6_4 - V^5_3 - T^5_3 \vee$ $II_6 - V_7 - t^5_3 \vee$
	устойчивая несовершенная (заклучительная)	нарушает хоть одно условие совершенной каденции	$V^5_3 - VII^4_3 \vee - T^5_3 \vee$ $VI^5_3 - V^6_5 - t^5_3 \vee$
	прерванная	вместо T^5_3 появляется VI^5_3	$S/T - K^6_4 - V^5_3 - VI^5_3 \vee$ $II_6 - V_7 - VI^5_3 \vee$
	вторгающаяся	последний аккорд каденции совпадает с началом следующего построения	$V^5_3 - I \vee$ $II^6_5 - V_9$
Проходящий	участие несамостоятельного аккорда (любой квартсектаккорд, $III^5_3 \vee$) движение баса поступенно на три ступени \uparrow или \downarrow , начиная с любой ступени		$V^6_5 - II^6_4 - V_7$ $II_7 - III^5_3 \vee - II^6_5$ $T_6 - V^4_3 - T^5_3$ $T^5_3 - III^6_4 - VI^5_3$
Вспомогательный	участие несамостоятельного аккорда (любой квартсектаккорд, $III^5_3 \vee$) бас стоит на месте		$T^5_3 - IV^6_4 - T^5_3$ $t^5_3 - IV^6_4 - II_2 - t^5_3$ $IV^5_3 - VII^6_4 - IV^5_3$
Оборот переменного лада	участие аккордов III и VI/VII ступеней в <i>натуральном миноре</i> , приводящих к смещению тоника		$t_6 - VII^H_6 - III^5_3 \vee$ $IV^5_3 - III^H_6 - VI^5_3$
Фригийский	движение баса поступенно \downarrow от I ступени (I-VII-VI-V) в <i>натуральном миноре</i>		$t^5_3 - t_2^H - IV_6 - V^5_3 \vee$ $t^5_3 - III^4_3 \vee - VI_7 - V^5_3 \vee$ $t^5_3 - V_6/VII^5_3 \vee - II^4_3 - V^5_3 \vee$
Тональная (диатоническая) секвенция	повторение построения (фрагмента мелодии, гармонического оборота) на другой высоте (от другого звука) в пределах одной тональности (в <i>миноре</i> используются <i>натуральные</i> доминанты)		$\underline{\quad\quad} \quad \underline{\quad\quad}$ $ \quad \quad \quad $ $T^5_3 - T_2 - VI^5_3 - VI_2 \dots$ $\underline{\quad\quad} \quad \underline{\quad\quad}$ $ \quad \quad \quad $ $IV^4_3 - VII^H_7 - III^4_3 \vee - t_7^H \dots$

Таблица 5. ВИДЫ НЕАККОРДОВЫХ ЗВУКОВ						
<i>на сильном времени</i> (появляются вместе с басом аккорда)		<i>на слабом времени</i> (появляются <u>не</u> вместе с басом аккорда)				
<i>задержание</i> задерживает появление аккордового звука		<i>проходящий</i> находится между соседними аккордовыми звуками		<i>вспомогательный</i> находится между одним и тем же аккордовым звуком		<i>предъем</i> предвосхищает аккордовый звук следующего аккорда
приготовленное (звук задержания присутствует в предыдущем аккорде в том же голосе)	не приготовленное (звук задержания отсутствует в предыдущем аккорде в том же голосе)	восходящий	нисходящий	верхний	нижний	скачковый прилегает только к предшествующему или последующему аккордовому звуку
<p><i>Заменный тон</i> – это неаккордовый звук, заменяющий нижележащий аккордовый звук (кварта заменяет терцию, секста – квинту) и не требующий разрешения.</p> <p><i>Добавочный (побочный, внедренный) тон</i> – это неаккордовый звук, добавленный к аккордовым звукам и не требующий разрешения.</p>						

Таблица 6. ТРАКТОВКА ХРОМАТИЧЕСКИХ АККОРДОВ		
<i>Хроматический аккорд</i>	<i>Разрешение</i>	<i>Трактовка</i>
диссонанс (реже консонанс)	тонический аккорд $T^5_3/T_6/K^6_4$ (без посредников, кроме $II^{b5}_{3/6}-V-T$)	альтерация ($VII^6_5^{b3}$) повышение или понижение неустойчивых ступеней для обострения их тяготения в устойчивые
	не тонический консонанс (5_3 или $_6$) – временная тоника новой тональности	отклонение ($V_2 \rightarrow$) временный переход в новую тональность без закрепления в ней
	диссонанс D-функции ($V_{7/2}, VII^4_{3/2}$)	двойная доминанта (DD) доминанта (V, VII) к доминанте (V)
	ряд диссонансов с другими встречными знаками	эллипсис ($V_2 \rightarrow (VI_6) VII_7 \rightarrow$) ряд диссонансов без разрешения
консонанс 1 встречный знак 2-3 встречных знака	диатонический консонанс	ступень какого-либо лада ($IV^{дор}, II^{лид}$)
		мажоро-минор (миноро-мажор) ($VI^\#, III^{маж}$)

Таблица 7. СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ВИДОВ ПОЛИФОНИИ			
<i>Критерий</i>	<i>Контрастная (разнотемная)</i>	<i>Подголосочная (вариантная)</i>	<i>Имитационная</i>
Мелодии голосов	интонационно разные	интонационно схожие	одна и та же мелодия во всех голосах
Вступление голосов	обусловленное логикой разворачивания каждой мелодии	свободное, непредсказуемое	поочередное с одной и той же мелодией
Протяженность голосов	все голоса логически завершены (прослеживаются от начала до конца)	подголоски фрагментарны, эпизодичны	зависит от протяженности темы
Регистр и тембр голосов	разные регистры и/или тембры голосов	общий регистр и/или тембр голосов	регистровое положение и тембр не принципиальны

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Задания и методические рекомендации

по выполнению практических работ

Инструктивные упражнения

Упражнение 1.

Построить заданные последовательности аккордов с учетом указанных условий, найти и подписать знакомые гармонические обороты:



Образец:

t53 VII43t6 II7 VI64 II65

а) 2/4, си^b-мажор

V₂-VI⁶₄ | II₇-T₆ | K⁶₄-V₇[∨]-V₂ | T₆-II⁵₃ | VI₆-III₆ | VI⁵₃-II⁴₃ | V₇-V₉^Γ | T⁵₃[∨]-IV⁴₃ | II₂^Γ-T⁵₃ ||

б) 6/8, фа[#]-минор

t⁵₃-IV⁶₄-t⁵₃-IV₆ | II⁴₃-V₇-VI⁵₃[∨]-IV₆ | t⁵₃-VII₆^н-III⁵₃^н-VI₄⁶ | III⁵₃^н-II₆-K⁶₄-V₇ | t⁵₃[∨] ||

в) 3/4, ре-мажор

T₆-IV⁵₃-IV₇ | K⁶₄-V⁵₃[∨]-V₂ | T₆-III₂-VI⁶₅ | VII₆-II₂-V⁶₅ | VI₆-I₂-IV⁶₅ | V₇-V₉-T⁵₃[∨] ||

г) 12/8, соль-минор

V₂ | t₆-V⁶₅-t⁵₃-t₂^н | IV₆-III₆^н-VI⁵₃-VI₂ | II⁶₅-t₆-II₉-V₇ | III₉^н-VI₇-IV₉-VII₇^н | t⁵₃-V⁶₅-t⁵₃[∨] ||

Упражнение 2.

Приписать к мелодии аккомпанемент на основе заданных аккордов и фактурного приема изложения с учетом указанного размера, найти и подписать знакомые гармонические обороты:

Принципы изложения аккорда в фактуре:

1. звук, с которого начинается аккорд, при записи в фактуре должен быть самым низким звуком;

2. чем ниже регистр, тем дальше друг от друга находятся звуки аккорда;
3. выстраивать голосоведение, т.е. переводить каждый звук данного аккорда в ближайший к нему звук следующего аккорда.

а) ре-мажор; 4/4; гармоническая фигурация шестнадцатыми (использовать восходящую, нисходящую и ломаную фигурацию); трехзвучные аккорды дополнять четвертым звуком (один повторить в фигурации)

прерван. каденция

К64 _____ V7 _____ VI53 IV6 t53

Образец:

IV⁵₃ II⁶₅ V⁵₃ V7 VI⁵₃ II₆ II₆ K⁶₄ V⁵₃ K⁶₄ V7 T⁵₃ IV⁴₃ T⁵₃

б) до-минор; 4/4; ритмическая фигурация восьмыми

прерван. каденция

К64 _____ V7 _____ VI53 IV6 t53

Образец:

t⁵₃ II₂ VII₇ V⁶₅ t⁵₃ VII⁶₅ VI⁶₄ II₆ II₆ V₉ V7 VI⁵₃ II⁶₅ t⁵₃

в) ми-минор; 6/8 – бас с дублировкой в октаву и заполнение в виде выдержанных аккордов

прерван. каденция



Образец:

K64 V7 VI53 IV6 t53



VII₉^H III₃^{5H} t₆ VI₉ II₃⁵ VII₆^H VII₃⁴ t₆ V₇ t₃⁵

Упражнение 3.

Построить заданные последовательности аккордов с учетом указанных условий, найти и подписать знакомые гармонические обороты:

эллипсис



Образец:

t₃ V₇ → (VII) V₃⁴ b₅ → (III) t₆

а) 4/4, ми^b-мажор

T₃⁵ - V₂⁶ → IV₆ | K₄⁶ - DDVII₇ | V₂^{#b5} - T₆[√] ||

б) 3/8, соль-мажор

T₃⁵ - VI₆^b | T₃⁵ - III₄⁶ маж - VI₃⁵ маж | V₆ - II₄⁶ - III₆^b |

в) 6/4, си-минор

T₅⁶ - VII₇^{b3} → (III₃⁵) VII₃⁴ → (VI₆) | II₃⁵ b - K₄⁶ - DD₃⁴ / V | V₇^{b5} √ ||

г) 9/8, ре-минор

t₃⁵ - II₆^{fp} / I | t₃⁵ - VII₃⁴ → IV₆^{доп} | VI₃⁵ мин - t₄⁶ → V₃⁴ → | III₃⁵ # - V₇^{b5,7} - t₃⁵ add4 √ ||

Упражнение 4.

Изложить заданные аккорды в виде аккомпанемента, характерного для указанного жанра, подписать знакомые гармонические обороты:



Образец: этюд

$t^5_3 V_7 \rightarrow (VII) V^4_3 b^5 \rightarrow (III) t_6$

а) соль-минор, 2/4, аргентинское танго

$t^5_3 - II^6_{fp} / I - t^5_3 - VII^4_3 \rightarrow IV_6 - K^6_4 - DD^4_3 / V - V_9 b^5 - t^5_3 add2 \checkmark ||$

б) ми-мажор, 4/4, гимн

$T^5_3 - VI^b_6 | T^5_3 - III^6_{maj} - VI^5_3_{maj} | T^6_5 - V_2 b^5 \rightarrow (II_6) - VII^6_2 \rightarrow (VI_6) | II^5_3 b - V_6 \checkmark ||$

в) фа-минор, 9/8, вальс

$t_2 - IV^6_{дор} - II^4_3 \#3 | K^6_4 - V_7 b^5,7 - t^5_3 add4 \checkmark | VI^5_3_{min} - t^6_4 - V^4_3 \rightarrow III^5_3 \# | VII^6_5 b^3 - t_6 \checkmark ||$

Упражнение 5.

Записать конечную тональность, в которую произойдет функциональная модуляция при заданном общем аккорде:

а) ля-мажор	II=IV	...	г) соль-минор	t=III	...
б) ми ^b -мажор	T=VI	...	д) си-мажор	VI=II	...
в) до [#] -минор	VII ^H =V	...	е) до-минор	III=IV	...

Упражнение 6.

Построить заданные последовательности аккордов с участием функциональной модуляции, найти и подписать знакомые гармонические обороты:

а) соль-мажор, 3/4

$T^5_3-V^4_3-T_6 | IV^5_3-II^6_5^r-V_2 | T_6-V^6_4-V^6_4^{#b5} | \boxed{T^5_3=VI^5_3}-II^4_3-II^4_3^{#3} | K^6_4-V_9 | t^5_3 ||$

б) фа-мажор, 6/8

$T^5_3-V^4_3-T_6 | IV^5_3-II^6_5^r-V_2 | T_6-VII^6_5 \rightarrow \boxed{II_6=t_6} | II^4_3-II^6_5-IV_7^{#1,3} | K^6_4-V_7 | t^5_3 ||$

в) ре-минор, 4/4

$t^5_3-V^4_3-t_6 | IV^5_3-II^6_5-V_2 | t_6-V^6_4-t^5_3 | V_7 \rightarrow (IV) \boxed{VI^5_3=IV^5_3}-II^6_5^{#3} | K^6_4-V_7 | T^5_3 ||$

г) ми-минор, 3/8

$t^5_3-V^4_3-t_6 | IV^5_3-II^6_5-V_2 | t_6-V^6_4 \boxed{t^5_3=V^5_3^H} | V_7-VI^5_3-IV^6_5^{#1} | K^6_4-V_7 | t^5_3 ||$

Практические задания

Задание 1.

Сделать гармонический анализ нотного примера, пользуясь предложенным ниже планом:

План гармонического анализа:

- определить тональность и лад;
- обозначить границы аккордов;
- найти и обозначить каденции (прослушать аудиозапись);
- определить все аккорды (неаккордовые звуки, обозначенные кружочками, мысленно пропускать);
- обозначить гармонические обороты (таблица 4), выяснить их функциональный и фонический состав (таблица 1);
- охарактеризовать особенности мелодии, метроритма, фактуры и определить жанровую основу фрагмента;

• выявить эмоционально-выразительную роль найденных ладотональных и гармонических средств в жанрово-стилевом контексте.

Алгоритм определения аккорда:

1) собрать все звуки, относящиеся к аккорду (в пределах его границ в фактуре), не учитывая повторяющиеся звуки;

2) начиная от баса, составить звуки по порядку по принципу ближайших друг к другу;

3) исключить неаккордовые звуки¹, нарушающие установленные структуры аккордов (аккорды содержат 1 секунду или 1 кварту, которые сочетаются с терциями, т.е. в аккорде не может быть 2 секунды, 2 кварты или кварта и секунда одновременно);

4) по оставшимся выстроенным аккордовым звукам определить структуру аккорда;

5) выяснить, является ли полученный аккорд основным или производным (обращением) – обращение мысленно привести к основному виду;

б) определить функцию аккорда (ступень примы аккорда).

R. Martin «No se como decirte adios» (занев)

Умеренно

Как ска - зать тебе, что у меня те - перь дру - гая лю - бовь,

¹ В данном упражнении неаккордовые звуки обозначены кружочками, поэтому этот пункт можно пропускать.

3

бо-лее глу-бо-кая и силь-ная, чем на ша с то-бою лю- бовь. И я

6

чув ству-ю ви-ну, ты не за - слу - жи ва-ешь этой боли, нет

10

нет...

Josh Groban «L'ultima notte» (npunek)

So - lo res - to coi ri - cor - di. Do -

mu - ni tut - to fi - ni - rà. Ma a - des - so,

res - ta qui, qui con me, per - ché sa - rà l'ul - ti - ma

no - te in - sie - me a te.

ABBA «Dancing Queen» (npunes)

you are the dan - cing - queen, young and sweet, on - ly

se - ven - teen. Dan - cing_ queen,

feel the_ beat_ from the tam - bou - rine.

Дуэт Яринки и Петри из к/ф «Свадьба в Малиновке»

Andantino

Яринка

Здесь ни_кто - ни_.

кто мо_их не у_слышит жа_лоб, да_же ес_ли бы я их

1.

в сердце не сдержала б.
Петра

Linkin Park «Leave out all the rest» (зачеб)

I dreamed I was missing, you were so scared, but no one would listen 'cause no one else cared. After my dreaming I woke with this

fear: What am I leaving when I'm done here? So if you're asking me I want you to know...

Lara Fabian «Je t'aime» (зачеб)

D'accord il existait... d'autres façons de se quitter... Quel-

-ques é-clats de verre — au-raient peut-être pu nous ai-der — Dans

ce si-lence a-mer — j'ai dé-ci-dé de par-don-ner — Les

er-reurs — qu'on peut faire à trop s'ai-mer

Задание 2.

Сделать гармонический анализ нотного примера, пользуясь предложенным ниже планом:

План гармонического анализа:

- определить тональность и лад;
- обозначить границы аккордов;
- найти и обозначить каденции (прослушать аудиозапись);

- определить хроматические аккорды, исключая неаккордовые звуки (обозначить кружочками);
- определить остальные аккорды, обозначив неаккордовые звуки кружочками (можно использовать алгоритм из задания 1);
- определить использованные в примере гармонические обороты, выяснить их функциональный и фонический состав;
- охарактеризовать особенности мелодии, метроритма, фактуры и определить жанровую основу фрагмента;
- выявить эмоционально-выразительную роль найденных ладотональных и гармонических средств (особенно хроматических оборотов) в жанрово-стилевом контексте.

Алгоритм действий при интерпретации хроматических аккордов (таблица б):

1) определить структуру хроматического аккорда (со встречными знаками);

2) выяснить фонические свойства полученной структуры – консонанс или диссонанс, исключить не соответствующие результату строки в таблице;

3) посмотреть вперед и найти разрешение данного аккорда – консонанс без встречных знаков (кроме объяснимых гармоническим видом минора);

4) определить найденный аккорд-разрешение и соотнести результат с соответствующим столбцом таблицы, выяснив совпадающую с ним трактовку хроматического аккорда;

5) вернуться к начальному аккорду (с встречными знаками) и определить его функцию: при альтерации, двойной доминанте, мажоро-миноре, каком-либо ладе – в основной тональности, при отклонении или эллипсисе – в новой.

Э.Л. Уэббер «Музыка ночи» из мюзикла «Призрак оперы»

Night time sharp - ens, height-ens each sen - sa - tion; dark - ness stirs and

The first system of the score features a vocal line in treble clef with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The lyrics are "Night time sharp - ens, height-ens each sen - sa - tion; dark - ness stirs and". Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a slur over the first two measures.

wakes im - ag - in - a - tion. Si - lent - ly the sen - ses a - ban - don their de - fen - ces.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "wakes im - ag - in - a - tion. Si - lent - ly the sen - ses a - ban - don their de - fen - ces." The piano accompaniment continues with a slur over the first two measures.

The third system shows the vocal line ending with a double bar line. The piano accompaniment continues with a slur over the first two measures and ends with a double bar line.

ABBA «One of us» (русск.)

- One of us is lone - ly, one of us is on - ly wait-ing for a call.

The first system of the score for "One of us" features a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. The lyrics are "- One of us is lone - ly, one of us is on - ly wait-ing for a call." Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The piano part includes a slur over the first two measures.

Sor-ry for her - self, feel-ing stu-pid, feeling small, wish-ing she had nev-er left at all.

F. Sinatra «Moonlight serenade»

I stand at your gate and the

song that I sing is of moon-light, I stand and I

wait for the touch of your hand in the June night, The

ros - es are sigh - ing a Moon - light Ser - e - nade,

This musical score features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "ros - es are sigh - ing a Moon - light Ser - e - nade,". The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a simple bass line. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the final measure.

ABBA «Thank you for the music» (npune6)

Thank-you for the mu - sic, the songs I'm sing - ing,

This musical score is in a treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "Thank-you for the mu - sic, the songs I'm sing - ing,". The piano accompaniment features a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line.

thanks for all the joy I'm bring - ing. Who can live with - out it? I

This musical score continues the previous system, with the same key signature and time signature. The lyrics are: "thanks for all the joy I'm bring - ing. Who can live with - out it? I". The piano accompaniment includes a bass line with an '8' marking in the first measure.

ask in all ho - ne - sty. What would life be with - out a song_

This musical score continues the previous system, with the same key signature and time signature. The lyrics are: "ask in all ho - ne - sty. What would life be with - out a song_". The piano accompaniment features a right hand with chords and a left hand with a bass line.

— or dance, what are we? So I say thank-you for the mu - sic, for

giv - ing it to me.

Depeche Mode «Enjoy the silence»

Слова как насилие – разрушают тишину, вторгаясь в мой

маленький мир. Причиняют мне боль, пронизывают насквозь,

неужели ты не понимаешь, моя маленькая девочка. Все, что я когда-либо хотел,

в чем нуждался – все здесь, в моих руках. Слова совершенно

не нужны, они могут только навредить.

Задание 3.

В нотных примерах задания 1 определить вид неаккордовых звуков, обозначенных кружочками (таблица 5).

Задание 4.

В предложенных музыкальных произведениях найти на слух и определить полифонический прием (контрапункт, подголоски, имитация и ее вид), использованный в контексте смешанной фактуры, раскрыть его выразительный смысл:

- а) Bessie Smith ft. L. Armstrong «Careless love»
- б) Apocaliptica, Lauri Ponen, Willi Valo «Bittersweet»
- в) Papa Roach «Gravity»
- г) Brandy and Monica «The boy is mine»
- д) James Last «Lonely shepherd»
- е) Linkin Park «Little things give you away»
- ж) C.Dion, A.Vocelli «Prayer»
- з) J. Groban «Remember»
- и) Ella Fitzgerald «Basin street blues»
- к) Песняры «Хлопец пашаньку пахае»
- л) Aaliyah «Try again»
- м) ABBA «The winner takes it all»

Творческие задания

Задание 1.

Определить тональность и лад, мелодизировать указанные голоса с помощью добавления заданных неаккордовых звуков, чтобы гомофонная фактура приобрела полифонические свойства (стала гомофонно-полифонической), подписать вид каждого использованного неаккордового звука:

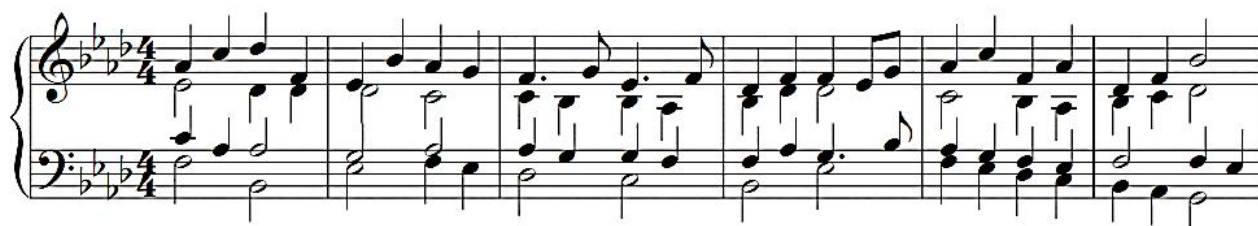
а) добавить предъемы, проходящие, вспомогательные (в том числе скачковые) звуки в нижний голос, чтобы он превратился в мелодию

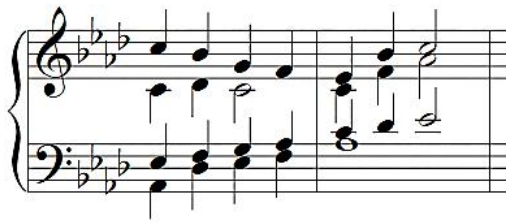


б) добавить неприготовленные задержания, заменные и побочные тоны в верхний голос, чтобы он превратился в более развитую мелодию, приготовленные задержания в средний голос (тенор)



в) добавить неаккордовые звуки всех видов в верхний и нижний голос, чтобы они превратились в индивидуализированные мелодии





Задание 2.

К мелодии предложенных музыкальных произведений присочинить (символизировать) заданные голоса, сравнить выразительный эффект каждого фактурного варианта:

а) Christina Aguilera «I turn to you» (припев) – подголоски, каноническая имитация

б) A great big world «Say something» (тема 2) – контрапункт, простая имитация, втора

в) Ella Fitzgerald «All that jazz» – каноническая имитация, контрапункт

г) Город 312 «Останусь» (припев) – бурдон, втора

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. Задания для самостоятельной работы студентов

Задание 1.

Построить заданные аккорды, изложить как аккомпанемент в соответствии с указанным жанром:

а) 6/8, ре-минор, лирическая песня (баллада)

$t_6 - V^4_3 - t^5_3 - t_2 - IV_6 - II^4_3 - VII_2 - V_9 - t^5_3 - VI_6 - t^5_3$

б) 2/4, си^b-мажор, регтайм

$T^5_3 - T_6 - II_6 - V^4_3 - T^5_3 - IV_6 - V^5_3 - V_7 - VI^5_3$

в) 4/4, соль-мажор, гимн

$T^5_3 - VI_6 - T_6 - IV^5_3 - IV_6 - VII_6 - T^5_3$

Задание 2.

Гармонизовать предложенные мотивы и фразы в рамках заданных аккордовых средств:

Принципы гармонизации мелодии:

а) каждый звук рассматривается как часть аккорда

б) последовательность аккордов определяется функциональной логикой соответствующего лада

в) гармония и метроритм (гармонический ритм):

– смена аккордов по долям или по простым размерам в составе сложного или смешанного

– затакт всегда неустойчивый

– обязательная смена аккорда через тактовую черту (избегать гармонических синкоп)

г) гармония и фактура:

– средние голоса малоподвижные (максимум общих звуков), крайние более активные и уравнивают друг друга противоположным движением

– избегать движения всех голосов в одном направлении

– добиваться плавности голосоведения

д) гармония и форма:

– в первую очередь оформляются каденции

– аккорды и гармонические обороты встраиваются в логику драматургии

а) использовать трезвучия и сектаккорды



б) найти и гармонизовать прерванную и заключительную каденции



в) использовать проходящие и вспомогательные обороты, каденции с участием трезвучий с обращениями



г) использовать главные септаккорды с обращениями



д) использовать средства переменного лада



е) найти и гармонизовать фригийский оборот



ж) найти и гармонизовать тональную секвенцию



Задание 3.

В предложенных музыкальных произведениях найти на слух функциональную модуляцию или сопоставление (определить ладовое наклонение тональностей), раскрыть их выразительную роль:

- а) Э.Л. Уэббер «Memory» из мюзикла «Кошки»
- б) Э.Л. Уэббер «Wishing you were somehow here» из мюзикла «Призрак оперы»
- в) N. Kidman «One day I'll fly away» из к/ф «Мулин руж»
- г) М. Дунаевский «Песня мушкетеров» из к/ф «Д'Артаньян и три мушкетера»
- д) Г. Гладков «Дуэт Королевы и Маританы» из к/ф «Дон Сезар де Базан»
- е) Р. Коччанте «Lune» из мюзикла «Собор Парижской Богоматери»
- ж) Queen «We are the champions»

3.2. Контрольные вопросы

1. Что такое лад?
2. Что такое тональность?
3. Какие лады лежат в основе тональности?
4. Какие ступени являются устойчивыми и главными в мажоре и миноре?
5. Что такое трезвучие? сектаккорд? квартсектаккорд?
6. Какие трезвучия и сектаккорды относятся к главным?
7. Какое трезвучие и сектаккорд состоят только из устойчивых ступеней?
8. Трезвучия каких ступеней входят в состав S-группы? Какие из них побочные?
9. Трезвучия каких ступеней входят в состав D-группы? Какие из них побочные?
10. Назовите самого слабого и самого сильного представителя S-группы.
11. Назовите самого слабого и самого сильного представителя D-группы.
12. Что общего есть у аккордов III и VI ступеней? II и VII ступеней?
13. Какие функциональные обороты образуются из аккордов трех функций?
14. В каких функциональных оборотах участвуют трезвучия и сектаккорды S-группы?
15. В каких функциональных оборотах участвуют трезвучия и сектаккорды D-группы?
16. Какое правило определяет функциональную логику (порядок следования аккордов)?
17. Назовите последовательность аккордов разных ступеней в соответствии с функциональной логикой натурального мажора и гармонического минора?
18. В каком гармоническом обороте чаще всего участвует VI^5_3 ?
19. Что такое каденция?
20. Сколько аккордов включает каденция?

21. Какие бывают виды каденций?
22. Назовите формулу устойчивой совершенной каденции.
23. Чем отличается несовершенная каденция от совершенной?
24. Что такое прерванный оборот? прерванная каденция?
25. Что такое K^6_4 , с каким аккордом он совпадает по звукам?
26. Какие условия связаны с использованием K^6_4 ?
27. Что такое период, из чего он состоит?
28. Что такое тема?
29. Какими средствами создается индивидуальность темы?
30. Какова логика изложения темы?
31. Что такое кульминация?
32. Перечислите признаки кульминации (средства ее создания).
33. Какие условия связаны с использованием всех квартсекстаккордов (кроме кадансового квартсекстаккорда)?
34. Что такое проходящий оборот?
35. Что такое вспомогательный оборот?
36. Как отличить проходящий оборот от вспомогательного?
37. Участие какого аккорда типично для проходящих и вспомогательных оборотов и где он находится в этих оборотах?
38. Чем отличается K^6_4 от T^6_4 ?
39. Что такое септаккорд? нонаккорд?
40. Присутствие какого интервала указывает на неполный септаккорд или нонаккорд?
41. Какие септаккорды относятся к главным и какую функцию они выполняют?
42. Какова функциональная особенность всех нонаккордов?
43. В каких гармонических оборотах участвуют главные септаккорды и их обращения?
44. С каким ладом по звукоряду совпадает натуральный минор?
45. По каким признакам определяется тоника в натуральном миноре?

46. Чем отличается функциональная система и ее логика в натуральном и гармоническом миноре?
47. Трезвучия какой функциональной группы широко используются в натуральном миноре?
48. Какое свойство имеется у натурального минора в отличие от гармонического?
49. Что такое переменный лад?
50. Чем отличаются переменный и параллельно-переменный лад?
51. Какие признаки указывают на переменность устоев (переменный лад)?
52. Что такое фригийский оборот?
53. В каких ладах возможен фригийский оборот?
54. Аккордами каких функций гармонизируются звуки фригийского оборота?
55. Как отличить фригийский оборот от проходящего оборота?
56. Что такое секвенция?
57. Из чего состоит секвенция?
58. Что такое шаг секвенции?
59. Что такое тональная (диатоническая) секвенция?
60. Какова особенность построения тональной секвенции в миноре?
61. Какие септаккорды относятся к побочным?
62. С помощью каких оборотов натуральный минор вводится в контекст гармонического?
63. Что такое секвенцаккорды?
64. В каких стилях широко используются нонаккорды и побочные септаккорды?
65. Что такое неаккордовый звук?
66. В каких аккордах могут появляться неаккордовые звуки?
67. Что представляет собой разрешение неаккордового звука?
68. На какие свойства аккорда влияют неаккордовые звуки?
69. Какова роль неаккордовых звуков в гомофонной фактуре?

70. Что такое смешанная фактура?
71. В каком голосе гомофонной фактуры концентрируются неаккордовые звуки?
72. Для какого голоса гомофонной фактуры не типично появление неаккордовых звуков?
73. Что такое двойные/тройные неаккордовые звуки?
74. Чем отличаются диатонические и хроматические неаккордовые звуки?
75. Что такое задержание?
76. Чем неприготовленное задержание отличается от приготовленного?
77. Что такое проходящий неаккордовый звук?
78. Что такое вспомогательный неаккордовый звук?
79. Как образуется скачковый вспомогательный звук?
80. Как отличить проходящий неаккордовый звук от вспомогательного?
81. Что такое предъём?
82. Какому неаккордовому звуку предъём противоположен по смыслу?
83. Какой неаккордовый звук совпадает по высоте со своим разрешением?
84. Что такое заменный тон, какие звуки аккорда могут быть заменены и чем?
85. С каким неаккордовым звуком совпадет заменный тон, если его разрешить?
86. Что такое побочный тон?
87. Какая общая особенность отличает заменные и побочные тоны от других неаккордовых звуков?
88. Что такое кластер?
89. Что такое органнный пункт?
90. Как органнный пункт влияет на гармонические функции в аккордовой вертикали?
91. Что такое квинтовый органнный пункт и для чего он используется?
92. Какие бывают виды органного пункта?
93. Как отличить органнный пункт от вспомогательного оборота?

94. Что такое альтерация?
95. Аккорды какой функции никогда не альтерируются?
96. Какие альтерированные ступени совпадают в мажоре и миноре?
97. В чем смысл альтерации и куда неизменно разрешаются альтерированные аккорды?
98. Какие аккорды представляют альтерированную S, какой представитель S-группы никогда не альтерируется и почему?
99. В каких гармонических оборотах участвует альтерированная S?
100. В каких гармонических оборотах участвуют аккорды альтерированной S со II^b ступенью?
101. Какова особенность разрешения альтерированной S со II^b ступенью?
102. Что такое дезальтерация?
103. Какие аккорды представляют альтерированную D, какой представитель D -группы никогда не альтерируется и почему?
104. Что такое расщепленный и раздвоенный тон?
105. Что такое двойная доминанта?
106. Куда разрешается двойная доминанта?
107. С какими аккордами по составу звуков совпадает двойная доминанта?
108. В каком виде минора строится двойная доминанта?
109. Как отличить двойную доминанту от альтерации?
110. Что такое родственные тональности?
111. Как определить родственные тональности или нет?
112. Что такое тональный план?
113. Что такое отклонение и как оно обозначается?
114. Из каких элементов состоит отклонение?
115. Что такое побочная S/D?
116. Что такое временная тоника?
117. Где в периоде встречается отклонение?
118. Из какой тональности берется побочная S/D?

119. По какому элементу отклонения можно определить тональность, в которую происходит отклонение?
120. Как отличить отклонение в тональность доминанты от двойной доминанты?
121. Как отличить хроматическую секвенцию от транспонирующей?
122. Как отличить тональную секвенцию от хроматической?
123. Что такое эллипсис?
124. Какие диссонансы входят в состав эллипсиса?
125. Какими способами образуется эллипсис?
126. Какой принцип определяет порядок аккордов в эллипсисе?
127. Что такое доминантовая цепочка?
128. Что такое мажоро-минор или миноро-мажор и от чего зависит порядок ладов в названии?
129. Какие термины используются для определения аккордов мажоро-минора?
130. Что такое одноименный мажоро-минор?
131. Что такое параллельный мажоро-минор?
132. Что такое однотерцовый мажоро-минор?
133. Какова особенность взаимодействия ладов в параллельном мажоро-миноре?
134. Что такое модуляция?
135. Каким способом закрепляется новая тоника при модуляции?
136. Чем модуляция отличается от отклонения?
137. Какие этапы включает модуляция в родственные тональности?
138. Что такое общий аккорд?
139. Что такое модулирующий аккорд?
140. Что такое модуляция-сопоставление?
141. Какая специфическая особенность отличает модуляцию-сопоставление от всех других видов модуляции?
142. Что такое фактура?

143. Какие голоса входят в состав фактуры?
144. Что такое полифония?
145. Чем отличается полифония от гомофонии?
146. Что представляет собой комплементарная ритмика как принцип взаимодействия полифонических голосов?
147. Перечислите полифонические эпохи и их хронологические рамки.
148. Чем отличается полифония строгого стиля от полифонии свободного стиля?
149. Что такое скрытое двухголосие?
150. Что такое контрапункт?
151. Что такое подголосочная полифония?
152. Что такое подголосок?
153. Что такое контрастная (разнотемная) полифония?
154. Как отличить контрастную полифонию от подголосочной?
155. Что представляет собой полифоническая тема?
156. Чем отличается инверсия от ракохода?
157. Что такое имитация?
158. Что такое имитационная полифония?
159. Чем отличается простая имитация от канонической?
160. Что такое преобразованная имитация?
161. Что такое свободная (ритмическая) имитация?
162. Что такое каноническая секвенция?
163. Как отличить контрастную полифонию от имитационной?
164. Как отличить подголосочную полифонию от имитационной?

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. Учебная программа

ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ ИМЕНИ А.М.ШИРОКОВА»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор

Института современных знаний
имени А.М.Широкова

А.Л.Капилов

13.12.2023

Регистрационный № УД-02-77/уч.

ГАРМОНИЯ И ПОЛИФОНΙΑ

Учебная программа учреждения образования по учебной дисциплине
для специальностей:

6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады;

6-05-0215-10 Компьютерная музыка

2023 г.

Учебная программа составлена на основе образовательных стандартов высшего образования (ОСВО 6-05-0215-02-2023, ОСВО 6-05-0215-10-2023), учебных планов по специальностям: 6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады; 6-05-0215-10 Компьютерная музыка

СОСТАВИТЕЛЬ:

М.П.Моголина, доцент кафедры художественного творчества и продюсерства частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова», кандидат искусствоведения, доцент

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

А.И.Смагин, профессор кафедры культурологии частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова», доктор искусствоведения, профессор;

О.С.Царик, доцент кафедры музыкальной педагогики, истории и теории исполнительского искусства УО «Белорусская государственная академия музыки», кандидат искусствоведения

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова» (протокол № 4 от 29.11.2023);

Научно-методическим советом частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова» (протокол № 2 от 13.12.2023)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Гармония и полифония» является одной из основополагающих в процессе подготовки музыканта-профессионала к самостоятельной творческой деятельности и способствует развитию музыкальных способностей и творческой личности. Она имеет практическую направленность и ориентирована не только на приобретение навыков и умений, необходимых для успешной будущей самореализации в рамках выбранной специальности, но и выработку системного и осмысленного представления о принципах тонально-гармонического и мелодико-полифонического мышления. Содержание дисциплины разработано с учетом необходимости реализовать специфику профилизаций, установленных для каждой специальности – «Компьютерная аранжировка» для специальности «Компьютерная музыка», «Пение» и «Инструментальная музыка» для специальности «Музыкальное искусство эстрады». Все темы курса являются основой для осуществления междисциплинарных связей с другими специальными учебными дисциплинами («Композиция», «Обработка белорусского музыкального фольклора», «Аранжировка и переложение музыкальных произведений», «Специнструмент», «Вокал», «Вокальный ансамбль»), при реализации которых освоенные в курсе гармонии и полифонии знания и навыки способствуют более глубокому пониманию содержания и стиливых особенностей исполняемых и создаваемых обучающимися музыкальных композиций, более осмысленному их «прочтению».

Цель освоения учебной дисциплины заключается в овладении принципами гармонического и полифонического мышления.

Задачами учебной дисциплины являются:

развитие навыков гармонического и полифонического анализа;

освоение принципов создания аккомпанемента к мелодии и его усложнения полифоническими средствами в контексте массовых музыкальных жанров и стилей;

развитие способности понимать и эстетически оценивать образно-эмоциональную значимость гармонических и полифонических средств в их комплексной взаимосвязи с другими музыкально-выразительными средствами (для специальности «Музыкальное искусство эстрады»);

овладение навыками гармонического и фактурного оформления мелодии в процессе создания музыкальной темы (для специальности «Компьютерная музыка»).

В результате изучения учебной дисциплины «Гармония и полифония» студент должен:

знать:

определения основных гармонических оборотов и полифонических приемов;

разновидности фактурных рисунков, ладо-тональных образований и модуляций, полифонического склада;

принципы взаимодействия гармонического («вертикального») и полифонического («горизонтального») мышления;

уметь:

определять и характеризовать аккорды и гармонические обороты по нотному тексту;

анализировать тонально-гармонические и фактурные особенности музыкального произведения на слух;

оформлять в соответствующей фактуре гармонические последовательности в рамках заданного жанра;

сочинять гармонические последовательности в форме периода;

владеть:

методикой гармонического и полифонического анализа фрагментов произведений с учетом их жанрово-стилевых особенностей;

навыками определения выразительного значения гармонических и фактурных элементов музыкального языка в создании художественного образа произведения;

приемами создания гармонического наполнения и фактурной обработки музыкального материала.

В результате изучения дисциплины обучающийся должен овладеть следующими универсальной (УК), базовой профессиональной (БПК) и специализированной (СК) компетенциями:

УК-1. Владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации;

БПК-14, СК-9. Понимать специфику системной организации музыкального искусства, использовать аналитические навыки в профессиональных целях.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Гармония и полифония» всего отводится 132 часа:

для очной (дневной) формы получения высшего образования 86 аудиторных часов практических занятий и 46 часов самостоятельной работы;

для заочной формы получения высшего образования 18 аудиторных часов практических занятий и 114 часов самостоятельной работы.

Текущая аттестация проводится в форме теста на аудиторных занятиях 2 раза в семестр по темам, определяемым преподавателем.

Форма промежуточной аттестации: экзамен.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Гармония и фактура

Значение термина «гармония». Аккорд как основная единица гармонического языка: структура, функция, фонизм. Принципы расположения и соединения аккордов (голосоведение) при различных рисунках гомофонной фактуры. Определение аккордов, изложенных в разных видах гомофонной фактуры.

Тема 2. Гармония и лад

Лад и тональность. Функциональная система натурального мажора и гармонического минора. Функциональные группы и их состав, функциональная логика. Главные трезвучия. Функциональные обороты (автентический, плагальный, полный). Побочные трезвучия и сектаккорды D-функции. Побочные трезвучия и сектаккорды S-функции, прерванный оборот. Основы гармонизации мелодии, принципы выбора аккордов. Выразительные свойства трезвучий натурального мажора и гармонического минора.

Тема 3. Гармония и форма

Каденция и ее виды (систематика). Отличительные особенности каденции и цезуры. Кадансовый квартсектаккорд и условия его применения. Аккордовый состав различных видов каденций. Прерванная каденция.

Формообразующая функция гармонии. Период и роль в нем каденций. Гармоническое содержание периода. Структура квадратного периода. Приемы расширения периода. Гармонизация мелодии в форме периода трезвучиями с обращениями.

Тема в гомофонной музыке и ее свойства. Период как простейшая форма изложения темы. Тематическое строение периода. Средства создания кульминации.

Тема 4. Аккордика

Квартсектаккорды и особенности их использования. Проходящие и вспомогательные обороты. Усложнение аккордовой вертикали – главные септаккорды с обращениями, нонаккорды. Разрешение главных септаккордов с обра-

щениями. Специфика использования главных септаккордов с обращениями в периоде. Место и роль нонаккордов в музыкальном построении, использование многотерцовых аккордов в гармонизации мелодий.

Тема 5. Натуральноладовая гармония

Функциональная система натурального минора. Особенности аккордов доминантовой группы в натуральном миноре. Функциональная логика натурального минора. Переменный лад. Параллельно-переменный лад. Фригийский оборот. Особенности аккордики 7-ступенных диатонических ладов, а также гармонического мажора. Жанровые и стилевые особенности натуральноладовой гармонии.

Тема 6. Тональная секвенция

Секвенция и ее компоненты. Классификация секвенций. Тональная (диатоническая) секвенция и ее особенности. Секвенция как важнейший прием развития в музыке. Секвенцаккорды. Побочные септаккорды вне секвенции.

Тема 7. Неаккордовые звуки

Принципы различения аккордовых и неаккордовых звуков. Виды неаккордовых звуков. Приготовленное и неприготовленное задержание. Проходящие и вспомогательные неаккордовые звуки. Скачковые вспомогательные звуки. Заменные и добавочные (побочные) тоны. Органный пункт. Роль неаккордовых звуков в фактуре, смешанная фактура (гомофонно-полифоническое многоголосие). Мелодизация голосов гомофонной фактуры с помощью неаккордовых звуков.

Тема 8. Альтерационная хроматика

Хроматизм и альтерация. Альтерированные ступени в мажоре и миноре. Аккорды альтерированной S и D и их гармоническое окружение. Разрешение альтерированных аккордов. Неаполитанский секстаккорд: фонические свойства и специфика использования. Дезальтерация. Понятие двойной доминанты. Альтерированная DD. Фонизм и выразительные свойства альтерированных аккордов.

Тема 9. Модуляционная хроматика

Степени родства тональностей. Принципы определения родственных тональностей. Отклонение и механизм его осуществления. Колористическая и развивающая роль отклонений в музыке. Модулирующие секвенции как важнейшее средство гармонического развития. Состав звена модулирующих секвенций. Эллиптический оборот (эллипсис). Способы образования эллипсиса. Доминантовая цепочка. Роль хроматических аккордов и оборотов в создании кульминации.

Тема 10. Хроматика мажоро-минора

Мажоро-минор (миноро-мажор) как ладогармоническая система. Истоки происхождения и разновидности. Аккордика одноименного и параллельного мажоро-минора. Хроматический мажоро-минор. Отклонения с участием аккордов мажоро-минорной системы. Выразительное значение мажоро-минорных средств.

Тема 11. Модуляция

Понятие модуляции. Виды модуляций по способу осуществления и местоположению в музыкальном построении. Тональный план и его формообразующая роль. Виды периода по тонально-гармоническому строению. Функции высшего порядка. Механизм построения модуляции в тональности I степени родства. Общий и модулирующий аккорд. Постепенная модуляция и этапы ее осуществления. Аккорды-ускорители. Принципы осуществления энгармонической, эллиптической (мелодико-гармонической) и мелодической модуляции. Секвенция как способ модулирования. Особенности модуляции-сопоставления.

Тема 12. Аккордика, тональность в музыке XX века

Принципы построения аккордов (терцовые, нетерцовые и неоднородно-интервальные структуры). Полиаккорды. Кластер. Хроматическая тональность. Политональность. Неомодалность. Искусственные лады и особенности их применения. Техники композиции (додекафония и сериализм, сонорика, алеаторика). Атональность.

Тема 13. Полифония и гомофония

Полифония как многоголосие особого типа, специфика полифонического склада мышления. Комплементарная ритмика. Полифонические стили и жанры. Пути развития полифонии в XX веке.

Тема 14. Виды полифонического склада

Виды народного многоголосия (вторя, антифон, бурдон, гетерофония). Истоки происхождения подголосочной полифонии. Ладовые и ритмические особенности, характер взаимодействия голосов в подголосочной полифонии. Специфика использования подголосков в стилях массового музыкального искусства.

Контрастная полифония. Принципы контрапунктирования голосов. Особенности тембрового и регистрового расположения голосов в контрастной полифонии. Выразительная роль контрапунктирующих голосов в рамках гомофонно-полифонического многоголосия.

Полифоническая тема и способы ее преобразования (ритмические и мелодические). Сочинение подголосков и контрапунктов к заданным мелодиям.

Понятие имитации. Простая имитация и ее компоненты. Виды простой имитации. Каноническая имитация (канон). Каноническая секвенция. Выразительная роль имитационных приемов.

Полифонические приемы как действенное средство фактурного развития гомофонной темы.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
для очной (дневной) формы получения высшего образования

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов					Количество часов СРС	Форма контроля знаний
		Лекции	Семинарские занятия	Практические занятия	Лабораторные занятия	Иное		
1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	Гармония и фактура			2			2	устный опрос
2	Гармония и лад			6				устный опрос
3	Гармония и форма			6			2	письменный тест
4	Аккордика			6				устный опрос
5	Натуральноладовая гармония			4				устный опрос
6	Тональная секвенция			4				письменный тест
7	Неаккордовые звуки			12				письменный тест
8	Альтерационная хроматика			8			2	устный опрос
9	Модуляционная хроматика			8				устный опрос
10	Хроматика мажоро-минора			2				письменный тест
11	Модуляция			12			4	устный опрос
12	Аккордика, тональность в музыке XX века			2				письменный тест
13	Полифония и гомофония			2				устный опрос
14	Виды полифонического склада			12				письменный тест
15	Промежуточная аттестация						36	экзамен
ВСЕГО: 132				86			46	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
для заочной формы получения высшего образования

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов					Количество часов СРС	Форм контроля знаний	
		Лекции	Семинарские занятия	Практические занятия	Лабораторные занятия	Иное			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	
1	Гармония и фактура			2			22	устный опрос	
2	Гармония и лад			2					
3	Гармония и форма			4			14	письменный тест	
4	Аккордика								устный опрос
5	Натуральноладовая гармония								рейтинг заданий
6	Тональная секвенция								
7	Неаккордовые звуки			4			14	письменный тест	
8	Альтерационная хроматика								устный опрос
9	Модуляционная хроматика								рейтинг заданий
10	Хроматика мажоро-минора								
11	Модуляция			4			14	письменный тест	
12	Аккордика, тональность в музыке XX века								
13	Полифония и гомофония			4			14	рейтинг заданий	
14	Виды полифонического склада								
15	Промежуточная аттестация						36	экзамен	
ВСЕГО: 132				18			114		

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Примерное содержание теоретических вопросов к экзамену

1. Фактура, ее свойства и виды, способы изложения голосов.
2. Функциональная логика мажора и гармонического минора.
3. Функциональная логика натурального минора. Переменный лад.
4. Главные трезвучия и сектаккорды, особенности их использования в периоде.
5. Побочные трезвучия и сектаккорды, прерванный оборот.
6. Проходящие и вспомогательные квартсектаккорды.
7. Фригийский оборот.
8. Каденция. Кадансовый квартсектаккорд.
9. Период и его тонально-гармоническое строение.
10. Главные септаккорды и их выразительные свойства.
11. Диатоническая секвенция. Побочные септаккорды.
12. Гомофонная тема: определение, ключевые свойства.
13. Неаккордовые звуки и их разновидности.
14. Органный пункт.
15. Смешанная фактура, способы мелодизации голосов.
16. Альтерированная субдоминанта.
17. Аккорды альтерированной доминанты.
18. Степени родства тональностей. Отклонение.
19. Секвенция, ее строение и разновидности.
20. Эллипсис.
21. Мажоро-минор и его разновидности.
22. Модуляция: определение, классификация.
23. Механизм осуществления модуляции в I степень родства.
24. Тональный план и постепенная модуляция.
25. Эллиптическая и мелодическая модуляции, модуляция-сопоставление.
26. Полифония: определение, свойства, принципы взаимодействия голосов.
27. Контрастная полифония.
28. Подголосочная полифония
29. Имитационная полифония. Виды имитации.
30. Каноническая имитация и каноническая секвенция.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Абызова, Е. Гармония : Учебник / Е. Абызова. – М. : Музыка, 2008. – 383 с.
2. Мясоедов, А. Учебник гармонии / А. Мясоедов. – М. : Музыка, 1980. – 319 с.
3. Ройтерштейн, М. Практическая полифония : учеб. пособие / М. Ройтерштейн. – М. : Просвещение, 1988. – 158 с.
4. Скребков, С. Учебник полифонии / С. Скребков. – М. : Музыка, 1965. – 288 с.
5. Скребкова-Филатова, М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 284 с.
6. Способин, И. Учебник гармонии / И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. – М. : Музыка, 2007. – 439 с.
7. Фраенов, В. Учебник полифонии / В. Фраенов. – М. : Музыка, 1987. – 207 с.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Леонова, Е. Полифоническое сольфеджио / Е. Леонова. – СПб. : Композитор, 2012. – 64 с.
2. Миненкова, М. Гармоническое сольфеджио / М. Миненкова. – Минск : БелГИПК, 2001. – 88 с.
3. Мюллер, Т. Полифонический анализ : Хрестоматия / Т. Мюллер. – М. : Музыка, 1964. – 238 с.
4. Холопова, В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Холопова. – СПб. : Лань, 2002. – 368 с.
5. Холопов, Ю. Гармония: практический курс : в 2-х ч. / Ю. Холопов. – М. : Композитор, 2005. – 472 с.

СОДЕРЖАНИЕ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

1. Гармонический анализ музыкальных фрагментов по нотному тексту (в жанрово-стилевом контексте).
2. Полифонический анализ музыкальных фрагментов на слух.
3. Создание фактурных вариаций на основе заданной многоголосной темы (в том числе с присочинением полифонических голосов).
4. Гармонизация заданной мелодии в форме периода в рамках освоенных гармонических средств (специальность «Компьютерная музыка»).
5. Создание аккомпанемента к мелодии на основе заданной в виде цифровки гармонической последовательности (специальность «Музыкальное искусство эстрады»).

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

№ п/п	Название раздела, темы	Кол-во часов на СРС (д/з)	Задание	Форма выполнения	Цель или задача СРС
1	Темы 1-2. Введение. Звук, музыка, музыкант	2/22	Создание аккомпанемента по гармонической цифровке в различных жанрах	письменно	развитие навыков создания аккомпанемента и творческих способностей
2	Темы 3-10. Метроритмическая основа музыки	4/28	Гармонизация мелодий с использованием изученных гармонических средств	письменно	развитие гармонического мышления и творческих способностей
3	Темы 11-14. Гармоническая основа музыки	4/28	Определение наличия в теме модуляции и полифонических приемов (их видов) на слух	письменно	формирование навыков гармонического и полифонического анализа

ПЕРЕЧЕНЬ ИСПОЛЬЗУЕМЫХ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Основными средствами диагностики результатов учебной деятельности по учебной дисциплине «Гармония и полифония» являются:

- устный опрос;
- письменный опрос (тест);
- письменные домашние задания (рейтинг).

4.2. Литература

Основная

1. Абызова, Е. Гармония : учебник / Е. Абызова. – М. : Музыка, 2020. – 383 с.
2. Мясоедов, А. Учебник гармонии / А. Мясоедов. – М. : Музыка, 2019. – 360 с.
3. Скребков, С. С. Полифония : учебник / С. С. Скребков. – М. : Издательство Юрайт, 2020. – 274 с.
4. Фраенов, В. П. Учебник полифонии / В. П. Фраенов. – М. : Музыка, 2022. – 208 с.

Дополнительная

1. Григорьев, С. Учебник полифонии / С. Григорьев, Т. Мюллер. – М. : Музыка, 1985. – 304 с.
2. Сольфеджио и теория музыки : практикум в 3-х ч. / Сост. В. Н. Ященко. – Раздел «Полифония». – Минск : ИСЗ, 2014. – 80 с.
3. Сольфеджио и теория музыки : практикум в 3-х ч. / Сост. М. И. Козлович. – Раздел «Гармония». – Минск : ИСЗ, 2014. – 73 с.
4. Способин, И. Полифонические формы / И. Способин // Способин, И. Музыкальная форма / И. Способин. – М. : Музыка, 2019. – С. 301-362.
5. Способин, И. Учебник гармонии / И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. – М. : Музыка, 2020. – 480 с.
6. Ходинская, Н. Н. Хрестоматия по гармоническому анализу (хроматика) / Н. Н. Ходинская. – Минск : БГУКИ, 2012. – 143 с.

Содержание

Введение.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
1.1. Материалы по темам	6
1.2. Таблицы-памятки	38
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	43
2.1. Задания и методические рекомендации по выполнению практических работ	43
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	62
3.1. Задания для самостоятельной работы студентов.....	62
3.2. Контрольные вопросы.....	65
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	72
4.1. Учебная программа	72
4.2. Литература.....	86

Учебное электронное издание

Составитель
Моголина Марина Петровна

ГАРМОНИЯ И ПОЛИФОНИЯ

*Электронный учебно-методический комплекс
для обучающихся специальностям
6-05-0215-02 Музыкальное искусство эстрады,
6-05-0215-10 Компьютерная музыка*

[Электронный ресурс]

Редактор *И. П. Сергачева*
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 29.12.2024.
Гарнитура Times Roman. Объем 2,2 Мб

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»
Свидетельство о регистрации издателя №1/29 от 19.08.2013
220114, г. Минск, ул. Филимонова, 69.

ISBN 978-985-547-478-5



9 789855 474785