

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования

**«Центральная музыкальная школа –
Академия исполнительского искусства»**
(ЦМШ – Академия исполнительского искусства)



УТВЕРЖДАЮ»

Ректор ЦМШ-АИИ

**В.В. Пясецкий/
приказ № 222-од от 30.08.2024**

**РАБОЧАЯ ПРОГРАММА
ОБЩЕПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**

«ГАРМОНИЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА»

Экспериментальная образовательная программа
профессионального образования «Исполнительское искусство» (с
интеграцией по уровням основного общего и среднего общего образования)

Специальность:

53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов:
фортепиано, оркестровые струнные инструменты,
оркестровые духовые и ударные инструменты)

Москва, 2024

Рабочая программа общепрофессиональной дисциплины разработана на основе Федерального государственного образовательного стандарта (далее ФГОС) по специальности среднего профессионального образования (далее СПО) 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов), утверждённого приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 23.12.2014 г. № 1608.

Организация-разработчик: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Центральная музыкальная школа – Академия исполнительского искусства»

Разработчики: преподаватели межфакультетской кафедры теории и истории музыки.

Рассмотрена и рекомендована к утверждению на заседании межфакультетской кафедры теории и истории музыки
Протокол № 1/24-25 от 29 августа 2024 г.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Паспорт рабочей программы общепрофессиональной дисциплины	4
2. Структура и содержание общепрофессиональной дисциплины	6
2.2.1. Примерный тематический план	7
2.2.2. Содержание дисциплины.....	10
3. Условия реализации общепрофессиональной дисциплины.....	26
4. Контроль и оценка результатов освоения общепрофессиональной дисциплины	27
приложение 1. Краткие методические указания	28
приложение 2. Фонд оценочных средств.....	31

1. ПАСПОРТ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ ОБЩЕПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ГАРМОНИЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА»

1.1. Область применения рабочей программы

Рабочая программа общепрофессиональной дисциплины «Гармония и музыкальная форма» является частью основной профессиональной образовательной программы в соответствии с ФГОС по специальности среднего профессионального образования 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов).

1.2. Место общепрофессиональной дисциплины в структуре основной профессиональной образовательной программы

Общепрофессиональная дисциплина «Гармония и музыкальная форма» (ОП.04) реализуется в разделе учебного плана «Профессиональные модули» профессионального цикла.

1.3. Цели и задачи общепрофессиональной дисциплины — требования к результатам освоения общепрофессиональной дисциплины

Цели дисциплины:

- 1) освоение закономерностей звуковысотной организации музыки Нового времени, принципов объединения звуков в созвучия (аккорды), ладофункциональных и фонических форм их связи и взаимодействия
- 2) овладение технологическими основами гармонии и постижение процессов становления музыкальной композиции
- 3) формирование осмысленного отношения к музыкальному произведению, понимания логики музыкального развития, выразительной и формообразующей роли гармонии
- 4) отражение знаний в выработке конкретных технологических навыков.

Задачи дисциплины:

- 1) практическое изучение комплекса ладогармонических средств и приемов музыки XVIII — начала XX веков («золотого века гармонии») в письменных работах, игре на фортепиано и гармоническом анализе музыкальных произведений;
- 2) теоретическое и историческое осмысление некоторых закономерностей тональной гармонии и функциональной теории, сущности гармонических процессов, связи гармонии с музыкальной формой, мелодикой, фактурой.

Требования к результатам освоения общепрофессиональной дисциплины:

В результате изучения дисциплины обучающийся должен:

уметь:

выполнять гармонический анализ музыкального произведения, характеризовать гармонические средства в контексте содержания музыкального произведения;
применять изучаемые средства в письменных заданиях на гармонизацию, применять изучаемые средства в упражнениях на фортепиано, играть гармонические последовательности в различных стилях и жанрах;

знать:

выразительные и формообразующие возможности гармонии через последовательное

изучение гармонических средств в соответствии с программными требованиями.

Компетенции:

Результатом освоения дисциплины является овладение **общими (ОК) и профессиональными (ПК) компетенциями:**

- ОК 1.** Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.
- ОК 2.** Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.
- ОК 3.** Решать проблемы, оценивать риски и принимать решения в нестандартных ситуациях.
- ОК 4.** Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.
- ОК 5.** Использовать информационно-коммуникационные технологии для совершенствования профессиональной деятельности.
- ОК 6.** Работать в коллективе, эффективно общаться с коллегами, руководством.
- ОК 7.** Ставить цели, мотивировать деятельность подчиненных, организовывать и контролировать их работу с принятием на себя ответственности за результат выполнения заданий.
- ОК 8.** Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.
- ОК 9.** Ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности.
- ПК 1.1.** Целостно и грамотно воспринимать и исполнять музыкальные произведения, самостоятельно осваивать сольный, оркестровый и ансамблевый репертуар.
- ПК 1.4.** Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в процессе поиска интерпретаторских решений.
- ПК 2.2.** Использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в преподавательской деятельности.
- ПК 2.7.** Планировать развитие профессиональных умений обучающихся. Создавать педагогические условия для формирования и развития у обучающихся самоконтроля и самооценки процесса и результатов освоения основных и дополнительных общеобразовательных программ.

1.4. Количество часов на освоение программы учебной дисциплины ОП.04 «Гармония и музыкальная форма»:

максимальная учебная нагрузка обучающегося — 303 часа, включая:

обязательная аудиторная учебная нагрузка обучающегося — 214 часов

самостоятельная работа обучающегося — 89 часов.

2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ ОБЩЕПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

2.1. Объем общепрофессиональной дисциплины и виды учебной работы

Вид учебной работы	Объем часов
Максимальная учебная нагрузка (всего)	303
Обязательная аудиторная учебная нагрузка (всего)	214
в том числе:	
практические занятия	
контрольные уроки, экзамены	2
Самостоятельная работа обучающегося (всего)	89
<i>Промежуточная аттестация в форме экзамена</i>	

2.2. Тематический план и содержание общепрофессиональной дисциплины

2.2.1. Примерный тематический план

№№ тем	Наименование тем	Объём часов (ауд. и самост.)		Уровень освоения. Методы Ознакомительный - 1 Репродуктивный - 2 Продуктивный - 3
		Ауд.	Самост.	
9 КЛАСС				
1 семестр				
1	Введение. Общие основы гармонии, аккордика. Склад и фактура. Построение трезвучий	1	0	1
2	Формы восьмитакта. Период и большое предложение. Метрические функции	3	2	1, 2, 3
3	Главные трезвучия лада. Соединение главных трезвучий кварто-квинтового соотношения (I – V – V, I – IV – D): гармоническое и мелодическое	4	2	1, 2
4	Соединение трезвучий секундового соотношения (IV – V). Полный оборот. Секвенции	4	2	1, 2
5	Гармонизация мелодии главными трезвучиями. Аккордовые и неаккордовые звуки	3	2	1, 2
6	Перемещение аккорда	3	2	1, 2, 3
7	Неквadraticность и метрические функции тактов	3	2	1, 2, 3
8	Гармонизация баса	4	2	1, 2, 3
9	Голосоведение. Скачки терцовых тонов	3	1	1, 2, 3
10	Кадансовый квартсектаккорд. Доминантсептаккорд в заключительной каденции	3	1	1, 2, 3
	Контрольный урок	1	0	2, 3
	Всего	32	16	
9 КЛАСС				
2 семестр				
11	Сложный и большой нериоды	4	3	1, 2, 3
12	Полная функциональная система. Побочные трезвучия субдоминантовой группы	4	1	1, 2, 3
13	Скачки терцовых тонов при соединении трезвучий субдоминантовой группы	4	2	1, 2, 3
14	Трезвучие VI ступени в прерванном обороте. Прерванная каденция и расширение восьмитакта	4	2	1, 2, 3
15	Трезвучие III ступени мажора и натурального минора	4	2	1, 2, 3
16	Сектаккорды главных трезвучий	6	2	1, 2, 3
17	Скачки при соединении трезвучий и сектаккордов	4	2	1, 2, 3

18	Соединение двух секстаккордов	5	3	1, 2, 3
19	Проходящие и вспомогательные квартсекстаккорды	4	3	1, 2, 3
	Контрольный урок	1	0	2, 3
	Всего	40	20	
	10 класс			
	1 семестр			
20	Песенная двухчастная и трёхчастная формы. Их разновидности	5	2	1, 2, 3
21	Септаккорды (общая характеристика). Доминантсептаккорд и его обращения	4	2	1, 2, 3
22	Скачки при разрешении обращений и основного вида доминантсептаккорда	3	1	1, 2, 3
23	Секстаккорд II ступени	4	2	1, 2, 3
24	Составные формы	4	2	1, 2, 3
25	Гармонический мажор	4	1	1, 2, 3
26	Секстаккорд III ступени (доминанта с секстой). Доминантсептаккорд с секстой	4	1	1, 2, 3
27	Секстаккорд VII ступени	4	1	1, 2, 3
	Экзамен	-	-	2, 3
	Всего	32	12	
	10 класс			
	2 семестр			
28	Вариации	4	1	1, 2, 3
29	Септаккорд II ступени и его обращения	6	2	1, 2, 3
30	Вводные септаккорды и их обращения	6	1	1, 2, 3
31	Нонаккорды	4	1	1, 2, 3
32	Натуральный минор и фригийские обороты	4	1	1, 2, 3
33	Диатонические секвенции	4	1	1, 2, 3
34	Малые барочные формы	3	1	1, 2, 3
35	Септаккорды побочных ступеней	3	1	1, 2, 3
36	Альтерация аккордов в ладу. Секстаккорд и трезвучие II низкой ступени	3	1	1, 2, 3
	Повторение	3	0	2, 3
	Всего	40	10	

11 класс				
1 семестр				
37	Малое рондо. Тема и ход	4	2	1, 2, 3
38	Альтерированные аккорды субдоминантовой группы (ДД) в каденциях	4	2	1, 2, 3
39	Альтерированные аккорды субдоминантовой группы вне каденции. Аккорды с увеличенной секстой	4	2	1, 2, 3
40	Типы тональных смен. Отклонения в тональности первой степени родства (диатоническое и гармоническое родство)	4	1	1, 2, 3
41	Хроматические секвенции. Доминантовая цепочка. Эллипсис	4	1	1, 2, 3
42	Большое рондо	4	2	1, 2, 3
43	Модуляции в тональности первой степени родства	4	1	1, 2, 3
44	Неаккордовые звуки	3	1	1, 2, 3
	Контрольный урок	1	0	2, 3
	Всего	32	12	
11 класс				
2 семестр				
45	Сонатное Allegro	5	3	1, 2, 3
46	Альтерация аккордов доминантовой группы	4	2	1, 2, 3
47	Органнй пункт	4	2	1, 2, 3
48	Аккорды мажоро-минора. Модуляция через трезвучия низких ступеней	4	2	1, 2, 3
49	Родство тональностей. Постепенная модуляция в отдаленные тональности	5	2	1, 2, 3
50	Барочные крупные формы	4	2	1, 2, 3
51	Энгармоническая модуляция	5	2	1, 2, 3
52	Некоторые особенности гармонии XX века	4	2	1, 2, 3
	Повторение	2	2	2, 3
	Контрольный урок	1	0	2, 3
	Всего	38	19	
	Итого	214	89	

Для характеристики уровня освоения учебного материала используются следующие обозначения:

1. — ознакомительный (узнавание ранее изученных объектов, свойств);
2. — репродуктивный (выполнение деятельности по образцу, инструкции или под руководством)
3. — продуктивный (планирование и самостоятельное выполнение деятельности, решение проблемных задач)

2.2.2. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

9 класс 1 семестр

Введение

Общие основы гармонии, аккордика. Различные значения понятия «гармония»: соразмерность; критерий красоты; созвучие или аккорд; совокупность гармонических средств в произведении; черты стиля композитора; учение о строении созвучий и закономерностях связей между ними.

Роль гармонического начала в музыке. Эволюция созвучий – от интервала до многоголосного аккорда. Терцовый принцип построения аккордов в классической гармонии как отражение физических свойств звука (обертоновый ряд). Иные, нетерцовые принципы структуры аккордов в музыке XX века. Роль Ж.-Ф.Рамо в формировании понятия «аккорд».

Полифонический и гомофонно-гармонический склад. 4-голосная фактура как результат эволюции многоголосного склада. Название голосов, их расположение на двух нотоносцах (в скрипичном и басовом ключах).

Удвоение основного тона в трезвучиях, принцип тесного и широкого расположения с различными мелодическими положениями.

Формы восьмитакта. Период и большое предложение. Метрические функции

Две формы восьмитакта: период и большое предложение.

Период — это форма восьмитакта, в которой 1-2 и 5-6 такты устроены одинаково по мотивному устройству.

Большое предложение — это форма восьмитакта, в которой 1-2 и 5-6 такты устроены по-разному с точки зрения мотивного устройства. Обычно представляет собой структуру дробление с замыканием (в тактах - 22112). Чаще всего первые две фразы (1-2 и 3-4 такты) устроены одинаково – каждая фраза состоит из двух разных мотивов. Такты 5 и 6 содержат два схожих мотива (из-за этого происходит дробление). Такты 7-8 – каденционный участок (это в любом случае объединение, даже если мотивы тактов схожи).

Метрическая функция такта – роль такта в структуре восьмитакта. «Лёгкие» (№№ 1, 3, 5, (6), 7) и «тяжёлые» (№№ 2, 4, 8) такты.

Главные трезвучия лада. Соединение главных трезвучий кварто-квинтового соотношения (I – V – V, I – IV – I): гармоническое и мелодическое

Соединение трезвучий кварто-квинтового соотношения (I–V–I, I–IV–I).

Лад. Мажор и минор – основные лады европейской классической музыки, преобладание гармонического вида минора

Главные трезвучия лада: T, D, S.

Тоника как функция устойчивости, покоя, доминанта и субдоминанта как функции неустойчивости, движения. Противоположность D и S по отношению к T, связанная с физической природой звука: активное тяготение D к T, пассивное тяготение S к T. Невозможность перехода D в S.

Виды соединений: гармоническое и мелодическое. Гармоническое соединение трезвучий кварто-квинтового соотношения: плавное голосоведение как норма соединения. Мелодическое соединение трезвучий кварто-квинтового соотношения: обязательность ведения баса на кварту при противоположном (плавном) движении трех других голосов.

Соединение трезвучий секундового соотношения (IV – V). Полный оборот.

Секвенции

Мелодическое соединение как единственно возможное при секундовом соотношении трезвучий. Невозможность возвратного движения (D – S). Полный оборот как соединение всех главных трезвучий лада в движении от устойчивости через неустойчивость к утверждению устойчивости на новом уровне. 4 варианта полных оборотов, комбинирующих гармонические и мелодические соединения T – S и T – D.

Секвенции как последовательность, основанная на восходящем или нисходящем перемещении мелодического или гармонического оборота. Хроматические секвенции по равновеликим интервалам (б. или м.2, б. или м.3) и по родственным тональностям.

Гармонизация мелодии главными трезвучиями.

Аккордовые и неаккордовые звуки

Порядок анализа заданной мелодии: определение тональности, расположения, ладовой функции каждого звука в его соединении с предыдущим и последующим. Обязательность смены функции через тактовую черту и от слабой к относительно сильной доле такта. Внимание к линии баса: нежелательность двух ходов подряд на кварту или квинту, разнообразие регистров при возвращении басового звука. Возможность неполного трезвучия заключительной тоники (утроение основного тона, пропуск квинтового тона).

Общие понятия о неаккордовых звуках как не входящих в состав аккорда. Задержания (приготовленные и неприготовленные), проходящие, вспомогательные и предъемы.

Перемещение аккорда

Перемещение как повторение аккорда с изменением мелодического положения и возможным изменением расположения. Два варианта перемещения при ходе мелодии на терцию или кварту; обязательная смена расположения при ходе на квинту или сексту. Предварительный анализ мелодии с целью подготовки необходимого расположения при большом скачке.

Неквadraticность и метрические функции тактов

Неквadraticность – ситуация, при которой в периоде / большом предложении не восемь тактов, а больше или меньше (например, 10 или 7).

Метрическая функция такта – роль такта в структуре восьмитакта. Повторение метрической функции такта / отсутствие метрической функции такта.

Виды неквadraticности:

1. Вступление - такт(ы) без мотива (т.е. без мелодии).
Пример: П. Чайковский «Детский альбом»: «Вальс»
2. Дополнение – увеличение масштабов восьмитакта после заключительной каденции. Представляет собой повторение заключительной каденции (точное или с изменениями).
Пример: В. А. Моцарт – Соната D-dur K 311 для фортепиано, II часть, начальный период
3. Расширение – увеличение масштабов восьмитакта до каденции. Связано с повторением метрических функций восьмитакта.
Пример: П. Чайковский «Времена года»: «Январь», начальный период
4. Сжатие – объединение в одном графическом такте нескольких метрических функций.
5. Усечение – отсутствие какой-либо метрической функции (например, функции 8-го такта – период / большое предложение обрывается).

Гармонизация баса

Предопределенность функционального последования при заданном басы, построение естественной и красивой мелодии как главная задача. Предпочтение плавного, волнообразного мелодического рисунка, применение перемещений при повторении звуков

или долгих выдержанных длительностях, правильное чередование гармонических и мелодических соединений аккордов (при ходе баса на кварту). Место мелодической вершины как кульминации. Ритмическое развитие второго предложения относительно первого. Необходимость заключительной тоники в мелодическом положении основного тона.

Примечание: При октавном ходе баса перемещение верхних голосов делается только в противоположную сторону.

Голосоведение. Скачки терцовых тонов

Голосоведение как движение каждого голоса в отдельности и всех голосов вместе, возникающее при соединении аккордов. Роль голосоведения как важнейшего после функциональной связи способа соединения аккордов. Плавное и скачковое голосоведение.

Типы движения при сочетании двух голосов: прямое (разновидность – параллельное), косвенное и противоположное. Типичные черты строения мелодии, альты, тенора и баса. Значение крайних голосов.

Основные правила голосоведения, их обусловленность правилами вокально-полифонических и инструментально-полифонических жанров в европейской музыкальной культуре XVI – XVII веков (невозможность одновременного движения всех голосов в одну сторону, недопустимость параллельного движения совершенных консонансов в любой паре голосов, а также ходов голоса на увеличенный интервал).

Скачки терцовых тонов в сопрано. Обязательная смена расположения. Предварительный анализ мелодии с целью подготовки нужного расположения для скачка. Недопустимость ходов на ув.5 в миноре при соединении тоники и доминанты.

Скачки терцовых тонов в теноре как средство смены расположения при плавном движении мелодии.

Период и каденции. Кадансовый квартсекстаккорд.

Доминантсептаккорд в заключительной каденции

Период как наименьшая форма, содержащая относительно законченную и относительно развитую музыкальную мысль. Каденция как гармоническое заключение музыкального построения. Роль гармонии в формировании классического периода.

Виды периодов: однотопальные и модулирующие; повторного и неповторного строения; квадратные и неквадратные и др. Виды каденции: классификация по месту в форме периода, по аккордовому составу, по степени устойчивости.

Кадансовый квартсекстаккорд как тонический квартсекстаккорд, который используется в каденциях как задержание к доминанте. Метрические условия применения. Особенности удвоения. Двойственность ладовой функции K^{b4} . Приготовление и разрешение K^{b4} . Возможность перемещения. Доминантсептаккорд в заключительной каденции. Строгое разрешение диссонирующего тона – септимы. Возможность и допустимость параллелизма квинт при соединении K^{b4} – D7.

9 класс 2 семестр

Сложный и большой периоды

Сложный период – повторение периода с другой заключительной каденцией.

Пример: Ф. Шопен – Мазурка g-moll op. 24 № 1, реприза

Большой период - повторение большого предложения с другой заключительной каденцией.

Пример: А. Скрябин – Соната для фортепиано №3 fis-moll, III часть, главная тема

Полная функциональная система.

Побочные трезвучия субдоминантовой группы

Полная функциональная система как совокупность главных и побочных трезвучий лада (а также септаккордов и нонаккордов) в их закономерных функциональных отношениях. Все трезвучия доминантовой и субдоминантовой группы в отношениях между собой и по отношению к тонике – функциональная «сила» и «слабость», определяющаяся отсутствием или наличием общих с тоникой звуков. Побочные трезвучия субдоминантовой группы: трезвучие VI ступени как «слабая» субдоминанта, трезвучие II ступени (только в мажоре), как яркая, «сильная». Обычный порядок трезвучий субдоминантовой группы: VI – IV – II (возрастание неустойчивости); возможность пропуска любого звена в этой цепи.

Приготовление и разрешение $VI^{\sharp 3}$. Приготовление и разрешение $II^{\sharp 3}$ в мажоре. Виды соединений при кварто-квинтовом соотношении (VI – II в мажоре, II – V в мажоре); гармоническое соединение при терцовом соотношении (I – VI, VI – IV; в мажоре IV – II).

Понятие «медианта»; секвенций по нижним или верхним медиантам.

Скачки терцовых тонов

при соединении трезвучий субдоминантовой группы

Скачки терцовых тонов при кварто-квинтовом соотношении трезвучий: VI – II и II – V (оба возможны только в мажоре). Неупотребительность восходящего скачка II – V из-за хода на ув.4.

Скачки терцовых тонов при терцовом соотношении трезвучий: I – VI, VI – IV, в мажоре IV – II. Необходимость особого слухового внимания при нисходящем скачке (ход на терцию формально к скачкам не относится). Возможность нескольких скачков терцовых тонов подряд.

Особые случаи соединения : смена расположения без скачка и скачок без смены расположения), возможны при нижнетерцовом соотношении трезвучий, как более редкие – мелодические соединения.

Трезвучие VI ступени в прерванном обороте.

Прерванная каденция и расширение периода

Соединение $V^{\sharp 3}$ – $VI^{\sharp 3}$ как нарушение привычного функционального движения доминанты к тонике. Использование этого оборота как в каденции (прерванной), так и в середине построения.

Особенности голосоведения в прерванном обороте: типичность восходящего хода вводного тона, удвоение терции в трезвучии VI ступени.

Новые виды расположения $VI^{\sharp 3}$: смешанное и особый вид широкого (интервал октавы между сопрано и альтом). Возможность перехода из смешанного расположения в тесное, и в широкое без использования скачков.

Прерванная каденция как способ расширения периода. Другие способы расширения периода.

Трезвучие III ступени мажора и натурального минора

Трезвучие III ступени как слабая доминанта. Подготовка: I^{53} (в наиболее типичном обороте – гармонизации верхнего нисходящего тетракорда) и VI^{53} . Понятие о переменной функции, связанное с соединением VI – III и III – VI. Соединение II^{53} и III^{53} как малоупотребительное.

Разрешение III^{53} . Переход в V^{53} (необходимость гармонического соединения в миноре, во избежание переченья), в VI^{53} (влияние переменной функции сильнее, чем нарушение функционального порядка – переход D в S), а также в IV^{53} (при этом переход D в S компенсируется плавным голосоведением); разрешение в I^{53} как более редкое соединение.

Сектаккорды главных трезвучий

Варианты удвоения. Тесное, широкое и смешанное расположение. Наиболее употребительные из десяти возможных положений.

Применение сектаккордов в середине построения, невозможность опоры на них в каденциях. Техника соединения сектаккордов и трезвучий главных ступеней: плавное голосоведение как норма. Невозможность соединения $IV^{\text{6}} – V^{\text{53}}$ из двух расположений IV^{6} , а также $IV^{\text{53}} – V^{\text{6}}$ из двух расположений IV^{53} .

Соединение побочных трезвучий и главных сектаккордов.

Перемещение сектаккордов.

Скачки при соединении трезвучий и сектаккордов

Скачки при соединении трезвучий и сектаккордов как новый, третий (после перемещений и скачков терцовых тонов) вид скачков.

Скачки при кварто-квинтовом соотношении соединяемых аккордов: скачки основных тонов (прим), квинтовых (квинт), смешанные скачки. Возможность скачка только в среднем голосе. Двойные скачки.

Скачки при секундовом соотношении трезвучий и сектаккордов.

Скачки при терцовом соотношении трезвучий и сектаккордов.

Соединение двух сектаккордов

Соединение сектаккордов кварто-квинтового соотношения: плавное голосоведение при удвоении общего звука, необходимость скачка (желательно в сопрано) в противном случае для исправления возникающих параллелизмов. Особенности соединения в миноре: движение баса при соединении $I^{\text{6}} – V^{\text{6}}$ только вниз, на ум.4.

Соединение сектаккордов секундового соотношения. Особенности соединения в миноре: для исправления хода баса на ум.2: использование сектаккорда мажорной субдоминанты, или ведение баса вниз, на ум.7.

Проходящие и вспомогательные квартсектаккорды

Неупотребительность подобных квартсектаккордов в классической гармонии, их связь с неаккордовыми звуками: задержаниями (K^{64}), проходящими (проходящие квартсектаккорды) и вспомогательными (вспомогательные квартсектаккорды).

Проходящие квартсектаккорды: возможность использования между тоническим трезвучием и сектаккордом, и между субдоминантовым трезвучием и сектаккордом (а также и в обратном движении). Обязательные условия применения: метрически слабое время и плавное голосоведение.

Вспомогательные квартсектаккорды при трезвучиях I и V ступени. Обязательные условия применения: метрически слабое время и плавное голосоведение. Варианты более свободного голосоведения.

Место употребления проходящих и вспомогательных квартсектаккордов в периоде.

10 класс 1 семестр

Песенная двухчастная и трёхчастная формы. Их разновидности

Песенная форма (простая форма) — форма одной темы в одной тональности. К песенным формам относятся также периоды и большие предложения, если они выполняют функцию законченной темы.

Песенная двухчастная форма чаще всего состоит из двух восьмитактов (период / большое предложение). Первая часть устойчива. Степень неустойчивости второй части различна. Репризы нет.

Песенная трёхчастная форма состоит из экспозиционной части (период / большое предложение), середины и репризы. Степень неустойчивости середины различна.

Разновидности песенных форм. Песенные формы с повторением частей.
Двухчастный период.

Септаккорды (общая характеристика). Доминантсептаккорд и его обращения

Усиление ладовой неустойчивости в септаккордах по сравнению с трезвучиями тех же ступеней при сохранении функциональной общности. Диссонирующий характер этих аккордов, строгое разрешение септимального тона.

Деление септаккордов в ладу на главные и побочные. Доминантсептаккорд и его применение.

Обращения доминантсептаккорда. Приготовление обращений; разрешение. Проходящий $D^{\sharp 4}$: нарушение норм голосоведения (параллелизм квинт в некоторых расположениях и ведение септимального тона вверх на ступень) как исключение, компенсирующееся исключительно логикой движения параллельных терций (децим) в паре голосов.

Проходящие обороты между обращениями D_7 .

Перемещения.

Скачки при разрешении обращений и основного вида доминантсептаккорда

Преобладание скачков от доминантового секундаккорда. Скачки при разрешении доминантового терцквартаккорда: возможность ненормативных удвоений в тоническом трезвучии (с дальнейшим восстановлением нормы). Наименьшая возможность скачков при разрешении доминантового квинтсектаккорда.

Скачки при разрешении неполного доминантсептаккорда и необходимые условия: использование лишь в каденции и противоположное движение октав в крайних голосах. Возможность прерванного оборота и каданса со скачками к терцовому тону $VI^{\sharp 3}$.

Сектаккорд II ступени

II_6 – «субдоминанта с секстой». Различные структуры II_6 в мажоре и миноре. Удвоение (норма и варианты) и расположение.

Приготовление аккордами субдоминантовой группы и тоники; возможность соединения $III^{\sharp 3}$ – II_6 при плавном голосоведении.

Разрешение в аккорды доминантовой группы, в $K^{\flat 4}$, в аккорды тоники. Способы избежания параллельных квинт при соединении II_6 – $K^{\flat 4}$.

Проходящие обороты II_6 – $II^{\sharp 3}$, возможные только в мажоре: варианты проходящих аккордов, проблема параллелизмов при соединении T_6 и гармонии II ступени. Проходящие обороты от IV_6 к II_6 .

Составные формы

Составными называют формы из двух, трёх и более тем, изложенных в целом устойчиво в какой-либо типовой форме и соотносённых по принципу сопоставления, то есть путём элементарного сложения, без переходов.

Специфика составных форм: 1. не однотемные 2. одна тема «прислоняется» к другой 3. не имеет значения, сложнее тема периода или нет.

Гармонический мажор

Гармонический мажор как явление условной диатоники.

Применение аккордики гармонического мажора в эпоху венского классицизма, в романтическом стиле, в русской композиторской школе.

Практическое употребление гармонической разновидности IV ступени (трезвучие, секстаккорд, веномгательный квартсекстаккорд) и II ступени (только секстаккорд).

Приготовление субдоминантовых аккордов гармонического вида; опасность переченя и способы его исправления.

Проходящие обороты: недопустимость переченя через аккорд.

Секстаккорд III ступени (доминанта с секстой). Доминантсептаккорд с секстой

Секстаккорд III ступени – доминанта с секстой; секста как звук, придающий доминанте ладовую окраску будущей тоники. Возможность удвоения основного тона в мажоре, ослабляющая доминантовую функцию. Удвоение терцового тона (звука баса) как норма. Различная структура III₆ в мажоре и гармоническом миноре. Расположение.

D7 с заменным тоном – секстой вместо квинты – и его роль в музыке композиторов-романтиков (особенно у Шопена). Использование обращений D7 с секстой (D2, D^{b5}, редко D⁴³ с секстой в басу как задержание к квинте).

Приготовление и разрешение аккордов доминанты с секстой: движение сексты как задержания к квинте и непосредственно в тоническую приму, ходом на терцию вниз. Более редкие виды разрешения секстового тона: вверх в тоническую квинту и оставление на месте.

Место применения аккордов доминанты с секстой.

Секстаккорд VII ступени

Секстаккорд VII ступени как один из ярких аккордов доминантовой группы. Невозможность использования трезвучия VII ступени (уменьшенного в мажоре и гармоническом миноре).

Структура VII₆; удвоение терцового тона как норма, практически без исключений; расположение.

Применение VII₆ как проходящего между тоническим трезвучием и тоническим секстаккордом. Использование VII₆ при гармонизации верхнего восходящего тетра хорда гаммы.

Приготовление и разрешение VII₆.

10 класс 2 семестр

Вариации

Вариационная форма – форма, включающая изложение темы и не менее двух её изменённых повторений, называемых вариациями. Типы вариаций: на выдержанную мелодию, на *basso ostinato*, фигурационные, жанрово-характерные.

Вариационная форма и вариационный метод.

Показатели вариационной формы: 1. количество тем; 2. характер варьирования (прямое и косвенное); 3. степень свободы (строгие или свободные); 4. форма второго плана.

Септаккорд II ступени и его обращения

Септаккорд II ступени как один из самых употребительных аккордов субдоминантовой группы. Наличие септими как фактор его яркой диссонантности.

Различия структуры II7 в мажоре и миноре. Обращение II7: квинтсектаккорд, терцквартаккорд (т.н.каденционные) и секундаккорд. Расположения – тесное, широкое, смешанное.

Приготовление гармонии II7 и обращений аккордами субдоминанты или тоники. Разрешение в K^{b4} (кроме II2), в аккорды доминанты и в аккорды тоники. Автентическое и плагальное разрешение септимова тона.

Необходимость скачка в сопрано или теноре при нежелательном движении диссонанса внутри аккорда (в любой паре голосов нежелательно движение секунды в приму, септими в октаву и ноны в октаву).

Проходящие обороты между II7 и II^{b5}, между II^{b5} и II⁴³. Проходящие обороты от консонирующих субдоминант к диссонирующим: VI^{b6} – II^{b5}, IV⁵³ – II⁴³, в мажоре II⁵³ – II^{b5}; невозможность обратного движения («упрощение гармонии»). Вспомогательные обороты с II^{b5}, II⁴³, II2 (неполным) к заключительной тонике.

Перемещение II7 и обращений. Перемещение через проходящие звуки в II⁴³ и II2.

Невозможность использования гармонии II7 или его обращений при гармонизации II ступени лада, идущей вниз на секунду или терцию. Необходимость использования в этом случае сектаккорда II ступени.

Вводные септаккорды и их обращения

Ярко выраженная доминантовая функция септаккордов VII ступени. Различные структуры VII7 в натуральном мажоре и гармонических миноре и мажоре. Обращения VII7.

Приготовление VII7 и его обращений аккордами тоники, субдоминанты и консонирующей доминанты. Разрешение VII7 и его обращений: внутрифункциональное и прямое, движение терцового тона вверх и связанное с этим удвоение терции в последующем аккорде тоники. Возможность мелодического скачка при разрешении VII⁴³ (терцовый тон вводного к квинтовому тону тоники); «плагальное» разрешение VII⁴³ в T⁵³ при скачке баса; внутрифункциональное разрешение VII2 как наиболее употребительное.

Перемещение VII7 и обращений при условии выдерживания септимова тона в одном голосе либо при переходе септими в квинту со встречным движением квинты в септиму.

Проходящие обороты между VII7 и VII^{b5}, VII^{b5} и VII⁴³, VII⁴³ и VII2; использование в качестве проходящих не только аккордов (S^{b4} , T6, VI^{b4}, D⁵³), но и проходящих созвучий.

Энгармонизм уменьшенного септаккорда; возможность его разрешения в 8 тональностей.

Вводный септаккорд с квартой; VI⁴3 как рахманиновская субдоминанта при плагальном разрешении в T⁵3. Типичные и менее употребительные варианты разрешения кварты (как заменного тона).

Нонаккорды

Большой и малый доминантовые нонаккорды (первый – только в мажоре); субдоминантовый нонаккорд (II9), употребительный преимущественно в мажоре. Неполный нонаккорд в четырехголосном складе. Различные расположения; типичное положение ноны в верхнем голосе. Малая употребительность обращений D9, отсутствие их названий.

Элементы полифункциональности в D9; как следствие, ослабление функциональной активности и усиление красочности (фонизма). Происхождение D9 как задержания при соединении аккордов S с D7; роль нонаккордов в музыке романтиков и импрессионистов как самостоятельной гармонии, обладающей особой красочностью. Метрические условия применения – опорная доля и достаточная протяженность.

Приготовление D9 аккордами S (кроме VI⁵3) и T.; переход K⁶4 в D9. Возможность перехода D⁵3 и D7 в D9, с движением септимога тона на терцию вверх (часто через проходящие звуки в паре голосов).

Разрешение D9 в тоническое трезвучие: внутрифункциональное (через D7 неполный) и прямое.

Субдоминантнонаккорд; появление в музыке композиторов XIX века; использование в основном в мажоре (типично мелодическое положение ноны).

Приготовление II9 аккордами субдоминантовой группы или аккордами тоники. Разрешение – только через основной вид диссонирующей доминанты.

Перемещение нонаккордов в родственные септаккорды и обратно. Возможность движения септимога тона вверх, в нону, прямо или через проходящие звуки.

Натуральный минор и фригийские обороты

Особенности звучания V⁵3 в натуральном миноре. Редкое использование натурального минора в венской классической школе, связанное именно с гармонизацией фригийского тетра хорда. Происхождение названия «фригийский тетра хорд».

Различные способы гармонизации фригийского тетра хорда, связанные с различными трактовками наиболее характерного звука – VII натуральной ступени – как сентимового тона, квинтового, терцового и основного. Типичное окончание фригийского оборота на доминантовом трезвучии; менее типичные варианты окончаний.

Фригийские обороты в сопрано: 4 основных варианта, связанных с перегармонизацией VII натуральной ступени и дополнительные варианты, образующиеся при различной гармонизации начального звука тетра хорда (как T⁵3, VI⁵3, реже – IV⁵3).

Фригийские обороты в басу: 4 основных трактовки VII натуральной ступени, образующие множество разных мелодических вариантов, в зависимости от мелодического положения начального аккорда.

Применение фригийских оборотов; «фригийский каданс».

Диатонические секвенции

Основные типы секвенций: диатонические и хроматические. Диатоническая секвенция – перемещение звена по ступеням одной тональности. Сущность диатонической секвенции как воспроизведение расположения и голосоведения начального мотива при качественном изменении структуры и звучания аккордов.

Ясные функциональные отношения и строгое голосоведение в начальном мотиве; относительная свобода голосоведения между звеньями. Шаги секвенции; возможность нисходящего или восходящего движения, определяемого либо необходимостью

разрешения последнего (диссонирующего) аккорда мотива, либо общим контуром крайнего двухголосия.

Особенности минора: использование натурального вида во всех звеньях, кроме первого и последнего.

Применение диатонических секвенций.

Малые барочные формы.

Тематическая однородность как общее свойство малых форм эпохи барокко. Принцип ядра и развёртывания.

Барочная одночастная форма – тематически однородная форма неклассического строения, чьё единство обеспечивается наличием лишь одного, заключительного каданса.

Барочные двухчастная, трёхчастная и многочастная формы.

Септаккорды побочных ступеней

Септаккорды основные и побочные (I7, III7, IV7 и VI7); преимущественное употребление побочных септаккордов и их обращений в диатонических секвенциях («секвенц-аккорды»). Самостоятельное значение в музыке XIX и XX веков. Структура побочных септаккордов в мажоре и миноре.

Разрешение побочных септаккордов, образующее более или менее протяжённую диатоническую секвенцию.

Альтерация аккордов в ладу.

Секстаккорд и трезвучие II низкой ступени

Альтерация как хроматическое изменение ступеней натуральных ладов. Различие альтерации внутритональной и модуляционной. возможность внутритональной альтерации в аккордах и доминантовой, и субдоминантовой функций.

Гармония II низкой ступени (употребительная чаще в виде секстаккорда – т.н. «неаполитанского») как старейшая и широко распространённая форма альтерированной субдоминанты, возникшая прежде в миноре, а позже и в гармоническом мажоре. Структура $\beta\Pi6$ как мажорного секстаккорда; применение его, а также основного трезвучия II низкой ступени и септаккорда II низкой ступени в тех же условиях и с тем же голосоведением, что и диатонических форм той же ступени.

Приготовление $\beta\Pi6$ аккордами субдоминанты (в мажоре-минорной субдоминанты) или тоники. Разрешение в аккорды доминанты (с допусаемым перечнем), в K^{64} и в аккорды тоники. $\beta\Pi53$ и проходящий оборот с $\beta\Pi6$.

11 класс 1 семестр

Малое рондо. Тема и ход

Рондо – форма, характерной чертой которой являются модуляционные переходы между темами. В составных формах – принцип сложения, в формах рондо – принцип преобразования.

Тема – устойчивое построение. Ход – неустойчивое; это модуляционный переход между темами.

Две обширные группы: малое и большое рондо.

Малое рондо: 1. однотемное (тема-ход-тема)

2. двухтемное (главная тема – ход – ибочная тема – ход – главная тема)

Альтерированные аккорды субдоминантовой группы (DD) в каденциях

Роль доминанты в классической гармонии и большое значение аккордов доминанты к доминанте главной тональности («двойные доминанты»). Альтерированная природа аккордов II и IV ступени, являющихся двойными доминантами при переходе в аккорды V ступени, и альтерированными субдоминантами при разрешении в топику: двойственность функций в зависимости от разрешения.

Каденционные аккорды двойной доминанты, строящиеся на #IV или VI(β) ступени лада. Приготовление этих аккордов: необходимость избегать нереченья при переходе натуральных субдоминант в альтерированные. Возможность их приготовления аккордами тоники. Возможность их вспомогательной функции (после K⁶4 или D⁵3).

Разрешение альтерированных субдоминант (DD) в аккорды D (допустимость переченья) или K⁶4. Необходимость замены нотации септимового тона DDVII7ум. при переходе в K⁶4 мажора: восходящее хроматическое движение II повышенной ступени к мажорной терции лада.

Альтерированные аккорды субдоминантовой группы вне каденции.

Аккорды с увеличенной секстой

Использование вне каденций любых обращений альтерированных субдоминант (DD), в том числе и каденционных, но без каденционного разрешения.

Приготовление альтерированных субдоминант (DD) в середине построения практически любой гармонической функцией: н тоникой, и консонирующей доминантой, и натуральной субдоминантой (вне каденционного баса).

Разрешение альтерированных субдоминант (DD) в середине построения: переход также практически в любую функцию – в доминанту, в тонику, в натуральную субдоминанту (дезальтерация).

Различие альтераций субдоминанты в мажоре и миноре.

Вспомогательные обороты с аккордами альтерированной субдоминанты: к тоническому трезвучию (без смены баса; со сменой баса); к тоническому секстаккорду (без смены баса; со сменой баса); к доминантовому трезвучию и секстаккорду; к кадансовому квартсекстаккорду.

Проходящие обороты с аккордами альтерированной субдоминанты (DD).

Аккорды с увеличенной секстой.

Более редкие виды альтерированных субдоминант: II⁶₅[#]1 в мажоре («григговская субдоминанта» при плагальном разрешении) и другие обращения этой гармонии; гармония II₇ с пониженной терцией в миноре.

Типы тональных смен. Отклонения в тональности I степени родства (диатоническое и гармоническое родство)

Модуляция в широком смысле слова как смена тональности; значение модуляций в музыке. Классификация модуляций: по положению и форме и по способу перехода в новую тональность.

Различие, по положению в форме, отклонений и «переходов» (т.е. собственно модуляций, в узком смысле слова). Различие, по способу перехода в новую тональность, постепенных модуляций и внезапных (сопоставления; энгармонические модуляции; без энгармонизма – через аккорды мажоро-минора).

Отклонение как кратковременный уход в новую тональность без закрепления в ней. Введение побочных доминант (реже субдоминант) и превращение родственных трезвучий (секстаккордов) в местные тональные устои. Полная хроматическая система как совокупность побочных доминант и субдоминант родственных тональностей для данной. Плавное голосоведение при введении хроматических аккордов; типичность использования легких, некаденционных разрешений в местные тоники. возможность отсутствия самой местной тоники. Типичность отклонений в тональности субдоминантовой группы в периоде (особенно перед кадансами и в дополнениях). Возможность перехода одного отклонения в другое без предварительного возврата в главную тональность. Отклонение в тональность II низкой ступени в миноре.

Хроматические секвенции. Доминантовая цепочка. Эллипсис

Хроматическая секвенция как ряд отклонений, выраженных одинаковыми гармоническими оборотами.

Ясные функциональные соотношения аккордов и строгое голосоведение в мотиве секвенции, возможность более свободного голосоведения между звеньями.

Типичные шаги секвенции: по родственным тональностям (со сменой лада в звеньях), по медиантам, по равновеликим интервалам (по тонам, по малым терциям, по большим терциям и т.п.). Восходящее либо нисходящее направление движения, определяемое содержанием начального мотива. Количество звеньев секвенции.

Применение секвенции в периоде (типичное секвентное расширение во II предложении), в серединах простых форм, в разработках сонатных форм как средство развития тематического материала.

Соединение в начальном мотиве двух диссонирующих доминант различных тональностей при плавном голосоведении как основа «доминантовой цепочки» – частного случая хроматической секвенции. Наиболее распространенный вид доминантовой цепочки – соединение двух гармоний малого мажорного септаккорда с нижнеквинтовым соотношением их основных тонов (по типу DD - D).

Эллипсис, или хроматический прерванный оборот как замена ожидаемого разрешения диссонирующего аккорда на другой (часто тоже диссонирующий), связанный с предыдущим плавным голосоведением. Наиболее употребительные эллиптические обороты – соединение доминант с нижнеквинтовым соотношением основных тонов («доминантовая цепочка»), а также малотерцовое (доминанты параллельных тональностей), большетерцовое, малосекундовое и т.п.

Большое рондо

Рондо – форма, характерной чертой которой являются модуляционные переходы между темами. В составных формах – принцип сложения, в формах рондо – принцип преобразования.

Тема – устойчивое построение. Ход – неустойчивое; это модуляционный переход между темами.

Две обширные группы: малое и большое рондо.

Большое рондо – многотемная форма, где связанные ходами главная и побочная темы (две, три и более) чередуются регулярно или нерегулярно, с новаторским проведением побочных тем или без него. Разделы большого рондо: рефрен (изложение главной темы), эпизоды (изложение побочных тем).

Обзорно. Классификация по А. Б. Марксу: 3-е, 4-е, 5-е рондо.

Модуляция в тональности первой степени родства

Модуляция как переход в новую тональность, закреплённый кадансом. Неизбежность тональных переходов в крупных музыкальных формах. Модуляция в периоде как импульс дальнейшего тонального развития.

Различные способы постепенной модуляции в тональности I степени родства: модуляция через отклонение с последующим закреплёнием; модуляция через общий аккорд связываемых тональностей.

Консонизирующее звучание общего для обеих тональностей аккорда. Возможность отклонения в тональность общего аккорда. Модулирующий аккорд как яркий диссонанс (часто DD), ясно обозначающий направление в новую тональность.

Типичная направленность модуляций в тональности доминантовой группы. Возможность расширений для обеспечения «убедительности» модуляции – стирания звукового следа исходной тональности.

Модуляция в тональность V ступени: 3 варианта ладовых соотношений (из мажора – в мажор: из минора в тональность V минорной ступени; из минора – в тональность мажорной доминанты). Модуляция в тональность III ступени: два варианта ладовых соотношений (из мажора – в минор, из минора – в параллельный мажор). Модуляция в тональность VII ступени: только из минора в тональность VII натуральной ступени. Различные варианты общих аккордов в каждом из этих соотношений, их приготовление и построение каденции в новой тональности.

Модуляция в тональность IV ступени: 3 ладовых варианта (из мажора – в мажор; из минора в минор; из мажора – в тональность минорной субдоминанты). Модуляция в тональность VI ступени: 2 ладовых варианта (из мажора – в параллельный минор, из минора – в мажор). Модуляция в тональность II ступени: только из мажора. Различные варианты общих аккордов в каждом из этих соотношений, их приготовление и построение каденции в новой тональности.

Неаккордовые звуки

Неаккордовые звуки как звуки, не входящие в состав аккорда; их роль в музыке различных стилей. Эволюция представлений о неаккордовых звуках и приобретение некоторыми из них значения аккордовых (K^{64} ; D^{67} ; D_9 ; VII^{43}). Заменяемые и побочные тоны в аккордах терцовой структуры. Основные разновидности: задержаний, проходящие звуки; вспомогательные звуки; нредъёмы.

Задержание как единственный неаккордовый звук, который звучит тяжелее своего разрешения. Приготовленные и неприготовленные задержания. Разрешение задержания; особые условия восходящих разрешений. Двойные и тройные задержания.

Проходящие звуки как неаккордовые звуки на слабой доле помещённые между разными аккордовыми звуками. Проходящие звуки как причина образования проходящих аккордов в оборотах, а также проходящих созвучий. Перемещение через проходящие звуки. Двойные и тройные проходящие звуки.

Вспомогательные звуки как неаккордовые звуки на слабой доле, помещённые между аккордовым звуком и его же повторением. Верхние и нижние вспомогательные, диатонические и хроматические (нижние – в основном хроматические). Вспомогательные звуки к неаккордовым звукам как образующие неаккордовые звуки второго порядка. Двойные и тройные вспомогательные; вспомогательные созвучия.

Скачковые вспомогательные как неаккордовые звуки на слабой доле, прилегающие сверху или снизу к аккордовому. Два вида: вспомогательный звук, взятый скачком и брошенный вспомогательный (камбната). Их объединение в мелодическом рисунке «опевания».

Предьем как неаккордовый звук, чуждый данному аккорду и входящий в состав последующего. Отличие от других неаккордовых звуков – отсутствие разрешения. Скачковый предьем как редкий вид предьема. Двойные и тройные предьемы; предьем во всех голосах. Возможность использования предьема и к неаккордовым звукам (к задержаниям, проходящим, вспомогательным).

11 класс 2 семестр

Сонатное Allegro

Сонатная форма как самая сложная и дифференцированная из гомофонных форм. Обзорно об эволюции сонатной формы (от раннего Гайдна до XX века)

Общая схема формы: экспозиция, разработка, реприза.

Главная партия как смысловое «зерно» всей формы. Связующая партия как звуковысотная и тематическая модуляция. Побочная партия как порождение главной и при этом «оппонент». Разработка как «ход ходов».

Ключевые факторы сонатности: 1. высотное противопоставление ГП и ПП в экспозиции 2. наличие разработки.

Альтерация аккордов доминантовой группы

Замена тоновых тяготений в аккордах доминанты полутоновыми как результат движения хроматических проходящих звуков. Постепенное приобретение самостоятельного значения этих аккордов в качестве альтерированных доминант. Различные возможности альтерации неустойчивых ступеней лада в мажоре и миноре.

Альтерированные аккорды доминантовой группы в мажоре: возможность повышения и понижения квинтового тона в аккордах V ступени, терцового тона в аккордах VII ступени. Закономерности разрешения альтерированных тонов. Двойные альтерации: одновременное повышение квинтового и септимального тона в D7 (так называемые «прокофьевские доминанты»), иногда в сочетании с натуральными тонами. Расщепление квинтового тона в аккордах V ступени, терцового тона во вводных аккордах.

Альтерированные аккорды доминантовой группы в миноре: возможность понижения квинтового тона в аккордах V ступени, понижения терцового тона в аккордах VII ступени. Двойные альтерации: одновременное понижение квинты и септимы в гармониях D7, или терции и квинты в гармониях VII7.

Органный пункт

Органный пункт как звук (созвучие), выдерживаемый или новторяемый в одном из голосов, на фоне которого происходит смена гармоний. Происхождение органного пункта и самого термина. Продолжительность органного пункта (иногда – на протяжении всей пьесы). Ладифункциональная роль органного пункта (тонический, доминантовый и другие, более редкие) и применение его в различных частях музыкальных форм.

Двойные органные пункты. Педаль. Фоновые органные пункты. Фигурация органного пункта.

Аккорды мажоро-минора. Модуляция через трезвучия низких ступеней

Мажоро-минор как ладовая система, объединяющая диатоники одноименных или параллельных тональностей. В зависимости от основной ладовой опоры – миноро-мажор и мажоро-минор.

Одноименный мажоро-минор как результат последовательного (в течение нескольких столетий) обогащения и усложнения мажора. Минорная субдоминанта как условно диатоническая гармония. Гармония низких VI, III, VII ступеней, гармоний минорных тоники и доминанты. Их использование как вспомогательных к основной, мажорной тонике, а также в связи, соединении друг с другом.

Возможность их звучаний не только в основном виде и не только в консонирующем звучании, но и в виде сентаккордов и нонаккордов.

Одноименный миноро-мажор как менее употребительная и нозже сложившаяся система, включающая (помимо условно-диатонической мажорной доминанты) мажорную субдоминанту, трезвучия высоких III и VII ступеней, мажорную тонику и минорное трезвучие II ступени. Применение их во вспомогательных оборотах к T³5 и в связных последовательностях.

Параллельный мажоро-минор. Различие параллельных ладов только в гармонических формах. Трезвучие III мажорной ступени. Параллельный миноро-мажор и трезвучие VI минорной ступени («шубертова VI ступень»).

Возможность объединения одноименных и параллельных ладов в полные ладовые системы. Модуляция через трезвучия низких ступеней (через аккорды мажоро-минора).

Смена тональности, основанная на функциональном переосмыслении любого мажорного трезвучия, принимаемого либо за βVI^53 , либо за βIII^53 , либо за условно включаемую сюда альтерированную гармонию βIII^53 как способ модуляции в сторону диэзов. Прерванный оборот в мажоре с использованием βVI^53 как способ модуляции в сторону бемолей.

Родство тональностей. Постепенная модуляция в отдаленные тональности

Различные системы родства тональностей. Критерии родства тональностей. Три степени родства по системе Римского-Корсакова. Тональности диатонического и гармонического родства к данной как тональности I степени родства.

Родственные к родственным I степени – тональности II степени родства к данной (имеющие 1 или 2 общих трезвучия, которые используются как связующие в постепенной модуляции). Тональности III степени родства (далекое родство), не содержащие общих трезвучий.

Постепенная модуляция как цепь последовательных переходов через тональности I степени родства. Модуляция в тональности II степени родства с использованием тоники промежуточной тональности как общего аккорда. Построение тонального плана при модуляции в III степень родства – необходимость использования тональностей гармонического родства.

Барочные крупные формы

Малые и крупные формы эпохи барокко.

Концертная форма – форма, где проводимая в разных тональностях тема, обладающая относительной устойчивостью, противопоставляется менее устойчивым интермедиям, и различие между ними усиливается в оркестровой музыке контрастом tutti (тема) и solo (интермедия).

Тема в концертной форме. Интермедия в концертной форме. Тональный план целого. Группировка частей. Форма второго плана.

Энгармоническая модуляция

Энгармонизм как совпадение по звучанию (звуков, интервалов, аккордов, тональностей) при различном их значении и потации. Равномерная температура как основа энгармонизма.

Пассивный и активный энгармонизм. Использование в энгармонических модуляциях активного энгармонизма, меняющего интервальное строение аккорда и направление его тяготений. Свойственная энгармоническим модуляциям быстрота и внезапность; применение на гранях формы или внутри развивающихся частей. Типичность замены более простого, диатопического значения на альтерированное, «более сложное».

Возможность модуляции через энгармонизм уменьшенного и малого мажорного септаккорда с обращениями, а также малого септаккорда с ум.5, увеличенного трезвучия, малого минорного септаккорда, мажорного и минорного трезвучий и т.д.

Разрешение уменьшенного септаккорда с энгармоническими заменами на его обращения в 8 тональностей; при трактовке его как DDV^{II}ум. дополнительные разрешения еще в 8 тональностей; при трактовке его как вводного к субдоминанте будущей тональности – еще в 8 тональностей. Универсальность энгармонизма уменьшенного септаккорда из-за его возможностей соединить любую пару тональностей.

Модуляция через энгармонизм D7 (через аккорды с увеличенной секстой), основанная на энгармоническом равенстве м.7 и ув.6. Энгармонические «совпадения» со звучанием доминантсептаккорда DD^{дв.ув.}43 и DD^{ув.}65; VII^{65β3}, в мажоре – II^{65#1} в миноре – VI^{43умβ5}. Использование при энгармонических модуляциях для таких замен не только D7, но и DD7, и любого нобочного D7 (к родственным тональностям для данной).

Некоторые особенности гармонии в музыке XX века

Многообразие стилей в музыке XX века, определяемое различными тенденциями – развитием позднеромантических традиций, поиском новых средств и композиторских техник, новым прочтением классических форм. Интерес к фольклору различных национальностей. Яркая индивидуализация композиторских стилей. Наличие некоторых общих закономерностей, отражающихся в частности, в аккордике: «эмансипация» диссонанса, разнообразие форм построения аккорда (от одного звука до полиаккорда, от терцового принципа до кластера), изменение функциональных признаков (диссонирующая тоника).

Различные способы организации звукового материала: расширенная (хроматическая) тональность, модальность, политональность, атональность (серийная техника и свободная атональность), сонорика, алеаторика. Расширение звукового материала: микрохроматика. Сложность восприятия современного музыкального языка и необходимость освоения его принципов.

3. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ ОБЩЕПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

3.1. Требования к минимальному материально-техническому обеспечению

Для реализации дисциплины необходимо наличие учебного кабинета музыкально-теоретических дисциплин. Оборудование учебного кабинета:

- ученические столы;
- рабочий стол преподавателя;
- стулья;
- фортепиано;
- шкаф для хранения учебной и методической литературы, наглядных пособий.

Технические средства обучения:

- аудио- и видеовоспроизводящее оборудование: компьютер, магнитофон для аудиторной работы, телевизор, мультимедийный проектор, CD и DVD-проигрыватель.

3.2. Информационное обеспечение обучения: перечень рекомендуемых учебных изданий, Интернет-ресурсов, дополнительной литературы.

ОСНОВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Учебники и учебные пособия

1. Мясоедов А.Н. Учебник гармонии. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1983.
2. Абызова Е.Н. Гармония: Учебник. — М.: Музыка, 1996.
3. Дубовский К., Евсеев С., Способин П., Соколов В. Учебник гармонии. — М.: Музыка, 1973.
4. Степанов А. Гармония. — М.: Музыка, 1971.
5. Мюллер Т. Гармония. — М.: Музыка, 1976.

Сборники задач

1. Алексеев Б.К. Задачи по гармонии. — М.: Музыка, 1968.
2. Аренский А. Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии. — М.: Музыка, 1965.
3. Можжевель Б. Мелодии для гармонизации. — Л.: Музыка, 1982.
4. Мутли А. Сборник задач по гармонии. — 6-е изд. — М.: Музыка, 1979.
5. Мясоедов А. Задачи по гармонии. — 3-е изд. — М.: Музыка, 1981.

Сборники упражнений по игре на фортепиано

1. Мясоедова Н., Мясоедов А. Пособие по игре на фортепиано в курсе гармонии. — М.: Музыка, 1986.
2. Соловьева Н. Упражнения на фортепиано в курсе гармонии. — М.: Сов. Композитор, 1989.

Пособия по гармоническому анализу

1. Скребкова О., Скребков С. Хрестоматия по гармоническому анализу. 5-е изд. — М.: Музыка, 1978.
2. Холопов Ю. Гармонический анализ: В 3 частях. — Ч. 1. — М., 1996.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии. — Л.: Музыка, 1978. — 200 с.
2. Музыкальный энциклопедический словарь. — М.: Сов. Энциклопедия, 1990. — 672 с.
3. Мясоедов А. О гармонии русской музыки (корни национальной специфики). — М.: Прет, 1998. — 141 с., нот.
4. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс — М.: Музыка, 1988.
5. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: Композитор, 2003. — 312 с.

4. КОНТРОЛЬ И ОЦЕНКА РЕЗУЛЬТАТОВ ОСВОЕНИЯ ОБЩЕПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Контроль и оценка результатов освоения дисциплины осуществляется преподавателем в процессе проведения теоретических и практических занятий, устных и письменных опросов, а также выполнения обучающимися индивидуальных заданий.

Результаты обучения (освоенные умения, усвоенные знания)	Формы и методы контроля и оценки результатов обучения
<p>В результате изучения дисциплины обучающийся должен:</p> <p>уметь: анализировать форму и выполнять гармонический анализ музыкального произведения, характеризовать гармонические средства в контексте содержания музыкального произведения; применять изучаемые средства в письменных заданиях на гармонизацию, применять изучаемые средства в упражнениях на фортепиано, играть гармонические последовательности в различных стилях и жанрах;</p> <p>знать: основные музыкальные формы классицизма и барокко, особенности их устройства; выразительные и формообразующие возможности гармонии через последовательное изучение гармонических средств в соответствии с программными требованиями.</p>	<p>Рекомендуемые формы текущего контроля:</p> <ul style="list-style-type: none"> • внутриурочная форма (устный опрос по теоретическому материалу); • контрольная работа (анализ формы музыкального произведения или его фрагмента, гармонический анализ музыкального произведения или его фрагмента, письменная гармонизация мелодии или баса); • проверка домашней работы учащихся (работа с учебными пособиями и дополнительной литературой, письменная гармонизация мелодий / баса, игра постепенных и энгармонических модуляций, секвенций, разрешение аккорда, подготовка курсовой работы и т.д.). <p>Промежуточная аттестация по ОП.02 «Гармония и музыкальная форма» проводится в 10 классе 1 семестре в форме экзамена.</p> <p>Итоговая оценка учитывает все виды связей между знаниями, умениями и навыками, позволяющими установить уровень освоения материала, качество сформированных у учащихся компетенций.</p>

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. КРАТКИЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

Гармония и форма как учебная дисциплина является одним из важнейших звеньев в профессиональной подготовке музыкантов-исполнителей. Задачи курса — познакомить учащихся с основными гармоническими средствами и условиями их применения, научить использовать эти средства в письменных работах и практических упражнениях, воспитать навыки хорошего, естественного голосоведения, развить творческую инициативу в сочинениях и импровизации и дать основы анализа формы и гармонического анализа музыкальных произведений.

Курс строится на понятиях и принципах классической тональной гармонии, опирающейся на художественную практику композиторов XVIII–XX веков. Эта система гармонии не охватывает многих явлений в современной музыке, однако ряд страниц в произведениях крупнейших композиторов XX века вполне поддается анализу на ее основе.

Необходимым условием изучения гармонии является связь этого курса с другими музыкально-теоретическими дисциплинами, и, прежде всего, с курсом сольфеджио; как известно, сольфеджио несколько «опережает» гармонию, так как именно слуховые впечатления являются той базой, фундаментом, на который впоследствии накладывается осознание гармонических закономерностей и правил.

Особенностью курса гармонии и формы, предназначенного для учащихся исполнительских отделений, является то, что усвоение теоретических положений и умение разобраться в форме и гармоническом строении музыкальных произведений подкрепляется лишь отдельными практическими навыками; несколько последних тем курса изучаются только в плане теории и анализа, их материал не входит в письменные упражнения (т.е. решение гармонических задач). Кроме того, специализация учащихся-исполнителей предполагает некоторое различие в требованиях по практической части курса; в частности, приобрел большую актуальность для пианистов навык *импровизации* периода по заданному началу. В курсе же гармонии для теоретиков практически все темы изучаются в полном объеме работ: и в плане теории и анализа, и в письменных упражнениях, и в упражнениях на фортепиано.

КРАТКИЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

В курсе используются следующие формы работы: изложение теоретического материала, анализ формы, гармонический анализ, упражнения на фортепиано, письменные работы. Они применяются и на занятиях в классе, и в домашних заданиях. Количественное соотношение между ними может меняться на разных этапах и прохождения курса, и изучения отдельной темы.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

При изложении теоретического материала педагогу следует избегать сухого теоретизирования, помня, что курс предназначен для учащихся-исполнителей. Усвоение материала должно идти в основном эмпирическим путем: постепенно накапливаются сведения и представления об отдельных аккордах, оборотах, построениях, тональных соотношениях и уже позднее из них складывается общее представление о системе гармонии — сначала диатонической, а затем и хроматической. При изложении теоретического материала педагог должен опираться на примеры из художественной литературы; желательно живое звучание этих примеров. Возможен и иной вариант — объяснение гармонического элемента в схеме, а затем уже в художественном образце.

Основные теоретические положения каждой темы с соответствующими нотными примерами (схемами) должны быть записаны учащимися в тетради — это способствует лучшему запоминанию и усвоению материала и концентрации внимания на главном. Несмотря на бурный рост технических средств обучения, ничто не заменяет краткого

конспекта, сделанного собственной рукой. Учащиеся могут использовать и учебные пособия. Всевозможные распечатки теоретического материала, которые экономят на уроке время записи конспекта, имеют оборотную негативную сторону и становятся пассивным «нроглатыванием» без должного усвоения.

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Освоение форм классической традиции – неотъемлемая часть образовательного процесса в рамках СПО. Музыкант-исполнитель обязан понимать конструкцию и композиционную логику исполняемых им сочинений, так как знание формы во многом определяет глубину исполнительской интерпретации.

Изучение формы начинается с «нижних этажей» иерархии тональных форм. По мере прохождения курса учащиеся знакомятся с всё более сложными формами, добираясь до вершины иерархии – формы сонатного аллегро. Последовательно рассматриваются период и большое предложение, песенные двухчастная и трёхчастная формы, составные формы и вариации, малое и большое рондо, сонатное Allegro. Также внимание уделено формам эпохи барокко. Достаточно подробно рассматриваются малые и крупные барочные формы.

Особый упор сделан на рассмотрение логики формы: что есть экспозиционное изложение и зона неустойчивости, в чём выражается «твёрдость» и «рыхлость» материала. Избегается стратегия «бухгалтерского учёта», ориентированная на слепой подсчёт тактов без должного понимания логических связей тех или иных структур.

Постоянно подчеркивается необходимость слышания музыки для определения формы, первостепенность звучания перед записью.

ГАРМОНИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

По мере прохождения курса гармонический анализ должен играть в нем все более существенную роль. Научить молодого музыканта разбираться в гармонии, а, следовательно, и в форме произведения — одна из основных задач курса. Естественно, что на первых порах, когда изучены лишь очень немногие элементы гармонии, возможности проанализировать даже фрагмент какого-либо художественного произведения очень ограничены. Поэтому уже на одном из первых занятий желательно познакомить учащихся с понятием неаккордовых звуков, и на первых порах использовать для анализа ностроения не больше периода (лучше из произведений композиторов венско-классической школы). В дальнейшем же надо расширять и стилистические, и масштабные рамки анализируемого материала. В конце курса задание по анализу может быть дано в объеме небольшой пьесы в простой форме. При более крупных масштабах учащиеся определяют общее строение и тональный план произведения, а детально анализируют лишь один из разделов формы.

УПРАЖНЕНИЯ НА ФОРТЕПИАНО

Упражнения на фортепиано — важнейший вид работы, сохраняющий свое значение на всем протяжении изучения курса, но особенно ответственный при прохождении начальных тем. Основные гармонические элементы — виды соединения аккордов, наиболее употребительные скачки, простейшие каденции — должны быть усвоены особенно четко и прочно, и упражнения на фортепиано в этом помогают.

Обычно домашние задания по новому материалу представляют собой прежде всего практические упражнения на фортепиано, и лишь после этого даются письменные задания.

Объем упражнений должен увеличиваться постепенно, от 3–4 аккордов (соединения трезвучий, полные обороты) через более развитые схемы (с перемещениями) к простейшему классическому периоду из двух предложений. Если сначала предполагается овладеть ровным движением длительностей, без определенного размера, то 4-х и 8-митактные построения уже организуются в двух- или трехдольном размере. Необходимо добиваться при исполнении четкой метроритмической организации, ясного ощущения такта и долей внутри него; без этих условий задание считается невыполненным.

Существенным звеном в упражнениях на фортепиано является определение и разрешение (доведение до тоники) различных аккордов. Хорошо развивают музыкальное мышление упражнения на истолкование какого-либо аккорда (септаккорда, или трезвучия и их обращений) во всех возможных для него тональностях, в различных функциональных значениях.

Важным элементом является игра секвенций. Хотя в систематическом курсе диатонические секвенции изучаются раньше хроматических, последние желательно вводить в практику на самых ранних темах курса.

ПИСЬМЕННЫЕ РАБОТЫ

Письменные работы предполагают гармонизацию заданной мелодии, гармонизацию заданного баса и сочинение собственных периодов (чаще всего — с использованием изучаемого гармонического элемента). Гармонизации составляют на протяжении всего курса основную часть домашних заданий; кроме того, они являются формой тренировочных, проверочных и контрольных работ. Сочинение периода может быть только домашней работой. Обычная норма письменных домашних заданий — 4 задачи в неделю (количество может меняться в зависимости от характера изучаемого материала и объема других, устных заданий).

Важнейшее требование, которое должно предъявляться с самого начала — решение задач *без инструмента* с последующим их проигрыванием. Если не соблюдать это условие, учащийся может не справиться с классными и контрольными работами.

Гармонизация предполагает прежде всего анализ данной мелодии или баса с точки зрения формы и каденций, после чего уже можно приступать к анализу мелодической линии (скачков; проходящих и вспомогательных оборотов) и выбору оптимального расположения и функционального порядка. Необходимо направлять внимание учащихся на различные варианты решения и на то, чтобы в результате получилось неустойчивое, но художественно полноценное музыкальное произведение.

Важным является вопрос о неаккордовых звуках в мелодии. В программе для исполнителей не предусмотрена практическая проработка их в задачах, так же, как и в игре. Поэтому в мелодиях, предназначенных для гармонизации (у исполнительских отделений), неаккордовые звуки обозначаются «звездочками»; все остальные трактуются как аккордовые.

Задачи на гармонизацию баса актуальны на первом году обучения. Они предполагают особую заботу о естественной, художественно полноценной, осмысленной мелодической линии, включающей сочетание ноступенного движения и мелодических скачков различной природы (перемещения; скачки терцовых тонов; скачки при соединении трезвучий и септаккордов).

Требования к учащимся-исполнителям по письменным работам не должны превышать трудности темы «Модуляции в тональности I степени родства» с применением альтерированных аккордов, преимущественно субдоминантовой группы, и некоторых аккордов мажоро-минорной системы.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ

9-й класс

Требования к контрольному уроку (1 семестр)

На фортепиано – соединение аккордов по заданной цифровке, построение предложения в заданной тональности.

Требования к контрольному уроку (2 семестр)

На фортепиано: игра последовательности из 8 аккордов. Темы – секстаккорды, проходящие и вспомогательные квартсекстаккорды.

10-й класс

Требования к распределённому экзамену (1 семестр)

Анализ: гармонический разбор несложных примеров из музыкальной литературы.

Требования к распределённому экзамену (2 семестр)

На фортепиано: разрешение аккордов (2 шт.), игра периода (импровизация у пианистов, игра готового периода у остальных специальностей).

11-й класс

Требования к контрольному уроку (1 семестр)

На фортепиано: импровизация периода (пианисты), игра по схеме (духовики и струнники). Темы - все аккорды и отклонения, без модуляций.

Требования к контрольному уроку (2 семестр)

Анализ: тема и ход.

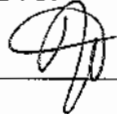
На фортепиано: разрешение двух аккордов (1 диатонический, 1 альтерированный); импровизация периода (пианисты), игра нериода (остальные специальности).

Письменно: задача (16 тактов).

СОГЛАСОВАНО:

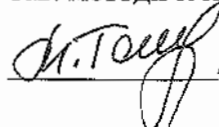
Протокол заседания
межфакультетской кафедры теории
и истории музыки
от 29 августа 2024 г.

№ 1/24-25

Зав. кафедрой  /В.В. Громадин/

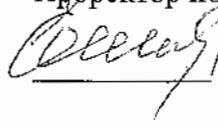
СОГЛАСОВАНО:

Зав. методическим кабинетом

 /М.И. Галушко/

СОГЛАСОВАНО:

Проректор по учебной работе

 /Е.Ю. Щедрина/