

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО и СРЕДНЕГО  
ПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ  
УЗБЕКИСТАН**

**МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА**

**ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА**

**Т.Е. Соломонова**

**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-  
ИСТОРИЧЕСКИХ И ТЕОРЕТИЧЕСКИХ  
ДИСЦИПЛИН (ГАРМОНИЯ)**

**Курс лекций**

**Ташкент 2008**

**Рецензент:**

**Канд. иск. доцент:**

**З.Г. Каримова**

### **Аннотация**

Лекции по методике преподавания музыкально-исторических и теоретических дисциплин (раздел-гармония) соответствует учебному плану специальностей искусствоведение (музыковедение) и композиция бакалавриата консерватории. Он предполагает изучение предмета в течение одного семестра и строится на основе групповых занятий, сочетающих лекционную (24 часа) и практическую (12 часов) формы обучения, а также написание курсовой работы.

Лекционный курс строится по дидактическим проблемам, а не по темам курса гармонии.

Рекомендованы научно-методическим Советом Государственной консерватории Узбекистана (2008 г. 5 мая , протокол N5).

Методика преподавания гармонии является учебным курсом, в котором рассматриваются вопросы теории и практики педагогической работы в области данной дисциплины и предназначается для студентов–музыковедов и композиторов, будущих преподавателей музыкально-теоретических дисциплин на исполнительских отделениях средних специальных музыкальных учебных заведений. Он должен помочь им приобрести необходимые педагогические навыки, которые послужат основой их практической деятельности в будущем, подготовке теоретически мыслящих преподавателей.

## ЛЕКЦИЯ 1

### 1.1. Введение в курс методики преподавания гармонии.

### 1.2. Задачи курса гармонии на исполнительских отделениях средних специальных музыкальных учебных заведений (ССМУЗ).

### 1.3. Педагогические проблемы учебного курса гармонии.

**1.1. Методика** - центральная дисциплина в психолого-педагогическом цикле (психология - педагогика - методика - педагогическая практика). Она является учебным курсом, в котором рассматриваются вопросы теории и практики педагогической работы в области данной дисциплины и предназначается для студентов музыковедов и композиторов - будущих преподавателей музыкально-теоретических дисциплин на исполнительных отделениях ССМУЗов.

Он должен помочь им приобрести необходимые знания, выработать педагогические навыки, которые послужат основой их практической деятельности в будущем, подготовить теоретически мыслящих преподавателей.

В курсе методики ставится задача воспитания в студентах музыковедческой и композиторской специальностей правильного отношения к самой методической науке, к учебному предмету, знания которого следует не преуменьшать, но и не преувеличивать. На практике начинающий свою деятельность молодой педагог сможет проверить данные ему методологические рекомендации, помня, однако о том, что по-настоящему оценить это и убедиться в своей подготовленности к работе педагога он сможет только в последующей вполне самостоятельной деятельности.

**1.2.1. Гармония** - одна из важнейших фундаментальных в теоретическом цикле дисциплин в средних специальных учебных заведениях и призвана способствовать развитию природных музыкальных данных ученика, повышать их музыкальную культуру, расширять музыкальный кругозор, воспитывать в них понимание гармонии как важнейшего выразительного средства и фактора формообразования музыки и ее связи с другими компонентами.

Все методические рекомендации в лекциях ориентированы на учащихся исполнителей ССМУЗов, ибо как правило, молодые педагоги начинают свою деятельность с преподавания гармонии у исполнителей. Спецкурс у теоретиков

является более сложным и требует от педагога значительного педагогического опыта.

Постижение законов построения формы и логики музыкально-образного развития является одним из важнейших моментов формирования музыканта исполнителя. То, что в классе по специальности постигается не редко интуитивно должно быть раскрыто и уточнено на уроках теоретического цикла. Осмысление выразительных и формообразующих средств гармонии невыполнимо без овладения учащимся гармоническим материалом, т.е. без знания аккордики, приемов голосоведения, фигурации, способов модулирования, без достаточных слуховых навыков, гармонического анализа, без хотя бы элементарного понимания основных связей и закономерностей гармонии - ее ладовой основы, функциональных связей созвучий, закономерностей формообразования и т.д. Отсюда - преимущественно практическая направленность курса гармонии в ССМУЗах.

Трудность предмета гармонии заключается в том, чтобы уравновесить две стороны, а именно: не теряя из виду общих задач, обеспечить приобретение учащимися элементарных навыков. Курс гармонии должен ускорить процесс овладения инструментом, способствовать воспитанию образованных музыкантов.

Основы изучения гармонии в ССМУЗах - фундаментальная, «классическая гармония» в течение более 300 лет определявшая развитие музыкального мышления. Вместе с тем, полагаю, целесообразным уже в ССМУЗах в обобщенном плане включить тему с условным названием: «Освоение многоголосия монодийными культурами», а так же тему «Теоретические основы современной гармонии».

### **1.2.2. Место курса гармонии в теоретическом цикле дисциплин**

Особо значимое место курса гармонии среди дисциплин теоретического цикла в учебном плане ССМУЗов. Это продиктовано и отводимым объемом учебного времени на изучение курса гармонии, а так же его центральным положением среди других дисциплин, прежде всего элементарной теории музыки, кратко и обобщенно изучающей простейшие закономерности звуко-высотной, временной и синтаксической организации музыкальной речи и последующим курсом – анализом музыкальных произведений, в котором рассматриваются наряду с особенностями композиции, системой средств и приемов развития, так же и образно смысловая сущность произведения.

Овладеть этим можно лишь усвоив предварительно знания об основах музыкального языка, приобретенных в курсе гармонии. Следует добавить что курс гармонии в ССМУЗах имеет тщательно разработанную систему технологических упражнений, способствующую развитию у учащихся практических навыков, укрепляющих их теоретические знания, а так же формирующие их музыкальное мышление.

**1.2.3. Связь курса гармонии со специальностью учащегося.** Очень важно, чтобы знания и навыки, полученные учащимися исполнителями в ходе изучения курса гармонии, были полными и более того необходимыми в специальном классе в формировании их будущей профессии. «В том лишь случае, - пишет В.А. Цуккерман, - когда студент будет видеть, что сведения,

почерпнутые им в теоретическом классе, перешагнули двери этого класса, что это и есть сведения о том языке, на котором он изо дня в день говорит, - тогда лишь с чистой совестью можно будет сказать, что задачи музыкально-теоретического образования выполнены».

В связи с тем, что практический курс гармонии должен быть направлен на развитие навыков, необходимых им в их будущей профессиональной работе должны несколько различаться и требования к отдельным формам практической работы, предъявляемые учащимися различных специальностей, хотя и знания общих основ курса гармонии в средних учебных заведениях обязательны для учащихся всех специальностей.

Пианисты - должны выполнять значительно более сложные упражнения на фортепиано, чем учащиеся других специальностей. Это необходимо для их профессиональной подготовки как аккомпаниаторов.

Вокалисты - должны приобрести навыки в выполнении на фортепиано несложных аккордовых последований, сопровождающих мелодии упражнений, распеваний.

Дирижеры-хоровики - должны, кроме того, владеть искусством развитого голосоведения, совершенствуя эти навыки в систематически выполняемых гармонизациях, в учебных сочинениях, в обработках народных песен.

Второй аспект ориентация занятий на специальность учащихся - это привлечение музыкальной литературы, непосредственно связанной со специальностью. Это, например, овладение пианистами характерной для фортепианной музыки фигурационной фактуры, хоровых дирижеров - в четырехголосного хорового изложения, с использованием ключей «до», оркестрантов струнного отделения - квартетной партитуры с альтовым и теноровым ключами; учащихся духовых специальностей - в несложной партитуры с транспонирующими инструментами, оркестрантов и вокалистов - в трехстрочном изложении (мелодия с аккордовым аккомпанементом).

Третий аспект индивидуализации работы - это зависимость от предварительной подготовки учащихся. На это опираются и учебные программы. Требования к вокалистам, духовикам и народникам несколько ниже, чем к пианистам, струнникам и дирижерам-хоровикам.

### **1.3.1. Дидактические требования к учебному курсу гармонии.**

Дидактические (дидактика - теория преподавания) требования к курсу гармонии такие же, как и к другим курсам. Это означает, что курс гармонии должен опираться на фундамент музыкальной науки, что требует достоверности знаний, получаемых учащимися, их соответствие современному состоянию развития науки. Курс классической гармонии, изучаемый в средних специальных музыкальных учебных заведениях, основывается на научно-разработанных принципах современной художественной практики.

Теоретические основы учения о гармонии излагаются в учебном курсе не по проблемам, а в педагогически переработанном виде.

Основа курса - постепенное усложнение гармонических средств и приемов гармонического развития.

Систематичность в построении курса выражается в логической связи

предыдущего с последующим;

Последовательность - в постепенном нарастании технических трудностей как самого материала, так и технических задач.

В построении курса гармонии есть две тенденции. Одна из них опирается на строгую последовательность в изучении средств гармонии в соответствии с принятой классификацией учебного материала. Другая - выражается в различных видах группировки материала, в неоднократном обращении к одному и тому же гармоническому средству на различных уровнях курса.

Изложение курса, руководимое первой тенденцией, И.В. Способин назвал систематическим, а второй - концентрическим. А Степанов уточнил первый принцип и назвал его линейным.

### **1.3.2. Линейный принцип расположения учебного материала.**

Систематический (линейный) принцип расположения материала связан с последовательным усложнением структуры аккордов, тональностей, фактуры. Он более традиционен. Этому принципу следует наиболее широко используемый учебник гармонии И.В.Дубовского, С.Евсеева, И.Способина и В.Соколова (его принято называть «бригадным»). В нем неаккордовые звуки изучаются после всех аккордовых средств диатоники, главные септаккорды после трезвучий и т.д.

Такое изложение курса обладает теоретической стройностью, возможностью объединения сходных элементов гармонии. Однако его практическая целесообразность удобна при выполнении письменных заданий, либо упражнений на фортепиано, но недостаточна при выполнении аналитических работ, т.к. оперирует недостаточным числом гармонических средств.

**1.3.3. Концентрический принцип изложения материала** основывается на приеме постепенного окружения основополагающей темы другими, более отдаленными от «центра» (например, тема «Кадансовые средства» включает в себя основной доминантсептаккорд и кадансовый квартсектаккорд, а также прерванный оборот, субдоминанту с секстой и квинтсектаккорд II ступени, алтерированные субдоминанты). Такой путь - от простого к сложному, от главного к второстепенному, от средств широко употребляемых к более исключительным. Его основная привлекательность, не забегая далеко вперед, постоянно пользоваться образцами художественной литературы, совершенствуя технику гармонического анализа. Этот принцип помогает лучше сочетать и курс гармонии с сольфеджио.

**Ключевые слова:** Методика. Гармония. Специальность. Линейность.  
Концентричность.

**Темы самостоятельной работы:**

1. Методика, как центральная дисциплина в психолого-педагогическом цикле дисциплин.
2. Место курса гармонии в теоретическом цикле дисциплин в ССМУЗах.
3. Связь курса гармонии со специальностью учащихся.
4. О линейном и концентрическом принципе расположения материала.

**Литература:**

1. А.Степанов. «Методика преподавания гармонии». М.1984. Предисловие и глава 1.
2. Учебные программы по гармонии для ССМУЗ всех специальностей. Первый раздел.
3. И.Дубовский, С.Евсеев, И.Способин, Н.Соколов: «Учебник гармонии» выпуск 4. Предисловие, структура.
4. Ю.Тюлтин, Н.Привано. Учебник гармонии. Предисловие, структура.
5. А.Степанов. Гармония. Предисловие, структура.

## ЛЕКЦИЯ 2

### 2.1. Методические указания к составлению рабочего плана

### 2.2. Методические вопросы введения в курс гармонии.

**2.1.1. Учебная программа курса гармонии.** Содержание курса, объем знаний и навыков, которыми должны обладать учащиеся, усвоившие предмет, определяются учебной программой дисциплины. Учебная программа определяется Госстандартом и является обязательной для педагога, ведущего данный предмет. Отсюда - необходимость досконального ее знания и следования ей, обязательное выполнение всего объема знаний, предусмотренных программой, не исключает, вместе с тем возможностей некоторых отклонений от тематического плана. Эти отклонения бывают обусловлены качеством подготовки учащихся данной группы, уровнем их музыкально-творческих данных, а также педагогическими традициями, существующими в данном учебном заведении.

**2.1.2. Планирование курса гармонии.** На основе существующей программы преподавателем составляется рабочий план (календарный план) с учетом уровня подвинутости и одаренности учащихся данной группы. Последовательность прохождения тем может варьироваться по желанию преподавателя и, в конечном итоге, обуславливаться используемым учебным пособием. При составлении рабочего (поурочного плана) преподаватель должен учитывать время, необходимое не только для изложения темы, но и для ее практического усвоения учащимися, для выработки хороших технологических навыков.

Порядок прохождения должен предусматривать рациональное чередование тем, требующих практического усвоения (например: четырехголосное изложение аккорда, соединения трезвучий, разрешение доминантсептаккорда и т.п.) с темами, усваиваемыми логическим путем и не требующими упражнений (например: кадансы, период, предложение, функциональная система мажора и минора, классификация модуляций и т.д.).

Изложение темы следует чередовать с практическими занятиями. Этого принципа рекомендуется придерживаться как в составлении рабочего плана, так и в построении самого урока. Следует учитывать, что материал, подаваемый «малыми дозами», каждая из которых закрепляется практически в отдельности, всегда будет лучше усвоен, чем изложение большой темы с последующими длительными практическими упражнениями, даже в том случае, если в целом количество часов на практические упражнения было бы одинаковым.

Составляя рабочий план, необходимо учитывать, что наиболее трудными и в то же время основополагающими темами являются начальные темы курса (четыrehголосный склад, соединение трезвучий главных ступеней, трезвучие VI ступени, сектаккорды главных ступеней, доминантсептаккорд). Поэтому целесообразно именно на эти темы давать наибольшее количество заданий, без чего невозможно обеспечить крепкие технологические навыки.

Основным материалом учебного курса гармонии для исполнителей в

средних специальных музыкальных учебных заведениях является развитая система диатонических аккордов, несложная хроматика, отклонения и модуляция в близкие тональности.

**2.2. Методические вопросы введения в курс гармонии.** Вводное-первое занятие по гармонии на исполнительских отделениях – чрезвычайно важное и многогранное.

Помимо необходимости дать исчерпывающее понятие сущности самого термина «Гармония» (учебники Дубовского, Тюлина-Привано, Степанова и др.) необходимо подчеркнуть, что гармония-область выразительных средств музыки, основанная на закономерном объединении тонов в созвучия. И на закономерной связи этих созвучий.

До изучения аккордики очень важно на первом занятии по гармонии затронуть вопрос о выразительности и формообразующих средств гармонии. Вопросы это сложные и в области методики их изложения разработаны слабо.

**Выразительность** связана со взаимодействием всех сторон музыкального языка (двуладовость, функциональность, мелодический рисунок, темп, ритм, фактура, громкость, регистр, штрихи и пр.).

Наиболее яркое и всестороннее проявление способности гармонии становиться в отдельные моменты – фокусом играть особую роль в выразительности и формообразовании. Является –**лейтгармония** (Бетховен, соната – 8-вступление).

Пять основных позиций среди **формообразующих** средств гармонии:

Членение, кадансы связь частей, экспозиционная, развивающие части, кульминация.

В Берков в книге «Формообразующие средства гармонии) относит 13 факторов: аккорд, лейтгармония, гармонический колорит, органнй пункт, гармоническая пульсация, гармоническое варьирование, каденция, секвенция, модуляция, отклонение, тональные планы, лад, функциональность. Они не равноценны, но все играют определенную роль.

**Ключевые слова:** Программа. Тематический план. Рабочая программа. Выразительность. Лейтгармония. Формообразование.

**Темы самостоятельной работы.**

- 1.Разделы и содержание рабочих программ.
- 2.Выразительность в гармонии.
- 3.Лейтгармония.
- 4.Формообразующие средства гармонии.

**Литература:**

1. Учебные программы по гармонии для ССМУЗей.
2. Т.Бершадская: «О методике преподавания в музыкальных училищах» Л.,1969.
3. А.Шацилло: «Некоторые вопросы методики обучения гармонизации мелодии» М.,1982.
4. А Степанов. Методика преподавания гармонии, главы 4,5

## ЛЕКЦИЯ 3

### Методика гармонизации мелодии

**3.1. Общие положения.** Гармонизация мелодии - проблема чисто учебная. В художественной практике используется жанр обработки, часто народных мелодий. В учебном курсе гармонии гармонизация мелодии - основной вид письменных работ. Существуют различные формулировки, определяющие понятие «гармонизация мелодии». Приведем лишь три из них.

1. «Бригадный» учебник гармоний: «Гармонизацией мелодии называется присоединение к ней связной и логической последовательности аккордов».
2. А.Степанов. Учебник гармонии. «Гармонизацией мелодии называется сочинение гармонического сопровождения к данной мелодии».
3. А.Шацилло. Гармонизация мелодии - выявление адекватного мелодии гармонического содержания в условиях мажоро-минорной ладогармонической системы на основе всестороннего исследования ее параметров в их единстве и взаимодействии.

Последнее определение хотя и достаточно громоздкое, но учитывает разные составляющие содержания мелодии. Это заставляет более подробно остановиться на концепции А. Шацилло.

**3.2 Гармоническое содержание мелодии.** Гармоническое содержание мелодии определяется объединением 4-х основных параметров:

- 3.2.1. Звуковысотной линией.
- 3.2.2. Ладофункциональными отношениями.
- 3.2.3. Метроритмом.
- 3.2.4 Структурой.

**3.2.1. Звуковысотная линия** имеет две основные формы движения: движение по звукам того или иного аккорда подчеркивает аккордовую природу мелодии, ее функциональность; постепенное движение вуалирует функциональные связи аккордов, но выявляет типовые мелодические обороты (проходящие, вспомогательные, тетракорды и т.д.).

**3.2.2. Ладофункциональные отношения** определяются действием системы тяготений, которые бывают двух видов:

- ладовые мелодические (тяготение к ближайшему устойчивому тону);
- ладовые гармонические (выявляются в кварто-квинтовых отношениях);

В своей работе Шацилло вводит понятие «инерционное мелодическое тяготение», заключающееся в стремлении к продолжению движения (в гомообразных формах, тетракордах и т.п.).

**3.2.3. Специфика метра и ритма.** Специфика метра проявляется в стремлении к равномерной гармонической пульсации за счет чередования сильных и слабых равнодлительных моментов времени. Всегда ощущается большая

весомая созвучий на сильном времени такта. Первая доля всегда весомее, существеннее ее продолжения.

Специфика ритма заключается в том, что ритмически меньшим длительностям соответствует и меньшая нагрузка (мелкие доли включаются обычно в опорные аккорды в виде неаккордовых звуков).

Гармоническое содержание любой мелодической структуры следует рассматривать только в соответствие с конкретным этапом формы.

#### **3.2.4. Структура (формы)**

При анализе строения формы следует различать ее 5 этапов:

1. Выявление типа периодов мелодии гармонизации (повторной структуры, единого развития);
2. Определение каденционных и некаденционных участков формы, выбор аккордов, способных однозначно выполнять каденционные задачи;
3. Анализ двух фаз некаденционных участков - начальная фаза и фазы развития (движения музыкального материала). Соотношение мелодии и гармонии на этих участках различно. На начальной фазе постепенность развития либо импульс (часто из-за такта). Функция развивающей фазы - накопление неустойчивости;
4. Особое внимание к кульминации. Использование в этой зоне наиболее сильных средств;
5. Повторность мелодических оборотов - либо повтор гармонии (статика), либо варьирование.

Все параметры действуют параллельно.

**3.2.5. О фактуре гармонизации.** В учебной практике повсеместно господствует аккордовая фактура. Вместе с тем, гармония возникла и развилась в рамках гомофонной фактуры. Это предопределяет необходимость введения уже не ранних этапов двух типов фактуры: аккордовой и гомофонной.

**3.2.6. Этапы в гармонизации мелодии.** Шацилло это называет «рабочий алгоритм гармонизации» РАГ и предлагает семь шагов:

1. Слуховое освоение данной мелодии;
2. Анализ параметров мелодии; Структуру следует рассматривать от целого к частному;
3. Выбор фактуры;
4. Выбор аккордов;
5. Линия баса;
6. Средние голоса;
7. Исполнение решенной задачи;

**Ключевые слова:** Гармонизация. Гармоническое содержание. Фактура. Этапы гармонизации.

**Темы самостоятельной работы:**

1. Общие положения о методике гармонизации мелодии.
2. Гармоническое содержание мелодии.
3. О фактуре гармонизации.
4. Этапы гармонизации.

**Литература:**

1. А.Степанов. Методика преподавания гармонии. Глава 7.
2. А Степанов. Гармония. Глава 7.
3. А Шаццлло. Некоторые вопросы методики обучения гармонизации мелодии.

Примерный перечень вопросов по разделам: «Общие методические вопросы преподавания гармонии», а также по темам: «Методические вопросы введения в курс гармонии»; «Основы методики гармонического анализа», а так же «Письменные работы по гармонии», «Упражнения по гармонии на фортепьяно».

### **Примерные вопросы для промежуточного рейтингового контроля**

1. В чем заключается предмет гармонии на исполнительских отделениях ссузов?
2. Каково значение курса гармонии на исполнительских отделениях?
3. Чем вызвана преимущественно практическая направленность курса гармонии?
4. Какое место занимает курс гармонии в музыкально-теоретическом цикле дисциплин?
5. Какова связь курса гармонии со специальностью учащихся?
6. Опишите содержание и построения учебного занятия?
7. Какие формы проверки домашних занятий вы будете использовать в вашей практической работе?
8. Какие формы письменных упражнений вы привлечете в своей работе?
9. Какие существуют формы объяснения нового материала и что вы предпочтете?
10. Как вы будете добиваться систематичности в выполнении учащимися домашних заданий?
11. Как вы будете готовиться к проведению курса гармонии и к каждому уроку?
12. Какие формы учета успеваемости вы используете в своей практической деятельности?
13. Как вы определите характер текущего контроля?
14. Какие формы вы используете в промежуточном контроле?
15. Как вы определите содержание и формы итогового контроля?
16. Какие требования вы предъявите учащимся по гармоническому анализу?
17. Какие требования по гармонии на фортепьяно вы предъявите учащимся к готовому контролю?
18. Какие критерии вы предъявите к выставлению оценок?
19. В чем проявляются дидактические требования к учебному курсу гармония?
20. В чем заключается систематичность и последовательность в построении курса?
21. Что представляет собой линейный принцип построения курса гармонии и в чем его плюсы и минусы?
22. Каков характер концентрического изложения курса, его плюсы и минусы?
23. Как вы построите вступительные занятия по гармонии?
24. Какое место учебного курса гармонии вы будете отводить гармоническому анализу? Какие задачи вы поставите перед ним?
25. Какие виды гармонического анализа вы используете в практической работе?
26. Какие этапы (план) вы предложите для гармонического анализа?
27. Какие виды письменных работ вы используете в своей деятельности?

28. Какое понятие «гармонизация мелодии» вы дадите учащимся?
29. Чем определяется гармоническое содержание мелодии?
30. Что составляет главные ориентиры звуковысотной стороны?
31. Чем определяются надо функциональные отношения?
32. В чем проявляются специфика метра и ритма при гармонизации мелодии?
33. Какие элементы периода вы будете рассматривать с учащимися?
34. Какие типы фактуры вы предложите учащимся при гармонизации?
35. Опишите порядок действий (рабочий алгоритм гармонизации РАГ) при гармонизации мелодии.

## ЛЕКЦИЯ 4.

### 4.1. Работа над гармонической вертикалью;

### 4.2. Работа над голосоведением.

**4.1.1. Сущность учебного курса гармонии** - изучение гармонической вертикали (аккордов) в процессе голосоведения. Учащиеся последовательно изучают особенности строения трезвучий, их обращений, септаккордов, нонаккордов, аккордов с альтерацией тонов, с заменой тонов, аккорды в натурально-ладовых условиях.

**4.1.2. Определение аккордов.** Мимо определения аккордов не прошел ни один автор, занимающийся проблемами гармонии. Различные определения дают в учебной литературе Ю.Тюлин, В.Мазель, С.Григорьев, Ю.Холопов, Т.Бершадская. Например:

1. В «бригадном» учебнике: «созвучие из трех, четырех или пяти звуков различных по высоте и по названию, представляют аккорд, если эти звуки расположены по терциям, или могут быть расположены по терциям».
2. Ю. Тюлин, Н. Правано:  
«Под аккордом подразумевается такое созвучие, которое имеет определенное строение, подчиняющееся ладовым и акустическим закономерностям»;
3. Ю. Холопов. «Аккорд - это категория гармонической вертикали».
4. А. Степанов: «Аккордом называется гармоническое сочетание трех или более звуков. Структурной основой аккордов служит интервальный принцип. При этом элементом аккордов может быть либо один интервал (терция или кварта), либо несколько (терция, кварта, секунда - в народном многоголосии, в современной музыке).

Разобрать особенности и предпочтения различных формулировок.

Приступая к изучению аккордов как элементарных гармонических структур, в процессе работы внимание должна привлечь классическая аккордика, однако общее представление о созвучиях нетерцовой структуры так же должно иметь место.

В процессе работы над аккордами педагог использует все три практические формы:

- в аналитических упражнениях;
- в письменных упражнениях;
- в упражнениях на фортепьяно;

**4.2.1. Работа над голосоведением.** Голосоведение - это процесс мелодического связывания тонов (развитие мелодии - горизонталь, аккорд-вертикаль). Развивая технику изложения трезвучий, необходимо начать основательную работу над приобретением навыков «корректного» голосоведения. Под голосоведением понимается также соотношения пар голосов в их одновременное звучание (прямое, косвенное, противоположное). В учебниках

гармонии за исключением Тюлина - Привано и учебника гармонии А. Степанова, отсутствуют специальные темы, посвященные техники голосоведения. Практика, однако, подтверждает, что обилие правил голосоведения затрудняет их верное использование. Очень важно ориентировать учащихся на то общее, что есть в различных соединениях, добавляя лишь новое, характерное. Эти принципы следует дать как можно ранее, а некоторые - перед темой «гармонизация мелодии с секстаккордами». Полезно дать учащимся и сквозную тему «Запрещенные ходы и последования в гармонии», подчеркнув при этом стилистическую обусловленность, преходящие значения запрещений и правил (Бах: «нет правила, которое нельзя было бы нарушить ради большей красоты», Чайковский: «голосоведение составляет всю сущность гармонической техники»).

**4.2.2. О роли голосования при мелодическом движении.** Ю. Тюлин подчеркивает двуплановость, которая выражается формулой. Для верхних голосов характерно, в основном, плавное движение и мелодическое связывание тонов. Бас же - имеет главным образом функциональную опору и мелодическое связывание тонов может быть как плавным (S-D), так и скачкообразным (T-S; T-D).

Мелодия и бас имеют еще особое мелодическое значение в качестве контуров гармонического движения и должны даже без средних голосов производить впечатление выразительного двухголосая.

Роль же средних голосов преимущественно вспомогательная, менее рельефна и не имеет самостоятельного значения. Поэтому отклонения от норм голосоведения (например, движение вводного тона не вверх, а в низ) значительно менее заметно в средних голосах и более там уместно.

Голосоведение - важнейший фактор, влияющий на выбор аккордов при гармонизации (правильность разрешения септимы, отрезки поступенного движения и т.д.). Однако, выразительное и логическое ведение голосов допускает возможность связывать аккорды любого функционального значения (например, параллельные секстаккорды при поступательном движении - путь к мелодико-гармонической модуляции по Тюлину).

Особую мелодическую трудность представляет техника мелодического скачка. Наряду с выбором аккорда важное значение имеет и направление движения крайних голосов, интервал к которому они приходят. Результатом скачка может быть несовершенный консонанс при прямом движении голосов. При противоположном движении голосов может быть, как несовершенный, так и совершенный консонанс.

Необходимо выработать у учащихся не только четкое представление об основах хорошего голосоведения, но и негативных моментах, возникающих при голосоведении по тем или иным причинам. Это уменьшит процент ошибок. Без предварительных строгих и жестких правил, требований голосованию на начальном этапе обучения, невозможно рассчитывать на приобретение крепких и прочных навыков.

### **4.2.3. Основные закономерные голосоведения.**

1. Основой голосоведения является плавное движение голосов от оставления звука месте до хода на терцию, при главенстве секундовых связей. Один из важных

факторов - элементарное мелодическое и гармоническое тяготение.

2. Закономерности совместностного движения голосов:

а) желательность прямого параллельного движения терциями, секстами, секстаккордами, квартсекстаккордами, а также чередования различных обращений септаккордов;

б) избегание параллелизма квинт, октав, секунд, септим, трезвучий, септаккордов, а также скрытых квинт и октав при прямом движении голосов;

в) относительная свобода использования противоположного и косвенного движения голосов;

г) нежелательность перекрещивания, разрыва, переченья при совместном движении голосов;

д) неизбежность введения скачков. Принцип скачка с заполнением.

Преобладание скачков в крайних голосах. Введение скачков в средних голосах с целью нормативного удвоения или получения аккорда в полном виде, а также для избежания параллельных и других запрещенных ходов. Нежелательность применения скачка на увеличенные интервалы; необходимость смены расположения при скачке в мелодии, либо при продолжительном движении в одном направлении.

3. Важность закономерности поведения септим аккордов: принцип приготовления, нормативность ее движения вниз при разрешении или оставления на месте при соединении аккордов ( $\text{II}_7 - \text{V}$ ;  $\text{II}_7 - \text{I}$ ).

4. Возможность взаимного перемещения септимы в квинту или нону того же аккорда.

5. Важность мелодической выразительности, возрастание ее роли с введением мелодической фигурационной техники.

6. Необходимость использования разных типов фактуры - аккордовой и гомофонной с двух и трех строчным типами записи.

**Ключевые слова.** Аккорд. Вертикаль. Упражнения. Параллелизм. Плавное движение. Перемещение.

**Темы самостоятельной работы:**

1. Определение аккорда.
2. Работа над голосоведением.
3. О роли голосоведения при мелодическом движении.
4. Основные закономерности голосоведения.

**Литература:**

1. А.Степанов. Методика преподавания гармонии. Глава 10.
2. Ю.Тюлин, Н.Привано. Учебник гармонии. Введение, глава 6.
3. А.Шацилло. Некоторые вопросы методики обучения гармонизации мелодии, глава 4.

## ЛЕКЦИЯ 5

### Функциональные связи классической гармонии.

**5.1. Понятие «функция»** - не чисто музыкальное, оно означает «выполнять», «осуществлять».

Функциональность - коренное понятие классической тонально-гармонической системы и пронизывает весь учебный курс гармонии. Ю.Тюлин так определяет функциональность в классической гармонии - это «действие аккорда в гармоническом развитии, основанное на ладовом тяготении».

Напомню, что в основе ладовой системы лежит выполнение аккордом той или иной организующей роли. Это выражается либо в стремлении к движению, к устояю (это - неустойчивые аккорды), либо - к прекращению движения (устой).

Тональным центром развития служит тоника, которой подчиняются аккорды всех других ступеней.

С самого начала изучения учащимся необходимо дать очень точные понятия:

Лад - это система взаимоотношений звуков, либо аккордов, основанных на тяготении неустойчивых к устойчивым;

Ладовое тяготение - стремление неустойчивых звуков и аккордов к устойчивым.

Функцит - это роль, которую выполняет тот или иной аккорд в ладовой системе.

**5.2. Виды ладовых тяготений.** На раннем этапе обучения необходимо дать понятие о двух типах ладового тяготения:

Модального (мелодического) - с единицей - «тон».

Тонального (гармонического) - с единицей - «трезвучие».

Суть модальной функциональности в осуществлении ладового тяготения на ближайший интервал (тон, полутон).

Суть тональной функциональности во взаимодействии трезвучий на основе кварто-квинтовых связей (тяготение басов). Степень неустойчивости доминанты и субдоминанты.

### 5.3. О закономерностях функциональных последований.

**5.3.1.** В учебной практике существует два подхода к изучению трезвучий. Чайковский - Мясоедов изучают сразу трезвучия всех ступеней. Это сложно как при линейном, так и при концентрическом построении курса.

Главные трезвучия целесообразно выделять в отдельную тему. Здесь закладывается фундамент многих понятий, вводятся новые термины:

- расположение (тесное либо широкое);
- мелодическое положение аккорда (примы, терции, квинты);
- соединение (гармоническое, мелодическое);
- перемещение;

Педагогу необходимо сразу же подчеркнуть, что главные трезвучия - важнейшие кадансовые средства классической гармонии (поиллюстрировать это примерами из музыкальной литературы). Однако нужно оговорить и их недостаточность для изложения материала всего периода.

### **5.3.2. Кадансовый квартсектаккорд, его функциональная роль.**

**5.3.3. Функции сектаккордов главных ступеней.** Тонический сектаккорд не равноценен трезвучию, так как не может заменить трезвучие в кадансах.

Так же ослабленным является и доминантовый сектаккорд, так как в каденции исчезает яркое гармоническое тяготение, основанное на кварто-квинтовой координации тонов.

Субдоминантовый же сектаккорд равноценен своему трезвучию.

Тема, посвященная изучению сектаккордов главных ступеней - сложна для усвоения, к ней нужно подойти очень ответственно и внимательно. При её изучении вводятся новые понятия:

- смешанное расположение;
- удвоение не баса, а примы или квинты;
- переход от одного расположения к другому;
- скачки основных и квинтовых тонов;
- возможность нежелательных параллелизмов;

### **5.3.4. Квартсектаккорды главных ступеней - бифункциональны.**

Тонический квартсектаккорд - на доминантном басу.

Субдоминантный квартсектаккорд - на тоническом.

Это делает их применение наиболее ограниченным, а именно - как проходящие либо вспомогательные аккорды.

Место их изучения - двояко.

При линейном построении материала («бригадный») - их изучают вслед за секст аккордами. При концентрическом способе - в теме «мелодические функции аккордов» (см. учебник гармонии А. Степанова).

**5.3.5. Полная функциональная система.** Суть полной функциональной системы - в определении функций побочных ступеней. Есть два подхода, касающиеся тонической группы аккордов. Способин рассматривает трезвучия VI и III ступеней, как бифункциональные - TSvi и TD.

Ю.Н. Тюлин считает, что тоникой может быть лишь трезвучия первой ступени, а трезвучия шестой и третьей рассматривает как медиантовые, промежуточные трезвучия.

В функциональном отношении побочные аккорды предстают «заместителями» главных, членами тех же функциональных групп. Они выступают так же как замена главных (П<sub>6</sub> вместо IV, Ш<sub>6</sub> вместо D).

Вступая друг с другом в квартоквинтовые взаимоотношения, медианты образуют элементы переменного лада III-VI; II-VI (параллельный минор).

**5.3.6. Важнейшие септаккорды.** Среди септаккордов мажора и минора более тщательно изучаются септаккорды V, II и VII ступеней. На основе двух первых строятся и нонаккорды.

Два варианта порядка их изучения:

V-VII-II - более традиционный;

V-II-VII - более современный;

В первом случае соблюдается функциональная группировка (NV<sub>7</sub> и VII<sub>7</sub> - принадлежат одной доминантной функции), во втором - раньше возникает более распространенная гармония, особенно в каденциях.

В каждом аккорде необходимо уточнить функциональную значимость входящих тонов. Например, роль *Да* - его бифункциональность, субдоминантное значение VII<sub>43</sub> и т.д.

Важнейший вопрос - внимание к септима:

автентический тип - переход на ступень вниз;

плагальный тип - оставление септимы на месте;

Особое внимание к кадансовым формам:

D<sub>7</sub> - только в заключительных каденциях;

Встречается плагальный тип разрешения D<sub>7</sub>-S - в русской музыке, например в прелюдиях Скрябина. Каденционные формы субдоминантного септаккорда П<sub>65</sub>;

Два типа разрешения:

Автентический - П<sub>7</sub> - V (здесь парадокс в мелодических связях. Септима - I ступень лада - переходит вниз в терцию доминанты, т.е. в вводный тон. Это характеризует силу гармонического тяготения).

Плагальный тип - П<sub>7</sub> - I септима на месте. Переход в D<sub>7</sub> (два общих звука на месте). Это - мелодический тип связи.

**Вводный септаккорд.** Особый аккорд, строится на вводном тоне. Мелодически самый неустойчивый аккорд, так как в его состав входят все четыре неустойчивых звука.

В функциональном плане - бифункционален, используется и в плагальных каденциях (VII<sub>43</sub> - I) и в автентических. Обратит внимание на новый тип разрешений (с удвоением терцового тона тоники).

Легче разрешить внутрифункционально - VII<sub>7</sub> - D<sub>65</sub> - три общих звука на месте, септима идет на ступень вниз. Возможны такие последования - П<sub>7</sub> - VII<sub>7</sub> - D<sub>7</sub> - T.

Роль септаккордов в проходящих оборотах.

Функциональные связи можно распространить и на все другие явления: альтерированные аккорды - усиление тяготений (мелодических) к устойчивым звукам;

побочные доминанты и субдоминанты находятся в такой же связи, но со своей побочной тоникой.

Модулирование - в сторону Д - так же более близкое, чем в сторону S.

**Ключевые слова.** Функция. Лад. Тяготение. Модальность. Тональное тяготение.

**Темы самостоятельной работы:**

1. Понятие «функция».
2. О закономерности функциональных последований.
3. Полная функциональная система.
4. Функциональность трезвучий и их обращений. Основных септаккордов.

**Литература:**

1. А.Степанов. Методика преподавания гармонии, глава11.
2. Ю.Тюлин, Н Привано. Учебник гармонии. Введение, глава3.

## ЛЕКЦИЯ 6

### 6.1. Мелодическое развитие голосов.

**6.1. Под мелодическим развитием голосов** часто понимают лишь мелодическую фигурацию, тогда как понятие мелодического развития - шире. К нему относятся пять различных видов фигурации:

- а) колористическое наслоение;
- б) гармоническая фигурация;
- в) ритмическая фигурация;
- г) мелодическая фигурация;
- д) смешение различных форм.

Эти виды фигурации изучаются в средних специальных музыкальных учебных заведениях лишь в общей форме, необходимой для анализа музыкальных произведений.

Наиболее полно эти проблемы изучил и обнародовал Ю. Тюмин «Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации» в двух томах.

**6.2. Мелодическая фигурация.** Ю.Н. Тюлин дал такое определение мелодической фигурации:

«Мелодической фигурацией называется такое движение голосов, которое опираясь на гармонию, не отступая от нее, образует самостоятельный мелодический рисунок. Звуки отступающие от аккордовых тонов называются фигурационными».

Работа над фактурой с неаккордовыми звуками - одна из самых трудных в практическом курсе гармонии. Трудности эти касаются и техники письма, и стилистики приёмов изложения.

В трактовке как и в порядке изучения различных видов мелодической фигурации имеются разночтения. Несмотря на то, что на исполнительных отделениях ССМУЗов неаккордовые звуки изучаются ограниченно, стремление педагогов ввести в учебные работы учащихся гомофонную мелодику, известно давно. В гармонических задачах стали появляться мелодии, содержащие отмеченные звёздочками неаккордовые звуки (см. темы 14, 18 «бригадного» учебника гармонии).

Необходимо высоко оценить мысль о введении отмеченных неаккордовых звуков в учебных гармонизациях уже на первом году обучения. Работая над такими мелодиями учащиеся имеют дело с подлинными гомофонными темами, имеющими определённый жанровый облик.

Систематично с начала курса гармонии отмеченные неаккордовые звуки используются в «Курсе гармонии в задачах» В. Зелинским.

Разрабатывая практику раннего введения неаккордовых звуков в учебные гармонизации, следует придерживаться принципа «от простого к сложному» (вспомогательно-проходящие-задержания).

А Шаццолло предлагает учить развитие мелодии до гармонизации, в период

работы над небольшими цифровками по следующему плану:

1. За счёт ритмического фактора (ритмическая фигурация);
2. За счёт перемещений и скачков тонов;
3. За счёт гармонической фигурации;
4. За счёт плавных вспомогательных звуков (диатомических и хроматических);
5. За счёт проходящих звуков;
6. За счёт задержаний;
7. За счёт смешанных форм;

**Ключевые слова.** Фигурация. Мелодическая фигурация. Последовательность изучения. Обработка цифровок.

**Темы самостоятельной работы:**

1. Виды фигураций.
2. Мелодическая фигурация и ее разновидности.
3. Работа над мелодизацией цифровок.

**Литература:**

1. А. Степанов. Методика преподавания гармонии, глава 12.
2. Ю. Тюлин, Н. Привано. Учебник гармонии. Введение, глава 7, отдел 3, глава 11.
3. А. Шацлло. Некоторые вопросы методики обучения гармонизации мелодии. Нотные образцы-68-70.

## ЛЕКЦИЯ 7

### 7.1. Синтаксическая роль гармонии.

### 7.2. Кадансы. Кадансовые средства.

**7.1. Синтаксическая роль гармонии.** Синтаксис в применении к музыкальному произведению - это композиция, строение.

Средствами гармонии выявляется функция, т. е. роль частей в музыкальной форме. В этом суть структурных функций (частей композиции) в отличие от ладовых.

Изучить роль гармонии в синтаксисе произведения - очень важная задача, ибо она открывает путь к анализу музыкальных произведений. С формообразующимися средствами гармонии педагог начинает знакомить учащихся уже на первом вступительном занятии, как факторе членения формы. Тема эта является сквозной и требует постоянного к себе внимания.

Педагог должен познакомить учащихся с основными и дополнительными структурными функциями в музыкальном произведении. Основных структурных функций три:

- а) экспозиция;
- б) середина;
- в) завершение.

Середина построения отличается от экспозиции (в гармоническом плане) неустойчивостью гармонии.

Вступление в завершающий этап возвещается в музыкальном произведении появлением исходной тональности.

Дополнительных функций в музыкальной форме тоже три:

- а) связующая часть;
- б) вступление;
- в) заключение.

Связующая часть (связка) между изложением различных тем или между основными частями формы характеризуется неустойчивостью, подобно середине, переходом из одной тональности в другую.

Вступление вводит (в том числе тонально) в основную форму, либо в её часть.

Заключение, т.е. построение, следующее за концом основного изложения, часто - кода.

**7.2. Кадансы. Кадансовые средства.** Гармония выявляет функции частей формы посредством кадансов.

В периоде (с формой которого учащиеся будут больше всего встречаться) возможны кадансы заключительные, преодолевающие его (прерванные), расчленяющие целое на части (срединные) и в то же время соединяющие эти части, создающие дополнительный стимул для развития (дополнительные).

### **Гармонические кадансы, их виды и место в курсе гармонии.**

Кадансы (cade - лат.) - падаю, оканчиваюсь - выполняют формообразующую функцию. Они подразделяются по двум принципам:

- а) по гармоническому строению;
- б) по местоположению в форме;

По гармоническому строению каденции делятся на:

- полные, т.е. полное заключение (не путать со сложной). По ладовой функциональности они разделяются на 2 вида: полная автентическая (Д-Т, 8ДТ); полная плагальная (S-Т);

- половинная каденция завершается доминантной, реже субдоминантой, прерванная (по Тюлину - ложная) - нарушение полной автентической каденции, путём подмены заключительной тоники какими либо другими аккордами (VI, IV<sub>6</sub>, V<sub>2</sub>).

### **По местоположению в форме различается 4 вида каденций:**

- заключительная (обычно полная);
- срединная (разделительная, обычно половинная);
- дополнительная (повторный каденс, часто после прерванного);
- вторгающаяся каденция - совпадение окончания каденции с началом следующего построения на грани формы (часто переход к репризе либо разработке).

### **Кадансовые аккорды место их изучения.**

Есть ряд аккордов, которые можно отнести к сугубо кадансовым средствам. Это - Д<sub>7</sub> (Д<sub>7</sub><sup>6</sup>, Д<sub>9</sub>), К<sub>64</sub>. Наряду с ними в кадансах участвуют и аккорды, встречающиеся повсеместно. Это - тоника, различные виды субдоминант, в том числе альтерированных.

Полезно познакомить учащихся с существующей аналогией между строением периода и знаками препинания в письменной речи, установленной Риманом:

полный каданс после 8 такта - точка (.)

срединный (полузаключение) после 4 такта - точки с запятой (;)

остановка после 2-го такта - запятая (,) ожидание после 6-го

такта - двоеточие (:)

Разобрать 2 типа подключения субдоминантовой группы аккордов в школьную практику по учебникам гармонии «бригадному» и А. Степанова.

**Ключевые слова.** Синтаксис. Экспозиция. Середина. Заключение. Связка. Кода. Каданс. Плагальный. Автентический. Полный. Прерванный. Вторгающийся.

**Темы самостоятельной работы:**

1. Синтаксическая роль гармонии.
2. Кадансы, кадансовые средства.
3. Местоположение каданса.
4. Кадансовые аккорды.

**Литература:**

1. А.Степанов. Методика преподавания гармонии, глава 13.
2. А.Степанов. Гармония, главы 10-14.
3. Ю.Тюлин, Н Привано. Учебник гармонии. Введение, глава 8.

## ЛЕКЦИЯ 8

### Гармония натуральных ладов.

**8.1. Общие понятия.** В отличие от общеупотребительной гармонии мажоро-минорной системы с ее прямой зависимостью аккордов друг от друга, гармония натуральных ладов имеет более тонкую и многообразную систему отношений. Постигнув ее, учащиеся приблизятся к пониманию стилистики музыкальных культур, в частности русской, узбекской, а также ряду явлений современной музыки.

В программе общего курса гармонии в ССМУЗах не достаточно разработана эта тема. Учащимся необходимо дать краткие сведения о самом существенном в гармонии натуральных ладов. Натурально ладовая гармония применяется обычно не в противопоставлении мажоро-минорной функциональной гармонии, не как обособленная от нее вполне самостоятельная система, а в связи с нею, как дополняющая ее область выразительных средств. Употребляется она преимущественно эпизодически, в виде отдельных оборотов или фрагментов произведений.

Самое важное для понимания особенностей гармонии - это понятие переменных функций. Переменность функций следует определить как функциональная зависимость аккордов помимо ладового центра также одного аккорда от другого. Образуется многозначность аккордов, а главное временные побочные центры со своими временными тониками и трезвучиями других функций.

Таким образом, функциональная многозначность аккордов определяется одновременным сосуществованием как основных (зависимых от центра) так и переменных (зависимых друг от друга) функций.

Образование побочных ладовых центров хорошо прослеживаются при рассмотрении трезвучий натурального мажора и минора в квинтовом ряду:

#### Мажор

IV -1 - V

главные

II - VI - III

побочные

VII

ум.

#### Минор

IV -1 - У<sup>Г</sup>

главная

II

ум

VI -III<sup>H</sup> - УП<sup>H</sup>

побочная

В мажоре трезвучие VI ступени (медианта) является параллельным побочным ладовым центром, возглавляющим всю группу побочных минорных трезвучий. Этим объясняется ярко выраженная тоникальность трезвучная VI ступени.

В параллельном натуральном миноре происходит простое перемещение ладовых центров - главный становится побочным, а побочным главным. Эта структура сохраняется и при участии мажорной доминанты при сохранении натуральной структуры остальных аккордов ( III<sup>й</sup> и VII<sup>й</sup> ).

Побочным ладовым центром натурального минора становится III<sup>й</sup>, т.е. верхняя медианта. Нижняя медианта минора становится субдоминантой побочного центра.

В акустическом плане переменный центр минора - более самостоятелен в связи с преобладанием мажора над минором.

Тоникальность переменных функций можно усилить их помещением на сильной доле времени, а также ритмической протяженностью, либо повтором.

**8.2. Натуральный мажор.** В натурально - ладовой гармонии мажора в связи с возможностью образования параллельного переменного центра с главным трезвучием на VI ступени, заметно возрастает роль этого аккорда, подчеркивается плагальность данного трезвучия, его самостоятельное использование в плагальных оборотах типа VI - I, а также в качестве промежуточного аккорда между тоникой и субдоминантой (I - VI - IV). Особенность таких оборотов - их терцовость с колебанием мажорной и минорной окраски.

Возможно сочетание и VI - II (трезвучие VI ступени, как V<sup>й</sup> к тонике ре минора).

Широко используется и верхняя медианта, как своеобразный автентический оборот - III -1, иногда и в прерванных оборотах V<sub>2</sub> - III.

Наряду с плагальными терцовыми кадансами, характерны и секундовые -(II -1).

Очень важное значение имеет и взаимоотношение двух медиант (III - VI), а также сочетания со II ступенью. Так образуется сочетание аккордов, параллельных главным трезвучиям.

Еще один аспект натурально-ладовой гармонии в мажоре - это превращение трезвучия V ступени из самого яркого неустоя (в мажоро-минорной системе) в полуустой. Этим трезвучием в народном многоголосии нередко завершается построение. Такую форму и способы называют «доминантовым ладом».

Характерные обороты: I - V; II - V; VI - V; III - V;

Помимо особенностей аккордики натурально-ладовой гармонии в мажоре, необходимо познакомить учащихся и с другими натуральными ладами:

- миксолидийским (с мажорным трезвучием на VII ступени лада и минорным трезвучием V ступени);

- лидийским (с мажорным трезвучием на II ступени лада).

**8.3. Натуральный минор.** Натуральный минор наиболее полно отражает особенности натурально-ладовой гармонии.

Основные отличия натурального минора от гармонического заключаются в своеобразии доминантовой группы.

Диатонический вводный тон находится на одинаковом расстоянии в целый тон и от I ступени лада и от VI. Появляется возможность функциональной связи аккордов доминантовой группы не только с тонической, но и субдоминантовой. Это приводит к значительному усилению плагальности. Более характерными становятся не кверто-квинтовые, а терцовые и секундовые последовые. Все это должно находить отражение в учебных практических работах, (см. «бригодный» учебник гармонии стр. 190 пример № 394)

Натуральный минор с еще большей легкостью, чем мажор, теряет качество единого тонального центра, образуя тонально-ладовую переменность. Побочный ладовый центр естественно возникает в последовании медиант:

ля минор: VI - III<sup>н</sup>; III<sup>н</sup> - VI; VII<sup>н</sup> - III<sup>н</sup>; VI - VII<sup>н</sup> - III<sup>н</sup>;

до мажор: IV-I; I-IV; V-I; IV-V-I и т.д.

Необходимо подчеркнуть переменность, переливчатость таких построений, а не их модуляционность.

Как и в случае с мажором, учащихся необходимо ознакомить и с другими минорными ладами:

дорийским - с мажорным трезвучием на IV ступени как разновидность плагального каданса;

фригийским - с мажорным трезвучием на II ступени лады, его сочетания с VII<sup>н</sup>. Схожесть с неаполитанской гармонией.

Отдельно необходимо выделить фригийские обороты в натуральном миноре в басу и мелодии. Эта тема в «бригадном» учебнике наиболее разработана. Важно напоминать ученикам суть названия (в натуральном миноре верхний тетракорд носит название фригийского, т.к. состоит из полутона - тона и тона). Лучше начать его изучение с баса, как прототипа «баса Чаконны». Исторически это более ранняя форма. Тема не требует дополнительных разъяснений.

**Ключевые слова.** Переменность. Многозначность. Медиантовость.  
Плагальность. Диатоничность. Побочный центр.  
Доминантовый лад.

### **Темы самостоятельной работы:**

1. Общие положения натурально –ладовой гармонии.
2. Натуральный мажор.
3. Натуральный минор.

### **Литература:**

1. А.Степанов. Методика преподавания гармонии. Глава 14.
2. А Степанов. Гармония, главы 31-32.
3. Ю.Тюлин. Н Привано. Учебник гармонии. Введение. Глава 6.
4. «Бригадный» учебник гармонии, тема 27.

## Примерный перечень вопросов

1. Какие особенности работы над аккордикой вы используете в письменных упражнениях?
2. Какие типы заданий по аккордике вы предложите учащимся в аналитических работах?
3. Какие виды работ на аккордику вы предложите для занятий на фортепьяно?
4. Каковы закономерности совместного движения голосов?
5. Какое движение является основой голосоведения?
6. Каковы условия использования скачков тонов?
7. Чем определяются ладофункциональные отношения в классической гармонии?
8. Какие существуют типы ладового тяготения, чем они определяются?
9. Какие вы знаете две направленности ладовой функциональности?
10. Разъясните функции секстаккордов главных трезвучий, их использование?
11. Укажите каденционные формы основных септаккордов и их обращений?
12. Объясните функциональный смысл квартсекстаккордов главных трезвучий, их использование?
13. В чем причина широкого использования септаккордов и их обращений в различных проходящих оборотах? Приведите 5-6 формул.
14. Что означает понятие «функция», «гармоническая функция»?
15. С какими новыми понятиями знакомятся учащиеся при изучении темы «главные трезвучия»?
16. Какие типы разрешения септимы в септаккордах вы покажете учащимся, как они называются?
17. Перечислите проходящие аккорды на основе тонической, субдоминантовой и доминантовой гармоний, основных септаккордов?
18. Какие вы знаете типы фигурации?
19. Дайте определение голосоведения?
20. Перечислите вспомогательные аккорды на тоническом и доминантовом басу?
21. Перечислите основные виды мелодической фигурации?
22. Какие основные типы аккордов мелодической функции вы объясните учащимся?
23. Что включает в себя понятие «мелодическое развитие голосов»?
24. Какой перечень типов и их порядок предлагает А.Шаццлло для мелодико-гармонической обработки цифровок?
25. Что выявляет гармония в музыкальной форме? Сколько основных структурных функций в музыкальном произведении?
26. Перечислите кадансы, подразделяющиеся на основе гармонического строения?
27. С какими дополнительными разделами формы вы ознакомите своих учеников?
28. Перечислите виды кадансов на основе местоположения в форме?

29. Какое понятие натурально-ладовой гармонии является важнейшим для понимания ее особенностей?
30. Дайте определение понятия «переменные функции»?
31. Чем определяется функциональная многозначность аккордов в натурально-ладовой гармонии?
32. В чем суть модуляционности переменных функций?
33. Какова роль медиантовых трезвучий в натуральном мажоре и натуральном миноре?
34. Каким путем можно выявить образование побочного ладового центра?
35. Каким путем можно усилить тоникальность переменных функций?
36. Чем определяется усиление плагальности в натуральном миноре?
37. Чем определяется появление в натурально-ладовой гармонии наряду с кварто-квинтовыми оборотами также секундовых и терцовых?
38. Чем отличается доминантовая группа аккордов натурального минора от гармонического?
39. Приведите 4-5 параметров с элементами параллельной тональной переменности?

## ЛЕКЦИЯ 9

### Альтерированная аккордика.

**9.1 Общие понятия.** Термин «альтерация» в разных учебниках трактуется не однозначно. Наиболее целесообразно ограничить понятие альтерационности внутритональным хроматизмом, обостряющим существующие в диатонике ладовые тяготения, не вызывая модуляционности и функциональной переменности.

Возникновение аккордов с увеличенной квинтой и увеличенной сакстой нередко трактуются как следствие хроматических проходящих нот. Это мелодико-интонационное прохождение альтерированных созвучий-наиболее убедительное объяснение альтерации, перешедшей из сферы мелодической в аккордово-гармоническую.

Внимание педагога, особенно в процессе гармонического анализа, должно привлечь разделение низких и высоких ступеней особых диатонических ладов (не повышенных и пониженных) с альтерированными аккордами классического мажора и минора. Определяется это стилистикой, характером изложения.

Применительно к современной сложной аккордике при расширении диатонической тональности посредством мажоро-минорных взаимопроникновений, полиладовости, тонального хроматизма весьма не просто выделить хроматическое видоизменение ступеней тональности. В такой ситуации «альтерацией» может явиться процесс формирования хроматической вертикали на основе диатонического первоисточника.

**9.2. Практическое изучение альтерированных аккордов.** Изучение альтерированных аккордов трактуется весьма различно в разных учебниках гармонии. Сравнение хотя бы трех основных учебников гармонии - «бригадного», Тюлина и Привано и учебника гармонии Степанова - свидетельство тому.

В учебнике Тюлина-Привано практически отсутствует понятие альтерированной группы аккордов двойной доминанты, а она рассматривается как альтерированные аккорды ( II и IV) су б доминантовой группы.

В учебнике Степанова альтерированные субдоминанты и доминанты изучаются все же за диатоническими формами соответствующих аккордов.

Неоднозначно и отношение к «неаполитанскому» секстаккорду: от альтерированной субдоминанты второй ступени с пониженным основным тоном, до связи этого аккорда с фригийским ладом.

Программами для различных отделений предусматривается не полномасштабное изучение альтерированной аккордики. Наиболее полно изучаются аккорды с увеличенной секстой на VI низкой ступени. Менее подробно изучаются аккорды альтерированной доминанты (часто ограничиваясь лишь аналитическими работами), хотя их практическое освоение не представляет сложности.

**Ключевые слова.** Альтерация. Хроматизм. Направление альтерации. Аккорды с увеличенной секстой.

**Темы самостоятельной работы:**

1. Общие понятия альтерации.
2. Альтерированная субдоминанта и аккорды двойной доминанты.
3. Практическое изучение альтерированных аккордов.

**Литература.**

1. А Степанов. Методика преподавания гармонии, глава 15.
  2. А Степанов. Гармония, главы-14,23.
  3. Ю.Тюлин, Н.Привано. Учебник гармонии. Часть 2. отдел 1. главы 1,2.
- А.Должанский. Краткий курс гармонии, уроки 3,4.

## ЛЕКЦИЯ 10

### 10.1 Модуляция

#### 10.2. Более сложные средства гармонии

**10.1.1. Понятие модуляции** имеет более широкий и более частный характер

- а) модуляция - смена тональности;
- б) модуляция - смена тональности закреплённая кадансом.

В первом случае понятие модуляции вбирает в себя и понятие отклонения. Есть разные подходы к изучению и подразделению модуляций и отклонений.

Все учебные программы предусматривают большой объем часов на изучение этих тем, но разную меру углубления. Методически хорошо разработаны. Педагог, ведущий курс гармонии, ориентируется на определения учебника, принятого в данном учебном заведении, хотя и возможны некоторые корректировки.

Предлагаю один из вариантов порядка изучения темы модуляции:

1. Общая теория модуляций (Тюлин-Привано, ч.2., отдел 2, гл.4).
2. Виды модуляций (там же)
3. Гармоническое родство тональностей (там же)
4. Модуляции 1-й степени родства («Бригадный» учебник)
5. Простая двух и трёх частная форма (Степанов, Учебник гармонии, глава 30)

**10.1.2. Отклонения.** То или иное понимание термина «модуляция» ведет и к различным трактовкам термина «отклонение».

Три основных среди них:

- а) отклонения - частный случай модуляции (традиционная точка зрения);
- б) отклонения и модуляция - разные формы тональных отношений;
- в) отклонения не содержат смены тональностей, не связаны с модуляцией, а являются лишь формой расширения основной тональности, ступени которой укреплены своими побочными доминантами и субдоминантами.

Современный учащийся, воспитанный на классической музыке, как правило, в своем слуховом восприятии отклонения ощущает двойственность явления: местная тоника звучит одновременно и как «нетоническая» ступень главной тональности и как побочная тоника подчиненной тональности.

**10.1.3. Последовательность изучения разных видов модуляционного развития.** Практическое изучение модуляций переходов и отклонений могут проводиться в различных последованиях. По традиции вначале изучаются отклонения, затем собственно модуляция. Возможен и другой порядок. Модуляционный переход, который совершается в период один раз в момент каданса усваивается легче, чем многократные отклонения. Наибольшая же трудность модуляции - смена тонального центра и перестройка ориентации.

**10.1.4 Место изучения отклонений в учебном курсе.** В традиционных курсах гармонии к изучению хроматических явлений принято подходить после того, как все средства диатоники полностью изучены, однако в истории педагогики известен и концентрический подход к изучению этой темы. В современных учебниках последовательно проводится этот метод А. Степановым. Он предлагает рассредоточить изучение отклонений в связи с постепенным возникновением новых аккордовых средств доминантовой и субдоминантовой групп. Считает целесообразным ввести отклонения в тональности диатонического родства средствами септаккордов V, VII и II ступеней вслед за изучением каждой гармонии в условиях одной тональности. Этот метод подробно рассматривается им в учебнике методики (См. А. Степанов, Методы преподавания гармонии, глава 16).

**10.1.5. Отклонения в хроматических цепочках.** Доминантовая и субдоминантовая хроматические цепочки - наиболее сложная форма проявления модуляционности. Доминантовая цепочка (последование доминантсептаккордов по нисходящим квинтам), состоящая из побочных доминантсептаккордов тональностей диатонического родства (наиболее часто вниз от доминанты к VI ступени) воспринимается одновременно и как серия хроматически обостренных внутритональных автентических сочетаний, и как непрерывно-модулирующая секвенция, полностью разрешающаяся заключительной тоникой.

Еще больше тональной определенности в субдоминантово-доминантовой цепочке, где секвентный оборот с полной определенностью свидетельствует о тональной принадлежности.

**10.1.6. Изучение тонального развития в модулирующем периоде, в простой двух- и трехчастной форме.** В классической гармонии переход в сферу доминанты и субдоминанты весьма различен.

При переходе в область доминанты функция предшествующей тоники, переосмысляясь в субдоминантовую легко дополняется доминантой последующей тональности, сразу же утверждая тоникальность нового центра. Широкая распространенность таких модуляций в классической музыкальной литературе дает богатый иллюстрационный материал.

Гораздо труднее утвердить тоникальность субдоминанты. Для того, чтобы функционально «окружить» новую тональность, требуется больше усилий. При этом происходит сглаживание непосредственного подчинения новой тональности главному центру.

Чрезвычайно важно, не ограничиваться изучением модуляционного процесса в форме периода, а достаточно обстоятельно ознакомить учащихся с модуляционным развитием за его пределами - в простой двух и трехчастной форме.

Прежде всего следует обратить внимание на срединное, развивающееся построение (упор на доминанту, длительное выдерживание доминантсептаккорда в предикте к репризе, хроматические секвенции, затрагивающие субдоминантовые

тональности, акцентировка субдоминантовой гармонии, незамкнутое изложение формы, предвещающее репризу) на новые средства, характеризующие середину. Использование средств варьирования в репризных частях формы.

**10.2.1. Общие положения.** Объем общего курса гармонии на исполнительских отделениях ССМУЗов ограничивается наиболее распространенными средствами классической гармонии, а именно - средствами диатоники, альтерированных аккордов, побочных доминант и субдоминант, модуляций в тональности диатонического родства, техникой строгого голосоведения.

Все это не только основы классической гармонии XVIII - XIX веков, но и фундамент более поздних гармонических явлений, в том числе и современной тональной музыки. Ограничения эти объяснимы самим объемом учебного времени.

**10.2.2. Темы учебного курса гармонии,** изучаемые лишь в аналитическом плане. К числу подобных тем относится обстоятельное изучение технологии мелодического развития голосов;

- более сложные, чем диатоника тональные системы - мажоро-минорная и хроматическая;
- полная система ладовых альтераций;
- связи тональностей за пределами диатонического родства, постепенные модуляции в эти тональности;
- энгармонические и эллиптические связи тональностей.

В учебных работах, ограниченных лишь экспозиционными периодами, подобные сложные средства не совсем уместны. Вместе с тем, в аналитическом аспекте учащимся должен быть доступен нотный текст, содержащий более сложные приемы гармонии, возникающие в том числе и в современной тональной музыке.

**Ключевые слова.** Модуляция. Отклонение. Степени родства. Модуляция и форма. Мажоро-минор. Энгармонизм. Эллипсис. Фигурации.

**Темы самостоятельной работы:**

1. Понятие о модуляции.
2. Общая теория модуляций.
3. Отклонения.
4. Модуляции и степени родства.
5. Виды модуляционного развития.
6. Модуляция в периоде, в простой двух и трёхчастной форме.
7. Более сложные средства гармонии. Общие положения.

**Литература:**

1. А. Степанов. Методика преподавания гармонии, главы 16.17.
2. А. Степанов. Гармония, главы 15, 28. 29. 30. 37. 38.
3. Ю. Тюлин. Н. Привано. Учебник гармонии. Ч.2, отдел 2 глава 4. отдел 5 глава 19.
- 4 «Бригадный» учебник гармонии.

## ЛЕКЦИЯ 11

### Преподавание гармонии в России в XVIII - XIX веках

**11.1. Педагогическое наследие Узбекистана** в области гармонии базируется на опыте русской музыкально-теоретической педагогики, которая в свою очередь сложилась на основе двух ветвей музыкальной культуры:

1. Древнерусской музыкальной системы;
2. Опоре на западное учение о генерал-басе.

Для уяснения особенностей русского гармонического стиля (и узбекского, опирающегося так же на натурально-ладовую гармонию), необходимо кратко познакомиться с его этапами.

**11.1.1. Знаменный распев (крюковое, столбовое пение).** Знаменный распев - основной вид древнерусского церковного монодического пения, возникшего в конце 12 века. Он развивался в рамках системы осмогласия - восьми гласов (разделов) с особыми гимническими текстами. Эти восемь гласов составляли цикл, который назывался столп, повторяющийся каждые восемь недель. Систему осмогласия составляла сумма отстоявшихся мелодических формул-попевок, служивших материалом для распевания текстов. Подобный канонический тип музыкальной композиции был присущ всему средневековому искусству, в том числе восточному (макомы, мугамы, раги и т.д.), византийскому (т.е. восточноевропейскому) и западноевропейскому хоральному пению. Он отражал типичные черты средневекового художественного мышления.

**11.1.2. Строчное пение** - самый ранний в России вид многоголосия, отражающий гармоническое мышление, возникшее в 17 веке. Разработку этой системы связывают с именем новгородского «мастера пения» Ивана Шайдурова. Основой системы строчного пения послужила консонантность терции, кварты и малой септими (две кварты).

Отличие полифонии строчного пения от полифонии строгого письма в том, что основой консонантности была не квинта, а терция.

Ведущим голосом был средний и назывался - путь (исполнители его - путники)

Верхний голос - верх (исполнители - вершники)

Нижний голос - низ (исполнители - нижники)

В строчном пении наличествовало два принципа полифонии: ленточный и подголосочный.

Сохранившиеся рукописи относят к XVII началу XVIII веков.

Строчное пение со временем стало подвергаться острой критике из-за обилия диссонансов.

**11.1.3. Партесное пение** (лат. «parta» - голос, партия) - стиль русско-украинского многоголосого пения. Первое упоминание - 1652 г. - бытовало вплоть до конца XVIII века. Это был новый трех-четыреголосый хорально-гармонический склад, хотя и сохраняющий в себе некоторые черты от подголосочно-полифонического стиля строчного пения.

В партесном пении происходит разделение голосов, их освобождение от параллельного движения.

Основное деление на четыре голоса:

Тенор - остается ведущим голосом, как носитель мелодии знаменного распева, строчного пения;

Бас - резко противопоставляется тенору, становясь гармонической опорой;

Альт - служит как бы терцовым подголоском к тенору;

Дискант (сопрано) - аккордовый призыв, не являющийся самостоятельным голосом.

Б. Асафьев называл старинное русское многоголосье «своего рода лабораторией гармонического стиля».

**11.1.4. Первое русское руководство** по композиции принадлежит Николаю Далецкому, создавшему трактат под названием «Музыкальная грамматика» (вторая половина XVIII века). Первое издание - Вильна - 1675 г. В ряде разделов этой книги излагаются основы гармонии.

## **11.2. Европейские источники практического курса гармонии в России XVIII первой половины XIX веков.**

**11.2.1. Гармония генерал-баса.** Ранние формы практического изучения гармонии возникли в Западной Европе одновременно с зарождением там музыки гомофонного склада. Термином «генерал-бас» (от лат. - главный бас) стали обозначать нижний голос сопровождения к приписанным к нему цифровым обозначениям интервалов, из которых складывались аккорды. Эти цифровые обозначения интервалов и их названия сохранились до сих пор (например Т<sub>6</sub>, Д<sub>7</sub> и т.д.) Как условное сокращение в цифровке не отмечался интервал терций (как необходимый элемент каждого аккорда). Альтерация ступеней обучалась знаками альтерации.

Другое название «Генерал бас» -цифрованный бас или «бассо континуо» - постоянный, непрерывный бас это подчеркивало его отличие от «прерывающегося» баса полифонической фактуры.

Раннее всего Генерал-бас был использован в «церковных концертах» итальянских композиторов конца 16 начало 17 веков. Последовательное применение генерал-баса в 100 церковных концертах Виадано-1602 году, который долгое время считался его изобретателем.

Создание теории и практики обучения этому искусству органистов и клавесинистов, относятся к началу 17 века.

Многочисленные учебные пособия по генерал-басу оставались обязательными для музыкантов и в 19 веках.

В 1875 году в Петербурге было издано краткое руководство к изучению «Генерал-баса» Берлинского теоретика Кольбе в переводе Лароша.

**11.2.2. Важной вехой** в практическом преподавании гармонии явилась создание курса гармонии на рубеже 18-19 столетий в Парижской консерватории (Создатели его - композиторы Керубини, Госсек, Мегюль, Катель). Книга эта называлась «Трактат или метод гармоний» Шарля Симоне Кателя /1802/. В нем авторы отказались от приблизительной записи сопровождения то есть от техники «Генерал-баса», взяв за основу живую практику интонирования.

Это учение проникло в Россию через М.И. Глинку, братьев Рубенштейнов. Как известно Глинка учился у Дена который в свою очередь был связан с Керубини (одним из создателей трактата).

### **Начало практического курса гармонии в России в конце 18 века.**

Петровские реформы в России с начала 18 века привели к бурному развитию светского музыкального искусства. Начинает формироваться светское профессиональное музыкальное образование, обучение музыкальным - теоретическим предметам.

Первым учебным пособием по гармонии, переведенным на русский язык была книга напечатанная в 1791 году «Верное наставление сочинений Генерал - баса, сочиненное господином Кельнером, переведенная с немецкого на русский - Зубриловым». В обиходе оставались преимущественно работы немецких авторов, переведенные на русский язык.

Первым учебником гармонии, написанным на русском языке, было «Руководство к изучению гармонии» известного педагога, работавшего в Петербурге - Гунке /1852/.

Среди учебных пособий по гармонии, предшествовавших первому русскому учебнику для музыкантов-профессионалов П.И. Чайковского: Учебник Рихтера, изданного в 1868 году на русском языке.

Как отмечают отдельные авторы, он повлиял как на формирование Чайковского-педагога, так и Римского-Корсакова. В предисловии к своему руководству Чайковский писал что книга Рихтера «едва ли ни одно только хорошее передовое сочинение».

Самостоятельные работы студентов.(в практическую часть)

«Методические основы учебника гармонии П.И. Чайковского»

«Методические основы учебника гармонии Н.А. Римского-Корсакова»

Семинар по данным темам.

**Ключевые слова.** Знаменный распев. Строчное пение. Партесное пение. Генерал-бас.

**Темы для самостоятельных занятий.**

1. Древнерусская музыкальная система.
2. Гармония в партесном многоголосии.
3. Трактат Николая Дилецкого.
4. Гармония генерал-баса.
5. Начало практического курса гармонии в конце 18.первой половине 19вв.

**Литература:** А.Степанов. Методика преподавания гармонии. Главы 18-23.

## ЛЕКЦИЯ 12

### Теоретические основы современной гармонии

**12.1 Цель настоящей темы** - кратко ознакомить учащихся со сферой современного музыкального языка, не входящей пока в учебную программу. Это должно способствовать воспитанию у ученика исторического подхода к изучаемым явлениям, становлению в их музыкальном мышлении мобильных принципов восприятия и оценки данных явлений.

Основные задачи музыкальной теории - установление или отбор теоретических положений, позволяющих музыкантам свободно разбираться в музыке, проникать во все структурные уровни любой композиции. Накопление значительной и объективной информации о современной гармонии в музыкальной теории последних десятилетий.

**12.2. Современный звуковой материал.** Многообразие современного звуковых материалов Его многочисленные источники, различные музыкальные инструменты, человеческие голоса, электронные инструменты с новотембровыми тонами, разнообразные шумовые, звуковые генераторы и вибраторы применение которых сопровождается конкретными звуками: разные объекты естественного происхождения, существование которых сопровождается какими-либо звуками (голоса природы), звуки определенной и не определенной высоты и д.р.

**12.3. Техника композиции в музыке 20 века.** Развитие музыкального искусства - одна из сторон поступательного движения.

Основные виды техники композиции в музыке 20 века: Тональная, модальная, атонально-серийная, в том числе додекафонная, сериальная, пуантилистическая, алеаторическая, сонористическая, техническая, коллаж.

Разумный отбор и художественное освоение новых приемов композиций. Формалистическая тенденция - новаторство ради новаторства как побочное и отрицательное явления, характерные для отдельных направлений в развитие техники композиции 20 века.

**12.4. Изменение понятия гармонии в музыке 20 века.** Многозначный термин «Гармония» Его основные значения. Возвращение к подчеркиванию первичного (эстетического) значения термина «гармония» в 20 веке (гармония как приятные для слуха последование звуков и закономерные связи звуков и созвучий по горизонтали и вертикали).

Современное понимание гармонии как исключительно важной философски-эстетической категории.

**12.5. Наиболее общие понятие современной гармонии.** Звуковысотная структура - относительно устойчивая связь и взаимодействия звуков, звуковых групп (элементов) частей звуковысотной композиции, звуковысотного процесса, как целого. Генетическое преемственность понятия структура с прежними

категориями «лад», «гармония», относящихся к мелодико-звукорядному воплощению единства и организованности между звуками и аккордами системы музыкального мышления.

Возможности применений термина «структура» к различным формам звуковых объединений по вертикали горизонтали и диагонали.

Общеструктурные законы как принципы, раскрывающие то закономерное, что действует в каждой индивидуальной проекции структуры.

Материал структуры - звуки и звуковые группы. Свойство элементов структуры - логические и непосредственно экспрессивные качество того или иного звукового материала.

Функции элементов - связи и значение этих элементов в структуре.

Структурные связи качества, присущие всем элементам структуры и заключающиеся в многообразных зависимостях и отношениях звуковых компонентов, составляющих эти элементы.

Интеграция структуры - постепенный переход от одних элементов структуры, её частей и их связей к другим по принципу нарастания или убывания какого либо качества.

Система структуры - закономерная организация структурных связей, с помощью смысловой дифференциации их на основе определенно избранного материала.

**Ключевые слова.** Техники композиции. Тональная. Модальная. Тонально-серийная. Додекафонная. Сериальная. Пуантилистическая. Алеаторическая. Техническая. Коллаж.

**Темы для самостоятельной работы:**

1. Изменение понятия гармонии в музыке 20 века.
2. Общие понятия современной гармонии.

**Литература:** Ю.Холопов. Предпосылки и основы метода анализа современной гармонии. «Очерки современной гармонии», М.1974

## **Краткие указания к практическим заданиям.**

Темы практических работ студенты готовят самостоятельно, а в классе проводятся семинарские занятия по особому плану. Темы практических работ:

**1. Организация учебной работы. Оценка знаний и практических навыков учащихся. Семинар-2 часа.**

Литература:

1. А. Степанов. Методика преподавания гармонии. Главы 2, 3.
2. Т.Бершадская. О методике преподавания гармонии в музыкальном училище. Отд.2.

**2. Виды и формы практических работ. Семинар 4 часа.**

Литература:

1. А. Степанов. Методика преподавания гармонии. Главы 6, 7, 8.
2. Т.Бершадская. О методике преподавания гармонии в музыкальных училищах. Отдел 2.
3. В.Базарнова. Преподавание гармонии на фортепианном отделении музыкального училища. В сб . «Методические записки по вопросам музыкального образования». Вып. 2., М. 1979.
4. А.Шацилло. Некоторые вопросы методики обучения гармонизации мелодии. М.1982.

**3. Аккорды мелодической функции. Семинар 2 часа.**

Литература:

1. А.Степанов. Методика преподавания гармонии глава 12.
2. А.Степанов. Учебник гармонии-главы 25, 26.
3. Ю.Тюлин, Н.Привано. Учебник гармонии. отд.3, глава-16.
4. А.Шацилло. Некоторые вопросы методики обучения гармонизации мелодии. Нотное приложение 68-70.

**4. Методические основы учебников по гармонии П. И. Чайковского, Н.А.Римского-Корсакова.**

Литература:

1. А. Степанов главы 21, 23 и 24.
2. П.И.Чайковский. Руководство по практическому изучению гармонии.
3. Н.А.Римский-Корсаков. Практический учебник гармонии.

**5. Обзор учебной литературы по гармонии.**

## **Практические занятия на тему:**

Обзор учебной литературы по гармонии. Практическая педагогика.

Учебная литература по гармонии в 20-е и 30-е годы; переиздания учебников и пособий Н.Римского-Корсакова, Н.Соколовского, Н.Конюса, Б.Яворского. Учебное пособие «Модуляционные прелюдии» Н.А.Соколова.

«Теоретический курс гармонии» Г.Л.Катуара (1923-1924).

Значение этого труда в истории советской музыкальной науки и педагогики.

Первый советский практический учебник гармонии. Основные теоретические позиции авторов, выраженные во введении к учебнику. Теоретическая и практическая ориентация учебника. Основы построения курса.

Новый вариант учебника (1937-1938), его план, особенности построения курса.

Педагогическая деятельность И.П.Способина - одного из крупнейших представителей русской музыкально-теоретической педагогики.

Другие учебники и пособия московских авторов: Б.А.Алексеева, В.О.Беркова, В.Зелинского, С.С.Григорьева, А.Ф.Мутли, Т.Ф.Мюллера, Л.А.Мазеля, О.Л. и С.С.Скробковых, А.А.Степанова.

Научная и педагогическая деятельность Ю.Н.Тюлина. Учебник Ю.Н.Тюлина и Н.Г.Привано. Структура учебника, его план. Нововведения в курсе осуществленные Тюлиным. Сборник задач по гармонии, его структура. Учебник по гармонии А.А.Степанова. Особенности изложения в нем материала. Освоение особенностей современного музыкального языка в вузовском курсе гармонии: Ю.Кон, С.Закржевская, Т.Бершадская, Н.Гуляницкая, Ю.Холопов и др. Основная литература по вопросам методики преподавания гармонии.

## **Примерные темы курсовых работ.**

1. О выразительной и формообразующей роли гармонии. Реферат по книге Л.Мазеля «Проблемы классической гармонии». М.1972.
2. Гармония и формообразование. Реферат по книге Ю.Холопова «Гармония. Теоретический курс». М.1988.
3. Функциональность в гармонии как учебной дисциплине.
4. Голосоведение в гармонии.
5. Возникновение гармонии и её развитие на пути к формированию мажорно-минорной системы. Реферат по книге Т.Бершадской «Лекции по гармонии».
6. Понятие модуляции в связи соотношения модуляции и формообразования у Бетховена. Реферат по книге «Бетховен вып.1» М.1976.
7. Вопросы гармонической структуры и функциональности в руководстве по практическому изучению гармонии П.И.Чайковского.
8. Изменение понятия гармонии в музыке XX века. Реферат по книге Ю.Холопова «Очерки современной гармонии».
9. Голосоведение. Реферат по книге Ю.Тюлина «Учение о гармонии».

## Рекомендуемая литература

/Основная/

1. Алексеев Б.	Задачи по гармонии.Изд.2.М.1976
2. Аренский А.	Краткое руководство к практическому изучению гармонии-М., 1891.
3. Аренский А.	Сборник задач для практического изучения гармонии. М., 1890.
4. Берков В.	Гармония, М., 1970.
5. Берков В.	Пособие по гармоническому анализу. М., 1953.
6. Берков В.	Учебник гармонии Римского-Корсакова, М., 1953
7. Берков В. Степанова А.	Задачи по гармонии ,2-е изд., М.,1973
8.Бершадская Т.	Лекции по гармонии, Л.6 Музыка, 1985
9. Бершадская Т.	О методике преподавания гармонии в музыкальных училищах. Методическое пособие., Л., 1969
10. Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории. Очерки., М., 1966	
11. Галицкая С.	Теоретические вопросы монодии.. 1981
12. Должанский А.	Краткий курс гармонии. М.. 1968
13. Дубовский И., Способин И., Евсеев С, Соколов В.	Учебник по гармонии, 4-е изд.М.,1956 и последующие.
14. Зелинский В.	Курс гармонии в задачах. Диатоника. М., 1971.
15. Закржевская С.	Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана, Туркмении. Ташкент, 1979
16. Закржевская.С	Вопросы гармонии, Материалы лекций, методические замечания, 1991
17. Катуар Г.	Теоретический курс гармонии. М. Гос. изд. Музсектор, 1924, Ч.П., 1925
18. Максимов С.	Упражнения по гармонии на фортепиано.1-М., 1951, II-М., 1952, III-М., 1954
19. Методические записки по вопросам музыкального образования, вып.2,М.,1979	
20. Мутли А.	Сборник задач по гармонии. Изд.2., 1959
21. Мюллер Т.	Гармония., М., 1976
22. Мясоедов А.	Задачи по гармонии.2-е изд.,М.,1974
23. Мясоедов А.	Традиции Чайковского в преподавании гармонии, М.,1972

24.Мясоедов А.	Учебник гармонии, М.,1980
25.Программа курса гармонии для музыкальных училищ /сост.В.В.Базарнова-М.,1988/.	
26.Рудольф Л.	Гармония /практический курс/,Баку,1938
27.Рудольф Л.	Упражнения по гармонии /за фортепиано/, Баку, 1961
28. Скребков О. Скребков С.	Практический курс гармонии. Учебник для вокальных факультетов консерваториям., 1952
29. Скребков О. Скребков С.	Хрестоматия по гармоническому анализу,5-е изд./и последующее /,М.,Музыка, 1978
30. Спосбин И. Соколов В. Евсеев С. Дубовский И.	Практический курс гармонии, Ч,П,М,1935
31 .Степанов А.	Гармония, Учебник, М.,1971
32.Степанов А.	Методика преподавания гармонии. М., 1984
33.Теоретические дисциплины в музыкальном училище /сб.ст.Л.,1977/	
34.Тюлин Ю.	Краткий теоретический курс гармонии, Л., 1960
35.Тюлин Ю. Привано Н.	Теоретические основы гармонии, Л., 1956
36.Тюлин Ю. Привано Н.	Учебник гармонии,2-е изд., М., 1964
37.Тюлин Ю. Привано Н.	Задачи по гармонии, М., 1970
38. Цуккерман В.	О выразительном и формообразующем действии гармонии /гл.4 из учебника: Мазель Л.Дуккерман Анализ музыкальных произведений/, М., 1967
39. Чайковский П.	Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, Т.Ш.-а, М., 1957
40. Шацилло А.	Некоторые вопросы методики обучения гармонизации мелодии, М., 1982

### Дополнительная литература

1. Асафьев Б.	Избранные труды, Т.1,М., 1952,Т.П.М., 1957
2. Берков В.	Формообразующие средства гармонии, М.,1971
3. Бершадская Т.	Неотложная задача. Советская музыка, 1980, № 10
4. Бусслер Л.	Практический учебник гармонии в 54 задачах, СПб.,1885.
5. Гуляницкая Н.	Введение в современную гармонию /учебное пособие, М.,1984/
6. Кашкин Н.	Воспоминания о Чайковском, М.,1955
7. Кириллова В.	О ритме гармонических смен. Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин, М., 1960

8. Кириллова В. Наумов Л. Степанова Таранущенко В.	Практические задания по курсу гармонии, Ч.Д,М1967
9. Конюс Г.	Пособие по практическому курсу гармонии, М.,1926
10. Коральский А.	О методике преподавания гармонии, Т.,1952
11. КовбасМ.	Гармония: учебное пособие для учащихся отделений народных инструментов, духовиков музыкальных училищ /архив№3142/.
12. Кон Ю.	Некоторые вопросы ладового строения песни и ее гармонизация, Т., 1979
13. Ладухин. Н	Сборник задач для практического изучения гармонии, Ч.2., М., 1898
14. Ладухин Н.	Руководство к практическому изучению гармонии, М.Юргенсон, 1898
15. Ларош Г.	Воспоминания о П.Чайковском, М.,1848
16. Мазель Л.	Проблема классической гармонии, М.,1872
17. Можевеллов Б.	Мелодия для гармонизации, Л.,1982
18. Привано Ю.	Н.Тюлин - Очерки жизни и музыкальной деятельностью. Тюлин, Ученый,педагог, композитор, М-Л., 1973
19. Привано Н.	Хрестоматия по гармонии, Ч-1—М., 1967
20. Р. Корсаков	Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, Т.1.-М., 1945,Т.П.-М., 1963
21. Соколов Н.	Модуляционные прелюдии, М.,1928
22. Соколовский Н.	Сборник задач для практического изучения гармонии, М., 1960
23. Способин И.	Лекции по курсу гармонии, М.,1969
24. Способин И.	Музыкант. Педагог. Ученый. Сб.статей и материалов, М.,1967
25. Тюлин Ю.	Учение о гармонии,3-е изд., М., 1966
26. Тюлин Ю.	Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации, Т.1-М.,1976,Т.2.-М.,1977
27. Федоренко И.	Хрестоматия по истории гармонии /в двух частях/, Т.,1983Д984,/2493,2564/.
28. Холопов Ю.	Задания по гармонии: Учебное пособие, М.,1983
29. Холопов Ю.	Предпосылки и основы метода анализа современной гармонии /очерки современной гармонии/,М.,1974
30. Шапкунов В.	Пособие по гармоническому анализу для дирижеров хора, Т.,1988 /архив 3043/
31. Штерн Д.	Программа по гармонии для исполнительских специальностей подготовительного отделения,Т.,1975 /архив 1724/.