

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ СТАВРОПОЛЬСКОГО КРАЯ  
ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
"СТАВРОПОЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ"

**Л.А. Калантарян**

---

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ  
ПОДГОТОВКА. КРАТКИЙ  
КУРС ЛЕКЦИЙ

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

---

СТАВРОПОЛЬ  
  
СТАВРОПОЛЬ  
издательство  
2019

УДК 378.22:78:004  
ББК 74.268.53  
К 17

Автор-составитель:  
*Л.А. Калантарян, кандидат педагогических наук*

К 17 **Калантарян, Л.А.**  
**Музыкально-теоретическая подготовка. Краткий курс лекций** : учебно-методическое пособие [Текст] / авт.-сост.: Л.А. Калантарян. – Ставрополь : Ставролит, 2019. – 120 с.  
**УДК 378.22:78:004**  
**ISBN 978-5-907161-09-2** **ББК 74.268.53**

Издание составлено в соответствии с требованиями федерального государственного стандарта высшего образования по направлению подготовки 44.03.01 Педагогическое образование, профиль "Музыка". С учетом современных достижений музыкально-педагогической науки рассматриваются основные вопросы формирования классической гармонии, ее многоуровневая структура, объект, методы и цели анализа музыкальных произведений, структурные особенности простых и сложных музыкальных форм.

Предназначено для преподавателей и студентов музыкальных отделений высших педагогических учебных заведений.

ISBN 978-5-907161-09-2

© Авт.-сост.: Калантарян Л.А., 2019  
© Издательство "Ставролит", 2019

## Содержание

---

ПРЕДИСЛОВИЕ	6
<b>Раздел I. Введение. Гармония как общеэстетическая категория</b>	
Тема 1. Функциональная система главных трезвучий	7
Тема 2. Многоуровневая структура гармонии. Созвучие. Гармонический оборот Соединение главных трезвучий	9
Тема 3. Формирование классической гармонии, ее основные свойства. Перемещение трезвучий	12
Тема 4. Каденция, период, предложение. Кадансовый квартсектаккорд	14
Тема 5. Правила гармонизации мелодии и баса	18
Тема 6. Скачки терций, построение гармонических моделей	20
Тема 7. Сектаккорды главных трезвучий. Гармонизация мелодий. Гармонизация распевов с транспозицией	21
Тема 8. Проходящие и вспомогательные квартсектаккорды. Иллюстрация гармонических стилей	23
<b>Раздел II. Аккорды</b>	
Тема 9. Доминантсептаккорд. Разрешение. Обращение доминантсептаккорда	26
Тема 10. Неаккордовые звуки. Иллюстрация гармонических стилей	30
Тема 11. Полная функциональная система мажора и гармонического минора. Основные черты	

эволюции гармонии в XVIII-XIX веках в России и Западной Европе-----	31
Тема 12. Секстаккорд и трезвучие II ступени-----	34
Тема 13. Гармонический мажор. Теория и практика построения гармонических моделей-----	36
Тема 14. Трезвучие VI ступени. Прерванная каденция, прерванный оборот-----	37
Тема 15. Субдоминантсептаккорд (SII7)-----	40
Тема 16. Вводные септаккорды (DVI17)-----	43
Тема 17. Доминантнонаккорд D9-----	46
Тема 18. Разновидности аккордов доминантовой группы-----	47
<b>Раздел III. Простые музыкальные формы</b>	
Тема 1. Объект, методы и цели анализа музыкальных произведений-----	50
Тема 2. Метод целостного анализа. Мелодия. Ладогармоническая сторона. Ритм. Метр-----	55
Тема 3. Музыкальный материал – фундаментальная категория анализа. Простейшие синтаксические структуры-----	58
Тема 4. Музыкальный материал тональной музыки европейской традиции. Период. Соотношение формы и содержания в музыке-----	62
Тема 5. Система типических форм тональной музыки. Простая 2-частная форма. Особенности анализа многочастных произведений-----	65
Тема 6. Анализ программных музыкальных произведений. Простая 3-частная форма-----	70
<b>Раздел IV. Сложные музыкальные формы</b>	
Тема 7. Анализ музыки, взаимодействующей с поэзией, хореографией, театром. Сложные 2-х и 3-частные формы-----	73
Тема 8. Структура доклассической и послеклассической музыки. Форма рондо-----	76

Тема 9. Методика музыкального анализа и методы других наук. Простые и сложные формы. Вариационная форма. Особенности структуры-----	79
Тема 10. Простые и сложные формы. Форма сонатного аллегро-----	83
Тема 11. Циклические инструментальные формы. Полифоническая форма. Фуга-----	89
ЛИТЕРАТУРА-----	94
ПРИЛОЖЕНИЯ-----	100

## Предисловие

---

Музыкально-теоретическая подготовка является неотъемлемой частью целостной системы профессиональной подготовки будущих бакалавров. В курсе музыкально-теоретической подготовки изучаются процессы становления и развития классической гармонии, ее многоуровневая структура, особенности гармонических стилей, методы целостного анализа музыкальных произведений, структурные особенности музыкальных форм, история их бытования и т. д.

Целью освоения курса является формирование у студентов историко-культурных представлений о развитии музыкального искусства, умений слушать и анализировать музыку, выявлять жанровые, структурные и музыкально-языковые особенности музыкальных произведений. Содержание лекционного материала определяется теоретической и практической направленностью курса и способствует развитию познавательной активности и многовариантности взглядов у обучающихся.

## Раздел I

---

### ВВЕДЕНИЕ. ГАРМОНИЯ КАК ОБЩЕЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

---

#### ТЕМА 1. ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА ГЛАВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ

---

#### **ПЛАН**

1. Гомофонный склад.
2. Типы аккордов.
3. Название звуков аккордов.
4. Виды аккордов.

#### **1. Гомофонный склад**

Гармония содержит в себе мелодическую основу. Она обуславливает интонационную осмысленность движения голосов, которые гармонически объединяются. Закономерности гармонии в ее единстве с мелодией особенно ярко проявляются в многоголосии гомофонного склада. Он состоит из одного мелодически развитого, ведущего голоса и нескольких сопровождающих, мелодически менее индивидуальных голосов.

Главная выразительная роль в гомофонии, несомненно, принадлежит мелодии. В создании единого художественного образа мелодия и гармония могут выступать как элементы, контрастные по выразительности.

Гармония играет и большую формообразующую роль в процессе развития музыкального произведения. Она может способствовать чле-

нению общей формы произведения на части, подчеркивать завершенность того или иного построения.

## 2. Типы аккордов

Аккордом называется гармоническое сочетание трех или более звуков. Структурной основой аккорда служит интервальный принцип.

Характерным признаком созвучий классической гармонии является их терцовая структура, возможность расположения всех аккордов по терциям:

Гармоническим единством обладают аккорды, состоящие из трех, четырех и пяти звуков – трезвучия, септаккорды, нонаккорды.

## 3. Названия звуков аккорда

Звуки, составляющие аккорд, имеют определенные наименования, которые сохраняются в случае их перемещения. Главный звук аккорда называется его основным тоном. В созвучиях терцовой структуры таковым служит звук, от которого все другие звуки располагаются по терциям. Он именуется также примой и обозначается цифрой 1.

Остальные аккордовые звуки носят названия интервалов, которые они образуют в сочетании с примой. Их называют: терцией (3), квинтой (5), септимой (7), ноной (9).

## 4. Виды аккордов

Аккорды бывают в основном виде и в обращениях. Вид аккорда определяется по нижнему звуку. Основным видом аккорда строится на его основном тоне (приме). В обращениях нижним звуком является какой – либо иной звук: в первом обращении трезвучия или септаккорда – терция, во втором – квинта, в третьем обращении септаккорда – септима.

Обращения трезвучия называются: первое – секстаккордом (обозначается цифрой 6); второе – квартсекстаккордом (обозначается 6\4).

Обращения септаккорда называются: первое – квинтсекстаккордом (обозначается 6\5); второе – терцквартаккордом (обозначается 4\3); третье – секунд аккордом (обозначается цифрой 2).

### Контрольные вопросы и задания:

1. Дайте определение гармонии как общеэстетической категории.
2. Расшифруйте термин – гомофонный склад.
3. Назовите основные типы аккордов.
4. Перечислите названия звуков аккорда, начиная с нижнего звука.

## ПЛАН

1. Соединение главных трезвучий. Четырехголосный склад. Удвоение.
2. Звуковая система – созвучие – гармонический оборот – гармоническая форма.
3. Гармонический оборот. Названия оборотов.
4. Общие звуки. Способы соединения трезвучий.

### 1. Соединение главных трезвучий. Четырехголосный склад. Удвоение

При гармонизации пользуются названиями голосов, принятыми в хоровой практике: сопрано, альт, тенор, бас. Употребляются также понятия: крайние голоса, средние голоса, верхние голоса, нижние голоса. При четырехголосном изложении трезвучия появляется необходимость удвоения какого – либо его звука в одном из верхних голосов. Обычно удваивается главный звук аккорда – прима. Удвоение терции или примы встречается значительно реже. При четырехголосном изложении септаккорда необходимость удвоения не возникает.

Верхний голос в гомофонии имеет наибольшее мелодическое значение. Его нередко называют мелодией. Мелодическое расположение аккорда определяется звуком, находящимся в верхнем голосе. Трезвучие возможно в мелодических положениях примы, терции и квинты. Септаккорд используется в мелодических положениях терции, квинты и септимы. Нонаккорд употребляется в мелодических положениях терции, септимы и ноны (квинта, как известно, пропускается). Расстояние между звуками аккорда может быть различным. В зависимости от интервала между соседними верхними голосами (расстояние между басом и тенором не учитывается) различают тесное и широкое расположение.

При тесном расположении три верхних голоса равномерно разделяются узкими интервалами – терциями и квартами.

При широком расположении верхние голоса разделяются широкими интервалами – квинтами и секстами.

Встречается также смешанное расположение, в котором совмещаются признаки широкого и тесного расположений. При гармонизации используют перемещение аккорда. Перемещением называется видоизмененное повторение одной и той же гармонии. При этом меняется мелодическое расположение аккорда, с тесного на широкое и наоборот.

## 2. Звуковая система – созвучие – гармонический оборот

В процессе гармонического развития, в условиях определенной тональности возникает функциональная связь аккордов, их закономерное соподчинение. Тональным центром развития, средоточием тональных связей служит тоника. Её функцию представляет центральное созвучие тональности – трезвучие I ступени. Аккорды всех других ступеней функционально подчинены тонике. Отношение этих аккордов к тонике является их тональной функцией. Неустойчивые гармонии неодинаковы по степени напряженности. Наиболее интенсивно неустойчивы созвучия, содержащие вводный тон и не имеющие в своем составе звуков тоника.

Различаются мелодические и гармонические тяготения неустойчивых созвучий. Мелодические тяготения образуются на основе плавного движения неустойчивых ступеней лада в смежные устойчивые. Важной чертой различия неустойчивых гармоний является направление мелодического тяготения их характерных ступеней.

Взаимоотношения субдоминанты и доминанты в условиях мажора и гармонического минора проявляются в последованиях: субдоминанта – доминанта и доминанта – субдоминанта.

Сочетание S D представляет собой важнейшее функциональное последование. В момент утверждения D, S – укрепляет последнюю. В последовании трех гармоний различных функций преобладает порядок: субдоминанта – доминанта – тоника.

Последование доминанта – субдоминанта противоположно по смыслу описанному выше, мало употребимо.

## 3. Гармонический оборот. Названия оборотов

Гармоническим оборотом называется последование двух или более аккордов разных функций, ритмически вычлняющееся из контекста. Обороты могут быть устойчивыми и неустойчивыми. Устойчивые завершаются тоникой, неустойчивые доминантой или субдоминантой.

В зависимости от функциональной направленности различаются автентический (D – T) и плагальный (S – T). Последование всех основных тональных функций составляет сложный оборот (S – D – T). Неустойчивые обороты называются полуавтентическими (остановка на D) и полуплагальными (остановка на S).

## 4. Общие звуки. Способы соединения трезвучий

Связь отдельных аккордов, участвующих в гармоническом развитии, осуществляется путем их соединения. Соединение аккордов – процесс многоголосного мелодического развития, в котором каждый из голосов выполняет ту или иную роль. Движение любого голоса – само по себе и в соотношении с другими голосами – называется голосоведением. Одновременное движение голосов может быть трех типов:

- прямое – движение голосов в одном направлении;
- противоположное – движение голосов в различных направлениях;
- косвенное – движение в каком-либо направлении одного голоса, в то время как другой неподвижен.

Параллельным называется движение голосов в одном направлении одинаковыми интервалами. Не допускается параллельное движение голосов унисонами и октавами, квинтами. Употребление движения параллельными квартами ограничено.

Соединение главных трезвучий.

Трезвучие первой ступени находится в квинтовом соотношении с трезвучиями четвертой и пятой ступеней. С каждым из последних оно имеет один общий звук. Соотношение трезвучий четвертой и пятой ступеней – секундовое, общих звуков между этими аккордами нет.

Возможны два способа соединения трезвучий квинтового соотношения.

Гармоническое соединение, при котором общий звук трезвучий остается на месте в одном из верхних голосов. В двух других голосах – параллельное поступенное движение терциями или секстами. В басу основные тоны трезвучий сменяют друг друга скачком на кварту или квинту.

Мелодическое соединение, при котором не один из голосов не остается на месте. В басу – скачок на кварту. Три верхних голоса движутся плавно, противоположно басу.

Прямое движение всех четырех голосов при ходе баса на квинту встречается реже. Соединение трезвучий секундового соотношения.

Трезвучия IV и V ступеней, не имея общего звука, соединяются лишь мелодически.

### Контрольные вопросы и задания

1. Охарактеризуйте основные способы соединения главных трезвучий.
2. Дайте характеристику четырехголосного склада.
3. Поясните логическое последование – звуковая система – созвучие – гармонический оборот – гармоническая форма.
4. Дайте характеристику основным способам соединения трезвучий.
5. Письменно и на фортепиано соедините трезвучия: T-D; T-S; S-D в мажорных тональностях до двух знаков.

## ТЕМА 3. ФОРМИРОВАНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ, ЕЕ ОСНОВНЫЕ СВОЙСТВА. ПЕРЕМЕЩЕНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ

### ПЛАН

1. Характеристика ранних форм многоголосия.
2. Перемещение трезвучий.
3. Способы перемещения.

#### 1. Характеристика ранних форм многоголосия

Многоголосное изложение, встречающееся в народном музыкальном творчестве разных национальных культур, в профессиональной музыке является господствующим в течение многих столетий. Оно имеет несколько типов, различающихся соотношением совместно звучащих голосов и их мелодическим содержанием.

1. Многоголосное изложение, в котором различаются главный наиболее яркий мелодический голос и мелодически нейтральные голоса, складывающиеся в гомофоническое сопровождение, называется гомофонией, или гомофоническим складом.

Фактура множества танцевальных пьес, песен представляет собою разнообразные варианты гомофонического изложения – мелодии с сопровождением.

Гомофоническое многоголосие в целом имеет две формы. Одна из них, наиболее распространенная, характеризуется ритмическим контрастом между главным голосом и сопровождением.

Другая форма, более редко встречающаяся, – ритмическим тождеством главного голоса и сопровождения.

Обычно главным голосом в гомофоническом изложении бывает верхний, но достаточно часто таким голосом оказывается нижний.

2. Многоголосное изложение, в котором главный мелодический голос сочетается с другими мелодическими голосами, являющимися разного рода ответвлениями от первого или его вариантами-дублировками, называется подголосочным изложением, гетерофонией, или гетерофоническим складом. Это основная форма народного, в особенности русского, многоголосия, ярко раскрывающая его наиболее характерные свойства.

3. Многоголосное изложение, построенное на совместном звучании контрастных мелодически развитых голосов, называется полифонией, или полифоническим складом. Иногда к соединению голосов, образующих полифоническое многоголосие, применяется название контрапункт – точка против точки, нота против ноты.

В некоторых случаях голоса, объединяемые полифонической фактурой, бывают равноправными: они одинаково ярки и значительны. Чаще всего это встречается при соединении мелодий, прозвучавших ранее порознь в качестве вполне самостоятельных тем. Здесь можно говорить об одинаковой степени мелодической развитости контрастных голосов, составляющих полифоническое соединение. Количество голосов, составляющих соединения такого рода, обычно ограничиваются двумя, реже – тремя ради особой отчетливости звучания каждого голоса.

Во многих же случаях одна мелодия преобладает над другими, звучащими вместе с нею, является более яркой и значительной.

#### 2. Перемещение трезвучий. Способы перемещения

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

Перемена мелодического расположения аккорда вызывается тем, что мелодия переходит от одного аккордового звука к другому. Перемена мелодического положения имеет важное значение для развития мелодии.

Перемещение поддерживает мелодическое и ритмическое движение без смены аккордов. Слишком частая смена аккордов приводит к пестроты и тяжеловесности гармонии.

Смена расположения с тесного на широкое или с широкого на тесное чаще всего сопутствует смене мелодического положения.

### 3. Способы перемещения

При движении мелодии на терцию или кварту возможны два случая:

а) альт и тенор перемещаются в том же направлении, на ближайšie звуки аккорда; расположение не меняется.

б) альт остается на месте, а тенор перемещается в противоположном по отношению к сопрано направлении.

Таким образом, при восходящем движении в верхнем голосе расположение из тесного переходит в широкое, а при нисходящем, наоборот, широкое сменяется тесным.

Принципы перемещения аккордов, влияют на технику гармонизации мелодии.

Прежде чем приступить к гармонизации необходимо проанализировать ее строение:

а) установить, какие терцовые ходы являются признаками перемещений, в рамках одного трезвучия, а какие требуют смены одного аккорда другим;

б) отметить все случаи перемещения, указанные в данной мелодии квартовыми скачками;

в) учесть, что восходящий на квинту или сексту скачок потребует перехода от тесного расположения к широкому, а нисходящий от широкого к тесному.

### Контрольные вопросы и задания:

1. Дайте характеристику ранних форм многоголосия.
2. Охарактеризуйте основные способы перемещения трезвучий.
3. Назовите, что меняется в аккорде при перемещении?
4. Письменно и на фортепиано употребите перемещение трезвучий Т; D; и S с тесного расположения на широкое и наоборот в мажорных тональностях до двух знаков.

## ТЕМА 4. КАДЕНЦИЯ, ПЕРИОД, ПРЕДЛОЖЕНИЕ, КАДАНСОВЫЙ КВАРТСЕКСТАККОРД

### ПЛАН

1. Каденция, период, предложение, К 64.

2. Основные виды каденций.

3. Кадансовый квартсекстаккорд.

### 1. Каденция, период, предложение, К 64

Музыкальное произведение развертывается во времени, и в этом его специфическая особенность как искусства временного. Представляя собой нечто единое по мысли и целое по форме, музыкальное произведение вместе с тем расчленяется на отдельные составляющие его разделы, называемые построениями.

Цезура есть момент, отделяющий конец одного построения от начала другого, независимо от их масштаба.

Период, предложение.

Простейшим образцом законченного музыкального построения, излагающего лишь одну тему, одну музыкальную мысль, является период.

Обычно он состоит из двух равных построений (четырёхтактов) называемых предложениями. Эти предложения ограничиваются цезурой и заключаются двумя различными, функционально связанными каденциями.

Восьмитактовый с равными предложениями период, называется обычно квадратным, он получил большое распространение в песенно-танцевальных жанрах.

Каденциями или кадансами называются гармонические обороты, заключающие отдельное музыкальное построение и завершающее изложение музыкальной мысли.

По своему местоположению в периоде каденции разделяются на две категории: срединные (конец первого предложения) и заключительные (конец второго предложения, общее заключение периода).

Обычно срединные и заключительные каденции периода различаются еще по функциональным свойствам последнего аккорда; срединная каденция останавливающаяся на S или D – неустойчивая, заключительная останавливающаяся на Т – устойчивая.

### 2. Основные виды каденций

С гармонической точки зрения все каденции разделяются на две основные функциональные группы:

- каденции, заключающиеся устойчивым аккордом, – Т;
- каденции, заключающиеся неустойчивой гармонией, D или S.

Устойчивые каденции имеют три разновидности:

- автентические;
- плагальные;
- полные, как разновидность автентических.

Автентическими называются гармонические обороты D – T в конце предложения или периода.

Плагальными каденциями называются гармонические обороты S – T в конце предложения или периода.

Полными каденциями называются гармонические обороты с аккордами обеих неустойчивых функций в конце предложения или периода, а именно S – D – T.

Каденции заканчивающиеся аккордами неустойчивых функций, D S называются половинными, и могут быть разделены еще на две группы:

- а) половинные автентические, заканчивающиеся D;
- б) половинные плагальные, заканчивающиеся S.

По степени общей законченности автентические и плагальные каденции делятся на совершенные и несовершенные.

Совершенной называется каденция, в которой заключительная тоника дана на сильной доле такта, в мелодическом положении основного звука.

Несовершенной называется каденция, в которой заключительная тоника дана на слабой доле такта, в мелодическом положении терцового или кинтового звука.

### 3. Кадансовый квартсектаккорд

В кадансах доминанта очень часто появляется непосредственно после созвучия, которое имеет внешнее сходство со вторым обращением тонического трезвучия. По местоположению в музыкальном построении и по интервалам от доминантового баса это созвучие получило название кадансового квартсектаккорда

K6\4 не является собственно тонической гармонией. Функциональное своеобразие этого аккорда заключается в том, что в нем совмещаются звуки двух функций, – тоника и доминанта, причем, доминанта преобладает.

Такое совмещение функций в одном аккорде называется – бифункциональностью.

Голосоведение. Для подчеркивания преобладания доминантовой функции в K6\4 обычно удваивается основной звук доминанты. При разрешении K6\4 в доминанту основной звук доминанты и его удвоение, как правило, остаются на месте, а тонические звуки переходят поступенным нисходящим движением в терцию и квинту последующей D.

В заключительных каденциях нередко при разрешении K6\4 в D применяется скачок в верхнем голосе к терции или квинте доминанты.

Метрические условия. K6\4 применяется в особых метрических условиях: в простых тактах он приходится на сильное время, в сложных тактах на относительно сильное время.

Приготовление K6\4. Естественнее всего K6\4 подготавливается S гармонией, что обеспечивает гармоническое соединение этих аккордов и создает нормальную подготовку диссонирующего звука в K6\4.

Нередко K6\4 встречается в каденциях и без S, непосредственно после тонической гармонии, это типично для срединных каденций.

Перемещение. Как и все аккорды K6\4 допускает перемещение.

При этом бас остается на месте или делает скачковые ходы на октаву вверх или вниз, меняется мелодическое положение или расположение аккорда, следующая за ним доминанта может также перемещаться на общих основаниях.

### Контрольные вопросы и задания:

1. Охарактеризуйте специфику формирования классической гармонии, ее основные свойства.
2. Охарактеризуйте основные типы каденций.
3. Дайте характеристику структурных особенностей классического нормативного периода.
4. Раскройте понятия автентический оборот, заключительная и срединная каденции.
5. Охарактеризуйте K6\4, условия его применения.
6. Решение задач по теме (уч. Гармонии И.И. Дубовский., С.В. Евсев., и др.) №3, 4.

**ПЛАН**

1. Понятие гармонизации. Последовательность гармонизации мелодии.

2. Специфика гармонизации баса.

**1. Понятие гармонизации. Последовательность гармонизации мелодии**

Гармонизацией данного голоса (мелодии или баса) называется присоединение к нему связанной и логической последовательности аккордов. Гармонизация основывается на истолковании функционального значения звуков этого голоса в их взаимной связи и развитии.

Последовательность гармонизации мелодии.

1. Каждый звук мелодии должен быть функционально определен как основной, терция или квинта трезвучия T, D или S.

При возможности двоякого истолкования того или иного звука мелодии необходимо учитывать последующее гармоническое движение. Такое "заглядывание вперед" помогает избежать неправильных соединений, а также нежелательной последовательности D – S.

2. Первым и последним аккордом всего построения обычно бывает устойчивая функция – тоника. Иногда построение начинается с D, преимущественно с затакта. Начало с S – редко.

3. повторение аккорда со слабого времени на следующее за ним сильное нежелательно. В сложных тактах или при дроблении долей в простых тактах это касается относительно сильных долей. Это ограничение объясняется тем, что обычно изложение имеет свою гармоническую пульсацию, которая, прежде всего, характеризуется сменой гармоний на грани между слабым моментом и ближайшим сильным (или даже относительно сильным), то есть дифференцирует слабое и сильное время.

4. необходимо следить за правильностью каждой пары аккордов: первого со вторым, второго с третьим и т. д. до конца.

5. Бас должен представлять собой плавную линию ограниченного диапазона, в пределах одной-полутора, в крайних случаях двух октав.

Это достигается чередованием восходящего движения с нисходящим. В частности, не следует допускать двух шагов подряд на квинту (а по возможности и на кварту) в одном направлении, в виду явной немелодичности такого хода, особенно, если он начинается и кончается на сильном времени. Кроме скачков баса на кварту и квинту, возможен ход и на октаву при повторении аккорда.

**2. Специфика гармонизации баса**

При гармонизации баса следует применять как гармоническое, так и мелодическое соединение аккордов. Дополнительным средством обогащения мелодии служит применение перемещения аккордов. Перемещения главным образом целесообразно применять в тех случаях, когда бас:

- повторяется;
- делает октавные скачки;
- представлен более крупной длительностью.

При этом, однако, не следует злоупотреблять перемещениями; во избежание излишней суетливости и пестроты в гармонии целесообразно ограничить перемещения пределами счетной доли. Кроме того, при распределении общего ритмического движения следует учитывать общий темп, а также то, что на сильной доле такта естественно помещать длительности не более мелкие чем на слабых, а скорее более крупные или равные им.

Во избежание ошибок в голосоведении следует помнить, что ход баса на кварту допускает соединение как гармоническое так и мелодическое, а ход на квинту – только гармоническое.

**Контрольные вопросы и задания:**

1. Дайте понятие гармонизации.
2. Охарактеризуйте последовательность гармонизации мелодии.
3. Дайте характеристику специфики гармонизации баса.
4. Выполните гармонизацию мелодии (уч. Гармонии И.И. Дубовский., С.В. Евсеев., и др.) №1, 2.
5. Выполните гармонизацию баса (уч. Гармонии И.И. Дубовский., С.В. Евсеев., и др.) №4, 5.

**ПЛАН**

1. Скачки терций в сопрано.
2. Скачки терций в теноре.
3. Применение скачков при гармонизации мелодии.

**1. Скачки терций в сопрано**

При гармонизации трезвучий, состоящих в кварто-квинтовом соотношении (то есть T-D, D-T, T-S, S-T), в сопрано можно вести терцию одного из них в терцию другого.

Этот ход образует скачек на кварту или на квинту вверх или вниз, при соединении двух различных аккордов, и называется скачком терций.

При таком скачке расположение меняется; аккорд приходящийся на более высокий звук скачка, располагается широко, а приходящийся на более низкий звук, – тесно.

После скачка мелодия почти всегда движется в обратном скачку направлении. Лишь в редких случаях (когда второй из звуков – терция S или D – требует своего естественного ладового разрешения) возможно движение мелодии после скачка в том же направлении.

В миноре скачок от тонической терции к доминантовой может быть только нисходящий, на уменьшенную кварту, ибо восходящий на увеличенную квинту (как и любые другие ходы и скачки на увеличенные интервалы) считаются запрещенными.

**2. Скачки терций в теноре**

При гармонизации соединений тех же трезвучий (T-D, D-T, T-S, S-T), возможен скачок терции в терцию и в теноре.

Он также сопровождается сменой расположения, но в обратном порядке: при восходящем скачке расположение меняется от широко к тесному, а при нисходящем – от тесного к широкому.

Скачок терций в альте не применяется, так как приводит к неправильному расположению аккордов.

**3. Применение скачков при гармонизации мелодии**

Предварительный анализ гармонизации мелодии производится в том же объеме. Следует учитывать, что при рассмотрении скачков в

мелодической линии, некоторые следует классифицировать как скачки терций.

В целом применение скачков терций при гармонизации мелодии расширяет возможности гармонизации, наряду с применением перемещений аккордов.

**Контрольные вопросы и задания:**

1. Охарактеризуйте сущность применения скачков при гармонизации мелодии.
2. Поясните правила применения скачков терций в сопрано.
3. Поясните правила применения скачков терций в теноре.
3. Выполните гармонизацию мелодии с применением скачков терций (уч. гармонии И.И. Дубовский., С.В. Евсеев., и др.) №3, 4.
4. На фортепиано используйте скачки терций при соединении аккордов T-D, D-T, T-S, S-T в тональностях C-dur, F-dur, d-moll.

ТЕМА 7. СЕКСТАККОРДЫ ГЛАВНЫХ ТРЕЗВУЧИЙ. ГАРМОНИЗАЦИЯ МЕЛОДИЙ.  
ГАРМОНИЗАЦИЯ РАСПЕВОВ С ТРАНСПОЗИЦИЕЙ

**ПЛАН**

1. Определение и обозначение. Удвоение в секстаккорде и его расположение
3. Соединение секстаккордов с трезвучиями кварто-квинтового и секундового соотношения.
3. Перемещение.

**1. Определение и обозначение. Удвоение в секстаккорде и его расположение**

Секстаккордом называется первое обращение трезвучия. Секстаккорд обозначается цифрой 6, прибавляемой снизу к знаку функции, например: T6, S6, D6.

Удвоение в секстаккорде и его расположение. В секстаккордах главных трезвучий удваивается или основной звук или квинта, удвоение терции нежелательно и применяется лишь в особых случаях. Расположение секстаккорда может быть не только тесным или широким, но и смешанным.

По своей акустической природе сектаккорды менее устойчивы чем основные трезвучия, поэтому они применяются, главным образом, внутри построения, способствуя естественной текучести изложения.

В качестве заключительного аккорда любой каденции, завершающей предложение или период, сектаккорд, как правило, не применяется.

Правила соединения сектаккорда с другими аккордами не допускают движения параллельными октавами (унисонами), как нарушающее самостоятельность голосов. Такие параллельные октавы недопустимы в любой паре голосов.

При соединении трезвучий с сектаккордами возможно появление параллельных и противоположных квинт – это также запрещенная последовательность.

## **2. Соединение сектаккордов с трезвучием кварто-квинтового и секундового соотношения**

Сектаккорд соединяется с трезвучием кварто-квинтового соотношения гармонически, в плавном голосоведении, то есть без скачков.

Соединение сектаккордов с трезвучием секундового соотношения. В соединении  $S_6 - D$  независимо от удвоения основного звука или квинты в первом аккорде, движение всех голосов плавное.

В соединении  $S - D_6$  бас ведется на уменьшенную квинту вниз, а не на увеличенную кварту вверх. После скачка на уменьшенную квинту бас получает восходящее – противоположное скачку движение, и это делает его мелодическое последование более естественным; после же восходящего скачка на увеличенную кварту бас продолжает движение в том же направлении, что менее естественно, и поэтому избегается при гармонизации мелодии.

Если в обороте  $S - D_6$  субдоминантовое трезвучие дается в мелодическом положении квинты, то в доминантовом сектаккорде необходимо, во избежание параллельных квинт, удвоить квинту.

## **3. Перемещения**

Последовательность трезвучия и сектаккорда или наоборот, одной и той же функции образует разновидность перемещения аккордов. Бас переходит от основного звука к терции, или наоборот, одновременно какой-либо из верхних голосов (например, сопрано) уравнивает звуковой состав аккорда противоположным движением от терции к основному звуку (или наоборот). Сектаккорд может

быть перемещен и сам по себе – с изменением мелодического положения, расположения или удвоения.

Если сектаккорд следует за своим трезвучием, то в сектаккорде может образоваться удвоение терций. Аналогичное удвоение образуется иногда и при перемещении одного аккорда. Во всех подобных случаях необходимо следить за самостоятельностью голосоведения, не допуская параллельных октав, возникающих от удвоения терции.

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Дайте определение сектаккорда.
2. Охарактеризуйте возможные удвоения в сектаккорде и его расположение.
3. Поясните правила соединения сектаккордов с трезвучием кварто-квинтового соотношения.
4. Поясните правила соединения сектаккордов с трезвучием секундового соотношения
5. Охарактеризуйте способы перемещения сектаккордов.
6. Решение задач по теме (уч. гармонии И.И. Дубовский., С.В. Евсев., и др.) №1, 7.
7. На фортепиано постройте аккордовые последовательности:  $T - D_6 - T$ ;  $D - T_6 - D$ ;  $T - S_6 - T$  в тональностях до двух знаков.

## ТЕМА 8. ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ КВАРТСЕКТАККОРДЫ. ИЛЛЮСТРАЦИЯ ГАРМОНИЧЕСКИХ СТИЛЕЙ

### **ПЛАН**

1. Проходящие квартсектаккорды. Гармонизация проходящих оборотов.
2. Голосоведение в проходящих квартсектаккордах.
3. Вспомогательные квартсектаккорды субдоминанты и тоники.
4. Голосоведение. Вспомогательный квартсектаккорд в каденциях.

### **1. Проходящие квартсектаккорды. Гармонизация проходящих оборотов**

Помимо кадансового квартсектаккорда, существуют квартсектаккорды проходящие и вспомогательные. Их отличительная черта – по-

явление на слабом времени, в поступенном движении (отсюда их названия – по аналогии соответствующими неаккордовыми звуками – проходящими и вспомогательными).

Эти квартсекстаккорды, как и кадансовый обозначаются цифрами  $6\backslash 4$ , прибавляемыми к знаку функции  $S\ 6\backslash 4$ ,  $D\ 6\backslash 4$ ,  $T\ 6\backslash 4$ .

Проходящие квартсекстаккорды доминанты и тоники.

Проходящим называется квартсекстаккорд, помещенный на слабом времени между трезвучием и его секстаккордом при поступенном восходящем или нисходящем движении баса.

Между тоническим трезвучием и его секстаккордом (или в обратном направлении) помещается доминантовый проходящий квартсекстаккорд:

$T - D\ 6\backslash 4 - T\ 6$  или  $T\ 6 - D\ 6\backslash 4 - T$ :

Между субдоминантовым трезвучием и его секстаккордом (или в обратном направлении) помещается тонический проходящий квартсекстаккорд:

$S - T\ 6\backslash 4 - S\ 6$  или  $S\ 6 - T\ 6\backslash 4 - S$ .

## 2. Голосоведение в проходящих квартсекстаккордах

Для проходящих квартсекстаккордов типично плавное голосоведение; при поступенном движении баса вверх или вниз один из верхних голосов (чаще всего сопрано) движется по тем же звукам в обратном направлении; в одном из голосов удерживается общий звук, а четвертый голос движется на ступень вниз и обратно:

При гармонизации баса признаком наличия проходящего доминантового квартсекстаккорда является его поступенное движение от I ступени гаммы к III или в обратном направлении, а признаком наличия тонического проходящего квартсекстаккорда – поступенное движение от IV ступени к VI или наоборот.

При гармонизации мелодии признаком наличия проходящих квартсекстаккордов является, во-первых, аналогичное поступенное движение между I – III и IV – VI степенями гаммы.

Во-вторых, проходящий квартсекстаккорд может быть применен и при оставлении мелодии на месте на протяжении трех счетных долей (или трех более мелких длительностей), а также иногда при движении мелодии на секунду вниз и обратно, или на терцию и затем на секунду вверх.

## 3. Вспомогательные квартсекстаккорды субдоминанты и тоники

Вспомогательным называется квартсекстаккорд, помещенный на слабом времени между трезвучием и его повторением, на выдержанном басу.

Между тоническим трезвучием и его повторением вводится субдоминантовый вспомогательный квартсекстаккорд, а между доминантовым трезвучием и его повторением – тонический вспомогательный квартсекстаккорд:

Бас, на фоне которого появляется вспомогательный квартсекстаккорд, должен обязательно начинаться на сильном времени (или на относительно сильном) времени.

В проходящих и вспомогательных квартсекстаккордах удваивается обычно басовый звук.

## 4. Голосоведение. Вспомогательный квартсекстаккорд в каденциях

Нормой для введения вспомогательного квартсекстаккорда является очень плавное голосоведение: бас и его удвоение остаются на месте, а два остальных голоса идут параллельным движением (терциями или секстами) на ступень вверх и обратно.

В виде исключения вспомогательный квартсекстаккорд может быть применен и при более свободном голосоведении, со скачком в одном голосе.

Вспомогательный квартсекстаккорд в каденциях.

Вспомогательный квартсекстаккорд субдоминанты применяется нередко и в дополнительных плагальных каденциях, образуя их новую разновидность.

Если вспомогательный субдоминантовый квартсекстаккорд появляется после заключительной тоники, то один из голосов делает от тоники к субдоминантовому квартсекстаккорду ход на терцию вниз:

### Контрольные вопросы и задания:

1. Дайте характеристику проходящих и вспомогательных квартсекстаккордов.
2. С помощью каких квартсекстаккордов можно гармонизовать движение от I ступени к III?
3. С помощью каких квартсекстаккордов можно гармонизовать движение от IV ступени к VI?

4. Дайте характеристику вспомогательных квартсектаккордов, и способов их применения.

5. Решение задач по теме (уч. гармонии И.И. Дубовский., С.В. Евсеев, и др.) №2, 5.

7. На фортепиано постройте аккордовые последовательности: T-D6\4-T; D-T6\4-D; S6-T6\4-S в тональностях до двух знаков.

8. Иллюстрация гармонических стилей. Подберите музыкальные примеры с использованием проходящих и вспомогательных квартсектаккордов.

## Раздел II

### АККОРДЫ

#### ТЕМА 9. ДОМИНАНТСЕПТАККОРД. РАЗРЕШЕНИЕ. ОБРАЩЕНИЯ ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

#### ПЛАН

1. Расположение D7. Приготовление и разрешение.
2. Разрешение доминантсептаккорда.
3. Применение основного D7.
4. Обращение D7 и их применение.

#### 1. Расположение D7. Приготовление и разрешение

Доминантсептаккордом называется септаккорд, построенный на пятой ступени.

Доминантсептаккорд принадлежит к числу диссонирующих аккордов, среди которых является наиболее употребительным. Он состоит

из большой терции, чистой квинты и малой септимы, то есть из большого трезвучия и малой септимы – как в мажоре, так и в гармоническом миноре.

Обозначение доминантсептаккорда – D7.

Доминантсептаккорд применяется как полный, так и неполный. То есть с пропуском квинты и удвоением примы:

Доминантсептаккорд может иметь тесное, широкое и смешанное расположение.

Бифункциональность доминантсептаккорда.

Причиной диссонирования септаккорда является бифункциональность его звукового состава. Наряду со звуками доминантовой функции в него включен звук субдоминанты. В диссонирующем аккорде всегда одна из двух функций преобладает, по ней септаккорд получает свое название и обозначение.

Приготовление доминантсептаккорда.

Перед доминантсептаккордом может быть любой из известных аккордов, то есть T, T6, D, D6, S, S6 и K 6\4.

При соединении с выше перечисленными трезвучиями септима D7 может быть введена в поступенном нисходящем или восходящем движении.

Септима, появляющаяся после примы, доминантового трезвучия в поступенном нисходящем движении, называется проходящей. Септима может быть введена также и скачком.

#### 2. Разрешение доминантсептаккорда

Любое диссонирующее созвучие требует разрешения в консонанс.

Доминантсептаккорд разрешается обычно в трезвучие тоники. При разрешении полного D7 на основе ладовых тяготений голоса ведутся следующим образом:

– септима – на ступень вниз;

– квинта – на ступень вниз;

– терция – в сопрано на ступень вверх, в других голосах так же или на терцию вниз;

– прима – скачком в приму тоники.

Таким образом, полный септаккорд разрешается в неполное тоническое трезвучие и наоборот. Бас в этом случае можно вести в любую сторону:

При разрешении неполного D7 септима так же ведется на ступень вниз; другие голоса идут так:

- терция – на ступень вверх;
- прима – в одном из верхних голосов остается на месте,
- прима – в басу – скачком в приму тоники в любую сторону.

### 3. Применение основного D7

Основной D7 принадлежит к числу важнейших каденционных гармоний. В полных каденциях он обычно бывает в следующих условиях:

- S – D7 – T
- S6 – D7 – T
- K6\4 – D7 – T
- S – K6\4 – D7 – T

Условия применения D7 в половинных каденциях, в которых все же чаще бывает доминантовое трезвучие

- S6 – D7; T6 – D7

Таким образом, доминантсептаккорд пригоден для остановки в середине периода, если нет кадансового квартсектаккорда.

### 4. Обращения D7 и их применение

Доминантсептаккорд имеет три обращения: в первом из них басом служит терция, во втором – квинта, в третьем – септима доминантсептаккорда.

Первое обращение называется квинтсектаккордом. Он обозначается D6\5. Его бас образует с характерными интервалами терцию и кварту.

Второе обращение называется терцквартаккордом. Он обозначается D4\3, и образует с характерными звуками терцию и кварту.

Третье обращение называется секундаккордом. Он обозначается D2, потому что его характерные звуки образуют интервал секунды.

Разрешение обращений доминантсептаккорда.

Обращения D7 применяются обычно полными и разрешаются в тонику – на основе ладовых тяготений неустойчивых звуков: септима и квинта идут поступенно вниз, терция – вверх, а основной звук остается на месте. В результате такого голосоведения D6\5 и D4\3 разрешаются в основное тоническое трезвучие, а D2 – в тонический сектаккорд:

Образование и применение обращений.

Обращения D7 применяются в тех же условиях, что и основной его вид; септима их может появиться в плавном движении – проходящая и приготовленная, или скачком.

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

Применение обращений доминантсептаккорда значительно обогащает возможности мелодического развития каждого отдельного голоса и в особенности баса, поэтому при гармонизации мелодии следует шире использовать обращения D7, приберегая основной его вид, главным образом для каденций.

Проходящий терцквартаккорд.

Терцквартаккорд часто применяется в виде проходящего, вместо D6\4 между тоническим трезвучием и его сектаккордом, или в обратном направлении.

Во избежание удвоения тонической терции в обороте T – D4\3 – T6 доминантовую септиму приходится вести вверх, параллельно басу, эта необходимость отпадает, при обратном движении.

### Контрольные вопросы и задания:

1. Дайте определение D7.
2. Дайте характеристику основного D7, его расположения, приготовления и разрешения.
3. Поясните способы применения проходящей и приготовленной септимы в D7.
4. Охарактеризуйте принципы разрешения полного и неполного D7.
5. Дайте характеристику обращений D7 условий их применения и разрешения.
6. Решение задач по теме (уч. гармонии И.И. Дубовский., С.В. Евсеев, и др.) №3, 10.
7. На фортепиано постройте аккордовые последовательности: D7-T; D4\3-T; D6\5-T; D2-T6 в тональностях до двух знаков.
8. Подберите музыкальные примеры с использованием D7 и его обращений.

## ТЕМА 10. НЕАККОРДОВЫЕ ЗВУКИ. ИЛЛЮСТРАЦИЯ ГАРМОНИЧЕСКИХ СТИЛЕЙ

---

### ПЛАН

1. Неаккордовые звуки. Общие сведения.
2. Различные виды неаккордовых звуков: задержание, проходящий, вспомогательный, предъём.
3. Нетерцовые созвучия.

#### 1. Неаккордовые звуки. Общие сведения

В музыкальном изложении обычно различают мелодию и ее аккордовое сопровождение, аккомпанемент.

По отношению к одновременно звучащему аккорду каждый звук мелодии может быть аккордовым или неаккордовым.

Аккордовый звук является основным, терцией, квинтой или септимой, или ноной того аккорда, который в данный момент звучит.

Неаккордовым, наоборот, является любой другой звук, не входящий в состав одновременно звучащего аккорда. Иногда развитие мелодии основывается на одних аккордовых звуках. Для музыки XVIII и начала XIX столетий характерны мелодии, значительные части которых строятся на арпеджированном изложении звуков аккорда.

#### 2. Различные виды неаккордовых звуков: задержание, проходящий, вспомогательный, предъём

Задержание – неаккордовый звук на сильном (или относительно сильном) времени; такой звук задерживает смежного с ним по высоте аккордового звука, который обычно и появляется вслед за ним. Кроме задержания, все остальные неаккордовые звуки появляются на слабом времени.

Проходящий звук как бы проходит поступенно вверх или вниз между двумя различными аккордовыми звуками.

Вспомогательный звук соединяет поступенным движением – снизу или сверху – аккордовый звук с его повторением.

Предъём появляется (на слабом времени) в качестве звука из последующего аккорда.

### 3. Нетерцовые созвучия

Появление неаккордовых звуков на сильных или слабых временах приводит к появлению нетерцовых созвучий (известных под названием "случайных сочетаний"). На слабом времени созвучия эти являются проходящими, вспомогательными, а иногда и предъёмными.

Нетерцовые созвучия, появляющиеся на сильном времени от задержания, создают впечатление значительного напряжения, которое требует разрядки: она наступает в момент разрешения, то есть восстановления терцовой структуры аккорда. Иногда созвучие, образовавшееся от задержания, может быть внешне расположено по терциям.

#### Контрольные вопросы и задания:

1. Дайте характеристику неаккордовых звуков.
2. Назовите основные виды неаккордовых звуков.
3. Охарактеризуйте задержание.
4. Охарактеризуйте проходящий неаккордовый звук, вспомогательный, и предъём.
5. Дайте характеристику нетерцовых созвучий.
6. Иллюстрация гармонических стилей. Подберите музыкальные примеры, в которых использованы различные неаккордовые звуки.

## ТЕМА 11. ПОЛНАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА МАЖОРА И ГАРМОНИЧЕСКОГО МИНОРА. ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ЭВОЛЮЦИИ ГАРМОНИИ В XVIII – XIX ВЕКАХ В РОССИИ И ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

---

### ПЛАН

1. Диатоническая система.
2. Основные функциональные группы в классической гармонии.
3. Гармонический минор. Свойства побочных трезвучий.
4. Логика последовательности аккордов.
5. Обороты полной функциональной системы.

#### 1. Диатоническая система

На терцию ниже и на терцию выше каждого из главных трезвучий расположены побочные трезвучия, находящиеся в близком функциональном родстве с главными. Это родство обусловлено наличием у этих аккордов двух общих звуков.

Так образуются три функциональные группы, из которых каждая имеет в центре свое главное трезвучие. По функции главного трезвучия получает название и вся группа.

Как в субдоминантовой так и в доминантовой группе есть по одному трезвучию, входящему так же и в группу тоники, что создает связь между всеми группами.

### **2. Основные функциональные группы в классической гармонии**

Особенности тонической группы. В пределах функциональной системы тоническая группа занимает особое место. Тоника, как центр лада едина, а обе медианты – трезвучия VI и III ступени – имеются в составе двух других функциональных групп: трезвучие VI ступени (субмедианта) входит в субдоминантовую группу, а трезвучие III ступени (медианта) – в доминантовую.

Таким образом, в группу тоники входят трезвучия VI и III ступеней.

В группу доминанты трезвучия III и VI ступеней.

В группу субдоминанты трезвучия II и VI ступеней.

Как свидетельствует само название этих аккордов (медианта – середина), они занимают промежуточное функциональное положение: функция их может меняться в зависимости от ближайшего аккордового окружения (так называемая переменность функции).

### **3. Гармонический минор. Свойства побочных трезвучий**

Как известно, введение в минор мажорной Д (характерного созвучия мажора) создает гармонический минор. Это приводит к определенному сходству функциональных отношений аккордов минора и мажора. Аккорды групп минорной тоники и минорной субдоминанты обозначаются малыми буквами (t и s).

В отличие от мажора, трезвучие III ступени гармонического минора не входит в тоническую группу; несмотря на наличие двух общих звуков с тоникой, оно является резко неустойчивым аккордом (увеличенное трезвучие) и представляет доминантовую функцию, хотя и своеобразно звучащую. В тоже время трезвучие III ступени натурального минора явно тонично по своей функциональной принадлежности, а VI ступень – более субдоминанта, как совпадающая с субдоминантой параллельного мажора.

Существование в мажоре минорных побочных трезвучий и в миноре – мажорного трезвучия VI ступени (а также и III) ступени создает

возможность использовать контраст звучаний между ними и главными трезвучиями.

Разная степень неустойчивости аккордов в группах позволяет более разнообразными способами, и более длительно избегать излишне частого появления тоники или отодвигать ее на конец.

### **4. Логика последовательности аккордов**

Основное направление гармонического движения выражается формулой:

$$T - S - D$$

Она может охватить важнейшие гармонические сочетания, которые содержат в себе не только главные трезвучия, но и побочные. Так, любая функция этой формулы может быть представлена одним из побочных аккордов соответствующей группы, который в этом случае как бы заменяет свое главное трезвучие. Общая схема функционального движения, пополненная побочными трезвучиями, может выглядеть так:

$$T - VI - S - II - D - (III) VII - T$$

Данная схема определяет лишь общее направление движения, не обязывая к применению всех этих аккордов подряд.

Любое из трезвучий функциональной системы может быть превращено в септаккорд путем добавления септимы.

Наиболее яркими представителями группы D и S являются аккорды D7 и S7, в составе которых имеется лишь по одному звуку из тонического трезвучия; при этом в обоих указанных аккордах отсутствует терция тоники, характеризующая лад. Значительным напряжением обладает так называемый вводный септаккорд (DVII7), как малый, так и уменьшенный, благодаря полному отсутствию в нем звуков тоники. Эти три септаккорда получили в творческой практике название главных.

### **5. Обороты полной функциональной системы**

Применение аккордов полной функциональной системы вносит большое разнообразие в состав гармонических оборотов и каденций, так как каждая функция может быть представлена любым аккордом своей группы.

Например, автентический оборот может быть дан в следующих своих разновидностях:

$$T - D - T$$

T – D7 – T  
 T – DVII7 – T  
 T – DTIII6 – T  
 T – D – DTIII – T

Аналогичным образом можно варьировать плагальные обороты:

T – S – T  
 T – TSVI – T  
 T – TSVI – S – T  
 T – TSVI – S – SII – T

Варьирование полного оборота может быть доведено до образования очень пространных гармонических последовательностей, например:

T – TSVI – S – SII – DVII7 – D7 – DTIII – T и т. д.

#### Контрольные вопросы и задания:

1. Дайте характеристику диатонической системы.
2. Охарактеризуйте основные функциональные группы в классической гармонии.
3. Дайте характеристику свойств побочных трезвучий в гармоническом миноре.
4. Охарактеризуйте логику последовательности аккордов.
5. Назовите обороты полной функциональной системы.
6. Подберите музыкальные примеры, иллюстрирующие автентические, плагальные, полные гармонические обороты.

### ТЕМА 12. СЕКСТАККОРД И ТРЕЗВУЧИЕ II СТУПЕНИ

---

#### ПЛАН

1. Общие сведения. Удвоение в SII6.
2. Приготовление SII6.
3. Соединение SII6 с аккордами D группы.
4. Основное трезвучие SII в мажоре.

#### 1. Общие сведения. Удвоение в SII6

Секстаккорд II ступени (SII6) – самый распространенный из всех побочных аккордов и обычный представитель субдоминантовой группы – как в мажоре, так и в миноре.

Секстаккорд II ступени применяется главным образом в качестве субдоминанты (S), с удвоением басового звука, который является основным звуком главного аккорда группы – трезвучия субдоминанты. Такое удвоение в побочном аккорде усиливает его связь с главным трезвучием и, подчеркивает функциональную принадлежность секстаккорда II ступени к субдоминантовой группе.

Иногда в секстаккорде II ступени удваивается основной звук и изредка квинта.

#### 2. Приготовление SII6

Секстаккорд II ступени появляется после T или T6 при мелодическом соединении (отсутствие общих звуков). Как правило, три верхних голоса идут противоположно басу; в широком расположении это позволяет избежать возможных в данном обороте параллельных квинт. В миноре вторая из двух параллельных квинт – уменьшенная, поэтому данная последовательность здесь допустима. В тесном расположении, возможно движение всех голосов в одном направлении.

Секстаккорд II ступени может также появляться после основного трезвучия субдоминанты (S – II6), от сильной доли к более слабой.

#### 3. Соединение SII6 с аккордами D группы

Секстаккорд II переходит в любой из известных аккордов доминанты: в D, D6, D7 и его обращения, а также в K64.

При удвоении терции в II6 его соединение с основным доминантовым трезвучием – обычно мелодическое, несмотря на наличие общего звука: три верхних голоса идут вниз, противоположно басу, как в обороте S – D. Гармоническое соединение также возможно. Соединение S6 – D6 возможно как мелодическое, так и гармоническое. С D7 и его обращениями соединяется гармонически с оставлением одного или обоих общих звуков на месте.

#### 4. Основное трезвучие SII в мажоре

Основное трезвучие второй ступени применяется, как правило, только в мажоре, после S, T6 изредка T. Трезвучия S II находятся в терцовом соотношении и имеют два общих звука. При гармоническом соединении оба общих звука остаются на месте. Возможно и мелодическое соединение: бас ведется в терцию вниз, а три верхних голоса в противоположном направлении, то есть вверх, – один на терцию, два на кварту.

Соединение трезвучия II ступени с аккордами группы доминанты.

Соединение с основным трезвучием доминанты чаще всего мелодическое, с D7 и его обращениями – соединение чаще всего гармоническое (приготовленная септима).

#### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Дайте характеристику SII6. Назовите возможные удвоения в SII6.
2. Какими аккордами готовится SII6?
3. Охарактеризуйте соединение SII6 с аккордами D группы.
4. Дайте характеристику применения основного трезвучия SII в мажоре.
5. Подберите музыкальные примеры, в которых использован SII6.
6. Решение задач по теме (уч. гармонии И.И. Дубовский., С.В. Евсев., и др.) №1, 6.
7. На фортепиано постройте аккордовые последовательности: T – SII6 – D; T – S6 – SII6 – D7 – T в тональностях до двух знаков.

#### ТЕМА 13. ГАРМОНИЧЕСКИЙ МАЖОР. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПОСТРОЕНИЯ ГАРМОНИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ

---

#### **ПЛАН**

1. Трезвучия гармонического мажора.
2. Перечень.
3. Применение аккордов гармонического мажора.

#### **1. Трезвучия гармонического мажора**

В гармоническом мажоре, вследствие понижения VI ступени гаммы, аккорды IV и II ступеней имеют такое же строение, как в одноименном миноре: трезвучие s – минорное, трезвучие sII – уменьшенное, употребительно только в виде секстаккорда (как и в миноре).

Увеличенное трезвучие VI ступени мало употребительно.

Аккорды s и sII можно вводить прямо с пониженной VI ступенью, или же после аккордов группы S натурального мажора. В одном из голосов образуется ход на хроматических полутон вниз от VI к VI пониженной ступени.

#### **2. Перечень**

Передача хроматического полутона (в той же, а особенно в другой октаве) из одного голоса в другой образует фальшь, называемую перечнем, которое в учебной практике запрещается.

#### **3. Применение аккордов гармонического мажора**

Аккорды субдоминантовой группы гармонического мажора применяются как внутри построения, так и дополнительных плагальных каденциях.

Аккорды минорной субдоминанты и секстаккорд II ступени переходят также в аккорды доминантовой группы и кадансовый квартсекстаккорд на основе известных приемов голосоведения.

#### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Дайте характеристику трезвучия гармонического мажора.
2. Расшифруйте понятие – перечень.
3. Охарактеризуйте способы применения аккордов гармонического мажора.
4. Подберите музыкальные примеры, в которых использованы трезвучия гармонического мажора.
6. Решение задач по теме (уч. гармонии И.И. Дубовский., С.В. Евсев., и др.) №2, 7.

#### ТЕМА 14. ТРЕЗВУЧИЕ VI СТУПЕНИ. ПРЕРВАННАЯ КАДЕНЦИЯ, ПРЕРВАННЫЙ ОБОРОТ

---

#### **ПЛАН**

1. Функциональная особенность. Прерванный оборот.
2. Субдоминантовое значение VI ступени.
3. Голосоведение в оборотах D – VI; D7 – VI.
4. Прерванная каденция.
5. Приемы расширения периода.

#### **1. Функциональная особенность. Прерванный оборот**

После трезвучия и секстаккорда SII наибольшее распространение получило трезвучие VI ступени мажора и минора (TSVI, tsVI). В зависимости от своего аккордового окружения оно может представлять и S, и

Т. В этом основная особенность данного аккорда (что, и отражено в учебнике обозначении).

Прерванный оборот. Когда трезвучие TSVI вводится после D или D7 в основном виде, оно больше всего приближается к тонической функции, как бы замещает Т условно. Последовательность такого типа, то есть D-TSVI или D7-TSVI, называется прерванным оборотом. Обычно после прерванного оборота следует очередная по тональному кругу функция – естественнее всего S и SII, нередко T6, иногда же D с обращениями. Когда трезвучие TSVI вводится между Т и S, оно по функции делается менее четким; здесь TSVI не столько заместитель S или Т, сколько промежуточное между ними звено, как это типично для медиант.

## 2. Субдоминантовое значение TSVI ступени

Значительной функциональной четкости достигает TSVI в субдоминантовом значении. Если трезвучие TSVI вводится перед D, D7 или K84, то есть на типичном для S месте, оно представляет несомненную субдоминантовую функцию, хотя и несколько ослабленную.

TSVI с K6\4 может соединяться и мелодически (когда в TSVI удвоен основной звук) и гармонически (когда TSVI дана с удвоением терции).

Трезвучие VI ступени часто окружается тоникуй (Т-TSVI-Т). Такой оборот, возникший в XIX веке, получил особое развитие в русской музыке и сделался типичным для нее гармоническим исследованием в качестве одного из оборотов, объединяющих параллельные тональности в так называемую ладопеременную систему.

## 3. Голосоведение в оборотах D-TSVI; D7-TSVI

При соединении D с TSVI требуется соблюдение следующих условий голосоведения. Если D дана в мелодическом положении терции (то есть вводного звука), то терция D по тяготению движется, естественно, на ступень вверх (то есть в основной звук Т), а средние голоса ведутся противоположно басу, как вообще при всяком мелодическом соединении аккордов. В результате в TSVI (tsVI) обязательно удваивается терция. Если же вводный звук D находится в среднем голосе, то в мажорных тональностях удвоение терции в TSVI обязательным не является (хотя оно желательнее по функциональным причинам). В минорных тональностях в прерванном обороте вообще удвоение терции в tsVI совершенно необходимо и для избежания неестественного хода вводного звука на увеличенную секунду вниз:

По этой же причине в миноре вовсе не применяется соединение D6-tsVI (в басу неестественный ход на увеличенную секунду вниз), которое в мажоре по голосоведению вполне возможно (особенно при ладовой переменности):

Если в миноре за tsVI следует D в основном виде, то это соединение возможно по голосоведению лишь при условии удвоения терции в tsVI, так как при ином удвоении образуются параллельные квинты и октавы или нежелательный ход на увеличенную секунду. Однако с применением скачка в обороте tsVI-D удвоение терции в первом аккорде не обязательно:

Соединение доминантсептаккорда с VI ступенью (D7-TSVI) и в мажоре и в миноре требует, независимо от местонахождения вводного звука D7, обязательного удвоения терции в TSVI, tsVI.

Если же D7 представлен в неполном виде, то для такого удвоения необходим скачок в одном из трех верхних голосов основного звука D7 в терцию TSVI (на кварту вверх или квинту вниз). Такое разрешение D7 в TSVI отличается от обычного оборота D7-Т только ходом баса (ход на секунду вместо кварты) и подчеркивает тоничность TSVI:

## 4. Прерванная каденция

Прерванный оборот, введенный для заключения периода или части его (предложения), называется прерванной каденцией.

В прерванной каденции – доминанта (D или D7) всегда в основном виде переходит не в заключительную устойчивую тонику (как это ожидается), а в другой аккорд, чаще всего в TSVI (tsVI), и начатое заключение прерывается. Как функция все же неустойчивая и представляющая тонику лишь условно, TSVI требует продолжения гармонического движения, которое затем приводит к полной заключительной каденции.

Такое прерывание заключительного каданса применяется тогда, когда полное заключение еще нежелательно, и в том месте, где это заключение ожидалось, то есть в конце периода. Таким образом, прерванная каденция расширяет период. Нередко такое расширение достигается простым или варьированным повторением того построения, заключение которого было прервано. Однако расширение периода возможно и другими приемами – на основе развития тематического материала или изложения новых тематических элементов.

Иногда прерванная каденция вводится и для срединного заключения; обычно это бывает в начальном двутакте предложения и очень редко – в конце всего первого предложения:

### 5. Другие приемы расширения периода

Расширить период можно не только прерванной каденцией, но и другими приемами, а именно:

В заключении периода тоника вводится в мелодическом положении терции или квинты или же на слабом времени, то есть в несовершенном кадансе, что делает заключение не вполне законченным. Эта несовершенная каденция вызывает продолжение движения, которое, соответственно расширяя период, приводит к совершенной каденции.

В заключительной каденции после D или K6\4 появляется доминантовый секундаккорд (D2). Он обязательно должен разрешиться в секстаккорд тоники (T6), который для полного заключения не пригоден. Движение поэтому продолжается и доходит в дальнейшем до необходимого для заключения совершенного каданса.

#### Контрольные вопросы и задания:

1. Охарактеризуйте прерванный оборот.
2. Дайте характеристику субдоминантового значения VI степени.
3. Охарактеризуйте способы голосоведения в оборотах D–VI; D7–VI.
4. Расшифруйте понятие – прерванная каденция.
5. Охарактеризуйте другие приемы расширения периода.
6. Подберите музыкальные примеры по изученной теме.
7. Решение задач по теме (уч. гармонии И.И. Дубовский., С.В. Евсев, и др.) №1, 5.

#### ТЕМА 15. СУБДОМИНАНТСЕПТАККОРД (SII7)

---

#### ПЛАН

1. Определение. Интервальный состав SII7.
2. Приготовление и разрешение SII7. в трезвучие D и в T
3. Переход SII7. в D7 и его обращения.
4. Условия применения SII7 и SII2.

### 1. Определение и обозначение. Интервальный состав аккорда

Септаккорд II степени называется, как главный септаккорд группы, – субдоминантсептаккордом. Его обозначение SII7 (в миноре – sII7).

Интервальный состав субдоминантсептаккорда:

- в натуральном мажоре – малая терция, чистая квинта и малая септима (то есть минорное трезвучие с малой септимой);
- в миноре и гармоническом мажоре – малая терция, уменьшенная квинта и малая септима (то есть уменьшенное трезвучие с малой септимой):

Обращение SII7. Преобладание квинтсекстаккорда. Как и всякий другой септаккорд, SII7 имеет три обращения. Самый распространенный из всех четырех видов этого аккорда – квинтсекстаккорд (SII65). Этот аккорд объединяет в себе функционально родственные – главное трезвучие субдоминантовой группы (S) и секстаккорд SII. Поэтому SII65 – квинтсекстаккорд – и получил название "субдоминанты с прибавленной секстой". Его другое возможное обозначение: S65 (субдоминантовый квинтсекстаккорд)

### 2. Приготовление и разрешение SII7. в трезвучие D и в T

Аккорды SII7 вводятся после тонической или более простой субдоминантовой гармонии, то есть T, T6, TV S, S6, TSVI, в гармоническом соединении (чаще с приготовленной септимой), и после SII и SII6 (в том числе с проходящей септимой)

Разрешение SII7 в трезвучие D. Разрешение SII7 в доминантовое трезвучие происходит аналогично разрешению D7 в T:

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

В результате SII7, SII65 и SII43 разрешаются в основное трезвучие D, а Sib-в D6:

Разрешение в кадансовый квартсекстаккорд. Любой вид SII7, кроме секундаккорда, может быть разрешен в кадансовый квартсекстаккорд. В этом случае септима его остается на месте, образуя диссонирующий звук K64 (кварту).

Разрешение SII7 в Т. Все виды SI17 могут быть разрешены в соответствующие виды тонического трезвучия: септима остается на месте, остальные голоса ведутся преимущественно плавно.

SII7 разрешается в Т6;

SI165 разрешается в Т (наиболее употребительный прием, особенно в плагальных каденциях);

SI16s разрешается в Т6;

SI16s разрешается в Т64 (проходящий);

СП4з разрешается в Т64 (проходящий), реже в Т.

При различных разрешениях SII7 и его обращений возможны скачки на общих основаниях; септима обязательно ведется на ступень вниз или остается на месте; между крайними голосами не должно быть скрытых квинт или октав:

### 3. Переход SI17 в D7 и его обращения

Аккорды SII7 и sII7 очень часто переходят в доминантсептаккорд и его обращения. Нормы голосоведения здесь следующие: септима и квинта SII7 идут поступенно вниз, два остальных звука остаются на месте в качестве общих звуков обоих аккордов. При таком голосоведении SII7 обязательно переходит в D43 (и наоборот – SII43 в D7), а SIIe5 в D2 (и наоборот SII2 в D65):

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

Если в этом последовании применять D7 в неполном виде, то SII7 может перейти в неполный D7 скачком в басу от примы SII7 к приме D7:

### 4. Условия применения SII7 и SII2

Субдоминантсептаккорд может быть введен в обороты с проходящими аккордами Т, Т64 или TSVIV. Окружение этих аккордов может быть однородное или неоднородное. Существенно лишь движение баса по секундам:

Секундакорд II ступени. Секундакорд II ступени (SII7) вводится чаще всего после основного трезвучия SII (проходящая септима в басу) и разрешается в D6 или D65. Кроме того, он нередко применяется как вспомогательный, в окружении тонического трезвучия:

Аккорд SII7 с обращениями может быть применен вместо более простых видов субдоминанты – S и SII, если намечаемое движение

заданного голоса соответствует правильному разрешению или переходу SII7.

В тех случаях, когда основной звук (II ступень гаммы) идет в мелодии на узкий интервал (на секунду, терцию) вниз, аккорд II ступени следует брать без септимы (обычно – SII6), так как септаккорд здесь правильно разрешить нельзя.

### Контрольные вопросы и задания:

1. Дайте определение и характеристику интервального состава SII7.
2. Охарактеризуйте приготовление и разрешение SII7. в трезвучие D и в Т
3. Дайте характеристику правил перехода SII7 в D7 и его обращения.
4. Охарактеризуйте условия применения SII7 и SII2.
5. Постройте на фортепиано в тональностях до двух знаков SII7 с обращениями.
6. Подберите музыкальные примеры по изученной теме.
7. Решение задач по теме (уч. гармонии И.И. Дубовский., С.В. Евсев, и др.) №5, 14.

## ТЕМА 16. ВВОДНЫЕ СЕПТАККОРДЫ (DVII7)

---

### ПЛАН

1. Определение, приготовление DVII7
2. Разрешение вводного септаккорда в тонику.
3. Внутрифункциональное разрешение DVII7
4. Проходящие аккорды в окружении DVII7

### 1. Определение, приготовление DVII7

Септаккорд, построенный на вводном звуке (VII ступени), имеет доминантовую функцию и называется вводным. Его сокращенное обозначение DVII7. В зависимости от интервала между основным звуком и септимой различаются:

– малый вводный септаккорд натурального мажора, с интервальным составом – малая терция, уменьшенная квинта, малая септима (то есть уменьшенное трезвучие с малой септимой);

– уменьшенный вводный септаккорд гармонического мажора и минора (уменьшенный), с интервальным составом – малая терция, уменьшенная квинта, уменьшенная септима (то есть уменьшенное трезвучие с уменьшенной септимой).

Приготовление вводного септаккорда. Вводный септаккорд (особенно – уменьшенный) нередко появляется непосредственно после тоники; однако чаще всего он, в качестве диссонанса, готовится каким-либо аккордом группы S в гармоническом соединении с ним. Возможно появление вводного септаккорда и после D, и D7 а иногда (значительно реже) – после TSVI и tsVI.

#### 2. Разрешение вводного септаккорда в тонику

Как правило, вводный септаккорд и его обращения разрешаются в тонику с удвоенной терцией: квинта и септима DVII17 идут поступенно вниз (соответственно в терцию и квинту T), а основной звук и терция – поступенно вверх (соответственно в основной звук и терцию T).

При таком голосоведении основной вводный септаккорд разрешается в основное тоническое трезвучие, DVII6s и DVII43 – в тонический секстаккорд, а малоупотребительный секундаккорд – в проходящий T64 или, значительно реже, в K64. В разрешении DVII43 возможно применение скачка – но аналогии с разрешением D2 в T6. Удвоение тонической терции вызывается желанием избежать параллельных квинт при разрешении вводного септаккорда и его обращений; удвоение становится необязательным, если расположение DVII17 или его обращения таково, что при разрешении в тонику (T, или T6, или проходящий T64) получаются параллельные кварты, а не квинты.

#### 3. Внутрифункциональное разрешение DVII7

На сильном (а в более умеренном движении – и на относительно сильном) времени вводный септаккорд звучит очень напряженно и легко может быть воспринят как задержание к менее напряженному доминантсептаккорду. В таких случаях частичное – внутрифункциональное – разрешение делается нисходящим поступенным движением вводной септимы в основной звук D7.

При оставлении остальных трех (общих) звуков на месте:

- DVII7 разрешается (точнее – переходит) в D65,
- DVII65-в D43,
- DVII43 – в D2 и, наконец,
- DVII2 в основной D7.

#### 4. Проходящие аккорды в окружении DVII7

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

Субдоминантовые свойства вводного терцквартаккорда (DVII43)

Бас второго обращения вводного септаккорда является IV ступенью гаммы и представляет, тем самым, элемент субдоминанты в данном диссонирующем (значит – бифункциональном) аккорде.

Это служит поводом к использованию DVII43 в качестве своеобразной субдоминанты (тем более, что и септима его является, одновременно, субдоминантовой терцией); DVII43 непосредственно переходит в T с типичным для плагальных оборотов нисходящим ходом баса на кварту от IV ступени к I. При этом в субдоминанте, предшествующей вводному терцквартаккорду, удваивается квинта. Уменьшенный вводный септаккорд обладает одной особенностью, отличающей его от малого; он состоит из трех малых терций; увеличенная секунда, получающаяся от обращения уменьшенной септимы, энгармонически также равна малой терции. Таким образом, вне определенного тонального окружения основной уменьшенный вводный септаккорд не отличим на слух от своих обращений, построенных от того же звука (энгармоническое равенство).

#### Контрольные вопросы и задания:

1. Дайте определение DVII7, и характеристику способов приготовления DVII7.
2. Охарактеризуйте способы разрешения вводного септаккорда в тонику.
3. Охарактеризуйте внутрифункциональное разрешение DVII7.
4. Поясните способы употребления проходящих аккордов в окружении DVII7.
5. Постройте на фортепиано в тональностях до двух знаков SII7 с обращениями разрешите его в T и D7с обращениями.
6. Подберите музыкальные примеры по изученной теме.
7. Решение задач по теме (уч. гармонии И.И. Дубовский., С.В. Евсев, и др.) №1, 7.

**ПЛАН:**

1. Определение и интервальный состав аккорда.
2. Приготовление и разрешение D9 в Т.
3. Перемещение D9.

**1. Доминантноаккорд. Определение и интервальный состав аккорда Приготовление и разрешение**

Доминантноаккорд обозначается – D9. образуется D9 из D7, путем добавления к нему еще одной терции сверху. Построенный таким образом на основном звуке доминанты, пятизвучный аккорд состоит из большой терции, чистой квинты, малой септимы и ноны:

В зависимости от качественной величины ноны различают большой и малый нонаккорды. Большой D9 встречается в натуральном мажоре, малый – D9 в миноре и гармоническом мажоре:

**2. Приготовление и разрешение D9 в Т**

Доминантовый нонаккорд обычно приготавливается аккордами субдоминантовой группы – S, S6, SII, SII7, реже TSVI, натурального мажора, гармонического мажора и минора, соединение с данными аккордами обычно гармоническое: два общих звука остаются на месте, образуя в нонаккорде приготовленную септиму и нону:

Разрешение D9 в тонику

Нонаккорд как и септаккорд – бифункциональное, диссонирующее созвучие требующее разрешения в консонирующее созвучие.

Полный нонаккорд разрешается в тонику следующим образом:

- основной звук идет в основной звук тоники, а все остальные голоса движутся как во вводном септаккорде;
- терция и квинта поступенно вверх;
- а септима и нона вниз в терцию и квинту тоники.

Тоническое трезвучие, таким образом, получается с удвоенной терцией:

В четырехголосном складе D9 применяется неполным, то есть с пропуском квинты. Неполный нонаккорд разрешается всегда в полное тоническое трезвучие:

На сильной или относительно сильной доле, подобно вводному септаккорду, нонаккорд применяется нередко как задержание к D7. в этом случае нона разрешается нисходящим секундовым ходом в октаву, то есть в удвоенный основной звук D7, а все остальные голоса остаются на месте.

**3. Перемещение D9**

Как и другие аккорды, нонаккорд допускает перемещения. Перемещения образуются путем изменения его мелодического положения. Однако, при всяких перемещениях нонаккорда, его нона не должна помещаться на расстоянии секунды от его основного звука (баса) во избежание нежелательной "грязной" звучности.

По аналогии с доминантовым нонаккордом существует и субдоминантовый нонаккорд. Он строится на второй ступени, преимущественно в мажоре, и представляет собой усложнение септаккорда II ступени, применяется он в полном и в неполном виде (с пропуском квинты).

**Контрольные вопросы и задания:**

1. Дайте определение и характеристику интервального состава аккорда.
2. Охарактеризуйте способы приготовления D9.
3. Охарактеризуйте способы разрешения D9 в Т.
3. Поясните употребление D9 как задержания к D7.
4. Дайте характеристику SII9.
5. Постройте на фортепиано в тональностях до двух знаков D9 и разрешите его в Т и D7.
6. Подберите музыкальные примеры по изученной теме.
7. Решение задач по теме (уч. гармонии И.И. Дубовский., С.В. Евсев, и др.) №4, 8.

**ПЛАН**

1. Менее употребительные аккорды доминантовой группы.
2. Сектаккорд VII ступени.
- 3.Трезвучие III ступени в мажоре.
4. Доминанта с секстой – условия применения.

### 1. Менее употребительные аккорды доминантовой группы

К менее употребительным аккордам доминантовой группы относятся: секстаккорд седьмой ступени – DVII6, трезвучие третьей ступени – III5\3, и доминанта с секстой – D\6.

Трезвучие седьмой ступени, по звучности напоминает D43, отличаюсь от него только отсутствием основного звука доминанты.

В DVII6 преимущественно удваивается басовый звук, то есть терция трезвучия или квинта, основной звук как вводный не удваивается.

### 2. Секстаккорд VII ступени

Важнейшие случаи применения аккорда связаны с определенными мелодическими оборотами. DVII6 применяется в качестве проходящего между тоникой и ее секстаккордом:

Кроме того, если какой-нибудь из трех верхних голосов движется от терции субдоминантового трезвучия через вводный звук к тонике, то правильное соединение субдоминанты с доминантой оказывается затруднительным из-за восходящего движения данного голоса.

### 3. Трезвучие III ступени мажора

В зарубежной классической музыке трезвучие третьей ступени встречается довольно редко, – очевидно вследствие недостаточной функциональной определенности.

В русской музыке оно получило гораздо большее распространение.

Применение трезвучия DTIII.

Наиболее характерно применение трезвучия III ступени для гармонизации VII ступени гаммы, идущей на ступень вниз. Трезвучию III ступени обычно предшествует основное T трезвучие или же трезвучие TSVI ступени, после трезвучия III обычно следует основное субдоминантовое трезвучие.

### 4. Доминанта с секстой

В основном доминантовом трезвучии мажора и минора квинта может быть заменена секстой (считая от баса), при оставлении прежнего удвоения басового звука. Это созвучие располагается по терциям от третьей ступени гаммы, то есть является как бы секстаккордом DTIII.

Секста заменяющая квинту, помещается почти всегда в верхнем голосе.

В основном доминантсептаккорде возможна такая же замена квинты секстой, тоже, как правило, в верхнем голосе. От такой замены образуется созвучие, по терциям не располагающееся:

Условия применения доминанты с секстой.

Замена в доминанте квинты секстой характерно для каденций. После субдоминантовой или тонической гармонии доминанта может вступить прямо с секстой, которая затем разрешается в квинту, как задержание. В этом случае доминанта с секстой как бы заменяет кадансовый квартсекстаккорд.

Доминанта может вступить в виде трезвучия или септаккорда, квинта которого на фоне выдержанного или повторяемого аккорда переходит затем в сексту.

### Контрольные вопросы и задания:

1. Охарактеризуйте основные типы менее употребимых аккордов доминантовой группы.

2. Дайте характеристику условий применения секстаккорда седьмой ступени, трезвучия третьей ступени.

3. Дайте характеристику условий применения доминанты с секстой и доминантсептаккорда с секстой.

4. Постройте на фортепиано в тональностях до двух знаков D\6 и D7\6.

5. Подберите музыкальные примеры по изученной теме.

6. Решение задач по теме (уч. гармонии И.И. Дубовский., С.В. Евсеев, и др.) №1, 10.

## Раздел III

---

### ПРОСТЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

---

#### ТЕМА 1. ОБЪЕКТ, МЕТОДЫ И ЦЕЛИ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

---

##### ПЛАН:

1. Искусство как одна из форм общественного сознания. Стиль и жанр в музыке.
2. Стиль и жанр в музыке. Жанровые средства. Музыкальный язык.
3. Выразительные возможности музыкальных средств.
4. Основные черты метода анализа музыкальных произведений.

##### **1. Искусство как одна из форм общественного сознания. Жанровые средства. Музыкальный язык**

Искусство – одна из форм общественного сознания. Основное явление и понятие, определяющее специфику искусства, отличающее его от других форм общественного сознания, это художественный образ. Художественный образ содержит обобщение, данное через конкретное, чувственно воспринимаемое явление. Нечто общее выражено в художественном образе через единичное, и это служит средством типизации жизненных явлений в искусстве.

Обобщение жизненных явлений в художественном образе с особой концентрацией, сгущением, заострением их типичных черт, и приводит к яркому, впечатляющему характеру образа. Роль художественно-

го вымысла, воображения, весьма значительная во всех искусствах, с большей наглядностью выступает, например, в литературе.

Целостный анализ художественного образа, произведения искусства должен стремиться раскрыть в нем общие и неповторимо индивидуальные черты в их единстве. Являясь одной из форм общественного сознания, искусство отражает, прежде всего, общественное бытие, общественную действительность, мысли и чувства общественного человека.

Таким образом, отображение в искусстве тех или иных явлений жизни неотделимо от выражения отношения художника к этим явлениям, от их оценки художником. Это отображение всегда эмоционально окрашено. Художественный образ, представляет, следовательно, не только единство общего и индивидуального, но и единство объективного и субъективного, а также единство рационального и эмоционального.

##### **2. Стиль и жанр в музыке. Жанровые средства. Музыкальный язык**

Музыкальный стиль – это возникающая на определенной музыкально-исторической почве и связанная с определенным мировоззрением система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения – система, рассматриваемая как нераздельное целое.

Музыкальные жанры – это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с различными социальными функциями музыки, в связи с определенными типами ее содержания, ее жизненными назначениями, условиями ее исполнения и восприятия.

Марш, танец, песня, романс, серенада, баркарола, хорал, ноктюрн, концерт, симфония, соната, квартет – все это жанры музыки, то есть музыкальные жанры.

В различных жанрах вырабатываются типичные для этих жанров средства – ритмические обороты, мелодические фигуры, виды фактуры и т.д. через жанры и жанровые средства в музыке отражаются многие явления действительности. Поэтому выяснение жанровой природы того или иного произведения или отрывка весьма существенно для раскрытия содержания музыки.

Музыкальные жанры обладают национальной характерностью. Они исторически развиваются, преобразуются в соответствии с изменением содержания и задач музыкального искусства, обусловленным ходом общественного развития.

Под музыкальной формой в широком смысле слова понимается целостная, организованная система музыкальных средств, примененная для воплощения содержания произведения, образуют его форму. Ведущую роль в единстве содержания и формы играет содержание. Когда изменившиеся общественно-исторические условия изменяют содержание произведения искусства, тогда это новое содержание новых произведений влечет за собой, в конечном счете, и изменение тех музыкальных средств, которые служат воплощению содержания, то есть изменение музыкальной формы.

Музыкальная форма всегда имеет две стороны: процессуально-динамическую и архитектурную.

Всю совокупность исторически сложившихся средств музыкальной выразительности часто называют музыкальным языком. Музыкальный язык понимается в широком смысле как выраженное определенным образом содержание. В более узком значении, говорят например, о музыкальном языке русской народной песни, или музыкальном языке русских композиторов классиков и т. д.

Тот или иной прием, отдельное средство музыкального языка не имеет определенного, раз навсегда заданного выразительного значения. Однако всякое средство имеет свой круг главных, типичных выразительных возможностей. Он определяется местом данного средства в соответствующей исторически сложившейся системе музыкального языка и опирается, на какие-либо объективные свойства и жизненные связи средства. Сами типы взаимодействия средств могут быть, принадлежащих к этой системе, очень различными – от простейшего складывания или взаимодополнения выразительных эффектов, производимых определенными средствами, до весьма сложного их соединения. Обычно взаимодействие средств связано с их существенным неравноправием. Одни средства составляют как бы ядро выразительности данного музыкально-тематического образования, определяющее общий жанрово-выразительный характер музыки, ее род; другие – подчиняются ядру, реализуют преимущественно те свои возможности, которые соответствуют выразительности ядра, но в то

же время вносят в общую выразительность свои оттенки, способствуя ее индивидуализации.

### **3. Выразительные возможности музыкальных средств**

Содержательные и коммуникативные возможности музыкальных средств обусловлены не только их объективными свойствами и жизненными связями, но и их местом в соответствующей исторически сложившейся системе средств, в системе некоторого музыкального языка. Эта система способна по-разному использовать и истолковывать объективные свойства и жизненные связи средств, в частности акцентировать одни из них и оставлять другие в тени.

Каждой системе музыкальных средств присущи свои оппозиции, то есть противопоставления на разных уровнях системы существенно звучащих единиц, комплексов, свойств. Главные оппозиции в ладо-гармонической области это мажор и минор. Главные оппозиции в области метроритма:

- двухдольность и трехдольность;
- ямбичность (сильные, мужские окончания интонаций и мотивов);
- хореичность (слабые, женские окончания).

В области мелодического рисунка оппозиции образуют:

- 1) ясно направленное движение и колеблющееся, вращательное;
- 2) подъем и спад;
- 3) движение широкими и узкими интервалами (скачки и плавное движение);
- 4) движение по тонам аккорда и секундовые интонации.

Оппозиции в области темпа, регистра, артикуляции динамики очевидны. Знание оппозиций системы важно как для анализа отдельных произведений, так и для их частей.

Рассмотрим некоторые принципы художественного воздействия – общие для разных видов искусств.

Один из таких принципов – принцип множественного и концентрированного воздействия. Он гласит, что важный выразительный эффект достигается в произведении с помощью не какого-либо одного средства, а нескольких или многих, направленных к той же цели и таким образом осуществляющих множественное и концентрированное воздействие. Применение множественного и концентрированного воздействия – одно из необходимых условий впечатляющей силы образа, ударности художественного эффекта, безотказности его действия.

Противовесом к принципу множественного и концентрированного воздействия служит принцип совмещения функций.

Состоит он в том, что важные художественные средства, ответственные композиционные решения обычно служат достижению не какого-либо одного эффекта, а нескольких, то есть несут несколько функций, совмещают их. Таким образом, один принцип гласит, что существенные цели достигаются, как правило, совместным действием нескольких средств, а другой – что существенные средства чаще всего служат нескольким целям.

Другая пара принципов художественного воздействия связана с использованием инерции восприятия: она заключается в следовании инерции восприятия и в ее нарушениях. Наибольшее значение имеет эта пара во временных и пространственно-временных искусствах.

#### **4. Основные черты метода анализа музыкальных произведений**

Общий характер музыкальной пьесы, так или иначе, улавливается при непосредственном восприятии и допускает некоторую первоначальную и чаще всего приблизительную формулировку. Ее уточнение и обоснование достигается в процессе движения аналитической мысли по двум направлениям. Одно идет от восприятия пьесы к сравнениям с другими, более или менее аналогичными сочинениями, к включению произведения в ряд явлений некоторого стилевого и жанрового типа, к сопоставлениям со всевозможными сведениями об эпохе и условиях его создания, о композиторе, его высказываниях, письмах и т.д., в конечном же счете к выходу в сферу социально-исторической и художественно-психологической обусловленности творчества.

Другое направление идет вглубь разбираемого произведения – к анализу его структуры, раскрывающему само воплощение содержания и его различных сторон. Это тоже ведет к более конкретному и точному представлению о содержании, характере, идее произведения, ибо последнее материализуется в соответствующих средствах, в художественной форме, вне которой они не могут быть реализованы. К области анализа структуры относится и разбор применения в ней общих принципов художественного воздействия.

#### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Дайте характеристику понятий – стиль и жанр в музыке.
2. Проанализируйте основные жанровые средства.

3. Охарактеризуйте выразительные возможности музыкальных средств.

4. Покажите взаимодействие музыкальных средств, охарактеризуйте первичные комплексы.

5. Охарактеризуйте общие принципы художественного воздействия и основные черты метода анализа музыкальных произведений.

#### ТЕМА 2. МЕТОД ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА. МЕЛОДИЯ. ЛАДОГАРМОНИЧЕСКАЯ СТОРОНА. РИТМ. МЕТР

---

#### **ПЛАН**

1. Понятие мелодии. Мелодия и ее важнейшие стороны.
2. О мелодической линии, взаимодействии мелодической линии и ладовой стороны мелодии.
3. Ритм и метр. Основные предпосылки ритмической выразительности. Строгая и свободная метрика.

#### **1. Понятие мелодии. Мелодия и ее важнейшие стороны**

Под мелодией обычно понимается звучащая в одном голосе музыкальная мысль. Она может представлять собой либо одnogолосное музыкальное целое, либо главный голос многоголосной мысли, или такой голос, который обладает достаточной музыкальной характерностью.

Мелодия представляет собой целостное явление, единство различных сторон. Для мелодии, как музыкальной мысли, имеют важное значение и музыкально-высотное соотношение, и ритм и динамика, и тембр, и сам способ исполнения и т.д.

Все эти свойства существенны для выразительного характера мелодии, но не все они играют одинаковую роль в её строении, ее внутренней логике, не все они одинаково важны для узнаваемости данной мелодии.

Очевидно, что главную роль в мелодии играют высотная и ритмическая стороны ее организации.

От ритма зависит расчлененность мелодии на части. Ритм не является, однако, специфической стороной мелодии. Такой стороной яв-

ляются музыкально-высотные соотношения, изменения высоты звуков. В соответствии с вышеизложенным можно более точно определить специфическую сторону мелодии – наличие высотных изменений:

Мелодия – это одноголосная последовательность звуков музыкального произведения, содержащая изменения высоты звука и обладающая более или менее самостоятельной образно-музыкальной осмысленностью, характерностью, индивидуализированностью.

Музыкально-высотные отношения, в свою очередь имеют две стороны, неразрывно связанные между собой:

1. мелодическую линию или мелодический рисунок, то есть совокупность высотных подъемов и спадов мелодии, совокупность движений мелодии вверх, вниз. На одной высоте;
2. ладовые, ладотональные соотношения, и шире – соотношения, связанные с той или иной системой высот.

Мелодическая линия – это та сторона музыкально-высотных отношений, которая объединяет мелодию, как музыкальную мысль с рядом важнейших элементов существования мелодии.

## **2. О мелодической линии, взаимодействии мелодической линии и ладовой стороны мелодии**

При анализе мелодии рассмотрение ее ладовой стороны существенно во многих отношениях.

Прежде всего, с ладовой стороной очень часто связаны черты национального своеобразия мелодии. Анализ ладовой стороны мелодии существенен с точки зрения различной ладовой напряженности звуков и интервалов мелодии, то есть с точки зрения соотношения ладово устойчивых и неустойчивых звуков, с точки зрения степени интенсивности тяготений тех или иных звуков или отрезков мелодии.

Существенна также ладовая окраска мелодии – более светлая или более темная. Развитие мелодии нередко в значительной мере, основано на ладовых, ладотональных, ладогармонических средствах. На выразительность мелодии влияет и ее интервальный состав.

Весьма существенно понятие скрытого интервала. Это интервал образуемый, хотя и близкими, но не соседними звуками мелодии и ярко воспринимаемый благодаря каким-либо условиям.

## **3. Ритм и метр. Основные предпосылки ритмической выразительности. Строгая и свободная метрика**

Выразительность мелодической линии опирается, прежде всего, на естественную связь восходящего движения с нарастанием напряжения, нисходящего – со спадом, успокоением.

Как правило, в мелодии происходят смены направления движения, чередования восходящего и нисходящего движения, что обычно соответствует усилениям и ослаблениям напряжения передаваемой мелодией эмоции. Это определяет более или менее ясно выраженную волнообразность мелодической линии.

Другая важная предпосылка выразительности мелодической линии основана на соотношении плавного движения и широких ходов, скачков. Основой мелодической линии является поступенное движение, то есть движение по смежным тонам ладовой системы. Такое движение создает ощущение непрерывности, плавности, певучести, мелодичности мелодии.

Мелодия обычно сочетает широкие ходы с уравнивающим их плавным движением, нередко полностью или частично заполняя диапазон скачка.

Закономерное соотношение скачков и плавных движений, равно как и чередование различных степеней плотности мелодического рисунка – одно из важных условий пластичности, эластичности мелодической линии.

Большое место в выразительности мелодической линии занимает кульминация мелодии. Кульминация – это точка ее наивысшего напряжения.

Кульминация – одна из основных функций мелодической вершины. Если развитая мелодия имеет одну ясно выраженную главную кульминацию, то эта кульминация обычно приходится на вторую половину мелодии: естественно, что подъем, нарастание напряжения требует больше времени, чем спад, успокоение. С другой стороны, скорое окончание мелодии после кульминации вызывает впечатление оборванности, недосказанности. Поэтому, очень часто кульминация помещается в третьей четверти формы.

Одним из ярких выразительных средств мелодии является ее метроритмическая организация.

Музыкальным ритмом, как известно, называется организованная последовательность длительностей музыкальных звуков. В широком смысле слова под ритмом иногда понимают временные соотношения и

более крупного плана, например, соотношения масштабов музыкальных построений, пропорций частей целого.

Элементарные предпосылки музыкально-ритмической выразительности во многом аналогичны элементарным предпосылкам выразительности мелодической линии. Соотношение между высокими и низкими звуками приблизительно соответствует соотношению между звуками краткими и долгими и т. д.

Взаимодействие ритмических формул образует метрическую систему.

Под метрической системой в широком смысле имеется в виду закономерно упорядоченная система ритмических соотношений, но вовсе не обязательно тактовая система, а тем более равномерно-акцентная тактовая система с резко подчеркнутыми сильными долями.

Равномерно-акцентная тактовая система представляет собой лишь один тип метрической организации, называемый строгой метрикой.

Строгая акцентная метрика имеет два основных размера (метра) образующих одну из оппозиций в пределах данной системы: двухдольный (его разновидность четырехдольный) и трехдольный.

#### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Дайте характеристику понятия мелодии.
2. Охарактеризуйте ладогармоническую сторону мелодии.
3. Поясните специфику взаимодействия мелодической линии и ладовой стороны мелодии.
4. Дайте формулировку понятий ритм и метр.
5. В чем состоят основные предпосылки ритмической выразительности мелодии?
6. Дайте характеристику строгой и свободной метрики.
7. Охарактеризуйте квадратные и неквадратные построения.

#### ТЕМА 3. МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ – ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ КАТЕГОРИЯ АНАЛИЗА. ПРОСТЕЙШИЕ СИНТАКСИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ

#### **ПЛАН**

1. Мотив, фраза. Квадратные и неквадратные построения.
2. Наложение. Фактура.

3. Мелодико-синтаксические структуры.

4. Ритмический мотив. Ритмическая акцентуация.

#### **1. Мотив, фраза. Квадратные и неквадратные построения**

Факторы расчленения произведения на крупные и мелкие части весьма разнообразны. Расчленяющее значение может иметь появление нового материала, или начало повторения только что изложенного построения, либо же возвращение прежнего материала после нового. Пауза, ритмическая остановка, гармонический каданс, завершение мелодической волны, смена тональности, тембра, регистра, динамического оттенка – все эти средства могут служить факторами расчленения.

Музыкальное произведение, представляющее собой нечто цельное, в то же время расчленено на части – большие и меньшие. Правильное понимание этой расчлененности – одно из условий правильного понимания музыки и верного ее исполнения.

Момент разделения между частями произведения называется – цезурой.

Органическая часть произведения, отделенная цезурами, называется построением, независимо от ее длины.

При расчленении произведения необходимо учитывать нередко встречающееся наложение – совпадение момента окончания предыдущего построения с моментом начала последующего. Одним из ярких проявлений наложения является вторгающийся каданс, то есть такой завершающий какое-либо построение каданс, последняя гармония которого падает на сильную долю первого такта следующего построения.

#### **2. Наложение. Фактура**

Под фактурой произведения или отрывка произведения понимается совокупность его голосов, рассматриваемых с точки зрения их характера, их сочетания и их функций в музыкальном целом. Одна и та же фактура часто сохраняется на протяжении более или менее значительного отрывка и является одним из постоянных факторов, определяющих характер музыкальной выразительности этого отрывка.

Различным функциям частей соответствует различие в самом их характере, в их мотивном строении, тонально-гармонических особенностях, фактуре и т. д.

Совокупность черт построения, связанную с его функцией в форме, принято называть типом изложения. В этом смысле, различают: заключительный, вступительный, разработочный, экспозиционный типы.

Структурные функции частей музыкальных форм исторически сложились не без связи с типичными музыкально-логическими функциями, но использованы соответствующие части могут быть очень разнообразно.

### 3. Мелодико-синтаксические структуры

Среди простейших мелодико-синтаксических структур следует выделить:

- парно-периодическую структуру;
- структуру дробления;
- дробления с замыканием;
- структуру суммирования.

Парно-периодическая структура может быть выражена формулой:

$$\begin{aligned} & a+a+v+v; \\ & a+a1+v+v1; \\ & a+a1+v+v1. \end{aligned}$$

Такое строение способно сочетать повторность и ясную расчлененность с вариационным развитием и т. д.

Структура суммирования объединяет два сходных мотива и мотив равный их сумме, например 1+1+2 или 2+2+4 и т. д. Структура суммирования выражается формулой:

$$a+a+av; a+a+va; a+a+vc$$

Структура противоположная суммированию – дробление. В ней за цельной и слитной фразой следуют короткие мотивы, обычно выделенные из первой фразы, например

$$2+1+1; \text{ или } 4+2+2 \text{ и т. д.}$$

Структура дробления с замыканием может быть выражена следующим образом:

$$2+2+1+1+2 \text{ или } 4+4+2+2+4$$

Все выше перечисленные простейшие музыкально-синтаксические структуры распространены как в народной, так и в профессиональной музыке

Для музыки со строгой акцентной метрикой и ясно подчеркнутыми оборотами существенно понятие ритмического мотива.

### 4. Ритмический мотив. Ритмическая акцентуация

Под ритмическим мотивом понимается небольшой узнаваемый при повторении ритмический оборот произведения, содержащий одну метрически сильную долю.

В тактовых мотивах весьма существенно положение мотива по отношению к сильной доле такта. Следует выделить две наиболее общие возможности:

- 1) мотив начинается с сильной доли такта и заканчивается на более слабой доле;
- 2) мотив начинается со слабой доли такта и устремлен к предыдущей, сильной доле такта.

Развитие многих мелодий, активизация или увеличение широты дыхания мотивов, часто связано с переходом от начальных мотивов хореического типа к мотивам ямбического типа.

Метрическая природа мотивов допускает деление не только на два наиболее общих типа: хореический и ямбический, возможна и гораздо более детальная классификация. Наряду с восходящим и нисходящим мотивами следует выделить третий тип – волнообразный, амфибрахический мотив.

Амфибрахический мотив имеет затакт, но заканчивается на слабой доле, представляя, таким образом, метрическую волну: затакт, сильная доля, слабое окончание

В музыке со строгой акцентной метрикой принято различать тяжелые и легкие такты. Подобное соотношение тяжелых и легких тактов, чаще всего встречается в квадратных построениях. Квадратные структуры преобладают в жанрах связанных со строгой акцентной метрикой (марш, танец), и приобрели огромное распространение в классической музыке. Значение квадратных структур определяется тем, что они как бы распространяют на большее протяжение самое элементарное – двухдольное метрическое соотношение.

Многие неквадратные структуры воспринимаются как видоизменение квадратных – их расширение, сжатие и т. д.

Специальный вид расширения связан с генеральным затактом. Так называется затактное образование, к какому либо построению, захватывающее не часть такта, а целый предшествующий такт.

Существует также, органическая неквадратность, то есть неквадратные построения, отнюдь не воспринимаемые с точки зрения уклонения от квадратности.

**Контрольные вопросы и задания:**

1. Дайте характеристику понятий мотив, фраза.
2. Охарактеризуйте квадратные и неквадратные построения.
3. Дайте определение понятий наложение, фактура.
4. Классифицируйте простейшие мелодико-синтаксические структуры.
5. Ритмический мотив. Ритмическая акцентуация.
6. Подберите музыкальные примеры на простейшие музыкально-синтаксические структуры.

ТЕМА 4. МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ ТОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ. ПЕРИОД. СООТНОШЕНИЕ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ В МУЗЫКЕ

---

**ПЛАН:**

1. Период. Определение. Классификация периодов.
2. Классический нормативный период. Особенности структуры.
3. Период с дополнением и расширением. Особенности структуры.

**1. Период. Определение. Классификация периодов**

Фактура музыкального произведения сочетает ряд компонентов в одновременности. Среди них есть главные и второстепенные. Главным компонентом многоголосной ткани является мелодия.

Обычно в начале произведения находятся важные, заглавные построения называемые темами.

Существует понятие – тематический и нетематический материал. Тематический материал произведения строится на основе темы, а нетематический обычно на общих формах движения или новом музыкальном материале.

Для понимания форм гомофонных произведений очень большое значение имеет структура именуемая – периодом.

Период – это определенная форма законченного изложения тематического материала в гомофонной музыке.

Признаком законченности обычно служит полная каденция. Вместе с тем, период – это простейшая форма самостоятельного гомофонного произведения.

Структура периода возникла в связи с функцией изложения гомофонной темы, в периоде со значительным расширением второго предложения обычно содержится и развитие темы.

**2. Классический нормативный период. Особенности структуры.**

Можно выделить следующие структурные функции частей в музыкальной форме, которые так или иначе связаны, а от части и совпадают с соответствующими логическими функциями:

а) изложение темы или ряда тем, то есть первоначальное их проведение;

б) связующая часть между какими-либо основными частями формы, прежде всего между изложением различных тем;

в) середина, построение, расположенное между двумя сходными частями, развивающее предшествующий материал.

Одним из важных частных случаев середины является разработка.

г) реприза – повторное проведение темы после нового раздела. Обычно реприза имеет завершающее значение для всей пьесы;

д) дополнение или заключительное построение к основной форме или ее части, следующее после окончания основной формы или ее части;

е) вступление или вступительное построение к основной форме или какой-либо ее части.

Для анализа музыкальных произведений и систематики музыкальных форм большое значение имеют принципы развития и формообразования.

Основными являются: повторность; вариационность; разработочность; сопоставление различных музыкальных мыслей; свободное развертывание; репризность.

В наиболее типичном случае период состоит из двух мелодически сходных построений (четырёх, восьми, шестнадцатитактных), из которых первое заканчивается половинной каденцией, а второе – полной совершенной каденцией.

Такой период принято называть – классическим нормативным. (Бетховен. 27-я соната для ф-п).

Типичное строение периода сложилось в песенно-танцевальных жанрах гомофонной музыки. Существенны для этого строения два момента. Во-первых, повторность определенного мелодико-ритмическо-

го построения, которая как бы утверждает это построение, закрепляет его в сознании воспринимающего.

Во-вторых, гармоническая цельность и законченность, для которой очень большое значение имеет взаимодействие каденционных гармоний на расстоянии: особое единство, спаянность двух сходных частей достигается тем, что неустойчивое окончание первой части получает свое устойчивое разрешение в конце второй части.

### **3. Период с дополнением и расширением. Особенности структуры**

Существуют и другие разновидности периода. Прежде всего, это период неповторного строения. Обычно в таком периоде имеется та или иная единая структура (например, суммирование, дробление с замыканием и т.д.) и, поскольку период не делится на две сходные части, он труднее поддается расчленению. Поэтому в подобных случаях принято говорить о периоде единого строения или единой структуры.

Существует разновидность не нормативного периода – период – предложение. Обычно такой период состоит из одного предложения или совпадает с ним.

Принято различать еще две разновидности не нормативного периода:

- период с расширением;
- период с дополнением.

Период с расширением и дополнением. Особенности структуры.

Расширение в периоде осуществляется за счет секвентного повторения какого-либо мотива или фразы; посредством прерванной или несовершенной каденции и т.д. Период с расширением (Мендельсон. Песня без слов № 6).

Расширение периода следует отличать от дополнения к периоду; последнее повторяет уже достигнутый, заключительный каданс периода и возможно лишь после окончания периода; а расширение дается внутри периода. Период с дополнением (Бетховен. 12-я соната для ф-п).

Период в тональном отношении может быть однотональным и модулирующим. В гармоническом отношении – замкнутым и незамкнутым.

Существуют так же периоды, состоящие из двух мелодически сходных предложений, каждое из которых по своему внутреннему строению само является типичным периодом – такой период называется сложным.

### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Дайте определение периода.
  2. Охарактеризуйте классификацию периодов.
  3. Дайте определение классического нормативного периода.
3. Период с дополнением. Особенности структуры.
4. Укажите на структурные различия периода с дополнением и периода с расширением.
  5. Подберите музыкальные примеры классического нормативного периода, периода с расширением и периода с дополнением.

### ТЕМА 5. СИСТЕМА ТИПИЧЕСКИХ ФОРМ ТОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ. ПРОСТАЯ 2-ЧАСТНАЯ ФОРМА. ОСОБЕННОСТИ АНАЛИЗА МНОГОЧАСТНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

---

#### **ПЛАН:**

1. Музыкальный материал тональной музыки. Отношение формы и содержания в музыке.
2. Функции частей в форме. Определение и разъяснение. Строение и основные типы.
3. Простая репризная и безрепризная 2-частная форма.
4. Куплетная форма

#### **1. Музыкальный материал тональной музыки. Отношение формы и содержания**

Различным функциям частей соответствует различие в самом их характере, в их мотивном строении, тонально-гармонических особенностях, фактуре и т.д.

Совокупность черт построения, связанную с его функцией в форме, принято называть типом изложения. В этом смысле, различают: заключительный, вступительный, разработочный, экспозиционный типы.

Структурные функции частей музыкальных форм исторически сложились не без связи с типичными музыкально-логическими функциями, но использованы соответствующие части могут быть очень разнообразно.

Так, структура периода возникла в связи с функцией изложения гомофонной темы, но в периоде со значительным расширением второго предложения обычно содержится и развитие темы.

## **2. Функции частей в форме. Определение, строение и основные типы**

Можно выделить следующие структурные функции частей в музыкальной форме, которые так или иначе связаны, а от части и совпадают с соответствующими логическими функциями:

1. Изложение (экспозиция) темы или ряда тем, то есть первоначальное их проведение.

2. Связующая часть между какими-либо основными частями формы, прежде всего между изложением различных тем.

3. Середина, построение, расположенное между двумя сходными частями, развивающее предшествующий материал.

Важным частным случаем середины является разработка.

4. Реприза – повторное проведение темы (или ряда тем) после нового раздела. Обычно реприза имеет завершающее значение для всей пьесы.

5. Дополнение или заключительное построение к основной форме или ее части, следующее после окончания основной формы или ее части.

6. Вступление или вступительное построение к основной форме или какой-либо ее части.

Для анализа музыкальных произведений и систематики музыкальных форм большое значение имеют принципы развития и формообразования.

Главнейшие их них:

1. повторность;
2. вариационность;
3. разработка;
4. сопоставление различных музыкальных мыслей;
5. свободное развертывание;
6. репризность.

Под музыкальными формами принято понимать различные исторически сложившиеся типы строения музыкальных произведений, типичные композиционные планы произведений или, типичные композиционные структуры. Складывались эти типы строения в реальной

практике музицирования – в связи со свойствами и требованиями тех или иных музыкальных жанров и стилей, в связи с типичными для этих жанров и стилей отношениями и принципами музыкального развития, а также, в связи сообщим историческим развитием музыкального мышления, музыкального восприятия, музыкальных средств.

Музыкальные формы складывались под влиянием различных факторов. Роль этих факторов неодинакова, но ни один из них, взятый в отдельности, не может быть положен в основу классификации форм.

В основу систематики следует класть внутренние закономерности самих форм – закономерности, сложившиеся, в свою очередь, под воздействием ряда факторов. Иначе говоря, систематизировать структуры следует, в основном, по специфическим структурным признакам.

В основу систематизации небольших гомофонных форм кладутся тематические и тональные соотношения, а также структурные функции частей.

## **3. Простая репризная и безрепризная, двухчастная форма.**

Простая двухчастная форма является следующей по сложности после периода.

Самый элементарный вид этой формы представляет собой сопоставление двух периодов повторной структуры: а + а1 + в + в1 (Кабалевский). Хоровая сюита).

Такая форма содержит большие, нежели простой период возможности для создания оттеняющего контраста и некоторого развития.

Эта форма коренится в народной музыке и тесно связана с характерным для народной музыки принципом оттеняющего или развивающего сопоставления двух частей: куплета (запева) и припева, сольного и общего танца, песни и инструментального наигрыша.

Типичное соотношение двух периодов в инструментальной теме (Бетховен. 25-я соната для ф-но).

Функции второго периода двухчастных форм не сводятся только к оттеняющему контрасту. Вместе с таким контрастом второй период может развивать, продолжать мысль первого периода, может ее подытоживать, резюмировать.

Часто различные функции второго периода совмещаются: например, одновременно дается контраст и развитие.

Вторая половина второй части простой двухчастной формы очень часто берет на себя функцию репризы: она воспроизводит одно пред-

ложение начального периода, чаще второе, то есть то, которое завершается полной каденцией. Первая же половина второй части целиком выполняет развивающую функцию и более неустойчива; в ней обычно господствует доминантовая гармония или содержится отклонение в другую тональность. Кроме того, она нередко носит более дробный характер (например 2 + 2, а не 4) в связи с чем вся двухчастная форма представляет структуру дробления с замыканием.

Таким образом, существуют два основных типа простой двухчастной формы:

1. безрепризная простая двухчастная форма:
2. репризная простая двухчастная форма.

Репризный тип содержит в конце второй части репризу (точную или видоизмененную) одного предложения начального периода, а первый тип не содержит (Скрябин. Прелюдия, op16 №5).

Из всего сказанного о простой двухчастной форме видно, что обычное ее определение как состоящей из двух периодов относится только к одному из типов безрепризной формы. Область применения простой двухчастной формы чрезвычайно велика. Простая форма может быть формой, как самостоятельного произведения, так и его части.

Как форма самостоятельного сочинения простая двухчастная форма встречается в большинстве романсов, во многих танцах, пьесах для отдельных инструментов.

В качестве части целого простая двухчастная форма входит в состав более развитых форм, например, в состав сложной двухчастной и сложной трехчастной форм.

Очень большую роль играет простая двухчастная форма в качестве основы куплетной песни, куплетной формы.

#### **4. Куплетная форма**

Под куплетной формой понимается такая форма вокального произведения, которая состоит из нескольких проведений подряд одного и того же музыкального построения с различным словесным текстом.

Повторяемые с различным текстом сходные музыкальные построения называются куплетами. Само повторение музыки куплета может быть совершенно точным или же с некоторыми изменениями, вариантами. Куплетная форма господствует в народном песенном творчестве, в массовой песне, часто встречается в романсах. В русской народной

песне варианты изменения в музыку куплетов часто вносятся импровизационным путем, во время исполнения.

С куплетной формой часто сочетается уже упомянутая запевно-припевная структура. В народной песне эта структура, предполагает исполнение первой части – запевалой, второй – хором. Однако запевно-припевная структура встречается и в сольной куплетной песне, и в массовых песнях, которые предполагают коллективное исполнение всей песни (обеих частей). В этих случаях текст припева повторяется неизменно во всех строфах песни, а текст запева изменяется.

Куплетная форма чрезвычайно распространена в народной музыке самых различных народов, равно как и в музыке профессиональной. Преимущества этой формы, как и ее недостатки, очевидным образом связаны с самой ее природой. Преимуществами являются, прежде всего, простота и ясность формы, а также легкая запоминаемость музыки вследствие многократного повторения сравнительно небольшого и простого музыкального построения.

Недостатки куплетной формы – известное однообразие, замкнутость частей и их ограниченность друг от друга, неразвитость формы, отсутствие в ней единого, органического сквозного развития, некоторая механичность сцепления частей. Эти недостатки иногда в значительной мере преодолеваются посредством изменений, вносимых в музыку куплетов.

В этих случаях принято говорить о куплетно-вариационной форме и, соответственно, о свободной куплетной форме.

На основе куплетной формы развились многие собственно вариационные формы профессиональной музыки.

#### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Охарактеризуйте музыкальный материал тональной музыки.
2. Покажите взаимосвязь формы и содержания в музыке.
3. Охарактеризуйте функции частей в форме.
4. Дайте характеристику основных разновидностей простой 2 – х частной формы.
5. Назовите существенное различие между простой 2-частной репризной и безрепризной формой.
6. Охарактеризуйте историю возникновения и бытования куплетной формы.
7. Подберите музыкальные примеры простой 2-частной формы.

**ПЛАН:**

1. Определение и разъяснение.
2. Основные типы простой 3-частной формы. Строение простой 3-частной формы.
3. Разновидности трехчастной формы. Трех-пятичастная форма.

**1. Определение простой 3-частной формы**

Простой 3-частной формой называется такая форма, первая часть которой представляет собой период, а остальные части не содержат структур сложнее периода.

Простая 3-частная форма близко примыкает к простой 2-частной форме, если следующие после начального периода развивающая середина и завершающая реприза превращаются в два вполне самостоятельных этапа, то такая форма оказывается 3-частной.

Повторение в репризе всего начального построения, является, независимо от размеров развивающей середины, достаточным основанием для определения формы именно как 3-частной.

Очень часто более или менее значительная по масштабам середина заканчивается предыктом перед репризой, то есть построением в главной тональности на доминантовом органном пункте. Нередко предыкт перед репризой занимает значительную часть всей середины (Шопен, Этюд ор.№7).

**2. Основные типы простой 3-частной формы Строение простой 3-частной формы**

Простые 3-частные формы принято делить на два типа в зависимости от того, развивает ли середина только тему начального периода или же содержит новую тему, новый музыкальный материал.

В первом случае речь идет о простой 3-частной форме с серединой развивающего типа; во втором случае о простой 3-частной форме с контрастной серединой, со средней частью на новом музыкальном материале.

Развивающая середина может контрастировать с крайними частями в том или ином отношении (например, в отношении динамики, фактуры и т.д.).

Но контраст бывает более ярким и значительным при наличии новой темы. В этом случае середина может представлять собой период или даже повторенный период. Примерами контрастной 3-частной формы могут служить "Мелодия" для скрипки и фортепиано Чайковского (ор.42 №3), вторая часть его концерта для скрипки.

Иногда от контрастирующей средней части к репризе ведет небольшая связующая часть, а в единичных случаях такая связка есть между первым периодом и средней частью.

В общем, контрастирующая середина встречается в простой 3-частной форме, реже, чем середина развивающего типа.

Иногда средняя часть простой трехчастной формы носит частично контрастирующий частично развивающий характер. В некоторых случаях средняя часть построена целиком на новом тематическом материале, то есть контрастирует с крайними частями, но этот материал излагается неустойчиво, подобно середине развивающего типа (тональная неустойчивость, секвентность, имитационность и другие приемы развития). Естественность подобного сочетания определяется тем, что средний раздел формы часто как бы опирается на крайние и поэтому от него не требуется та же степень устойчивости и структурной оформленности, что от крайних разделов.

**3. Разновидности трехчастной формы. Трех-пятичастная форма**

Как и в двухчастной форме, в трехчастной форме возможно повторение частей, буквальное или варьированное. Нередко повторяется первый период. Наоборот, почти никогда не повторяется отдельно взятая развивающая середина, поскольку она не имеет структурной самостоятельности, напротив, контрастирующая средняя часть может повторяться. Точно так же не повторяется отдельно взятая третья часть (реприза) простой трехчастной формы.

Очень часто повторяются вторая и третья часть вместе взятые. Если первый период при этом тоже повторяется, возникает схема:

$$\backslash:A:\backslash:B A:\backslash$$

Если же первый период не повторяется:

$$A\backslash:B A:\backslash, A B A B A$$

Поскольку в трехчастной форме с таким повторением частей – точным или варьированным – фактически оказывается пять частей, эту форму называют трех-пятичастной. Подобная форма возникает как на основе трехчастной с серединой развивающего типа, так и с контрастной серединой.

Простая 3-частная форма может иметь вступление, а так же дополнение или коду.

Иногда вступление содержит новый музыкальный материал.

Масштабы коды нередко бывают значительными и иногда особенно в небольших пьесах – не уступают масштабам основных частей формы (Лядов, Прелюдия ор. 57№1).

**Контрольные вопросы и задания:**

1. Дайте определение простой трехчастной формы.
2. Охарактеризуйте основные разновидности простой 3-частной формы.
3. Поясните специфику отличий средних частей 3-частной формы.
4. Охарактеризуйте структуру трех-пятичастной формы.
5. Подберите музыкальные примеры простой трехчастной формы с серединой развивающего типа.
6. Подберите музыкальные примеры простой трехчастной формы с контрастной серединой.

## Раздел IV

---

### СЛОЖНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

---

ТЕМА 7. АНАЛИЗ МУЗЫКИ, ВЗАИМОДЕЙСТВУЮЩЕЙ С ПОЭЗИЕЙ, ХОРЕОГРАФИЕЙ, ТЕАТРОМ. СЛОЖНЫЕ 2-Х И 3-ЧАСТНЫЕ ФОРМЫ

---

**ПЛАН:**

1. Определение и разъяснение. Строение сложной 3-частной формы
2. Основные типы сложной 3-частной формы
3. Сложная двухчастная форма.

**1. Определение и разъяснение. Строение сложной 3-частной формы**

Сложной трехчастной формой называется такая репризная трехчастная форма, в которой первая часть изложена в простой двух или трехчастной форме, а остальные части не содержат более развитых форм.

В сложной трехчастной форме средняя часть, как правило, контрастирует с крайними частями и лишь в очень редких случаях носит характер развития материала первой части.

Контрастное сопоставление двух основных частей и репризная повторность первой из них лежат в основе подавляющего большинства сложных трехчастных форм.

Сложная трехчастная форма откристаллизовалась к концу XVII – началу XVIII века как раз в связи со стремлением к отображению контрастов в более крупных и вместе с тем цельных произведениях. Про-

тотипом сложной трехчастной формы было встречающееся в старинных сюитах непосредственное сопоставление двух одноименных танцев с повторением первого из них после второго.

В дальнейшем развитии сложной трехчастной формы контраст между крайними частями и средней стал делаться более значительным. Главная тональность стала встречаться в средней части все реже. Кроме того, средняя часть стала более резко отличаться от первой по характеру своего тематического материала, иногда даже по метру и темпу.

## 2. Основные типы сложной 3-частной формы

Схема сложной трехчастной формы напоминает схему простой трехчастной формы: первая и третья части сходны между собой и могут быть обозначены одной буквой, вторая часть обычно отличается по музыкальному материалу и обозначается другой буквой:

А	В	А
I часть	II часть	III часть

Пишется первая часть сложной трехчастной формы в простой двух или трехчастной форме. Заканчивается она обычно полной совершенной каденцией в главной тональности, но изредка в другой тональности (например, в тональности доминанты).

Вторая часть сложной трехчастной формы бывает двух типов:

- имеющая самостоятельную форму (период, либо простая двух или трехчастная форма);
- не имеющая такой формы, состоящая из ряда построений и обычно тонально неустойчивая.

Средняя часть сложной трехчастной формы, изложенная в самостоятельной форме периода или простой двух или трехчастной форме, носит название трио, независимо от того обозначено ли это название в нотах.

Средняя часть, не имеющая такой формы, состоящая из ряда построений, называется эпизодом.

При этом к трио, естественно, причисляются и те средние части, форма которых самостоятельна, хотя и незамкнута.

Если трио и эпизод существенно отличаются между собой по своей форме, то в других отношениях они обладают рядом сходных черт:

- и трио и эпизод строятся на новом музыкальном материале;
- и трио и эпизод пишутся обычно в новой неглавной тональности и, следовательно, отличаются от крайних частей и в тональном отношении.

Возникающий при этом тональный контраст способствует усилению контраста тематического.

Таким образом, в сложных трехчастных формах средние части могут быть расположены в следующий ряд по степени самостоятельности:

- развивающая середина (нет самостоятельной формы и самостоятельной темы);
- эпизод (нет самостоятельной формы, но есть самостоятельный тематический материал);
- трио (есть и самостоятельная форма и самостоятельная тема).

Сложная трехчастная форма со средней частью, написанной в форме периода или простой двух или трехчастной форме, называется сложной трехчастной формой с трио.

Сложная трехчастная форма, включающая среднюю часть, не имеющую самостоятельной формы, называется сложной трехчастной формой с эпизодом.

Наиболее часто встречающиеся в средней части сложной трехчастной формы тональности (кроме главной) – тональности субдоминантовой группы и одноименные.

В виде исключения встречаются средние части в тональности доминанты.

## 3. Сложная двухчастная форма

Сложной двухчастной формой называется такая двухчастная форма, в которой хотя бы одна из двух частей написана в простой двух или трехчастной форме, а другая является в типичных случаях периодом либо простой двух или трехчастной формой.

Сложная двухчастная форма встречается редко. Причина этого заключается в том, что сложная двухчастная форма, как и сложная трехчастная, основана на контрастном сопоставлении двух частей, обычно требующих после себя завершения, вывода. Наиболее естественным и простым завершением как раз и является повторение первой части, то есть реприза, а это уже делает форму трехчастной. Ясный образец сложной двухчастной формы представляет собой №1 из "Евгения Онегина" Чайковского (дуэт и квартет: повторенный период плюс простая трехчастная форма).

### Контрольные вопросы и задания:

1. Дайте определение сложной трехчастной формы.
2. Охарактеризуйте строение сложной 3-частной формы.

3. Охарактеризуйте основные типы сложной 3-частной формы.
4. Дайте характеристику структуры трех-пятичастной формы.
5. Дайте определение сложной двухчастной формы
6. Подберите музыкальные примеры сложной трехчастной формы с эпизодом.
7. Подберите музыкальные примеры сложной трехчастной формы с трио.
8. Выполните целостный анализ выбранных примеров.

#### ТЕМА 8. СТРУКТУРА ДОКЛАССИЧЕСКОЙ И ПОСЛЕКЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ. ФОРМА РОНДО

---

##### ПЛАН:

1. Определение и разъяснение. Структура формы рондо.
2. Основные этапы исторического развития рондо. Рондо французских клавесинистов.
3. Рондо венских классиков. Круг выразительных возможностей. Сфера применения формы рондо.

##### 1. Определение и разъяснение. Структура формы рондо

Формой рондо называется такая форма, в основе которой лежит чередование неоднократно возвращающейся главной темы с различными эпизодами.

Таким образом, главная тема должна проводиться не менее трех раз, а эпизоды не менее двух, следовательно, в форме рондо имеется, как минимум пять частей:

А В А С А

В форме рондо есть чередование неоднократно возвращающейся темы (а) с различными эпизодами (в,с). Однако это чередование не является основой формы: такой основой является здесь контрастное сопоставление двухтемной простой трехчастной формы (ава) с трио (с), после чего вновь повторяется первая тема.

Структура главной темы рондо и эпизодов также может быть различной: период, простая двухчастная форма, простая трехчастная форма, а в эпизодах, кроме того, построение или ряд построений не об-

разующих периода. В рондо возможны связующие части между темой и эпизодами, а также кода, вступление встречается реже.

Таким образом, типичное рондо основано на неоднократном контрастном сопоставлении и неоднократной репризной повторности.

Рондо – старинная форма. Она глубоко коренится в народной музыке – в хороводах, песнях, танцах. В процессе развития хороводной песни, видимо, музыка куплетов стала варьироваться и постепенно возникла форма, в которой части, соответствующие куплетам, сделались различными также по музыке. Само название "рондо" свидетельствует о происхождении этой формы от старинных танцев, хороводных песен. Слово "рондо" означает круг, хоровод. Так называется старинный хороводный танец.

##### 2. Основные этапы исторического развития рондо. Рондо французских клавесинистов

Одним из старинных видов формы рондо является куплетное рондо (рондо французских клавесинистов).

Особенности структуры куплетного рондо:

- многочастность – 5-ти, 7-ми, 11-ти и т.д;
- части невелики по размерам, просты по структуре;
- излагается главная тема обычно в форме периода;
- эпизоды не сложнее периода;
- контрастирование эпизодов с темой выражено слабо;
- кода чаще всего отсутствует, нет и связующих частей;
- рефрен повторяется точно, без вариационных изменений;
- эпизоды пишутся в тональностях первой степени родства.

Эпизоды в рондо такого типа называются куплетами, а тема рефреном.

Наиболее известные произведения – "Кукушка" Дакена, "Жнецы", "Сборщики винограда", "Любимая" Фр. Куперена, "Нежные жалобы" Рамо.

##### 3. Рондо венских классиков

Существенно отличается от рондо французских клавесинистов рондо зрелого классицизма, рондо венских классиков – Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Особенности структуры рондо венских классиков:

- количество частей 5, три рефрена и два эпизода;

– части крупнее и значительнее, резче контрастируют между собой;

– обычно есть связующие части и кода;

– ясно выраженное развитие и цельность формы;

– второй эпизод значительно превосходит первый по масштабу, структурной самостоятельности, степени контраста с рефреном;

Тональное соотношение эпизодов:

– первый эпизод часто дается в D тональности;

– второй эпизод в S тональности;

– общий тональный план рондо – T D T S T.

Могут встречаться и другие тональные соотношения, например, первый эпизод в параллельном миноре, а второй – в одноименном миноре и т.д. Во многих рондо венских классиков существенным фактором развития является варьирование рефрена при его возвращении. Цельности произведения способствует и кода, завершающая произведение и зачастую синтезирующая весь музыкальный материал.

Главная тема в рондо венских классиков обычно излагается в простой двух или трехчастной форме (возможно и форме периода). К первому эпизоду нередко ведет небольшая связка. Первый эпизод иногда представляет собой период, иногда не имеет самостоятельной структуры и является незамкнутым построением или рядом построений, в некоторых случаях он может быть изложен в простой 2-х или 3-частной форме.

От первого эпизода ко второму проведению темы обычно ведет связующая часть, чаще небольшая. Второе проведение рефрена часто бывает неполным.

Второй эпизод вступает чаще всего сразу после второго проведения темы, без связующей части, наподобие трио в сложной трехчастной форме. Он напоминает трио и своим ярким контрастом по отношению к главной теме, и своей тональностью (чаще всего субдоминантовая или одноименная тональность), и своей оформленностью. Его строение обычно сложнее строения первого эпизода. От второго эпизода к третьему проведению темы большей частью ведет связующая партия, при том, сама довольно значительная по масштабам. После третьего проведения темы обычно следует кода, которая может использовать материал как темы так и эпизодов.

Тематизм рондо венских классиков носит преимущественно песенно-танцевальный характер.

#### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Дайте определение формы рондо.

2. Охарактеризуйте особенности структуры формы рондо.

3. Дайте характеристику основным этапам исторического развития рондо.

4. Охарактеризуйте особенности структуры рондо французских клавесинистов.

5. Охарактеризуйте особенности структуры рондо венский классиков.

6. Дайте сравнительную характеристику двух разновидностей формы рондо.

7. Подберите музыкальные примеры рондо французских клавесинистов.

8. Подберите музыкальные примеры рондо венский классиков.

9. Сделайте гармонический анализ выбранных музыкальных примеров.

#### ТЕМА 9. МЕТОДИКА МУЗЫКАЛЬНОГО АНАЛИЗА И МЕТОДЫ ДРУГИХ НАУК. ПРОСТЫЕ И СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ. ВАРИАЦИОННАЯ ФОРМА. ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ

#### **ПЛАН:**

1. Вариационная форма. Определение и разъяснение. Классификация вариационных форм. Народные истоки формы.

2. Строгие и свободные вариации

3. Вариации на выдержанную мелодию.

4. Вариации на выдержанный бас.

5. Строгие и свободные вариации. Двойные вариации.

#### **1. Вариационная форма. Классификация вариационных форм**

Вариационной формой или вариационным циклом называется форма, состоящая из первоначального изложения темы и ряда ее видоизмененных повторений.

Вариационная форма сочетает развитие, изменчивость с непосредственно ощутимым элементом повторности, постоянства. Сочетание постоянного и переменного элементов выделяется и в форме рондо. Там, однако, это сочетание давалось как бы в одновременности, тогда как в вариационной форме оно реализуется в одновременности: в каждой вариации одновременно присутствует и новое и постоянная связь с одной и той же темой.

Изложению темы иногда предшествует вступление. Во многих случаях вариационный цикл завершается кодой. Число вариаций бывает различным – от двух-трех до нескольких десятков. Размеры темы колеблются от четырехтактного построения до простой трехчастной формы. Нередко тема заимствуется из произведений народной музыки или произведений другого композитора. Если тема сочинена самим автором вариаций, то она называется оригинальной.

Вариации, таким образом, не только представляют собой определенную композиционную форму, но могут рассматриваться и как определенный музыкальный жанр. Это существенно отличает вариационную форму от периода и простых форм. Вариационная форма может представлять собой не только самостоятельное сочинение, но и часть циклического произведения – симфонии, сюиты, концерта, сонаты и т. д.

Принято различать вариационные формы следующих типов:

- строгие вариации;
- свободные вариации.

## **2. Строгие и свободные вариации**

Строгие вариации сохраняют общую структуру темы, ее протяженность, темп, метр, тональность.

Свободные вариации не придерживаются этих ограничений, могут изменять также и названные стороны темы.

К строгим вариациям, кроме их основного вида, который можно также назвать фигурационным, относятся и два более специфических вида:

- вариации на выдержанную мелодию;
- вариации на выдержанный бас.

Вариационный метод развития получает наиболее ясное и полное выражение в строгих вариациях. Свободные вариации нередко применяют и разработочный метод. Вариационная форма, как и ряд дру-

гих форм, имеет глубокие народные корни в народной песенной и танцевальной музыке.

В различных куплетах многих русских народных песен основной напев и все многоголосное изложение не повторяется в неизменном виде, а варьируется. В результате возникает куплетно-вариационная форма, в которой начальный куплет как бы играет роль темы, а остальные куплеты – роль, вариаций.

## **3. Вариации на выдержанную мелодию**

Развивая и заостряя принципы русской народно-песенной куплетно-вариационной формы, русские классики, начиная с Глинки, создали ряд вариационных и куплетно-вариационных циклов, отличающихся полной или почти полной неизменностью вокальной мелодии во всех вариациях. Варьируется оркестровое сопровождение. Такие циклы, довольно часто встречаются в операх русских композиторов, в вокальных циклах и т. д.

Тип вариаций на выдержанную мелодию был впервые введен в оперу именно Глинкой и поэтому часто называется глинкинским типом вариаций.

Сложившись в связи со свойствами вокально-инструментального жанра, вариации на выдержанную мелодию стали применяться и в жанрах чисто инструментальных. Ярчайший пример – "Камаринская" Глинки.

## **4. Вариации на выдержанный бас (старинные вариации)**

В известном смысле противоположны вариациям на выдержанную мелодию вариации на выдержанный басовый голос (BASSO OSTINATO).

Происхождение этого типа вариаций, появившихся в западноевропейской музыке семнадцатого века, связано с медленными трехдольными старинными танцами – пассакальей и чаконей. В дальнейшем, вариации на выдержанный бас получили более широкое применение.

Оборот басового голоса, служащий темой, занимает обычно четыре – восемь тактов. Чаще всего в основе этого оборота лежит поступенное движение от тоники вниз к доминанте с последующим разрешением в тонику. Верхние голоса развиваются свободно. В некоторых вариациях тема перемещается из басового голоса также и в другие голоса. Этот тип вариаций часто и естественно сочетается с полифоническим раз-

вителием, да и самые темы нередко близки по характеру темам полифонических произведений.

Обычный в старинных вариациях небыстрый темп и нисходящее движение придает повторяемому басовому обороту скорбно-величественный или скорбно-героический характер. Сама неизменная повторяемость такого рода оборота способна выражать скованность, неподвижность, которой может противостоять более свободное развитие верхних голосов. Известные "32 вариации" с-moll для фортепиано Бетховена отчасти относятся к старинному типу вариаций на выдержанный хроматически-нисходящий бас и на связанную с этим басом гармоническую последовательность. Тема изложена в ритме сарабанды (Бетховен. "32 вариации").

В двадцатом веке старинный тип вариаций переживает возрождение и часто встречается в творчестве современных композиторов.

#### **4. Строгие и свободные вариации. Двойные вариации**

Ко второй половине восемнадцатого века сформировались так называемые строгие вариации, отличные от старинных, хотя во многом преемственно с ними связанных. Строгие вариации, как и старинные, тоже коренятся в танцевальных, отчасти и песенно-танцевальных жанрах.

Однако музыкальная мысль, лежащая в основе варьирования, представляет собой уже тему гомофонно-гармонического, а не полифонического склада; в частности, она обычно значительно длиннее темы старинных вариаций и излагается, как правило, в простой двухчастной форме. Тема строгих вариаций обычно отличается простотой, диатоничностью мелодии, содержит типичные, легко узнаваемые мелодические и гармонические обороты; остро характерные или особо индивидуализированные обороты избегаются: их трудно варьировать, а более или менее неизменное их повторение в вариациях произвело бы впечатление навязчивости. Темп обычно не быстрый, звучность умеренная, излагается тема чаще всего в среднем регистре, фактура, как правило, простая, скромная. Эти свойства темы оставляют богатые возможности для ее развития.

Главным приемом варьирования является фигурационная обработка мелодии, причем характерно постепенное накопление ритмического движения от вариации к вариации. Неизменным в основных чертах остается в строгих вариациях гармонический план темы. Сохраняется метр, темп, тональность, размер, структура темы.

В девятнадцатом столетии получают большое распространение вариации, свободные от ряда ограничений, установившихся для строгих вариаций. Различные вариации могут писаться в разных тональностях, в вариациях может не сохраняться и гармонический план темы, могут свободно меняться темп, метр, масштабы и форма темы.

Встречаются так же вариации и на две темы. Такие вариации называются двойными. В двойных вариациях венских классиков сначала излагается одна тема, вслед за ней сразу другая. После этого темы варьируются поочередно, то есть за первой вариацией первой темы следует первая вариация второй темы и т. д. Примеры двойных вариаций достаточно часто встречаются в симфониях Гайдна, симфониях и фортепианных сонатах Бетховена.

#### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Дайте определение вариационной формы.
2. Поясните принцип классификации вариационных форм.
3. Назовите основные разновидности вариационных форм.
4. Охарактеризуйте вариации на выдержанную тему.
5. Охарактеризуйте вариации на выдержанный бас.
6. Дайте характеристику структуры строгих и свободных вариаций.
7. Охарактеризуйте двойные вариации.
8. Подберите музыкальные примеры строгих и свободных вариаций, двойных вариаций.

#### ТЕМА 10. ПРОСТЫЕ И СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ. ФОРМА СОНАТНОГО АЛЛЕГРО

---

#### **ПЛАН**

1. Значение сонатной формы. Определение и разъяснение.
2. Строение сонатной формы, тональный план.
3. Структура экспозиции.
4. Разработка. Общий характер.
5. Реприза – типы и разновидности.

#### **1. Значение сонатной формы. Определение и разъяснение**

Сонатной формой называется такая репризная форма, в первой части которой содержится последовательность двух тем в разных то-

нальностях (первая тема излагается в главной тональности, вторая в побочной), а в репризе эти темы повторяются в ином соотношении, чаще всего тонально сближаются, причем наиболее типично проведение обеих тем в главной тональности. Средний раздел сонатной формы представляет собой в типичном случае разработку, то есть тонально неустойчивую часть, развивающую, разрабатывающую тему экспозиции.

Сонатная форма может иметь вступление. Часто сонатная форма завешается кодой. Сонатную форму как форму первой части сонаты не следует смешивать с формой многочастной сонаты в целом.

Последование двух контрастирующих тем лежит в основе сонатной экспозиции. Но эти темы сопоставляются не так просто, как темы первой части и трио в сложной трехчастной форме или тема и эпизоды в рондо.

Контрастирующие темы сонатной экспозиции, связаны обычно единой линией развития: первая тема не обладает той степенью завершенности, что первая часть с ложной трехчастной формы или тема эпизода в рондо.

Разработка служит развитием тематического материала экспозиции.

Реприза демонстрирует, что контрастное соотношение двух тем не остается неизменным, темы повторяются в новом соотношении, как правило, тонально сближаются и приводятся к большему единству, чем в экспозиции.

## **2. Строеение сонатной формы, тональный план. Сонатная экспозиция. Вступление**

Экспозиция сонатной формы содержит последовательность двух тем в разных тональностях. Темы, как правило, контрастируют между собой, и этот контраст имеет большое значение для всей сонатной формы.

Содержание контраста может быть самым разнообразным. Однако, в общем, для первой темы типичен более активный характер, чем для второй.

Обычно первая тема играет ведущую роль в сонатной форме, является носителем основного, главного образа.

Вторая тема чаще носит более напевный лирический характер, в некоторых случаях – танцевальный.

Первая и вторая тема называются – Главной и Побочной партиями. Термины Главная и Побочная партии – означают определенные части

сонатной формы, определенные разделы сонатной экспозиции (и репризы).

Главная партия пишется в главной тональности. Побочная – в побочной тональности, чаще всего в тональности пятой или третьей ступени.

Между главной и побочной партиями сонатной экспозиции, как правило, помещается связующая партия, подготавливающая появление побочной партии.

После побочной обычно следует заключительная партия, закрепляющая тональность побочной партии и нередко подводящая итог развитию экспозиции.

Сонатная форма может иметь вступление (интродукцию). Оно бывает весьма различным как по размерам, так и по значению. Очень часто вступление пишется в медленном темпе, что подчеркивает значительность произведения и оттеняет быстрый темп экспозиции.

## **3. Структура экспозиции**

Главная партия.

Главная партия сонатной формы может быть контрастной и неконтрастной. Контрастной называется тема, содержащая противопоставление двух явно различных по характеру фраз или построений первый элемент контраста чаще всего бывает более решительным, энергичным, веским, второй – более мягким, легким (Бородин. 2-я симфония).

Не менее часто, чем контрастные главные темы, встречаются главные темы неконтрастные (однородные).

Главная партия сонатной формы может быть изложена в форме периода или же в простой двух-трехчастной форме. Сложная трехчастная форма главной партии встречается крайне редко. Несмотря на структурную оформленность, главная партия почти всегда требует дальнейшего развития.

В результате после заканчивающей главную партию полной совершенной каденции в главной тональности часто следует ряд дополнений, начинающих связующую партию.

Связующая партия.

В случае замкнутой главной партии связующая партия начинается с дополнения или ряда дополнений к главной партии.

При незамкнутой главной, партии грань между главной и связующей партиями большей частью условна, поскольку последнее предложение главной партии перерастает в связующую партию. Модуляционный план связующей партии обычно подчинен задаче естественной подготовки тональности побочной партии. Нередко модуляция направлена в тональность доминанты от тональности побочной партии, например в тональность двойной доминанты от главной тональности, если побочная партия пишется в тональности доминанты.

Существенное значение имеют тематический материал и тематическое развитие в связующей партии. Чаще всего связующая партия бывает основана на материале главной партии и содержит его дальнейшее развитие. Подвергая этот материал различным преобразованиям, а иногда и вводя новые тематические элементы (Моцарт. Соната для ф-п).

Побочная партия.

Вступление побочной темы представляет собой в типичной сонатной форме важный момент в развитии экспозиции: оно означает появление нового качества, подготовленного предшествующим развитием. В случае контрастной главной темы побочная тема иногда основана на развитии интонаций второго элемента главной.

Иногда сама побочная партия носит контрастный характер, состоит из двух элементов. Довольно часто можно проследить интонационное или ритмическое родство побочной темы с главной.

Весьма интересно протекает развитие внутри побочных партий. Сравнительно редко встречаются побочные партии, развитие которых полностью заключено в рамки закругленного квадратного построения. Подобная структура рискует сделать напевную побочную партию слишком спокойной и замкнутой в себе, а это не соответствует принципу непрерывного развития в сонатной форме, не соответствует динамическому и конфликтному характеру многих произведений написанных в этой форме.

В типичных случаях наступает особого рода сдвиг или перелом в развитии побочной партии, влекущий за собой более или менее заметное расширение периода. В момент такого сдвига может наступить резкая смена фактуры, динамики, нередко происходит гармонический или тональный сдвиг в субдоминантовую сферу и т. д.

В целом в побочной партии сильнее выражена тенденция к расширению, нежели в главной. В типичных случаях уже сам тематизм побочной партии скорее тяготеет к развитию вширь, нежели вглубь (Шуберт. "Неоконченная симфония").

Заключительная партия.

Начинается заключительная партия, как правило, после полной каденции завершающей побочную партию, и проходит в той же тональности, что и побочная. Нередко основной раздел заключительной партии образует период повторной структуры, но обычно с одинаковыми каденциями предложений, поскольку этот период исполняет функцию развитого дополнения. За периодом следуют более короткие дополнения, иногда на тоническом органном пункте. Таким образом, основное свойство заключительной партии экспозиции состоит в совмещении функции завершения с противоположной функцией импульса движения.

#### 4. Разработка. Общий характер

Многими свойствами разработки напоминает разросшуюся середину развивающего типа в простой трехчастной форме. Сюда, прежде всего, относится тональная неустойчивость. Частые модуляции являются одним из основных факторов, сообщающих разработке характер непрерывного движения, разработка часто называлась модуляционной частью сонатного аллегро.

Не меньшее значение имеет в разработке и собственно тематическая работа. Главный ее прием заключается в выделении и широком самостоятельном развитии отдельных частей темы, что обычно связано с последовательным дроблением построений, мотивным вычленением.

Большинство разработок заканчивается в главной тональности доминантовым предыктом, который может содержать кульминацию всей разработки. Наиболее естественными тональностями используемыми в разработке, являются тональности субдоминантовой сферы. Принимая во внимание, что реприза пишется в главной тональности, общий тональный план сонатной формы, может быть выражен следующей формулой:

$$T - D - S - T$$

Преимущественно субдоминантовый уклон разработки важен не только для общей тональной логики формы в целом, но и повышает

напряжение самой разработки. Обычно в разработке используется волновая структура – три волны нарастания, приводящие к генеральной кульминации.

#### 5. Реприза, типы и разновидности

В простейших случаях реприза сонатной формы воспроизводит экспозицию без всяких изменений в главной партии и лишь с тональными изменениями в побочной и заключительной партиях, излагаемых на сей раз в главной тональности. Значение такого рода репризы состоит в сближении основных тем формы, стирании тонального контраста.

К числу разновидностей сонатной формы относятся сонатная форма без разработки и сонатная форма с эпизодом.

В сонатной форме без разработки, реприза следует непосредственно за экспозицией. Встречается данная форма чаще всего в медленных частях циклических форм.

Соната с заменой разработки эпизодом встречается в различных жанрах: в отдельных пьесах, в финалах циклических форм. Вообще эпизод заменяющий разработку, часто имеет ту или иную законченную форму и строится преимущественно на новом музыкальном материале.

#### Контрольные вопросы и задания:

1. Поясните значение сонатной формы в классической музыке.
2. Дайте характеристику структуры сонатной формы.
3. Охарактеризуйте сущность тонального плана сонатной формы.
4. Назовите разновидности сонатной формы.
5. Дайте характеристику структуры сонатной формы без репризы.
6. Дайте характеристику структуры сонатной формы с эпизодом вместо репризы.
7. Подберите музыкальные примеры, в которых используется форма сонатного аллегро.
8. Выполните структурный, гармонический анализ формы, определите тональный план.

## ТЕМА 11. ЦИКЛИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ФОРМЫ. ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ФОРМА. ФУГА

---

### ПЛАН

1. Полифоническая форма. Фуга. Полифония и гомофония. Значение полифонии.
2. Многоголосное изложение, полифоническая фактура.
3. Виды полифонии. Их применение. Имитация и канон. Сложный контрапункт.

#### 1. Полифоническая форма. Фуга. Полифония и гомофония Значение полифонии

Фугой называется имитационно полифоническое произведение, начинающееся последовательным вступлением всех голосов с изложением темы – попеременно в главной и побочной тональностях.

Если фуга основана на одной теме, она называется простой, или однотемной. При наличии двух или трех тем фуга называется двойной или тройной. Форма фуги состоит не менее чем из двух частей.

Первая часть – экспозиция представляет собой однократное, последовательное проведение темы во всех голосах в чередующихся между собой основной и доминантовой тональностях. Вторая часть фуги является развивающей. В зависимости от общего плана фуги и, в частности, тонального плана, вторая часть может быть последней. В этом случае она либо сохраняет тональности экспозиции, либо, затронув в своем начале некоторые побочные тональности, вскоре возвращается в основную тональность.

Таким образом, наряду с фугами двухчастными существуют фуги трехчастные. Рассмотрим некоторые соотношения одноголосного и многоголосного изложения.

#### 2. Многоголосное изложение, полифоническая фактура

Многоголосное изложение, построенное на совместном звучании контрастных мелодически развитых голосов, называется полифонией, или полифоническим складом. Иногда к соединению голосов, образующих полифоническое многоголосие, применяется название контрапункт – точка против точки, нота против ноты.

В некоторых случаях голоса, объединяемые полифонической фактурой, бывают равноправными: они одинаково ярки и значительны. Чаще всего это встречается при соединении мелодий, прозвучавших ранее порознь в качестве вполне самостоятельных тем. Здесь можно говорить об одинаковой степени мелодической развитости контрастных голосов, составляющих полифоническое соединение. Количество голосов, составляющих соединения такого рода, обычно ограничиваются двумя, реже – тремя ради особой отчетливости звучания каждого голоса.

Во многих же случаях одна мелодия преобладает над другими, звучащими вместе с нею, является более яркой и значительной.

В полифонии все голоса контрастны и мелодически развиты. Различные типы многоголосия не представляют собой изолированных явлений; постоянное колебание степени контрастности и мелодической развитости голосов выражает присущее каждому типу возможности и тенденции к переходу одного типа в другой.

Кроме колебания степени контрастности и мелодической развитости голосов, для сближения и взаимопроникновения различных типов многоголосия важно то, что в любом многоголосии сочетание голосов подчинено закономерностям образования созвучий и связи их между собой, то есть закономерностям гармонии.

Важной предпосылкой для возникновения сложного многоголосия служит взаимопроникновение и совмещение отдельных признаков строгих, чистых типов гомофонии, гетерофонии и полифонии в пределах промежуточных видов многоголосного изложения. Но такое сочетание простых типов многоголосного изложения в одновременности составляют лишь одну сторону сложного многоголосия; другая, не менее важная сторона состоит в постоянном чередовании простых типов между собой. Поэтому на основе одновременного сочетания простых типов строится чаще всего какой-либо раздел музыкальной формы, окружаемый разделами иного многоголосного строения.

Охарактеризованный тип сложной многоголосной фактуры в музыкально-теоретической литературе часто называется "новой гомофонией". Поскольку сложное многоголосие является результатом объединения, синтеза простых типов многоголосного изложения, его было бы правильнее назвать объединяющим, или синтетическим, типом многоголосного изложения.

Возникновение и развитие синтетического типа многоголосного изложения обусловило относительно второстепенное значение простых типов многоголосия в музыке последних двух веков. Однако для овладения сложным многоголосием необходимо предварительное овладение простыми типами, входящими в состав сложного, прежде всего – гомофонией и полифонией.

Своего совершенства форма фуги достигла в творчестве И.С. Баха. Она встречается в произведениях Баха на протяжении его творческой жизни. Богатство содержания определило гибкость и разнообразие строения баховских фуг. В одних фугах господствует принцип вариационности – тема как целое выступает в разных полифонических сочетаниях. В различных ладотональных и регистровых соотношениях.

В других – наряду с полными проведениями тем – с большей или меньшей интенсивностью разрабатываются разные элементы темы. Для фуг вообще типична непрерывность в развертывании музыкальной мысли. Совершенная заключительная каденция или остановка на половинной каденции встречаются в фуге весьма редко. Следовательно, определяющими свойствами формы фуги являются непрерывность развития и постепенный показ одного музыкального образа в новых аспектах. Существеннейшие черты основного образа сконцентрированы в теме фуги.

Темой – называется основная музыкальная мысль фуги. Темы фуг отличаются тональной определенностью и ясностью. Они либо однотональны, либо модулируют (Бах. "ХТК", 1, фуга es moll).

Ответом – называется проведение темы в тональности доминанты. Если имитация в строе доминанты является точной транспозицией темы в эту тональность, то ответ называется реальным. Видоизмененный тонально ответ называется тональным (Бах. "ХТК", 1 фуга gis moll; Бах. "ХТК", 1, фуга h moll)

Противосложением называется контрапункт к теме. В начале фуги этот контрапункт служит естественным продолжением темы или кодетты. Противосложение должно контрастировать ответу и вместе с тем сочетаться с ним. Противосложения бывают удержанными и недержанными (Бах. "ХТК", 1, фуга c moll).

Недержанные противосложения используются только один раз.

Удержанные противосложения сопровождают каждое проведение темы.

Интермедиями в фуге называются музыкальные построения, расположенные между проведениями темы. Роль интермедий, в известном смысле противоположна проведениям темы.

### **3. Виды полифонии. Их применение. Имитация и канон. Сложный контрапункт**

Если соединение голосов включает в себе возможность совместного звучания тех же самых неизменных голосов, в каком либо ином порядке, то такое соединение считается написанным в сложном контрапункте. Когда одно и то же соединение, сочиненное в сложном контрапункте, встречается в музыкальном произведении несколько раз, оно может быть не только дословно повторено или транспонировано. При этом обычно реализуются заложенные в нем возможности звучания с другим порядком голосов, возникают один или несколько вариантов данного соединения.

Сложный контрапункт всегда содержит исходный вид соединения – соединение первоначальное – и его варианты преобразования – соединения производные. Существуют два основных разряда сложного контрапункта:

- вертикально-подвижной контрапункт;
- горизонтально-подвижной контрапункт.

Имитацией называется прием изложения, состоящий в повторении каким-либо голосом мелодии, непосредственно перед тем прозвучавшей в другом голосе. Голос, начинающий имитацию называется начальным голосом или пропостой, голос, повторяющий мелодию начального голоса – имитирующим голосом, или респостой. Особенности строения любой имитации больше всего определяются соотношением ее начального и имитирующего голосов. Различия в соотношении этих голосов породили значительное многообразие видов имитации и составили основу их классификации.

1. Соотношение начального и имитирующего голосов образуют внутри имитации особого рода вертикальные и горизонтальные координаты. Вертикальные координаты характеризуются интервалом имитации. Горизонтальные координаты – характеризуются расстоянием во времени вступления голосов.

2. Соотношение начального и имитирующего голосов может представлять различную степень мелодико-тематического единства.

3. Соотношение начального и имитирующего голосов бывает различным по точности воспроизведения имитирующим голосом мелодии начального голоса.

#### **Контрольные вопросы и задания:**

1. Дайте характеристику основных видов полифонии.
2. Охарактеризуйте особенности структуры фуги.
3. Поясните понятия полифония и гомофония.
4. Охарактеризуйте значение полифонии.
5. Дайте характеристику имитации и канона.
6. Поясните сущность сложного контрапункта.
7. Охарактеризуйте понятие строгой и свободной полифонии.
8. Проведите целостный анализ нескольких фуг И.С.Баха из 1 тома "ХТК".

## Литература

---

### **Теория музыки. Основная литература:**

1. Алексеев Б.А. Элементарная теория музыки / Б.А. Алексеев, А.Н. Мясоедов. – М.: Музыка, 1986. – 2001. – 240с.
2. Бонфельд М.Ш. Введение в музыкознание: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / М.Ш. Бонфельд. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 224 с.
3. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие / Л.А. Мазель. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1986. – 528 с.
4. Основы теоретического музыкознания : учеб. пособие для высш. муз. пед. учеб. заведений / А.И. Волков, Л.Р. Подъяблонская, Г.Б. Родина, М.И. Ройтерштейн; под ред. М.И. Ройтерштейна. – М.: Академия, 2003. – 272 с.
5. Упражнения по элементарной теории музыки: учеб. пособие / Н.Ю. Афонина, Т.Е. Бабанина и др. – Л.: Музыка, 1986. – 176 с.
6. Хвостенко В.В. Задачи и упражнения по элементарной теории музыки / В.В. Хвостенко. – М.: Музыка, 2001. – 334 с.

### *Дополнительная литература:*

1. Курс теории музыки / под ред. А.Л. Островского. – 3-е изд. – Л.: Музыка, 1988. – 152 с.
2. Тюлин Ю.Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации / Ю.Н. Тюлин. – М.: Музыка, 1976. – 168с.
3. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В.Н. Холопова. СПб.: Лань, 2002. – 368с.
4. Шайхутдинова Д.З. Краткий курс элементарной теории музыки / Д.З. Шайхутдинова. – 3-е изд. Ростов-на-Дону: Феникс, 2011. – 235 с.

### *Интернет-источники:*

1. Теоретические основы музыки: учеб.-метод. пособие [Электронный ресурс] / Н.В. Бычкова, И.П. Марченко, В.С. Столярова, В.Н. Яцен-

ко; УО "Белорус. гос. пед. ун-т". -Минск, 2018.-138с.-Библиогр.: с. 93-95 (40 назв.).-Рус. -Деп. в ГУ "БелиСА" 12.07.2018г., №Д1201232. [http://belisa.org.by/ru/news/newsbisa/dr07\\_2012.htm](http://belisa.org.by/ru/news/newsbisa/dr07_2012.htm)

### **Гармония. Основная литература:**

1. Бобченко Н.И. Творческие задания в интегрированном курсе гармонии и сольфеджио: учеб.-метод. пособие / Н.И. Бобченко. – Минск: БГПУ, 1999. – 44 с.
2. Бонфельд М.Ш. Введение в музыкознание: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / М.Ш. Бонфельд. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 224 с.
3. Мелодии с сопровождением для музыкального диктанта и гармонического анализа / Сост. Г. Беянова. – Л.: Музыка, 1990. – 100 с.
4. Оськина С.Е. Аккомпанемент на уроках гармонии: практический курс / С.Е. Оськина, Д.Г. Парнес. – 2-е изд. – М.: АСТ, 2001. – 317 с.
5. Педагогический рассказ о музыкальном произведении / авт.-сост. И.П. Марченко, Н.М. Кенько. – Минск: БГПУ, 2007. – 88 с.
6. Привано Н.И. Хрестоматия по гармонии / Н.И. Привано. Ч. 1. – Л.: Музыка, 1967, 284с.; Ч. 2. – М.: 1970, 264с.; Ч. 3. – М.: 1972. – 272 с.
7. Скребкова О.А. Хрестоматия по гармоническому анализу / О.А. Скребкова, С.С. Скребков. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1978. – 288 с.
8. Слонимская Р.Н. Анализ гармонических стилей: Тезисы лекций и конспект исторического обзора гармонических стилей / Р.Н. Слонимская. – СПб.: Композитор, 2003. – 70 с.
9. Сольфеджио на основе джазовых тем: пособие / сост. А.И. Мельников, под ред. Н.И. Мороза. – Минск: БГПУ, 2005. – 112 с.
10. Учебник гармонии / В. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. – Переизд. – М.: Музыка, 1987. – 480 с.

### *Дополнительная литература:*

1. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии / Т.С. Бершадская. – 3-е доп. изд. – СПб.: Композитор, 2003. – 268 с.
2. Дьячкова Л.А. Гармония в музыке XX века / Л.А. Дьячкова. – М.: Музыка, 1994. – 144 с.
3. Основы теоретического музыкознания: учеб. пособие для высш. муз. пед. учеб. заведений / А.И. Волков, Л.Р. Подъяблонская, Г.Б. Родина, М.И. Ройтерштейн; под ред. М.И. Ройтерштейна. – М.: Академия, 2003. – 272 с.

4. Ройтерштейн М.И. Введение в анализ гармонии: учеб. пособие / М.И. Ройтерштейн. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1984. – 88 с.

5. Саввина Л.В. Гармония XX века : учеб. пособие / Л.В. Саввина. – Астрахань: АИПКИ, 2008. – 260 с.

6. Соловьева, Н.П. Упражнения на фортепиано в курсе гармонии: пособие для учащихся муз. училищ и средн. специальн. муз. школ / Н.П. Соловьева. – М.: Совет. композитор, 1989. – 60 с.

7. Способин И.А. Лекции по курсу гармонии / И.А. Способин. – М.: Музыка, 1969. – 244 с.

8. Теория современной композиции: учеб. пособие для вузов / Г.В. Григорьева [и др.]; Гос. ин-т искусствознания, Моск. гос. консерватория ; отв. ред. В.С. Ценова. – М.: Музыка, 2007. – 624 с.

9. Тихонова И.Б. Хрестоматия по гармонии. Хоровая музыка русских композиторов / И.Б. Тихонова. – СПб.: Композитор, 2002. – 79с.

10. Тюлин Ю.Н. Краткий теоретический курс гармонии / Ю.Н. Тюлин. – 4-е изд. – СПб.: Композитор, 2003. – 212 с.

11. Холопов Ю.А. Гармония: практ. курс: учеб. для спец. курсов консерваторий (музыковед. и композит. отд-ния): [в 2 ч.] / Ю.А. Холопов; Моск. гос. консерватория. – 2-е изд. – М.: Композитор, 2005. – Ч. 2: Гармония XX века. – 624с.

12. Хрестоматия по гармоническому анализу на материале музыки советских композиторов / сост. З.И. Глядешкина. – М.: Музыка, 1984. – 240 с.

#### *Интернет-источники:*

1. Теоретические основы музыки: учеб.-метод. пособие [Электронный ресурс] / Н.В. Бычкова, И.П. Марченко, В.С. Столярова, В.Н. Яценко; УО "Белорус. гос. пед. ун-т". Минск, 2018. – 138 с. – Библиогр.: с. 93-95 (40 назв.). – Рус. – Деп. в ГУ "БелиСА" 12.07.2018г., НоД1201232. [http://belisa.org.by/ru/news/newsbisa/dr07\\_2018.html](http://belisa.org.by/ru/news/newsbisa/dr07_2018.html)

#### **Анализ музыкальных произведений. Основная литература:**

1. Армазанов Ф.Н. О преподавании курса анализа музыкальных произведений // В сб: Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин. – М.: 1967. – 241 с.

2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 365 с.

3. Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры tonальной музыки: учеб. пособие для студентов вузов, ч.1 – М., ВЛАДОС, 2003. – 256 с.

4. Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры tonальной музыки: учеб. пособие для студентов вузов, ч.2. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 208 с.

5. Заднепровская Г.В. Анализ музыкальных произведений: учебное пособие. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 272 с.

6. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: учебное пособие. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.

7. Музыкальная энциклопедия/под ред. Ю.В. Келдыша – М.: Советский композитор, 1982. – 397 с.

8. Ройтерштейн М.И. Основы музыкального анализа: учебник. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 112 с.

9. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.

10. Цуккерман В.Я. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы. – М.: Музыка, 1980. – 296 с.

11. Цуккерман В.Я. Анализ музыкальных произведений: Сложные формы: учебник – М.: Музыка, 1984. – 214 с.

#### *Дополнительная литература:*

1. Анализ музыкальных произведений во взаимосвязях искусств: программа курса / авт.-сост. Н.В. Александрова. – Минск: БГПУ, 2000. – 201 с.

2. Бонфельд М.Ш. Введение в музыкознание: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / М.Ш. Бонфельд. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 224 с.

3. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие / Л.П. Казанцева. – изд. 2-е, исправл. – Астрахань: ГПАО "Волга", 2009. – 194 с.

4. Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. – М.: МГК, 2009. – 134 с.

5. Корыхалова Н.П. Музыкально-исполнительские термины. Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н.П. Корыхалова. – СПб.: Композитор, 2003. – 211 с.

6. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки / Л.А. Мазель. – М.: Совет. композитор, 1991. – 376 с.
7. Марченко И.П. Развитие навыков вербальной интерпретации музыкальных произведений в процессе профессиональной подготовки учителя музыки / И.П. Марченко. – Минск: Бестпринт, 2005. – 210 с.
8. Минакова А.В. История мировой музыки. Жанры. Стили. Направления / А. В. Минакова, С.А. Минаков. – М.: Эксмо, 2010. – 169 с.
9. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Совет. энциклопедия, 1990. – 341 с.
10. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
11. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е.В. Назайкинский. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
12. Педагогический рассказ о музыкальном произведении / авт.-сост. И.П. Марченко, Н.М. Кенько. – Минск : БГПУ, 2007. – 88 с.
13. Ройтерштейн М.И. Основы музыкального анализа: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / М. Ройтерштейн. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 112 с.
14. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В.Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2000. – 320с.
15. Теория музыкального содержания: программа-конспект для ист.-теорет.-композит. фак. музык. вузов / сост. В.Н. Холопова; Моск. гос. консерватория. – М.: Моск. консерватория, 2009. – 24 с.
16. Цуккерман В.И. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма / В.И. Цуккерман. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1987. – 239 с.
17. Цуккерман В.И. Анализ музыкальных произведений: Сложные формы / В.И. Цуккерман. – М.: Музыка, 1983. – 214 с.
18. Цуккерман В.И. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии / В.И. Цуккерман. Ч. 1 – М.: Музыка, 1988. – 175 с.
19. Цуккерман В.А. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика / В.А. Цуккерман // Интонация и музыкальный образ. – М.: Музыка, 1965. –С. 264-320.
20. Фраенов В.М. Музыкальная форма: Курс лекций / В.М. Фраенов. – М.: МГК им. П.И. Чайковского. – 2003. – 198 с.

*Интернет-источники:*

1. Библиогр.: с. 93-95 (40 назв.).-Рус. – Деп. в ГУ "БелИСА" 12.07.2018г., №Д1201232. [http:// belisa.org.by/ru/news/newsbisa/dr07\\_2012.html](http://belisa.org.by/ru/news/newsbisa/dr07_2012.html)
2. Теоретические основы музыки: учеб.-метод. пособие [Электронный ресурс]/ Н.В. Бычкова, И.П. Марченко, В.С. Столярова, В.Н. Яценко; УО "Белорус. гос. пед. ун-т". Минск, 2018. -138 с.

# Приложения

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

### Тестовые задания

#### Раздел I. Введение. Гармония как общеэстетическая категория

#### Раздел II. Аккорды

КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 1	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
1 1.1 1.1.1	1	В каком из многоголосных складов преобладает мелодия и аккомпанемент? а) полифония б) гетерофония в) гомофония	в
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 2	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
1 1.1 1.1.2	1	Сколько типов аккордов существует? а) два б) три в) четыре г) пять	б
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 3	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
1 1.1 1.1.3	2	Дополните определение: Основной принцип строения аккордов в классической гармонической системе	терцовый

КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 4	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
1 1.1 1.1.4	3	Расположите по порядку голоса в четырехголосии: а) бас б) сопрано в) альт г) тенор	а, г, в, б
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 5	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
1 1.2 1.2.1	1	Какой тон обычно удваивается в трезвучиях? а) основной б) терцовый в) квинтовый г) основной и терцовый	а, в
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 6	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
1 1.2 1.2.2	3	Установите, в какой последовательности располагаются тоны аккорда: а) септовый б) терцовый в) основной г) квинтовый	в, б, г, а
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 7	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
1 1.2 1.2.3	1	Определите схему полного гармонического оборота: а) Т-Д б) Т-S в) S-Д г) Т-S-Д-Т	г
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 8	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
1 1.2 1.2.4	1	Назовите основные способы соединения трезвучий: а) плавное б) скачкообразное в) гармоническое г) мелодическое	в, г

КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 9	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
2 2.1 2.1.1	1	В какой исторический период вызрела и сформировалась классическая гармоническая система? а) в 18 веке б) в 19 веке в) в 17 веке г) в 20 веке	а
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 10	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
2 2.1 2.1.2	1	Что изменяется в аккорде при его перемещении? а) функциональное отношение б) расположение в) гармоническое отношение	б
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 11	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
2 2.1 2.1.3	3	Расположите по возрастанию элементы музыкального синтаксиса: а) период б) фраза в) интонация г) мотив д) предложение	в, г, б, д, а
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 12	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
2 2.1 2.1.4	1	Назовите основные типы каденции по гармонической принадлежности: а) плагальная б) автентическая в) срединная г) заключительная	а, б
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 13	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
2 2.1 2.1.5	1	Какой аккорд характерен для каденционной области? а) тоника б) субдоминанта в) кадансовый квартсектаккорд г) доминанта	в

КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 14	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
2 2.1 2.1.6	1	Назовите основные требования к гармонизации мелодии и баса: а) плавное голосоведение б) скачкообразное голосоведение в) большой разрыв между средними голосами	а
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 15	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
2 2.1 2.1.7	1	При широком расположении аккорда допустимы интервалы между голосами: а) секунда б) секста в) терция г) квинта д) кварта	б, г, д
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 16	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
2 2.1 2.1.8	1	При тесном расположении аккорда допустимы интервалы между голосами: а) секунда б) секста в) терция г) квинта д) кварта	а, в
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 17	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
2 2.2 2.2.1	1	Скачки терций, прим и квинт, в разных голосах применяются для: а) изменения расположения аккорда б) изменения функции аккорда в) изменения гармонической принадлежности	а
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 18	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
2 2.2 2.2.2	1	Какой тон обычно удваивается в сектаккордах главных трезвучий: а) основной б) терцовый в) квинтовый г) терцовый и квинтовый	а, в

КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3–последоват 4–соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 19	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
2 2.2 2.2.3	1	Между какими ступенями лада располагаются проходящие квартсектаккорды? а) I-III б) II-IV в) III-V г) IV-VI д) V-VII	а, г
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3–последоват 4–соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 20	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
2 2.2 2.2.4	1	Какой проходящий квартсектаккорд располагается между четвертой и шестой ступенями а) T <sub>64</sub> б) S <sub>64</sub> в) D <sub>64</sub> г) II <sub>64</sub>	а
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3–последоват 4–соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 21	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
2 2.2 2.2.5	1	Какой проходящий квартсектаккорд располагается между первой и третьей ступенями а) T <sub>64</sub> б) S <sub>64</sub> в) D <sub>64</sub> г) II <sub>64</sub>	в
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3–последоват 4–соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 22	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
3 3.1 3.1.1	1	Сколько обращений имеет D <sub>7</sub> ? а) два б) три в) четыре г) пять	б
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3–последоват 4–соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 23	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
3 3.1 3.1.2	1	Как называется третье обращение D <sub>7</sub> ? а) D <sub>7</sub> б) D <sub>2</sub> в) D <sub>65</sub> г) D <sub>43</sub>	б

КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3–последоват 4–соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 24	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
3 3.1 3.1.3	3	В какой последовательности разрешаются тоны D <sub>7</sub> в T? а) бас D ведется в бас T б) терцовый тон по тяготению в) квинта на ступень вниз г) септима на ступень вниз	г, в, б, а
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3–последоват 4–соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 25	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
3 3.1 3.1.4	1	Какой тон удваивается в II <sub>6</sub> ? а) основной б) терцовый в) квинтовый г) терцовый и квинтовый	г
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3–последоват 4–соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 26	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
3 3.2 3.2.1	1	В каком типе ладового наклонения используется минорная субдоминанта? а) натуральный мажор б) гармонический мажор в) мелодический мажор г) натуральный минор д) гармонический минор	б
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3–последоват 4–соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 27	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
3 3.2 3.2.2	1	Назовите наиболее применимые при гармонизации аккорды побочных ступеней: а) аккорды II ступени б) VI ступени в) III ступени г) VII ступени	а, б, г
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3–последоват 4–соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 28	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
3 3.2 3.2.3	1	Определите логику последовательности аккордов полной функциональной системы: а) S-D-T б) D-T-S в) T-S-D-T г) T-S-D	в

КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 29	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
3 3.2 3.2.4	1	Дайте определение гармонической последовательности D-VI ступень: а) прерванный оборот б) прерванная каденция в) серединная каденция г) плагальный оборот	а
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 30	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
3 3.2 3.2.5	1	Дайте определение гармонической последовательности S- / K <sub>64</sub> -D <sub>7</sub> / VI ступень а) прерванный оборот б) прерванная каденция в) серединная каденция г) плагальный оборот	б
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 31	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
3 3.2 3.2.6	1	Сколько обращений имеет септаккорд II ступени? а) два б) три в) четыре г) пять	б
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 32	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.1 4.1.1	2	Дополните определение: Разрешение септаккорда II ступени в доминанту называется	внутриладовым разрешением
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 33	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.1 4.1.2	1	Выберите правильное разрешение II <sub>43</sub> в D <sub>7</sub> : а) II <sub>43</sub> -D <sub>7</sub> б) II <sub>43</sub> – D <sub>65</sub> в) II <sub>43</sub> -D <sub>2</sub> г) II <sub>43</sub> – D <sub>43</sub>	а

КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 34	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.1 4.1.3	1	Какие разновидности имеет вводный септаккорд? а) малый б) уменьшенный в) проходящий г) вспомогательный	а, б
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 35	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.1 4.1.4	1	Сколько обращений имеет вводный септаккорд? а) два б) три в) четыре г) пять	б
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 36	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.1 4.1.5	1	В какие из перечисленных аккордов может разрешаться вводный септаккорд? а) в тонике б) в субдоминанту в) в доминанту г) в VI ступень	а, в
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 37	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.1 4.1.6	1	Какой тон пропускается в четырехголосном изложении в доминантовом наонаккорде? а) основной б) терцовый в) септовый г) квинтовый	г
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 38	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.1 4.1.7	1	Назовите разновидности D <sub>9</sub> а) полный б) неполный в) малый г) уменьшенный	а, б

КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 39	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.1 4.1.8	1	Назовите аккорды, относящиеся к доминантовой группе: а) II <sub>53</sub> б) III <sub>53</sub> в) IV <sub>53</sub> г) V <sub>53</sub> д) VII <sub>53</sub>	б, д
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 40	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.1 4.1.9	1	Назовите аккорды, относящиеся к субдоминантовой группе а) II <sub>53</sub> б) III <sub>53</sub> в) IV <sub>53</sub> г) V <sub>53</sub> д) VII <sub>53</sub>	а, в, г
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 41	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.1 4.1.10	1	Назовите аккорды, относящиеся к группе тоники: а) I <sub>53</sub> б) III <sub>53</sub> в) IV <sub>53</sub> г) V <sub>53</sub> д) VII <sub>53</sub> е) V <sub>53</sub>	а, б, г,
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 42	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.1 4.1.11	2	Дополните определение: Особенностью гармонизации фригийского оборота в натуральном миноре является	II низкая ступень
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 43	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.1	1	Признаком какого аккорда является IV повышенная ступень лада а) D <sub>7</sub> б) VII <sub>7</sub> в) DD г) II <sub>7</sub>	в

КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 44	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.2	1	Назовите основные типы тональных соотношений: а) модуляция б) отклонение в) сопоставление г) однотональность	а, б, в,
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 45	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.3	2	Дополните определение: Переход из одной тональности в другую с гармоническим закреплением в новой тональности называется	модуляция
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 46	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.4	1	Назовите аккорд, через который чаще всего происходит модуляция в первую степень родства: а) D б) T в) S г) VII	а
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 47	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.5	1	Верны ли следующие суждения: а) Гармония является одним из важнейших формообразующих средств б) Гармония не влияет на формообразование.	а
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 48	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.6	1	Сколько звуков могут входить в состав аккорда? а) два б) три в) четыре г) пять	б, в, г

КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 49	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.7	1	В состав четырехголосного изложения входят: а) бас б) сопрано в) альт г) тенор д) дискант	а, б, в, г
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 50	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.8	1	В трезвучиях чаще всего удваивается: а) септовый тон б) терцовый тон в) ноновый тон г) основной и терцовый тоны	г
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 51	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.9	3	Установите, последовательность расположения тонов аккорда начиная с нижнего тона: а) септовый б) терцовый в) основной г) квинтовый	в, б, г, а
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 52	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.10	1	Выберите правильный ответ. Полный гармонический оборот состоит из: а) Т-Д б) Т-S в) S-Д г) Т-S-Д-Т	г
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 53	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.11	4	Установите временное соответствие музыкальными системами и культурными эпохами?	А-3; Б-1; В-2
	А.Полифоническая музыка	1. Конец XIX – начало XX века	
	Б.Додекафония	2. XVII – XVIII век	
	В.Классическая гармоническая система	3. XIV – XVI век	

КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 54	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.12	1	При перемещении в аккорде изменяется: а) функциональная принадлежность б) расположение в) соединение с другим аккордом	б
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 55	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.13	3	Постройте логическую последовательность элементов музыкального языка начиная с наименьшего элемента: а) период б) фраза в) интонация г) мотив д) предложение	в, г, б, а, д
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 56	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.14	1	В гармоническом отношении каденции классифицируются как: а) плагальная б) автентическая в) срединная г) заключительная д) простая	а, б, в, г
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 57	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.15	1	Выберите верный ответ. Какой из перечисленных аккордов чаще всего участвует о оформлении каденции? а) тоника б) субдоминанта в) К64 г) доминанта	в
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 58	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.16	1	Верны ли следующие суждения. а) Плавное голосоведение – основное условие при гармонизации мелодии и баса. б) Плавное голосоведение – не обязательное условие при гармонизации мелодии и баса	а

КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 59	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.17	1	При широком расположении аккорда между тремя верхними голосами используются интервалы: а) секунда б) секста в) квинта г) октава	б, в, г
КОД в соответствии с кодификатором	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1– закрытое 2– открытое 3 –последоват 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ 60	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА
4 4.2 4.2.18	2	Дополните определение. Кратковременный переход в другую тональность, с последующим возвращением в основную тональность это –	Отклонение

### Раздел III Простые музыкальные формы

### Раздел IV Сложные музыкальные формы

КОД (в соответствии с кодификатором)	ТИП ТЕСТОВОГО ЗАДАНИЯ (1 – закрытое 2 – открытое 3 –последов. 4 –соответствие)	ТЕСТОВОЕ ЗАДАНИЕ	КЛЮЧ ВЕРНОГО ОТВЕТА (эталон)
1. 1.1 1.1.1	4	Установите соответствие между типом классификации и названием вида искусства с учетом критерия его материальной основы 1. временное 2. пространственное 3. пространственно-временное А танец В живопись С музыка D архитектура E театр F литература	1 C F 2 B D 3 A E
1. 1.1. 1.1.2	4	Установите соответствие между названиями видов искусства и их смысловыми первоисточниками 1. танец 2. музыка (пение) 3. театр 4. архитектура А возведение величественного строения B показ конфликтных сил C выражение радости, грусти D игра радостных сил	1 D 2 C 3 B 4 A
1. 1.1. 1.1.3	2	Специфический музыкальной является категория 1. ритм 2. лад 3. форма 4. интонация	2
1. 1.1. 1.1.4	4	Установите соответствие между глобальными концепциями музыки и странами для культуры которых они характерны 1 Мелодическая 2. ритмическая А Греция B Италия C Англия D Франция E Россия F Индия	1 B C E 2 A D F

1. 1.1. 1.1.5	2	Впервые статус музыки как вида искусства актуализировался в эпоху 1. Возрождения 2. Античности 3. Средневековья 4. Классицизма	1
1. 1.2 1.2.1	2	Основной функцией музыкального искусства является 1. Воспитательная 2. Отражательная 3. Познавательная 4. Коммуникативная	4
1. 1.2. 1.2.2	4	Установите соответствие между принципом объединения в пары общественных функций музыкального искусства и их названиями 1 принцип 2 взаимодействия А гедонистическая-эвдемоническая B этическая-эстетическая C компенсаторная-катартическая D компенсаторная-терапевтическая E прагматическая-эстетическая F каноническая-эвристическая	1 C, E, F 2 A, B, D
1. 1.2. 1.2.3	2	Функция отражения по отношению к специфике музыки и ее выразительным средствам группируется по трем направлениям: отражение идей, отражение предметного мира и отражение ...	эмоций
1. 1.2. 1.2.4	2	Жанр характеризует виды музыкального творчества в связи с происхождением, условиями исполнения и особенностями ...	восприятия
1. 1.2. 1.2.5	4	Установите соответствие между классификационной принадлежностью жанра и его названием 1 вокальные 2 инструментальные А прелюдия B кантата C романс D рапсодия E соната F реквием	1 B C F 2 A D E
1. 1.3. 1.3.1	2	...жанрами называются пеня, танец, марш	Первичными
1. 1.3. 1.3.2	2	Если в музыкальном произведении вторичного жанра используется лишь некоторые признаки первичного, то это называется...	жанровость
1. 1.3. 1.3.3	1	К жанрам камерной музыки относится 1. симфония 2. квартет 3. концерт 4. увертюра	2
1. 1.3. 1.3.4	2	Опера от оратории отличается наличием...	Сценического действия
1. 1.3.5	4	Установите соответствие между стилем направлением и названием жанра, возникшего в его хронологических рамках 1. Барокко 2. Классицизм 3. Романтизм 4. Постмодернизм А экспромт B концерт C квартет D симфония E музыка для... F опера	1 B F 2 C D 3 A 4 E

1. 1.4 1.4.1	2	Жанр под названием «моноопера» появился в 1. XVII в. 2. XVIII в. 3. XIX в. 4. XX в.	4
1. 1.4 1.4.2	3	Установите последовательность жанров в порядке их хронологического появления, начиная с самых древних А мадригал В кантата С романс D григорианский хорал E мотет F экспромт	1 D 2 E 3 A 4 B 5 C 6 F
1. 1.4 1.4.3	1	В Италии жанр комической оперы называется 1. зингшпиль 2. опера-комик 3. опера-буффа 4. опера-водевиль	3
1. 1.4 1.4.4	1	Театральный жанр, объединяющий диалог, танец, пантомиму, музыку, изобразительное искусство называется 1. хореодрама 2. комедия-балет 3. опера-балет 4. балетто	2
1. 1.4 1.4.5	1	В XX веке появился новый синтетический жанр искусства под названием 1. рево 2. оперетта 3. мюзикл 4. водевиль	3
2. 2.1. 2.1.1	1	Зарождение оркестра относится к 1. XVв. 2. XVI в. 3. XVII в. 4. XVIII в.	3
2. 2.1. 2.1.2	1	Какой из жанров изначально был создан как чисто оркестровый 1. симфония 2. концерт 3. оратория 4. сюита	1
2. 2.1. 2.1.3	4	Установите соответствие между видом оркестра и составом инструментов 1. симфонический А струнные, деревянные духовые 2. духовой В ударные 3. бэнд С духовые, ударные 4. шумовой D медные духовые 5. камерный E струнные, духовые ударные	1 E 2 C 3 D 4 B 5 A
2. 2.1. 2.1.4	2	Начало большому составу симфонического оркестра положил Л. Бетховен в симфонии №...	9
2. 2.1. 2.1.5	1	Ксилофон, вибрафон, там-там входят в группу...	Ударных инструментов
2. 2.2. 2.2.1	4	Установите соответствие между названием группы инструментов и ее представителем 1. струнные А флейта Е барабан 2. духовые В фагот F виолончель 3. ударные С литавры D контрабас	1 D F 2 A B 3 C E

2. 2.2. 2.2.2	2	Смешанный хор без одной или двух разнородных партий называется...	неполным
2. 2.2. 2.2.3	1	Как называется детский голос 1. дискант 2. контртенор 3. тенор 4. меццо-сопрано	1
2. 2.2. 2.2.4	2	Хор, состоящий из одних только мужских, только женских или только детских голосов называется...	однородным
2. 2.2. 2.2.5	4	Установите соответствие между названием голоса и его классификационной группой 1. женские голоса А контральто 2. мужские голоса В баритон С контртенор D сопрано E бас F меццо-сопрано	1 A D F 2 B C E
2. 2.3. 2.3.1	2	Пение с названием нот, с выделением высотной и ритмической сторон мелодии называется 1. распевание 2. тактирование 3. сольмизация 4. сольфеджирование	4
2. 2.3. 2.3.2	2	Хор, как основной состав исполнителей используется в жанре 1. оперы 2. симфонии 3. оратории 4. оперетты	3
2. 2.3. 2.3.3	2	Первоосновой содержания художественного образа в произведениях новоевропейской музыки является 1. интонация 2. жанр 3. название 4. стиль	1
2. 2.3. 2.3.4	2	Существует три основных источника интонации: вокальный, речевой и ...	Моторно-двигательный
2. 2.3. 2.3.5	2	Целостность как фундаментальное свойство интонации, объединяющее мелодию, ритм, тембр, фактуру выражается термином...	Генерализующая интонация
2. 2.4. 2.4.1	4	Установите соответствие между типом интонационной семантики в музыке и ее конкретным выражением 1. интонации А использование отдельных эмоционально-экспрессивных средств мелодики, ритмики, гармонии, фактуры (певчая мелодия, напряженный доминантовый предькт и т.д.) 2. предметно-изобразительные В воссоздание типовых черт интонации стиля Баха, Шопена, Вивальди («Шопен» в цикле «Карнавал» Шумана) 3. музыкально-композиционные интонации С воспроизведение черт марша, фортепианной классической музыки, цер-	1D 2E 3A 4C 5B

		ковного хора (хорал Пилигримов из оперы Вагнера «Тангейзер») 4. музыкально-жанровые D интонации вдоха, интонации томления, героического подъема, зерцательного покоя 1. музыкально-стилевые E изображение предметов интонации внешнего мира, явлений природы (звон колоколов, скачка коня).	1D 2E 3A 4C 5B
2. 2.4. 2.4.2	3	Установите последовательность иерархии компонентов структуры музыкального образа с учетом порядка их возникновения A художественная идея B структурное оформление C высотная, ритмическая, тембровая реализация художественной идеи	1A 2C 3B
2. 2.4. 2.4.3	4	Установите соответствие между понятиями и определениями 1. метр A соразмерное чередование длительностей звуков 2. темп B равномерное чередование сильных и слабых долей 3. ритм C скорость движения музыки	1B 2C 3A
2. 2.4. 2.4.4	1	Существует последовательность действий при восприятии метроритма 1. деление музыки на равные доли 2. определение сильных и слабых долей 3. их...	Дробление и укрупнение
2. 2.4. 2.4.5	2	Количество тактов в музыкальном построении соответствует количеству 1. слабых долей 2. относительно сильных долей 3. сильных долей 4. длительностей	3
2. 2.5. 2.5.1	3	Установите последовательность категории организации музыкальной ткани в хронологическом порядке A гармония B звуковысотная структура C лад	1C 2A 3B
2. 2.5. 2.5.2	2	Конструктивным элементом ткани в гармоническом складе является.....	аккорд
2. 2.5. 2.5.3	4	Установите соответствие между названием принципа строения аккорда и его характеристикой 1. терцовость A аккорды с побочными тонами 2. видоизмененная B аккорды из тонов только что звучавшей мелодии 3. нетерцовость C аккорды, расположенные по терциям D аккорды с пропущенными тонами E аккорды из избранной интервалики (кварты, секунды) F аккорды, которые могут быть расположены по терциям	1C F 2A D 3B E
2. 2.5. 2.5.4	1	Из скольких звуков состоит септаккорд 1. трех 2. четырех 3. пяти 4. шести	2
2. 2.5. 2.5.5	2	Существует две формы функционирования аккорда музыкальной ткани ладовая и .....	фоническая

3. 3.1. 3.1.1	4	Установите соответствие между ладовыми функциями и входящими в них аккордами 1. тоническая A II 7 2. субдоминантовая B VII7 3. доминантовая C I 6 D IV53 E V7 F VI 53	1C F 2A D F 3B E
3. 3.1. 3.1.2	1	Основным признаком полифонического склада является 1. однополое изложение 2. равноправие всех мелодических голосов 3. аккордовое изложение 4. ведущее значение одного голоса	2
3. 3.1. 3.1.3	2	Равнофункциональная полифония дифференцируется на интонационную и .....	разнотемную
3. 3.1. 3.1.4	2	Разновидность гомофонной полифонии, где функции голосов не однозначны (ведущий и сопровождающий), а моменты кадансирования во всех голосах в основном совпадают называется .....	Подголосочная полифония
3. 3.1. 3.1.5	3	Установите последовательность понятий в хронологическом порядке A полифония свободного стиля B микрополифония C полифония строгого стиля	1C 2A 3B
3. 3.2. 3.2.1	1	Высшая интонационно-контрапунктическая форма называется 1. канон 2. fuga 3. стретто 4. хорал	2
3. 3.2. 3.2.2	2	Способ изложения музыкальной ткани в совокупности всех ее элементов называется .....	фактура
3. 3.2. 3.2.3	1	Мелодия со всеми элементами фактуры называется.....	темой
3. 3.2. 3.2.4	1	Высокая степень индивидуализации фактуры характерна для музыки 1. XVII в. 2. XVIII в. 3. XIX в. 4. XX в.	4
3. 3.2. 3.2.5	4	Установите соответствие между основными принципами развития музыки и их разновидностями 1. контраст A секвенция 2. повтор B сопоставление C вариационность D репризность E противопоставление F сопряжение	1B E F 2A C D
3. 3.3. 3.3.1	1	Принцип развития, основанный на непрерывном видоизменении тематического зерна при общем плавнопоступательном движении называется.....	Свободное развертывание
3. 3.3. 3.3.2	1	Тип изложения, характерный для разработки называется.....	серединым

3. 3.3. 3.3.3	4	Установите соответствие между двумя основными формообразующими принципами – тождества и контраст и формами на их основе (классификация Асафьева) 1. тождество А вариационная форма 2. контраст В сонатная форма С форма рондо D форма фуги Е циклические формы	1A D C 2 B E
3. 3.3. 3.3.4	3	Установите последовательность форм в порядке их усложнения А контрастная двухчастная форма В сонатная форма С период D сложная трехчастная форма Е Безрепризная трехчастная форма F Вариационная форма	1 C 2 A 3 E 4 D 5 F 6 B
3. 3.3. 3.3.5	4	Установите соответствие между формами и их структурными обозначениями 1. рондо А AA1A2A3A4A5A6 2. вариации В АВАСАДА 3.простая трехчастная форма С АВА1	1B 2 A 3 D

*Учебно-методическое издание*

## МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА. КРАТКИЙ КУРС ЛЕКЦИЙ

---

КАЛАНТАРЯН Любовь Алексеевна

*в авторской редакции*

---

---

Дизайн обложки **М.А. Мирошниченко**  
Техническое редактирование и верстка **П.В. Арсентьева**

---

Сдано в набор 25.04.2019. Подписано в печать 29.04.2019. Формат 60 x 84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.  
Гарнитура Calibri. Уч.-изд. л. 7,43. Печ. л. 11,40. Тираж 100 экз. Заказ № 475.

**Издательство «Ставролит»**, тел.: **8(928) 339-43-12**,  
e-mail: [info@stavrolit.ru](mailto:info@stavrolit.ru), сайт: [stavrolit.ru](http://stavrolit.ru)