

**АННОТАЦИИ РАБОЧИХ ПРОГРАММ ДПП
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПЕРЕПОДГОТОВКИ
ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:**

**«ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ
МУЗЫКИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ»**

**Аннотация
рабочей программы дисциплины
«Правовые основы образовательной деятельности»**

Содержание дисциплины охватывает круг вопросов, связанных с задачей обучения грамотному владению нормативно-правовыми документами, создание нормативно-правового мышления, помогающего решать вопросы, связанные с закономерностями протекания педагогических процессов.

Целью изучения дисциплины является содействие становлению специальной профессиональной компетентности слушателей на основе раскрытия сущности нормативных основ образования, формирования правовых знаний в области образования и формирования практических умений, направленных на защиту правоотношений в образовании.

Задачи дисциплины:

- раскрыть роль и сформулировать задачи образования в современном обществе, проанализировать условия развития российской системы образования, ее структурные элементы и механизмы их взаимодействия;
- рассмотреть основные законодательные акты по вопросам образования, принципы формирования нормативно-правового обеспечения образования в Российской Федерации, структуру и виды нормативных правовых актов, особенности их использования в образовательной практике;
- проанализировать возможность участия государственных, государственно-общественных и общественных структур управления, функционирующих в системе образования Российской Федерации, в решении вопросов образовательной деятельности в соответствии с их компетенциями, предусмотренными федеральным законодательством в этой области;
- проанализировать законодательные акты РФ и документы международного права по вопросам образования в части охраны прав и защиты интересов детей.

Планируемые результаты обучения:

Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины:

- готовностью к профессиональной деятельности в соответствии с нормативно-правовыми актами сферы образования (ОПК-4)

Знать: основные законодательные и нормативные акты в области образования:

структуру и виды нормативных правовых актов, регламентирующих организацию образовательного процесса; управление образованием, государственный контроль образовательной и научной деятельности образовательных учреждений и организаций;

основные положения Конвенции ООН о правах ребенка и Закона РФ «Об основных гарантиях прав ребенка в Российской Федерации»;

Уметь: использовать полученные знания в образовательной практике; оценивать качество реализуемых программ на основе действующих нормативно-правовых актов, решать задачи управления учебным процессом на уровне образовательного учреждения и его подразделений.

Владеть: анализом нормативно-правовых актов в области образования и выявлять возможности противоречия; полученными знаниями для оказания практической правовой помощи ребенку в области социальной защиты, осуществления сотрудничества с

органами правопорядка и социальной защиты населения.

Содержание дисциплины

Основы нормативно-правовой образовательной деятельности. Образовательная политика Российской Федерации. Образовательные правоотношения. Федеральные государственные образовательные стандарты и образовательные программы как содержательный компонент образовательной деятельности. Управление сферой образования. Правовые основы деятельности образовательной организации. Основы правового регулирования трудовых отношений в сфере образования. Правовой статус ребенка и его родителей в сфере образовательных отношений.

Преподавание дисциплины предусматривает проведение следующих видов учебных занятий: лекции, практические занятия, самостоятельная работа.

В течение преподавания курса «Нормативно-правовые основы образовательной деятельности» в качестве форм текущей аттестации используются такие формы, как контрольная работа, тестирование.

Аннотация рабочей программы дисциплины «Общая педагогика»

Целями изучения дисциплины «Общая педагогика» являются – предоставить слушателям знания о теоретических основах педагогической теории и педагогического мастерства, управлении учебно-воспитательным процессом, дать представление об основных категориях педагогики, о месте, роли и значении педагогики в системе наук о человеке и в практической деятельности педагога, сформировать понимание о базовых принципах современной педагогики и методических подходах к решению педагогических задач.

Задачи дисциплины:

1. Сформировать у слушателя понимание процессов обучения и воспитания и их основных характеристиках.
2. Сформировать у слушателя фонд знаний и умений, касающихся основных проблем современной педагогики.
3. Сформировать у слушателя навыки самостоятельной работы с учебной и справочной литературой по педагогике.

Связь данного курса с будущей специальностью слушателя реализуется при выборе собственной профессионально-педагогической позиции и формировании личностно-профессионального мировоззрения.

Планируемые результаты обучения:

Дисциплина нацелена на формирование профессиональных компетенций:

- готовностью реализовывать образовательные программы по учебному предмету в соответствии с требованиями образовательных стандартов (ПК-1);

Знать:

- индивидуальные стили познавательной деятельности;
- формы, методы и приемы для организации образовательной среды;
- связь педагогики с другими науками, ее проблемную область

Уметь:

- использовать различные формы, методы и приемы для организации творческой образовательной среды;
- использовать современные информационные технологии для организации деятельности обучающихся;

Владеть:

- комплексом научной и специальной информации по вопросам теории и практики педагогики;

- способностью организовывать сотрудничество обучающихся, поддерживать активность и инициативность, самостоятельность обучающихся, развивать их творческие способности (ПК-7);

Знать:

- особенности социального партнерства в системе образования;

- способы профессионального самопознания и саморазвития.

Уметь:

- использовать методы психологической и педагогической диагностики для решения различных профессиональных задач;

- учитывать различные контексты (социальные, культурные, национальные), в которых протекают процессы обучения, воспитания и социализации;

Владеть:

- различными средствами коммуникации в профессиональной педагогической деятельности;

Содержание дисциплины

Педагогика как наука, ее объект. Категориальный аппарат педагогики. Образование как общественное явление и педагогический процесс

Образование как целенаправленный процесс воспитания и обучения в интересах человека, общества и государства. Взаимосвязь педагогической науки и практики. Связь педагогики с другими науками. Понятие методологии педагогической науки. Методологическая культура педагога.

Научные исследования в педагогике. Методы и логика педагогического исследования.

Сущность, движущие силы, противоречия и логика образовательного процесса. Закономерности и принципы обучения. Анализ современных дидактических концепций. Единство образовательной, воспитательной и развивающей функций обучения. Проблемы целостности учебно - воспитательного процесса. Двусторонний и личностный характер обучения.

Единство преподавания и учения. Обучение как сотворчество учителя и ученика. Содержание образования как фундамент базовой культуры личности. Государственный образовательный стандарт. Базовая, вариативная и дополнительная составляющие содержания образования. Методы обучения. Современные модели организации обучения. Типология и многообразие образовательных учреждений. Авторские школы. Инновационные образовательные процессы. Классификация средств обучения.

Движущие силы и логика воспитательного процесса. Базовые теории воспитания и развития личности. Закономерности, принципы и направления воспитания. Система форм и методов воспитания. Функции и основные направления деятельности классного руководителя. Понятие о воспитательных системах. Педагогическое взаимодействие в воспитании. Коллектив как объект и субъект воспитания. Национальное своеобразие воспитания. Воспитание культуры межнационального общения. Воспитание патриотизма и интернационализма, веротерпимости и толерантности.

Преподавание дисциплины предусматривает проведение следующих видов учебных занятий: лекции, практические занятия, самостоятельной работа.

В течение преподавания курса «Общая педагогика» в качестве форм текущей аттестации используются такие формы, как заслушивание и оценка доклада по теме реферата, тестирование.

Аннотация рабочей программы дисциплины «Общая психология»

Целью изучения учебной дисциплины является освоение базовых теоретических

знаний и практических навыков в области общей психологии, ознакомление с исследовательскими парадигмами в психологии, формирование представления о природе психического и методах его изучения, усвоение фундаментальных психологических категорий и принципов.

Основное внимание в курсе уделяется теоретическим проблемам психологии, рассматриваются закономерности и механизмы основных психических явлений. Рассматривается вклад отечественных и зарубежных ученых в современное понимание психической реальности, последние достижения психологической науки.

Задачи дисциплины:

- ознакомить слушателей с представлениями о человеке в основных направлениях психологической науки;
 - дать необходимые знания о личности человека, психологии познавательных процессов, особенностях деятельности;
 - в системном виде изложить историю зарождения и развития представлений о психологии и ее предмете;
 - повысить психологическую культуру слушателей, создать предпосылки для эффективного освоения других психологических дисциплин.
- Курс состоит из лекционных (теоретических) знаний, на которых слушатели усваивают понятийную базу психологического характера (личность, характер, ощущение, восприятие, внимание, память и т.д.), семинарских (практических) занятий, на которых слушатели отрабатывают умения и навыки проведения психологического анализа личности, его познавательных процессов.

Планируемые результаты обучения:

Дисциплина нацелена на формирование профессиональных компетенций:

- способностью к просветительской деятельности среди населения с целью повышения уровня психологической культуры общества ПК-12

знать: - социальные закономерности, воздействующие на поведение людей; особенности психологии как науки, ее связь с педагогической наукой и практикой влияние социальных процессов на социальное развитие личности, ее социальную позицию; методы и приемы философского анализа проблемы;

уметь: - пользоваться понятийным и терминологическим аппаратом; самостоятельно находить решения поставленной задачи; применять знания по психологии при решении педагогических задач, выявлять индивидуальные и типологические особенности обучающихся.

-владеть:- анализом информационных источников, том числе литературы; приемами участия в дискуссиях; навыками выступления с докладами и сообщениями.

Содержание дисциплины

Психология как наука. Общие представления о психике и сознании человека» Представления о личности в психологии. Зарубежные теории личности. Представления о личности в отечественной психологии. Психологическая характеристика деятельности. Познавательные психические процессы. Ощущение.. Восприятие. Внимание. Память. Мышление. Воображение. Понятие о речи и языке. **Понятие о темпераменте. Характер человека. Понятие о способностях человека.**

Преподавание дисциплины предусматривает проведение следующих видов учебных занятий: лекции, практические занятия, самостоятельной работа.

В течение преподавания курса «Общая психология» в качестве форм текущей аттестации используются такие формы, как заслушивание и оценка доклада по теме реферата, тестирование.

**Аннотация
рабочей программы дисциплины
«Информационные и коммуникативные технологии в образовании»**

Содержание дисциплины охватывает круг вопросов, связанных с задачей обучения фундаментальным знаниям в области использования ИКТ в образовании.

Целью изучения курса является освоение слушателями системы знаний, умений и навыков в области использования средств информационных и коммуникационных технологий (ИКТ) в образовании, методов организации информационной образовательной среды

Задачи дисциплины:

- раскрытие взаимосвязи дидактических, психолого-педагогических и методических основ применения компьютерных технологий для решения задач обучения и образования;
- сформировать компетентности в области использования возможностей современных средств ИКТ в образовательной деятельности;
- обучить слушателей использованию и применению средств ИКТ в профессиональной деятельности специалиста, работающего в образовании;
- ознакомить с современными приемами и методами использования средств ИКТ при проведении разных видов учебных занятий, реализуемых в учебной и внеучебной деятельности.

Планируемые результаты обучения:

Дисциплина нацелена на формирование профессиональных компетенций:

- готовностью реализовывать образовательные программы по учебному предмету в соответствии с требованиями образовательных стандартов (ПК-1);

Знать: определение информации, информационного общества; современную информационную картину мира в образовательной и профессиональной деятельности;

Уметь: определять место и сущность информационных процессов в современном обществе;

Владеть: методами соблюдения требований информационной безопасности;

- способностью использовать современные методы и технологии обучения и диагностики (ПК-2);

Знать: основные методы, способы и средства получения, хранения, переработки информации;

Уметь: применять различные методы обработки информации; работать с компьютером как средством управления информацией;

Владеть: различными методами обработки информации, теоретического и экспериментального исследования; методами компьютерной обработки информации

Содержание дисциплины

Понятие информационных технологий. Понятие коммуникационных технологий. Развитие информационных технологий. Информатизация образования. Цели и задачи информатизации образования. Этапы информатизации образования. Тенденции развития информатизации образования.

Преимущества использования ИКТ в образовании перед традиционным обучением. Основные направления использования ИКТ в учебном процессе. Средства ИКТ в системе образования. Роль Интернет-технологий в учебном процессе. Медиаобразование. Проблемы использования ИКТ в образовании.

Преподавание дисциплины предусматривает проведение следующих видов учебных занятий: лекции, практические занятия, самостоятельной работа.

В течение преподавания курса «Информационные и коммуникативные технологии в образовании» в качестве форм текущей аттестации используются такие формы, как заслушивание и оценка доклада по теме реферата, тестирование.

**Аннотация
рабочей программы дисциплины
«Теория обучения и воспитания»**

Дисциплина «Теория обучения и воспитания» направлена на осознание будущими педагогами процесса обучения как единства двух взаимосвязанных и взаимозависимых видов деятельности: преподавания и учения, овладение знаниями и умениями планирования и организации будущей профессиональной деятельности.

Содержание дисциплины отражает базовые педагогические знания и умения для формирования соответствующих компетенций для подготовки к осуществлению педагогической деятельности согласно ФГОС.

Курс предполагает интегративный подход к теории обучения и воспитания как междисциплинарной области знания.

Особое внимание уделяется рассмотрению наиболее авторитетных концепции современной отечественной и зарубежной педагогики, представлены технологии в области воспитания и обучения школьников.

Цель изучения дисциплины: развитие у обучающихся профессионального мышления, формирование психолого-педагогических знаний и умений, необходимых для профессиональной педагогической деятельности.

Задачи изучения дисциплины:

- сформировать теоретико-методологические основы деятельности специалистов в области педагогической деятельности.
- познакомить с зарубежной теорией и практикой педагогического образования,
- раскрыть современные подходы к организации педагогического образования,
- познакомить с инновационными технологиями в области педагогического образования,
- познакомить со спецификой управления педагогическим образованием,
- сформировать способность к анализу педагогического опыта и педагогических ситуаций.

Планируемые результаты обучения по дисциплине:

- готовность к исследованию и сравнительному анализу инновационных тенденций зарубежной и отечественной практики педагогического образования и на основе результатов сравнения предлагать пути и средства дальнейшего совершенствования педагогического образования (ПК-1);
- готовность осуществлять процесс преподавания теории и методики педагогического образования в вузах, реализующих программы бакалавриата, магистратуры и дополнительные профессиональные программы (ПК-4).

Особенности реализации дисциплины. Образовательная деятельность по дисциплине осуществляется на государственном языке Российской Федерации.

**Аннотация
рабочей программы дисциплины
«Педагогика и психология инклюзивного образования»**

1. Цель освоения дисциплины

Цель освоения дисциплины – формирование у будущих педагогов-психологов базовых знаний о категориях детей с особенностями развития, специфики их обучения в специальных и общеобразовательных учреждениях, готовности к взаимодействию с детьми с ОВЗ в условиях образовательной среды в рамках данного направления общей профессиональной компетенции ОПК-2.

2. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Дисциплина относится к вариативной части Блока 1 «Дисциплины (модули)». Преподавание курса «Педагогика и психология инклюзивного образования» осуществляется с опорой на имеющиеся у обучающихся знания, приобретенные в процессе изучения курсов «Психологическая помощь школьникам с особенностями развития», «Психологические основы здоровьесберегающих технологий в образовании», «Психолого-педагогическое сопровождение лиц с ОВЗ».

3. Компетенции обучающегося, формируемые в процессе освоения дисциплины

Процесс изучения дисциплины направлен на формирование следующих компетенций:

- способность осуществлять обучение, воспитание и развитие с учетом социальных, возрастных, психофизических и индивидуальных особенностей, в том числе особых образовательных потребностей обучающихся (ОПК-2).

Планируемые результаты обучения по дисциплине

В результате освоения дисциплины обучающийся должен продемонстрировать следующие результаты:

ЗНАТЬ:

(ОПК-2) – П – З 1– знает назначение и особенности реализации методов, технологий и средств обучения, воспитания и развития с учетом индивидуальных особенностей и особых образовательных потребностей обучающихся.

УМЕТЬ:

(ОПК-2) – П – У1 – способен проектировать процессы обучения, воспитания и развития с учетом индивидуальных особенностей и особых образовательных потребностей обучающихся.

4.Содержание дисциплины

Раздел 1. Общие вопросы инклюзивного образования

Понятийный аппарат педагогики и психологии инклюзивного образования, история его становления. Понятия нормы и отклонения, здоровья и болезни, нарушения, дефекта в соматическом, психическом, моторном, интеллектуальном, речевом, сенсорном, эмоционально-волевом развитии человека. Критерии «нормы» и «аномалии». Эволюция этих понятий, их трактовка в истории развития человеческой цивилизации. Понятия о первичном и вторичном нарушении (дефекте), о комбинированном нарушении. Медицинский, психологический, педагогический и социально-правовой контекст понятий специальной педагогики и психологии. Основные задачи и принципы педагогики и психологии инклюзивного образования.

Раздел 2. Психолого-педагогическое сопровождение детей с врожденными и приобретенными дефектами в развитии.

Понятие об аномальном ребенке. Причины нарушений, отклонений, задержка в развитии человека с учетом единства биологических и социальных факторов. Классификация нарушений, отклонений в развитии человека по причинам, видам, характеру последствий, от возникших нарушений, отклонений, задержек развития. Характеристика детей с нарушением развития.

Психолого-педагогическая характеристика детей с ЗПР. Олигофренопедагогика как наука о воспитании и обучения детей с отклонениями в развитии. Содержание понятий «умственная отсталость», олигофрения, деменция, инвалид. Классификация умственных отклонений: идиотия, имбецильность, дебильность. Характерные черты и возможности умственно отсталых людей, профобразование и трудоустройство. Дети с нарушениями развития речи. Диагностика нарушения речи. Диагностика нарушения слуха. Причины нарушения слуха. Классификация детей с нарушением слуха. Возможности профессионального образования. Всероссийское общество глухих

(ВОГ). Диагностика нарушений зрения. Психолого-педагогическая характеристика детей с нарушениями зрения. Система обучения и воспитания детей с нарушениями зрения. Социально-педагогическая реабилитация лиц с нарушениями зрения. Всероссийское общество слепых (ВОС). Диагностика нарушений двигательной сферы. Психолого-педагогическая характеристика детей с нарушениями опорно-двигательного аппарата. Образование детей с нарушениями ОДА. Проблемы специализации, интеграции, трудоустройства и жизнедеятельности лиц с нарушениями двигательной сферы. Современные педагогические системы обучения, воспитания и социальной интеграции детей и взрослых с ограниченными возможностями.

**Аннотация
рабочей программы дисциплины
«Основы медицинских знаний и здорового образа жизни»**

1 Цели и задачи изучения дисциплины

1.1 Цель освоения дисциплины

Целью освоения дисциплины «Основы медицинских знаний и здорового образа жизни» является:

- обеспечение обучающихся знаниями в области здорового образа жизни и факторах, влияющих на здоровье;
- развитие умений оценивать текущее состояние здоровья пострадавшего при возникновении различных экстремальных ситуациях и оказания первичной медицинской помощи.

1.2 Задачи дисциплины

Изучение дисциплины «Основы медицинских знаний и здорового образа жизни» направлена на формирование у обучающихся следующей компетенций:

ОК-9 способностью использовать приемы оказания первой помощи, методы защиты в условиях чрезвычайных ситуаций.

В соответствие с этим ставятся **следующие задачи дисциплины:**

- формирование практических умений и знаний у студентов о методах оценки количества и качества здоровья человека;
- развитие положительной мотивации сохранения и укрепления собственного здоровья через овладение принципами здорового образа жизни;
- ознакомление студентов с организационными формами отечественного здравоохранения и медицинского обслуживания школьников;
- формирование у студентов навыков по уходу за больными на дому;
- ознакомление с наиболее часто встречающимися неотложными состояниями и привитие практических навыков оказания первой помощи.

1.3 Место дисциплины в структуре образовательной программы

Дисциплина «Основы медицинских знаний и здорового образа жизни» относится к базовой части относится к базовой части Блок 1 Дисциплины (модули). Для освоения дисциплины студенты используют знания, умения и виды деятельности, сформированные в процессе изучения предметов «Возрастная анатомия, физиология и гигиена», «Психология».

Знания по дисциплине «Основы медицинских знаний и здорового образа жизни» служат теоретической и практической основой для освоения ряда дисциплин: «Физическая культура», «Безопасность жизнедеятельности», «Психология», «Педагогика».

1.4 Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине, соотнесенных с планируемыми результатами освоения образовательной программы

Изучение данной учебной дисциплины направлено на формирование компетенций:

ОК-9 способностью использовать приемы оказания первой помощи, методы защиты в условиях чрезвычайных ситуаций.

В результате изучения учебной дисциплины обучающиеся должны:

Знать:

- определение понятий здоровья, болезни, промежуточного состояния, индивидуального и популяционного здоровья;
- показатели индивидуального и популяционного здоровья, характеристику групп здоровья;
- определение эпидемии, пандемии, спорадической заболеваемости, инфекционного и эпидемического процесса, возбудителя и источника инфекционного заболевания;
- определение иммунитета, виды иммунитета, основные иммунопрепараты, противопоказания и показания к применению основных видов иммунопрепаратов;
- источник заболевания, пути передачи, факторы риска, признаки отдельных заболеваний;
- понятие дезинфекции, дезинсекции, дератизации.
- виды, методы, понятие карантина;
- неотложные состояния при заболеваниях сердечно-сосудистой системы, при заболеваниях дыхательной системы, при заболеваниях желудочно-кишечного тракта, при заболеваниях эндокринной системы.
- основные принципы восстановления дыхательной и сердечно-сосудистой деятельности;
- признаки ран, кровотечений, кровопотери.

Уметь:

- использовать полученные теоретические и практические навыки для организации образовательного процесса с использованием современных средств здоровьесберегающих технологий;
- оказать первую медицинскую помощь при обмороке, гипертоническом кризе, при приступе бронхиальной астмы, ложного крупа, при остром пищевом отравлении, при гипогликемической коме;
- выполнять простейшие приемы реанимации;
- останавливать кровотечения различными способами;
- оказать первую помощь при ушибах, растяжениях, переломах и термических повреждениях;
- формулировать и обосновывать роль различных факторов в возникновении вредных привычек у детей и подростков.

Владеть:

- навыками проведения искусственного дыхания и непрямого массажа сердца;
- навыками определения повреждений и оказания первой медицинской помощи;
- навыками наложения жгута при артериальном кровотечении;
- навыками обработки раны и наложения асептической повязки.

Аннотация рабочей программы дисциплины «Гармония»

Курс гармонии наряду с другими музыкально-теоретическими дисциплинами призван содействовать воспитанию и обучению квалифицированного музыканта-педагога.

Цели и задачи обучения будущего педагога-музыканта гармонии заключаются в следующем:

- дать слушателям знания в области основных закономерностей гармонии;
- воспитать у обучающихся гармоническое чувство и стремление к естественному

голосоведению;

- дать достаточные знания и навыки в области создания аккомпанемента к заданной мелодии.

Планируемые результаты обучения:

Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины:

- готовность реализовывать образовательные программы по учебному предмету в соответствии с требованиями образовательных стандартов (ПК-1).

Содержание дисциплины

Зарождение аккордовости в произведениях композиторов-полифонистов строгого стиля. Итальянская опера и зарождение гомофонности. Монтеверди и осознание доминантсептаккорда как основной диссонирующей доминантовой гармонии. Гармонический язык композиторов эпохи, предшествующей жизни и творческой деятельности Ж.Ф.Рамо (возникновение хорально-гимнического гармонического склада). Рамо – создатель науки гармонии. Значение теоретических трактатов Рамо для последующего развития музыкальной культуры.

Гармония как наука об аккордах, их функциональной связи и о голосоведении.

Аккорды классической музыки и терцовый принцип их строения: трезвучие, септаккорд и нонаккорд. Названия звуков аккордов. Технология сведения любой гармонии к аккорду простейшего терцового вида.

Гармоническая функция аккорда в зависимости от тональности. Аккорды тоники, субдоминанты и доминанты.

Трезвучия и сектаккорды как главные представители функций. Изложение трезвучных гармоний в четырехголосии. Удвоения в трезвучиях и сектаккордах главных ступеней. Тесное, широкое и смешанное расположение аккордов.

Плавное голосоведение и скачки. Преобладание плавного голосоведения над скачками в хоровой музыке. Кварто-квинтовые связи звуков лада. Мелодическое развитие баса и сопрано при плавном ведении средних голосов как норма хорошей хоровой звучности. Запрещенные приемы голосоведения: параллельные унисоны и октавы как прием, не соответствующий требованию самостоятельности каждого голоса; параллельные квинты, по своему фони́зму не присущие классической музыке; скрытые октавы и квинты; ведение всех голосов в одном направлении.

Определение гармонизации. Истолкование функционального значения звуков мелодии в их взаимной связи и развитии. «Гармоническая пульсация» – смена гармоний на грани между слабым моментом и ближайшим сильным.

Перемещения аккордов с плавным ведением мелодии и со скачками без смены баса. Перемещения сектаккордов. Перемещения аккордов со сменой баса.

Период как форма, в которой выражается относительно законченная музыкальная мысль. Предложения в периоде. Половинные и заключительные каденции. Полная совершенная и полная несовершенная каденции в периоде. Половинные автентические и половинные плагальные каденции.

Кадансовый квартсектаккорд и его значение в каденции. Метроритмическое положение K^6_4 . Соединение K^6_4 с предшествующими и последующими гармониями.

Удвоение в сектаккордах. Тесное, широкое и смешанное расположение. Применение сектаккордов, главным образом, внутри построения. Соединение сектаккорда с трезвучием кварто-квинтового соотношения; с трезвучием секундового соотношения. Скачки при соединении трезвучия с сектаккордом. Соединение двух сектаккордов – кварто-квинтового и секундового соотношения. Особенности минора.

Удвоения в квартсектаккордах. Вспомогательные и проходящие квартсектаккорды. Гармонизация мелодий с использованием квартсектаккордов.

Отличие диссонирующей доминанты от недиссонирующей. Бифункциональность септаккорда как причина его диссонирования. Взятие

диссонирующих доминантовых гармоний после субдоминантовых аккордов и прием приготовленной септимы (септимы проходящие и взятие скачком вверх). Разрешение D_7 . Применение основного D_7 в заключительных каденциях. Возможность использования этого аккорда в половинных каденциях при условии отсутствия кадансового квартсектаккорда.

Разрешение обращений доминантсептаккорда. Применение обращений в начальных разделах предложений. Проходящий доминантовый терцквартаккорд. Перемещение диссонирующих доминант. Скачки при разрешении D_7 в тонику.

Три функциональные группы мажора и минора. Обозначение побочных трезвучий. Особенности тонической группы; промежуточное функциональное положение трезвучий III и VI ступеней; ладо-функциональная переменность в русском народнопесенном творчестве и в русской классической музыке. Основное направление гармонического движения T – S – D – T; возможность представить любую функцию этой формулы одним из побочных аккордов соответствующей группы. Общая схема функционального движения. Главные септаккорды; их включение в обороты полной функциональной системы.

Трехзвучные аккорды второй ступени как типичные представители субдоминантовой функции. Сектаккорд второй ступени как субдоминанта с секстой. Свобода удвоений в II_6 . Соединение субдоминантового трезвучия и его сектаккорда с аккордами второй ступени. Соединение сектаккорда и трезвучия второй ступени с доминантовыми гармониями, кадансовым квартсектаккордом и тоническими гармониями.

Строение аккордов IV и II ступеней вследствие понижения VI ступени гаммы. Условия применения этих аккордов; приготовление аккордами группы субдоминанты натурального мажора. Перечень. Применение аккордов субдоминантовой группы гармонического мажора в проходящих оборотах. Переход минорной субдоминанты с сектаккорда второй ступени в аккорды доминантовой группы и кадансовый квартсектаккорд.

Бифункциональность трехзвучных аккордов шестой ступени. Трезвучие шестой ступени как аккорд слабо выраженной субдоминантовой функции. Терцовые связи VI ступени с тоникой и субдоминантовым трезвучием. Кварто-квинтовые связи этой гармонии с трезвучными гармониями второй ступени. Прерванный оборот (D – VI) как элемент нарушения гармонической логики мышления. Приемы расширения периода. Прерванная каденция и ее значение.

Закономерная смена функционально взаимосвязанных тональностей в процессе развития и завершения музыкального произведения.

Типы тональных соотношений: отклонение, модуляция, сопоставление тональностей.

Главные и побочные тональности в музыкальном произведении. Тональный план музыкального произведения. Функциональная взаимосвязь тонических аккордов главной и побочной тональностей. Тональности диатонического родства.

Отклонение как действенный способ развития гармонического мышления в начальных разделах музыкальных построений. Тоники побочных тональностей как функции высшего порядка. Способы отклонения:

а) обрастание какой-либо функции лада своими (побочными) субдоминантами и доминантами;

б) возникновение логичной последовательности аккордов, естественно приводящей к тонике побочной тональности. Перечень. Тональный план классического периода. Отклонение в параллельную, субдоминантовую и доминантовую тональности с использованием D_7 и его обращений.

Модулирование в конце предложения или периода и его значение в формообразовании.

Выбор общего аккорда при модулировании. Отклонение, закрепленное каденцией как один из наиболее распространенных приемов модулирования. Каденционное модулирование в тональности доминантовой группы как наиболее типичное явление в творчестве композиторов-классиков и романтиков. Модулирование в минорную параллель в народных песнях, основой которых является ладовая переменность. Модулирование в субдоминанту как менее распространенный прием в музыке.

Септаккорд второй ступени и его обращения – наиболее часто встречающиеся субдоминантовые диссонирующие гармонии в музыке. Приготовление II_7 и его обращений тоническими и недиссонирующими субдоминантовыми гармониями. Разрешение II_7 и его обращений в тонические гармонии. Переход их в соответствующие аккорды диссонирующей доминанты.

Септаккорд седьмой ступени и его обращения в мажоре и миноре. Приготовление VII_7 и его обращений аккордам тоники, шестой ступени и субдоминантовых аккордов. Разрешение VII_7 и его обращений в тонические аккорды. Плагальные обороты с участием VII_7 . Внутрифункциональное разрешение.

Возможность модулирования при помощи VII_7 и его обращений в любую тональность взаимосвязи тонических функций.

Доминантовый нонаккорд как дальнейшее усложнение диссонирующей доминантовой гармонии. Правило хорошего звучания нонаккорда. Применение основного D_9 в заключительных каденциях вместо доминантсептаккорда. Разрешение нонаккорда.

Уменьшенное трезвучие седьмой ступени, применяемое исключительно в виде секстаккорда; удвоение терцового тона; применение в качестве проходящего.

Особенности применения трезвучия III в зарубежной классической музыке и в русской классической музыке – как одно из проявлений ладопеременной системы.

Особенности строения доминантового трезвучия и септаккорда с секстой; условия применения. Разрешение.

Полная функциональная система натурального минора, его доминантовая группа. Поступенное движение одного из голосов от основного звука тоники вниз к V ступени как главная основа для введения натурального минора. Строение верхнего тетрахорда натуральной минорной гаммы, совпадающее по интервальному строению с тетрахордом фригийского лада. Гармонизация фригийского оборота. Фригийский оборот в басу.

Аккорды доминанты к доминанте и аккорды, вводимые в доминанту. Двойная доминанта как аккорд, создающий отклонение в доминантовую тональность и как аккорд видоизмененной субдоминанты с обострением тяготения IV ступени в V. Аккорды DD после тоники и вспомогательные обороты с их участием. Аккорды DD после недиссонирующих и диссонирующих аккордов субдоминанты в каденциях. Переход аккордов DD в кадансовый квартсекстаккорд и основной доминантсептаккорд в каденциях. Переход аккордов DD в диссонирующие аккорды доминанты, вводного септаккорда и септаккорда второй ступени (с низкой квинтой) в начальных построениях периода.

Шестая низкая ступень и альтерация DD. Аккорды с увеличенной секстой как наиболее употребительные аккорды в каденциях, используемые композиторами классической школы.

Преподавание дисциплины предусматривает проведение следующих видов учебных занятий: лекции, практические занятия, самостоятельная работа.

В течение преподавания курса «Гармония» в качестве форм текущей аттестации используются такие формы, как заслушивание и оценка доклада по теме реферата, тестирование.

Итоговой формой контроля полученных слушателями знаний является экзамен в

соответствии с контрольными вопросами, представленными в рабочей программе.

Аннотация рабочей программы дисциплины «Народное музыкальное творчество»

Концепция курса «Народное музыкальное творчество» заключается в направленности на освоение народной музыки как части художественной культуры. Комплексный подход в изучении народной культуры обуславливает изучение фольклорного произведения в художественном и жизненном контексте.

Базу курса составляет русская музыкальная культура и музыкальная культура народов Дагестана. Системное изучение русского народного творчества обеспечивает освоение методологического подхода к музыкальному фольклору Дагестана. Параллельное изучение фольклора разных народностей особенно актуально в учебных группах, в которых представлен смешанный национальный состав.

Целью курса является подготовка будущего бакалавра музыкального образования к профессиональной деятельности, сопряженной с явлениями народной музыкальной культуры как в ее непосредственном, так и в опосредованном существовании (в исполнительской, педагогической, исследовательской, просветительской практике).

Задачи дисциплины:

1. Освоить фольклорный материал через его жанры.
2. Освоить теорию народного искусства.
3. Изучить музыкальный фольклор дагестанских народностей: систему жанров, виды и разновидности жанров; особенности мелодики и ладовой организации; вокальную и инструментальную традиции.
4. Ознакомиться с современным бытованием музыкального фольклора в Дагестане.

Планируемые результаты обучения

Дисциплина нацелена на формирование профессиональных компетенций:

- готовности реализовывать образовательные программы по учебному предмету в соответствии с требованиями образовательных стандартов (ПК-1);
- способности решать задачи воспитания и духовно-нравственного развития обучающихся в учебной и внеучебной деятельности (ПК-3).

Содержание дисциплины

Определение понятия «жанр». Жанровое многообразие русского и дагестанского фольклора. Взаимодействие жанров в общей системе, вытеснение старых жанров новыми (былина → историческая песня → солдатская песня).

Взаимосвязь жанровой принадлежности и образного строя фольклорных произведений. Особый состав персонажей, характерный для каждого жанра.

Классификация жанров по принципу их социально-бытового функционирования, приуроченного и неприуроченного бытования. Сюжетно-тематические признаки, способ исполнения, особенности напевов (архетип) – важные аспекты в вопросе принадлежности к определенной жанровой группе.

Роды, виды, разновидности песенных и инструментальных жанров.

Эпос, лирика, драма в литературе и фольклоре. Тип образности как основной признак принадлежности к определенному роду. Вид как составная часть рода; прикладное назначение и бытовая функция, определяющие вид фольклорного произведения (календарные, обрядовые, трудовые, семейные, хороводные, лирические песни).

Признаки, определяющие разновидности произведений народной музыки: различные средства исполнения (вокальная и инструментальная музыка, сольная и ансамблевая; разновидности песен, принадлежащих к одному роду или виду - женская и мужская лирика, детские хоровые песни и т.д.); различные вкусы и идеи социальной среды, в которой песни сложены (крестьянские и городские, ямщицкие, бурлацкие,

солдатские, студенческие, рабочие, революционные); различное поэтическое содержание (разновидности народного эпоса: былины, скоморошины, небылицы, баллады, духовные стихи; различные по содержанию исторические песни; социальная и личная лирика; песни каторги и ссылки как разновидность революционных песен).

Условность и гибкость принципов в вопросе жанровой классификации.

Основные циклы семейных обрядов, приуроченные к событиям жизни семьи: рождению (родильно-крестильные обряды), заключению брака (свадебная обрядность), смерти (похоронная обрядность).

Родильно-крестильные обряды; стремление обереечь новорожденного от «злого духа». Традиции, направленные на благополучие новорожденного, сохранившиеся у разных народностей Дагестана.

Похоронная обрядность; плач, причитание как форма напевно-интонируемой поэтической импровизации, связанная с выражением чувства горя, скорби. Наиболее древний жанр семейной обрядности, продолжающий свое бытование до настоящего времени. Похоронные причитания в Дагестане; тематика и содержание; сочетание импровизационного начала с каноническими словесными формулами и образами-символами.

Свадьба как синкретическое действо, представляющее собой традиционный цикл обрядов, игр, драматических сцен с песнями и плясками. Этнографические аспекты свадебного обряда: переход невесты в другую семью; переход молодых во взрослое состояние – обряд инициации. Магический характер свадебной обрядности, нацеленный на появление потомства. Основные этапы свадебного ритуала: сватовство, договор двух сторон, подготовительный период, главные прощальные обряды в доме невесты, приезд «свадебного поезда», свадебный пир в доме жениха, обряды первой ночи, послесвадебная обрядность. Типология свадебного ритуала: «свадьба-похороны» и «свадьба-веселье». Основные музыкально-поэтические жанры свадебной обрядности: величальные корильные, прощальные песни; причитания невесты как символ определенного круга эмоций, психологического состояния и как важнейший компонент в создании музыкальной формы драмы.

Свадебный обряд в Дагестане. Локальные традиции. Светлый образный план свадебной драматургии, связанный с преобладанием песен лирического жанра. Поэтика свадебных песен: преобладание эпитетов, метафор, поэтических параллелизмов (образы природы и мир человеческих переживаний). Религиозный аспект в свадебном обряде

Занятия по курсу предполагают использование таких методов обучения, как лекция, рассказ, беседа; демонстрация образцов народной музыки в звукозаписи, в исполнении преподавателя или приглашаемых народных музыкантов; показ различного материала по народной культуре, подлинно этнографического и документального.

Курс предполагает внеаудиторную самостоятельную работу слушателей: выучивание наизусть образцов народной музыки, их анализ, чтение литературы по теме, запись образцов народной музыки, подготовка самостоятельных сообщений.

Текущий педагогический контроль знаний обучающихся осуществляется в форме специального опроса и в форме постоянного, активного включения группы в процесс занятия с опорой на выученный и изучаемый материал. На зачете слушатель представляет анализ самостоятельно нотированного образца народной дагестанской музыки и ответ на вопрос по теме курса.

Аннотация рабочей программы дисциплины «Полифония»

Дисциплина «Полифония» продолжает цикл музыкально-теоретических дисциплин и предполагает развитие их межпредметной связи. При изучении полифонии должны широко использоваться практические навыки и знания, полученные обучающимися в

курсе гармонии, сольфеджио. В курсе «Полифонии» осуществляется практическое изучение полифонических композиций.

Цели изучения дисциплины:

- сформировать у будущих педагогов-музыкантов практически значимые знания, умения, навыки;
- дать представление об основных закономерностях многоголосного изложения как важного художественно-выразительного и формообразующего средства музыки.

Задачи дисциплины:

1. Развитие музыкального вкуса, ощущения естественного движения голосов, пластики форм; выработка навыков сочинения, непосредственно приобщающих обучающихся к пониманию полифонических языковых средств; изучение основ теории полифонии; приобретение умения анализировать полифонические произведения (также фольклорные образцы); знакомство с основными явлениями из истории полифонического искусства.

2. Усвоение слушателями теоретической части курса должно обеспечивать знание его основных положений, к которым относятся: полифония, контрапункт, преобразования полифонической темы, сложный контрапункт, имитация, канон, полифонические формы (главным образом, форма фуги).

3. Полифонический анализ развивает у будущих педагогов-музыкантов профессиональное умение обнаруживать технические особенности произведения и с учетом этой фактической основы давать оценку произведению как художественно неповторимому явлению. Эта оценка включает определение историко-стилистической характеристики, осмысление индивидуальной экспрессии и музыкальной образности.

Планируемые результаты обучения

Дисциплина нацелена на формирование профессиональных компетенций:

- готовности реализовывать образовательные программы по учебному предмету в соответствии с требованиями образовательных стандартов (ПК-1);

Содержание дисциплины

«Полифония» – в переводе с греческого – многоголосие. Отличия многоголосной фактуры (октавный унисон, аккордовая фактура, «бас-аккорд») от полифонного изложения. Термин «полифония» применяется для обозначения такого многоголосия, в котором каждый голос мелодически содержателен и где сплетаются несколько (не менее двух) таких голосов. Сущность полифонического соединения (по С.С. Скребкову) – ансамбль мелодий.

Полифония – специфически музыкальное явление, основанное на способности человека воспринимать одновременно, параллельно несколько звуковых потоков. Отображение разных, но одновременно протекающих событий ли явлений, – метод, часто встречающийся в других видах искусства: «полифонический роман» у Достоевского, «параллельный монтаж» в кино у С.Эйзенштейна.

Три вида полифонического изложения, сложившиеся в мировой практике: *контрастное, подголосочное, имитационное*. Особенности контрастной (разнотемной), подголосочной (вариантной), имитационной полифонии.

Полифония позволяет показать одновременно несколько мелодических линий, несколько музыкальных планов. Это либо различные варианты одной мысли, либо различные стадии развития одной мысли, либо целиком различные мысли. Отличия контрастности от вариантности определяется соотношением *подобия* и *различия*: преобладание первого свойственно вариантности, второго – контрастности.

Тип многоголосия в русской, украинской и белорусской народной музыке, в котором основная мелодия разветвляется на варианты-подголоски. Определяющий фактор совместного пения – мелодическое, «горизонтальное» начало. Свободный, импровизационный характер исполнительства в народном хоре: певец становится автором

своего варианта песенной мелодии, а звучание в целом воспринимается как выражение общей мысли коллектива. Наибольшее сходство подголосков – в скорых (игровых, хороводных, шуточных) песнях. В протяжных песнях самостоятельность голосов значительно ярче и граничит с контрастной полифонией.

Подголосочная полифония в инструментальных произведениях («Камаринская» Глинки, Увертюра на темы трех русских песен Балакирева и др.).

Изучение закономерностей подголосочной полифонии с рассмотрения двухголосия как соотношения минимума голосов. Главный (основной) голос и дополняющий его подголосок. Однако не всегда возможно разделение на основной и дополняющие. Интонационное родство – вариантность подголосков. Его проявления: тождество опорных звуков; мелодическое расслоение на подъеме, на спаде голоса сливаются; преобладание прямого движения голосов; совпадение во времени мелодических вершин голосов.

Особенности ритма в подголосочной полифонии:

1. Наибольшее сходство подголоски имеют при одинаковом ритмическом рисунке (эквиритмическое движение голосов).
2. Распевание слога на несколько звуков (внутрислоговый распев).
3. Дополнительная (комплементарная) ритмика – распевы слогов появляются поочередно в разных голосах.
4. Свободное паузирование – неодновременное вступление голосов.

Ладовые свойства русской народной песни:

1. Ладовая диатоника с ее чередованием тонов и полутонов и безусловным преобладанием чистых, больших и малых интервалов.
2. Понижение околотонической ступени в верхней части звукоряда: низкая II в миноре и низкая VII в мажоре.
3. Ладотональная переменность.
4. В пределах одной ладотональной системы разные высотные позиции одной и той же ступени (мобильные ступени).
5. Использование звуков, не входящих в равномерно темперированную систему – «нейтральная» терция лада, микрохроматизм (альтерация меньше, чем на полутон).

Контрастная полифония образуется при одновременном сочетании *различных* мелодий. Контрастное многоголосие встречается часто и в самых различных жанровых и выразительных ситуациях, оно выполняет важные смысловые и формообразующие функции.

В европейской музыке контрастное сочетание возникло в ходе длительного исторического развития. Есть основания полагать, что уже в Древней Греции музыка была не только одноголосной. Платон говорил о пифагорейцах, что они «соразмеряют созвучия и звуки», что они понимают музыку как «гармоническое соединение противоположностей, приведение к единству многого и согласие *разногласного*». Из античных текстов следует, что более двух тысяч лет назад уже сложилось понимание консонирующих и диссонирующих интервалов. Однако достаточно конкретными материалами наука не располагает. Точно известно, что почти все первое тысячелетие нашей эры в Европе звучала почти исключительно одноголосная музыка. Только в IX веке появляется *органум*, иногда называемый диафонией, который поначалу представлял собою лишь регистровое расщепление напева: основная мелодия удваивалась в нижнюю кварту, квинту или октаву.

В преддверии второго тысячелетия голосоведение становится несколько более свободным, хотя все еще сохраняется ритмический принцип «нота против ноты» (*punctum contrapunctum*), т.е. эквиритмия.

В конце XI – начале XII в. складывается мелизматический органум, в котором основной, главный голос ведет традиционный хоральный напев в его каноническом виде, а сопутствующий голос, поющий, как правило, выше основного, свободно орнаментирует,

распеваает свой вариант напева так, что на один звук хорала у него приходится от двух-трех до десятка и более звуков. При этом словесный текст произносится обоими голосами синхронно, эквиритмично.

В XII – XIII вв. сложился новый жанр светской вокальной музыки – мотет, в котором впервые имело место одновременное изложение нескольких мелодических мыслей. Музыкальное многоголосие подчеркивалось разными словесными текстами у разных голосов. К нижнему – теноровому – голосу, который пел на латыни мелодию, варьирующую хоральный напев (иногда это был и инструментальный голос), приписывались сверху еще два с разными текстами, причем на родном языке и как бы не зависящие друг от друга: при сочинении учитывалось лишь отношение каждого из них к тенором. Спустя три столетия этот принцип нашел свое дальнейшее развитие в жанре *кводлибета* – юмористической, часто пародийной вокально-ансамблевой пьесы, сочетающей законченные мелодии и тексты или их фрагменты как в последовательности, так и одновременно.

С XIII в. начинает определяться и мажорно-минорное ладовое сознание, с опорой на которое в эпоху Возрождения расцветает полифония *строгого стиля*.

Хоровой полифонический стиль достиг в середине прошедшего тысячелетия (XV – XVI вв.) небывалого расцвета практически во всех европейских странах. Славилась франко-фламандская школа (Дюфаи, Окегем, Жоскен Дебре, Орландо Лассо), английская (Данстейбл), две итальянские – в Риме (Палестрина) и Венеции (Джованни Габриели). При всех различиях национальных школ и композиторских индивидуальностей полифонии того времени были присущи и важные общие черты. Контрастная полифония была не только преобладающим видом многоголосия, но и своего рода основой музыкальной речи как для музыки светской (мотет), так и церковной (месса). Установившиеся нормы мелодического движения и сочетания голосов складывались в процессе длительной эволюции усилиями многих музыкантов. Стиль музыки, соответствующий этим нормам, получил (позднее) название строгого стиля или строгого письма. (В те же времена все более широкое применение получают приемы имитационно-полифонического письма: многие сочинение, а затем целые жанры – мадригал, мотет – органично сочетают в себе контрастность и имитационность, подчиняясь все тем же нормам и отклоняясь от них только с целью достижения особых выразительных эффектов).

Музыке, написанной по правилам строгого стиля, присущи величавое спокойствие, эпическая невозмутимость, уравновешенность. Основу ее составляет церковная музыка, этим объясняется настроение умиротворенности и всепрятия, которым она проникнута. Современный слушатель воспринимает ее как статичную, недостаточно активную. Ей несвойственен драматизм, отражение напряженных страстей, крайних проявлений горя или радости.

Правила строгого стиля преследуют и вполне конкретные, собственно музыкальные цели: удобство исполнения и общее благозвучие.

Мелодия строгого стиля ограничена диапазоном, не превышающим естественные возможности хорового певца, т.е. дуодецимы. Ее ладовую базу составляла исключительно диатоника, во всем многообразии своих разновидностей. Хроматизм мог встретиться лишь на значительном расстоянии – как следствие ладовой модуляции, а хроматическое движение мелодии запрещалось.

Мелодия двигалась преимущественно плавно, поступенно. Допускались нечастые скачки – не более чем на сексту вверх и на квинту вниз (разрешались и октавные ходы, но они делались чаще вверх), но их следовало готовить плавным движением в противоположную сторону и немедленно уравновешивать также противодвижением, плавным или скачковым. Подряд разрешалось сделать не более двух-трех скачков, непременно чередуя восходящее и нисходящее направления.

Не допускались скачки на увеличенные и уменьшенные интервалы и какое-либо

заполнение увеличенной кварты.

Размер такта чаще был простым (2, 3 доли). Доли употреблялись крупные – целые, половинные. Ритмический рисунок составлялся из немногих и достаточно крупных длительностей. Начиналась мелодия с крупных длительностей, ритмическая активизация протекала постепенно, кратчайшими длительностями были четверти; завершалась мелодия крупной длительностью на сильной или относительно сильной доле.

Мелкие длительности (четверти, очень редко – восьмые) свободно использовались лишь на слабых долях такта. На сильной доле мелкие длительности могли появляться в следующих случаях: а) после затакта столь же мелкими длительностями («пробег»); б) при заполнении мелкими длительностями всего такта или простой составной части сложного такта; в) при первой четверти, слизованной с предшествующей нотой; г) при движении к синкопе («последующая синкопа»).

Междутактовая синкопа, составленная четвертями, запрещалась, но внутритактовая – разрешалась.

Избегались мотивные и фразовые повторения как на одной высоте, так и секвентные; избегались повторения ритмического рисунка. В мелодии преобладала неквадратность, асимметричность.

Слово «контрапунктирование» происходит от выражения *punctumcontrapunctum* (нота против ноты), которым определялась норма раннего многоголосия – ритмическое тождество голосов. Ко времени формирования и утверждения строгого стиля эта норма устарела, и главным принципом соединения голосов стал их взаимный *контраст*, выраженный прежде всего в *ритме*. Однако слово осталось в расширенном значении – одновременного соединения разных мелодических голосов.

Ритмический контраст в полифоническом соединении обеспечивался ограничением эквиризмического движения (не более двух совместных атак подряд) и запретом одновременных синкоп в паре голосов.

Линейный контраст выражался в преобладании противоположного и косвенного голосоведения, в отсутствии одновременных скачков обоих голосов в одну сторону.

Серьезное внимание уделялось гармоническим интервалам, которые возникали в результате движения голосов. Интервалы четко дифференцировались на совершенные консонансы, несовершенные консонансы и диссонансы.

Применение интервалов каждой группы строго регламентировалось. *Совершенные консонансы* на сильной доле такта могли появляться только в начале напева и в его окончании; при мелодическом движении они могли быть использованы только на слабых долях такта. Параллельное движение совершенными консонансами исключалось, а противоположное допускалось лишь в сторону смежного интервала: 1 ↔ 5 или 5 ↔ 8. *Несовершенные консонансы* брались и на сильных, и на слабых долях такта, но только не в качестве первого и последнего интервала. Допускалось плавное параллельное движение терциями, секстами, децимами, но не более трех интервалов подряд. Не разрешалось соседство двух больших терций (децим), т.к. между основанием одной и вершиной другой образуется увеличенная кварта (ундецима).

Диссонирующими интервалами считали секунду, кварту, септиму, нону, ундециму и квартдециму, а также тритон и девятитон в обоих значениях. По правилам строго письма диссонирующий звук следовало подготовить, а затем разрешить.

Разрешение состоит в том, что *диссонирующий звук непременно спускается на секунду* – сразу или через промежуточный звук, консонирующий со свободным. Свободный звук в момент разрешения мог оставаться на месте, мог и переходить на другой, но обязательно консонирующий с разрешением; два диссонанса подряд исключались.

Приготовление диссонирующего звука на сильной доле такта осуществлялось задержанием.

Задержание не должно было быть длиннее своего приготовления, и приготовление

не могло осуществляться кратчайшей длительностью.

На слабой доле диссонанс возникал только при плавном, проходящем или вспомогательном, движении одного или обоих голосов. Если двигался один голос, он мог оказаться и диссонирующим, и свободным.

Соблюдение норм строгого письма сообщало музыке заданные свойства: покой и невозмутимость, благозвучие и величавую отрешенность. Однако ни один сколько-нибудь значительный мастер не укладывается в прокрустово ложе регламентаций, так как художественные задачи заставляют его искать решения, выходящие за рамки устоявшегося и привычного, либо в прошлом (рецидивы принципов органума), либо в еще неведомом (предвестия *свободного* стиля).

Становление и утверждение мажорно-минорной системы, гомофонного склада, жанра оперы способствовали формированию развитой выразительной *мелодии*. В свою очередь, это отразилось на стиле полифонии, и уже в XVII – XVIII вв., в произведениях Баха и Генделя, Телемана и Скарлатти, определяется новый, *свободный стиль* полифонической музыки, в котором иные содержательные задачи, иной образный строй заставили отказаться от многих ограничений предшествующей эпохи. В музыке появились хроматические звуки и прежде не употреблявшиеся мелодические интервалы, неприготовленные задержания и переходы диссонанса в диссонанс и т.п. Выразительная мелодия с ясно выраженной жанровой природой, с определенным мажорным или минорным ладовым колоритом становится основой полифонической музыки. При этом собственно полифонические формы музыки развивают преимущественно принцип *имитации*, а контрастная полифония все шире проникает в область *гомофонных* форм.

Среди контрастно-полифонических образцов музыки последних трех столетий явно преобладают двухголосные. При этом ясно различаются две разновидности контрастных мелодических сочетаний: *соединение двух мелодических тем*, каждая из которых несет в себе достаточно своеобразное художественное содержание, и *обогащение мелодической темы контрапунктом*, который сам по себе не так значителен, как тема, но в качестве элемента полифонического целого играет существенную роль.

Когда речь идет о полифоническом соединении голосов, то контрастными считают любые *разные* мелодии, а степень их различия выражают дополнительными определениями. Чаще всего разграничивают острый контраст противоречия, противопоставления и более мягкий контраст взаимодополнения. Говоря о контрасте, подразумевают широкий круг явлений – от различий в пределах одного характера и даже одного круга интонаций до напряженного, «антагонистического» противопоставления.

Конструктивными, «строительными» свойствами мелодии являются звуковысотные и временные; их дополняют свойства колористические (регистр и тембр, динамика и исполнительский штрих). Конструктивные, формообразующие свойства мелодии подразделяются на более обобщенные, присущие многим и разным мелодиям, и более особенные, индивидуальные, присущие только данной мелодии. В звуковысотной области лад, тональность, гармонический план мелодии – свойства обобщенные: в одной ладотональности и по одному гармоническому плану могут развиваться весьма отличные друг от друга мелодии. Однако найти две мелодии с совпадающими мелодическими линиями вряд ли удастся, этот компонент обуславливает неповторимость, характерную уникальность мелодии. Во временных свойствах темп и метр являются обобщенными свойствами, а ритмический рисунок – «визитная карточка» мелодии.

Основная закономерность сочетания в одновременности различных мелодий заключается в единстве их обобщенных свойств. И поскольку средства объединения весьма существенны для своеобразия мелодии, постольку возможности контрастирования ограничены. Этим можно объяснить частое использование темы с контрапунктом, не имеющим достаточно самостоятельного образного значения, нежели контрастного сочетания полноценных мелодических тем.

Основное средство противопоставления сочетаемых мелодий – *различие их*

«индивидуальных» свойств – ритмического рисунка и мелодической линии:

1. Ритмическое движение голосов отличается *степенью подвижности*.
2. *Дополнительная ритмика* в голосах (голоса ритмически активизируются поочередно).
3. *Ритмические фигуры* (равномерность, дробление и суммирование, пунктирность, синкопы и пр.) контрастируют в сочетаемых мелодиях.
4. *Не совпадают вершины мелодических линий*.
5. Не совпадают «*мелодические фигуры*»: соотношение скачков и поступенного движения, прямолинейность, волнообразность, ступенчатость и разнообразные сочетания этих видов движения.

Мелодико-ритмический контраст дополняется регистровым, тембровым, штриховым, динамическим. Главным средством противопоставления является *ритмическое различие*.

Сочинение контрапунктирующего голоса.

1. Мелодическая линия не содержит ярких интонаций и развивается преимущественно гаммообразно, иногда по звукам арпеджио.
2. В ритмическом рисунке преобладает равномерность. Использовать прием дополнительной ритмики.
3. Если основная тема началась затактом, контрапункт лучше начать с сильной доли, и наоборот. В начале такта оба голоса вступают одновременно.
4. При возникновении между голосами совершенного консонанса исключается его параллельное движение, нужно перейти в иной интервал.
5. При возникновении между голосами диссонирующего интервала необходимо его разрешить – непосредственно или через вспомогательные звуки.
6. Контрапункт должен полностью согласоваться со всеми остальными голосами в гармоническом отношении. Он не должен противоречить образуемым ими гармоническим комплексам, хотя может не только входить в них, но и расширять их как аккордовыми, так и неаккордовыми звуками.

Полифоническое соединение, которое при повторном соединении не содержит существенных изменений в мелодических линиях или их соотношении как по высоте, так и по времени вступления, называется *простым* контрапунктом. Повторное проведение может точно повторять первоначальное, но может быть перенесено в иную тональность, регистр и даже лад. Если такой перенос касается всех контрапунктирующих голосов, то контрапункт и в этом случае остается простым.

Часто при повторении полифонического соединения звуковысотное (иногда и временное) соотношение голосов меняется (Глинка, Фуга). Могут возникать и определенные – строго – закономерные – изменения в самих мелодиях (мелодии в обращении – *инверсии*).

Контрапункт, содержащий в повторных проведениях существенные или закономерные изменения в соотношении мелодий, или в них самих, или в том и другом одновременно, называется *сложным*.

«Существенный признак сложного контрапункта – возможность получить из первоначального соединения мелодий новое, производное» (Танеев С.И. Подвижной контрапункт строгого письма. Вступление. – М., 1959. – С. 10). Таким образом, сложный контрапункт подразумевает *неоднократное* проведение полифонического соединения: сначала звучит первоначальное соединение, а затем производное.

Виды сложного контрапункта:

1. *Подвижной* – меняется исходное расстояние между мелодиями – по высоте, по времени вступления.
2. *Преобразующий* – контрапункт с преобразованием мелодий в производном сочетании.
3. *Вертикально-подвижной* – изменение высотного соотношения

мелодий.

4. *Горизонтально-подвижной* – изменение момента вступления одного голоса по отношению к другому.

5. *Вдвойне-подвижной* – одновременный сдвиг по высоте и моменту вступления.

6. *Обратимый (зеркальный)* – соединение мелодий в обращении (инверсии).

Преобразования контрапунктирующих мелодий в производном соединении осуществляется двумя способами:

1. меняется *позиция* мелодии – она как бы вращается в пространстве;

2. пропорционально меняется ее величина – она растягивается или сжимается, строго сохраняя ритмические отношения между звуками.

Другой вид позиционного преобразования – мысленный поворот мелодии вокруг вертикальной оси. При этом все звуки мелодии последуют в возвратном движении, от последнего к первому. Это – *ракоход* мелодии или ее *ретроверсия* (Щедрин, fuga II).

Изменение величины мелодии полифонического соединения может идти в сторону *увеличения* и в сторону *уменьшения*. При этом все звуки мелодии увеличиваются или уменьшаются в одно и то же число раз – в два, четыре. В двухголосии меняется масштаб только одного голоса – при сохранении первоначального вида другого.

Художественный смысл сложного контрапункта – в органическом единстве подобия и различия, тождества и контраста: один и тот же тематический материал повторяется в обновленных соотношениях и модификациях, т.е. в развитии. Таким образом, сложный контрапункт – это средство *полифонического варьирования*.

Из всех видов сложного контрапункта наиболее широко используется такой вертикально-подвижной контрапункт, при котором *мелодии меняются местами*: в повторном (производном) соединении внизу проводится мелодия, которая раньше была верхней, и наоборот. Это обстоятельство послужило основанием назвать такого рода контрапункт *двойным*.

Изменение соотношения между голосами по вертикали принято измерять в ступенях. Например, верхний голос остался на той же высоте, что и в первоначальном соединении, а нижний опустился на пять ступеней; интервал сексты обозначается цифрой 6, поскольку, если считать от основания, его вершина будет шестым звуком, но, чтобы *дойти* до вершины, надо сделать только пять ступеневых «шагов». Для обозначения величины вертикального сдвига применяют показатель – *indexverticali*, или *Iv*. Он равен сумме перемещения обоих голосов. Перемещение каждого голоса определяется как по величине, так и по направлению:

сдвиг верхнего голоса вверх – увеличивает расстояние между голосами и получает знак «+»,

сдвиг нижнего голоса вниз – увеличивает расстояние между голосами, получает знак «+»,

сдвиг в противоположную сторону (навстречу друг другу) получает знак «-».

Для двойного контрапункта есть три возможности:

1. верхний голос может спуститься под нижний

2. нижний голос может подняться над верхним

3. оба голоса пойдут навстречу друг другу и окажутся на новых местах.

Во всех случаях сумма их сдвигов по вертикали должна превысить первоначальное расстояние между ними, а показатель вертикального перемещения будет отрицательным, т.е. $Iv < 0$. Чаще всего он равен целому числу октав: -7, -14, -21. Сколько бы целых октав не заключал в себе *Iv*, сохраняется название *двойной контрапункт октавы*.

Нередко употребляется двойной контрапункт *дуодецимы* ($Iv = -11, -18, -25$). Значительно реже встречается двойной контрапункт *децимы* ($Iv = -9, -16, -23$).

Теоретически двойной контрапункт возможен с любым показателем вертикального

перемещения, но практически самым употребительным остается двойной контрапункт октавы.

Имитация – это повторение мелодической темы другим голосом, сразу вслед за проведением темы.

Ранние образцы имитации можно найти в кондуктах XIII века. В XIV веке итальянские песни в жанре *качча* («охота») изображали погоню, преследование средствами канонического изложения. Нидерландский мастер полифонии Йоханнес Чикониа перенес принцип имитационного изложения из песенного жанра в жанр мотета. Нижний голос мотета – тенор – можно было либо петь, либо играть, средний – дуллум (т.е. второй, он же мотетус, т.е. «со словами»), – исполнялся певцом, его сразу имитировал третий голос – триплум.

Со временем роль имитации в полифоническом произведении возрастала, все значительные завоевания музыкального искусства XVI-XVIII вв. связаны с имитационной полифонией.

Имитация представляет собой определенное структурное образование. Относительно законченная часть мелодии, которую проводит голос, выступивший первым, называется *темой* (лат. Proposta – предложение, повод). Имитация, т.е. подражание, повторение темы другим голосом, называется *ответом* (risposta). Иногда в момент вступления ответа первый голос умолкает. Но чаще он продолжает свою мелодическую линию, которая становится менее яркой, чем тема, чтобы не помешать восприятию ответа. Такое продолжение мелодической линии называется *противосложением*, оно представляет собой контрапункт.

Таким образом, имитация включает в себя три элемента: тему, ответ и противосложение.

В каждой имитации определяются ее параметры:

1. *сторона*, или направление (выше или ниже ответ, чем тема),
2. *интервал* (на сколько сдвинут ответ по отношению к теме вверх или вниз),
3. *время* (на сколько позже вступает ответ).

Точная, или реальная имитация содержит ответ, в котором сохранены все основные ритмические и звуковысотные свойства темы. При соблюдении этих условий ответ называют также точным. Интервал имитации может быть любым, но, если ответ сохранил основные конструктивные свойства темы, имитация остается точной.

Тональная имитация похожа на точную имитацию с ответом в *доминантовой* тональности. Для того, чтобы более тесно связать тонально ответ с темой, в ответ вносятся мелодические изменения. Два способа изменения ответа: 1) сделать так, чтобы *начало* ответа звучало еще в главной тональности; 2) в *конце* ответа вернуть главную тональность.

Преобразованная имитация – с ответом, закономерно видоизменяющим тему. Типы изменений: ритмическое увеличение, ритмическое уменьшение, обращение, ракоход. Встречаются сочетания разных способов преобразования ответа (см. И.С.Бах. Искусство фуги).

Свободная имитация в своем ответе сохраняет некоторые характерные черты темы (обычно ритмический рисунок), свободно изменяя другие (прежде всего – звуковысотные). (см. Р.Щедрин. Полифоническая тетрадь).

Двойная, тройная имитации – одновременное сочетание, «наложение» двух или трех простых имитаций. Это имитация на двух- или трехголосное тематическое соединение: сначала совместно звучат две (три) темы, достаточно отличные друг от друга, затем так же совмещены ответы на них, звучащие в иных голосах. (двойная имитация – fuga a-moll Глинки, тройная – прелюдия A-dur из I тома ХТК Баха).

В простой имитации голос, выступивший вторым по времени, имитирует только ту часть мелодии первого, которая успела прозвучать до его вступления; дальнейшее

развитие идет на основе контрастной либо подголосочной полифонии.

Нередко, однако, имитируется и противосложение, а затем и противосложение к противосложению (второе противосложение) и т.д. Так возникает *каноническая* имитация, или *канон*.

В XIV–XV столетиях форма канона была широко распространена в европейской музыке – и композиторской, и народной. Канон мог быть формой небольшого самостоятельного сочинения, формой песенного куплета (достаточно напомнить популярный до нашего времени канон «Братец Яков», минорный вариант которого звучит в траурном марше из Первой симфонии Малера), частью более сложной формы. В дальнейшем, уступая место сначала фуге, а затем гомофонным формам, канон отходит на второй план. В музыке последних двух столетий канон нередко используется и как форма инструментальной пьесы (Григ, Лядов, Щедрин), и как часть крупного произведения (XXII из 32 вариаций Бетховена, начальная тема Пятой симфонии Шостаковича).

Каноны в музыке Нового времени достаточно часто сопровождаются гармоническим *аккомпанементом*, в этом случае возникает смешанная полифонно-гармоническая фактура.

Канон служит формой *показа* темы или ее *варьирования*, ее *разработки* (например, двойной канон на темах главной и побочной партий в разработке первой части Пятой симфонии Шостаковича) или *репризного* обогащения.

Выразительные возможности канона связаны прежде всего с создаваемым им ощущением многоплановости, пространственной глубины при полном единстве, подобии всех планов. Существенную роль при этом играет *темп*. Если он достаточно сдержан, то каноническое повторение ассоциируется с откликом, или эхом. Но в подвижном темпе канон воспринимается ближе к своим ранним образцам, которые изображали охотничьи сцены с их преследованиями и погонями, – примеры из музыки Баха и Бартока именно таковы.

Виды развитых имитационно-полифонических произведений:

Инвенция (лат. *inventio* – выдумка, изобретение) – форма небольшого двух-трехголосного имитационного произведения для клавира. Впервые это название еще в XVI веке Клеман Жанекен использовал для своих хоров, чтобы подчеркнуть некоторые особенности их изложения. Спустя два столетия Бах назвал инвенциями свои двухголосные клавирные пьесы – опять-таки с целью обратить внимание исполнителя и слушателя на какую-либо композиционно-техническую идею (так, например, I инвенция построена на двух мотивах, из которых первый проводится в прямом и обращенном виде – по 18 раз, а второй то и дело меняет свою волнообразную линию на гаммообразную; VIII инвенция построена как канон в двойном контрапункте с $Iv = -21$ и т.д.).

Инвенция состоит обычно из двух, реже – трех частей, причем каждая начинается простой или двойной, а подчас и канонической октавной или доминантовой имитацией. Окончание первой части модулирует в доминантовую сторону, а в последующих частях развитие вновь приходит к первоначальной тональности. При этом оно идет на основе принципа развертывания, имеющего полифоническое происхождение, а четкое структурное разделение осуществляется тонально-гармоническими средствами, что характерно для гомофонно-гармонического склада. В соединении этих двух начал, возможно, и видел Бах свое открытие, свою «выдумку».

Симфония (греч. *syn* – вместе, *phone* – звук) на рубеже XVI – XVII веков представляла собой инструментальный эпизод в вокально-хоровом произведении кантатно-ораториального склада, в опере. К середине XVII столетия так начали называть вступления к произведениям разных жанров – от сюит до балетов и опер. В 1644 году впервые использовал название «симфонии» для 70 имитационных миниатюр (по 10–15 тактов) знаменитый в свое время композитор и органист С. Шейдт. И.С. Бах назвал симфониями трехголосные клавирные инвенции, вероятно, потому, что в них возникали созвучия полных аккордов (*симфония* буквально – «созвучие»); строение баховских

клавирных симфоний аналогично двухголосным инвенциям, поэтому нередко их тоже называют инвенциями.

Ричеркар (итал. ricercare – искать, отыскивать) – более развитая, чем инвенция, имитационно-полифоническая форма инструментальной музыки, и появилась она немного раньше – в XVI веке. Ричеркар состоял из нескольких разделов (чаще всего от трех до семи), в каждом из которых имитационно развивалась своя мелодическая тема. Бывали и очень простые ричеркары – с проведениями двух-трех тем только в главной и доминантовой тональностях; бывали и очень сложные – из многих тематически самостоятельных разделов, с разнородными имитациями, широким использованием средств сложного контрапункта. Ричеркары писали сначала для лютни, позже для органа, клавира, ансамблей разных инструментов. Постепенное утверждение тематического единства и было процессом становления *фуги*. Ричеркар Джованни Габриели, датированный 1595 годом, представляет собой первую фугу, дошедшую до нас. В XVIII веке ричеркар, оттесненный фугой, постепенно забывается, хотя в «Музыкальном приношении» Баха (1747) есть трех- и шестиголосный ричеркар, имеющие, правда, почти все признаки зрелой фуги (некоторые теоретики на грани XVI и XVII веков полагали, что латинским словом «фуга» и итальянским «ричеркар» обозначается одна и та же форма).

Фуга (в пер. с лат. – бег, бегство, преследование) в XV столетии была названием канона, но «постепенно и незаметно» (В.В.Протопопов) термин был переосмыслен и однозначно закрепился за новой формой имитационно-полифонических сочинений. Произошло это уже в XVII веке. Фуга – наиболее совершенная, стройная, внутренне разнообразная, но цельная, закономерно построенная имитационно-полифоническая форма, высшая из форм, порожденных этим складом. Фрескобальди, Скарлатти, Корелли были «соавторами» принципа кварто-квинтовой (доминантовой) имитации; у Фрескобальди же появляются первые образцы тонального ответа.

Значение фуги в истории европейской музыкальной культуры определяет и то важное место, которое отводится ей в курсе полифонии.

Общее строение фуги:

Фуга строится на *многократном*, причем вначале обязательно имитационном, *проведении во всех голосах* одной (гораздо реже – двух или трех) *мелодической темы*. Проведения темы следуют одно за другим либо разграничены музыкой переходного характера — интермедиями, то краткими, то широко развернутыми. Фуга располагает значительными музыкально-техническими возможностями, позволяющими показать тему как бы с разных точек зрения: она проходит в разных регистрах, тональностях, может быть преобразована в ладовом, а отчасти ритмическом и мелодическом отношении. К достоинствам фуги относится и непрерывность развития, связанная с неодновременностью цезур в разных голосах (своего рода «цепное дыхание развития»). Если фугам XVII—XVIII столетий свойственны содержательная однородность, образное единство, отсутствие ярких внутренних контрастов, то в фугах позднего времени (Бетховен, Чайковский, Хиндемит, Шостакович, Щедрин) широко использованы образные контрасты (преобразование тем, их сопоставления) и активная разработка как результат воздействия принципов сонатности.

Чаще всего в фуге можно выделить экспозиционную, разработочную и репризную части (две последние части тесно связаны и не всегда могут быть разграничены).

Первая часть – *экспозиционная* – построена наиболее закономерно и отличается ладовой устойчивостью. В ней с изложением темы поочередно вступают все голоса, иногда и не по одному разу. Первый (по порядку) голос проводит тему в главной тональности, следующий – в доминантовой, далее проведения в этих тональностях чередуются достаточно равномерно.

Первые вступления всех голосов образуют экспозицию фуги; однако экспозиционная часть помимо собственно экспозиции может включать в себя и дополнительные (повторные) проведения темы – также в главной и доминантовой

тональностях.

Средняя – *разработочная* часть фуги строится более свободно. Как правило, ее отличает от экспозиционной части новая ладовая окраска, связанная с переходом в тональности, параллельные экспозиционным, а иногда и более далекие. Так, в фуге соль минор из I тома ХТК экспозиционные тональности соль минор и ре минор, а в средней же части тема проводится в Си-бемоль мажоре и Фа мажоре. В первой фуге из ор. 87 Шостаковича экспозиционные тональности До мажор и Соль мажор, а в средней части появляются различные виды минора на побочных (II, III, VI, VII) ступенях основной тональности.

Другая характерная особенность средней части фуги – активное полифоническое варьирование, осуществляемое посредством различных приемов *сложного* (подвижного и преобразующего) *контрапункта*.

Протяженность развивающей части, число проведений темы в ней могут быть очень различны, и это одно из проявлений своеобразия композиционной структуры каждой конкретной фуги.

Репризная, завершающая часть фуги также не имеет строго определенных очертаний. Важнейшая отличительная черта репризы – возврат главной тональности, первоначального облика темы. Тем самым создается ощущение устойчивости, завершенности. Реприза не просто возвращает музыкальный материал экспозиции, но и обогащает его разнообразными средствами развития, как уже использованными в средней части, так и новыми. Поэтому реприза фуги воспринимается как синтетическая, т.е. объединяющая свойства обеих предшествующих частей, и динамическая, т.е. существенно иная, чем экспозиция.

Небольшая, а возможно, и неполная фуга (с очень краткими или отсутствующими развивающей и завершающей частями) называется *фугеттой*. Напротив, большую фугу с особо сложными приемами развития именуют *ричеркатой*.

В произведениях гомофонного склада иногда встречаются эпизоды развития, в которых одна мелодическая тема последовательно проходит в разных голосах и регистрах, периодически меняя свою тональность, подобно тому как это происходит в экспозиции фуги (см. разработки первых частей Шестой симфонии Чайковского и Первой – Калинникова, тонально сдвинутую репризу Сонаты си минор Листа и средний эпизод хора Давиденко «На десятой версте»). Такой прием развития получил название *фугато*.

Типичные черты темы в фуге:

Фуга всегда начинается с проведения темы; всякого рода вступления – прелюдия, токката, фантазия – выносятся за пределы собственно фуги. Ее форма обладает рядом особенностей, на которых так или иначе сказывался каждый этап четырехвековой истории. Фуга складывалась и развивалась в рамках стиля барокко, к ней обращались композиторы классической эпохи и эпохи романтизма, в XX столетии она снова вызвала к себе большой интерес.

Однако в лучших образцах, на которые и следует ориентироваться в ходе учебной работы, выявляются некоторые *общие* и весьма существенные особенности тем, на которых строятся фуги. «Темы фуги должны быть максимально рельефными, упругими и потенциально-действенными – в том смысле, что они должны обуславливать и вызывать возможность развития движения», — писал Б.В.Асафьев. Для того чтобы стать основой преобразований, раскрывающих художественный образ фуги, тема должна обладать определенными свойствами.

1. Прежде всего, это *образная содержательность*, которая служит внутренним основанием к дальнейшему развитию. Поистине безграничная гамма настроений и мыслей может найти свое воплощение в теме фуги. Светлое, созерцательное настроение и сдержанная печаль, волевой напор и веселое устремленное движение находят свое выражение в исходном «тезисе», который подлежит дальнейшему «обсуждению».

2. Образная содержательность выявляется, как правило, в связи с достаточно

ясно выраженными *жанровыми чертами* темы – хоральными, песенными, танцевальными, скерцозными, речитативно-повествовательными и т.д.

3. Важное свойство темы – ее *интонационная яркость*, рельефность (хотя бы в начальной части), которая позволит распознавать и воспринимать тему при ее появлениях в ходе полифонического развития в разных голосах и регистрах, ладах и тональностях, а может быть, и в преобразованных видах. Интонационную яркость сообщают теме характерные мелодические ходы, использование скачков, своеобразный ритмический рисунок. При этом диапазон темы классической фуги обычно невелик и очень редко выходит за пределы октавы, поскольку нежелательно использовать звуки последующего ответа. Однако в современных фугах нередко встречаются темы очень широкого диапазона.

Характерные для данной темы интонации могут быть равномерно распределены по всей ее протяженности – в этом случае тему называют *однородной*.

Когда же характерные интонации концентрируются в начале темы («ядро»), а далее идет менее яркий материал («продолжение»), тему называют *составной* или *контрастной* – этот тип темы сегодня встречается реже, чем в прошлом.

4. Важную роль играет *тональная и гармоническая определенность* темы, без которых контраст темы и ответа не будет достаточно активным, не возникнет предпосылок для построения развитой и целостной музыкальной формы. В тонально-гармоническом отношении важны начало и окончание темы. Подавляющее большинство тем в классических фугах начинается с I или V ступени, подразумевающей тоническую (для обеих) или доминантовую (только для V) гармонизацию. Завершается тема непременно *каденцией* – полной несовершенной (на III) или совершенной (на I), как в главной тональности (немодулирующая тема), так и в доминантовой (модулирующая тема), а также и половинной (на V) – в главной тональности. Естественно, что в фугах Нового времени гармонические и ладотональные нормы активно расширяются, однако не отменяются вовсе, ибо сама форма фуги опирается на тонально-гармонические отношения проведенной темы, разделов.

Протяженность темы в фуге может быть различной. В камерно-инструментальной музыке преобладают темы в 2-4 такта: в меньшее число тактов, если только размер не очень крупный, трудно вместить необходимое музыкальное содержание. Более широкие масштабы не редкость (из 24 фуг Шедрина почти половина построена на темах, превышающих 4-тактовую «норму», а тема XVI фуги си-бемоль минор длится 18 тактов). В органных, хоровых и оркестровых фугах протяженные темы встречаются сравнительно чаще.

В конечном итоге все свойства темы должны определяться художественной задачей, которую композитор ставит себе в целом, но в любом случае темы фуги должны быть столь значимы, чтобы вызвать дальнейшее движение и формирование достаточно развитого произведения.

Ответ в классической фуге представляет собой, как правило, доминантовую, изредка субдоминантовую имитацию темы. Естественно, в современной фуге часто встречаются «исключения». Так, в *Ludustonalis* Хиндемита по пять фуг с доминантовым и субдоминантовым ответом, а кроме того, по одной – с ответами на VI (F) и на III (A) ступенях. Есть субмедиантовый ответ и в фуге Шостаковича (B, № 21). Еще свободнее «отвечает» теме Шедрин: хотя он и отдает явное предпочтение доминантовой имитации (15 фуг из 24), но есть здесь и субдоминантовые, и медиантовые, и в тональности II ступени, и даже ответ, находящийся в тритоновом отношении с темой (не говоря о том, что ответ может быть и в обращении – фуга XV, и в увеличении – фуга XIX).

Тем не менее, *основным* видом ответа продолжает оставаться *доминантовый* – квартой ниже или квинтой выше темы. Такая закономерность объясняется тем, что в диатонической системе только в тональностях кварто-квинтового отношения к главной сохраняется ладовая окраска темы и тем самым начальная имитация, а далее и вся

экспозиционная часть обретает *ладовое единство*. Ладовая устойчивость экспозиции может стать средством ее противопоставления развивающей части.

Для экспозиции фуги типично *постепенное* расширение звукового диапазона, и потому ответ дается в голосе *регистрово-смежном*, соседнем с голосом темы. Лишь единственный раз в I томе ХТК и только дважды во II томе Бах дает ответ на расстоянии, превышающем октаву от темы (но Щедрин, напротив, предпочитает проводить начальную имитацию в далеких регистрах, вступление ответа не далее октавы от темы у него менее чем в 1/3 случаев).

Точная транспозиция темы в доминантовую тональность дает *реальный* ответ, не отличающийся от темы ничем, кроме высотного положения. Реальный ответ допустим, если квинтовый тон лада не играет в теме существенную роль и если тема не модулирует в доминантовую тональность.

При хроматических последованиях в начале темы, характерных и альтерированных интервалах в ней реальный ответ становится необходимым.

Не менее широко используется и *тональный* ответ.

Противосложение. В момент вступления ответа голос, в котором уже прошла тема, не умолкает, хотя его партия и становится интонационно менее яркой. Контрапункт (гораздо реже – подголосок) к ответу называется *противосложением*.

Противосложение пишется либо в характере темы, либо в явном противопоставлении к ней и, по существу, служит ее *продолжением*. Нередко в противосложении используют мелодические обороты темы.

Противосложение ритмически дополняет, а часто и активизирует ответ.

Возможен и противоположный случай – с подвижной, активной темой контрапунктирует более спокойное противосложение. В фуге № 5 Шостаковича ритмический контраст подчеркнут еще и штриховым: тема звучит преимущественно стаккато, а противосложение – легато.

Как правило, композитор предпочитает сохранить противосложение и при последующих проведениях темы – это так называемое *удержанное* противосложение; оно и далее будет появляться в том голосе, в котором перед этим прошла тема, как ее продолжение. Ясно, что при этом будет меняться взаимное расположение темы и противосложения, а потому противосложение следует писать в двойном контрапункте с темой. В большинстве случаев это двойной контрапункт октавы, $Iv = -7, -14, -21$.

Интермедии. Фуги, в которых проведения темы следуют в разных голосах непосредственно одно за другим, встречаются нечасто. Таковы, например, фуги До мажор, соль-диез минор, Си-бемоль мажор из I тома Хорошо темперированного клавира Баха: в тот момент, как тема (или ответ) завершается в одном из голосов, ответ (или тема) вступает в другом. Иногда проведение темы начинается даже раньше, чем кончилось предыдущее (*стреттные* вступления), но нигде между проведениями нет «зазоров».

Чаще, однако, проведения темы разграничиваются промежуточными построениями – *интермедиями* (лат. *intermedius* – находящийся посередине). И если ответ, как правило, появляется сразу вслед за темой, то уже в третьем по счету голосе тема появляется обычно лишь после более или менее протяженной возвратной интермедии.

Чтобы интермедия более определенно решала стоящую перед ней задачу *связать разнотональные проведения темы*, у нее должна быть логичная и хорошо слышимая гармоническая основа.

Интермедии, соединяющие группыведений темы, могут быть между основными частями фуги – экспозицией и разработкой, разработкой и репризой, а также и внутри них. Будучи разными по величине, от одно- и даже полутактовых связок и до весьма развернутых построений, они тем не менее всегда ясны и определены в своей тональной направленности, в своей гармонической основе.

Другая задача, решаемая в интермедиях, – *тематическое развитие*. Интермедии не являются некоей нейтральной «соединительной тканью», они обычно развивают

(вычленяют, секвенцируют, варьируют) отдельные элементы темы, противосложения, утверждая интонационное единство всей фуги. Лишь изредка интермедии оттеняют основной музыкальный материал дополнительным, «фоновым». В таком случае композитор строит интермедию на музыкальном материале, в котором ритмические особенности темы сочетаются с совершенно новым мелодическим рисунком и типом изложения.

Строение экспозиционной части фуги. Начинается фуга первыми проведениями темы во всех голосах. Ни один голос не проведет тему вторично, пока она не прозвучит по одному разу у всех голосов, т.е. пока не завершится экспозиция.

Порядок вступления голосов может быть различным. Часто встречается *прямолинейный* порядок, когда каждое следующее вступление выше (ниже) предыдущего.

В этом случае вступления крайних голосов начинают и завершают экспозицию. Очень распространен и такой порядок, при котором прямолинейное последование вступающих голосов начинается со *второго* от края и, дойдя до противоположного предела, завершается тем, который был вначале «пропущен».

Подобно тому как ответ вступает в смежном с темой регистре, так все последующие вступления голосов *постепенно* расширяют общий диапазон звучания. Каждое очередное проведение темы в экспозиции дается на новом уровне, не повторяя, но и не слишком отрываясь от того, что уже звучало. При прямолинейном вступлении голосов каждый следующий вступает не далее чем на квинту от предыдущего. Если же экспозицию завершают оба крайние вступления, то последнее – не далее чем на октаву от первого.

Таковы нормы *классической* фуги. В XX столетии нередко встречаются отклонения от этих норм, возникают новые традиции, из которых необходимо отметить две. Во-первых, немало фуг начинается с имитации, где тема и ответ раздвинуты в крайние регистры, а последующие проведения темы заполняют охваченное «звуковое пространство» (в *Ludustonalis* Хиндемита, в 24 прелюдиях и фугах Щедрина – по два таких случая). Во-вторых, проведения темы уже в экспозиции могут быть «разбросаны» гораздо шире, чем это было принято прежде: вместо квартового и квинтового сопоставлений – ундецима и дуодецима, вместо октавы – квинтдецима.

Вслед за экспозицией могут появиться и дополнительные (вторичные для того или иного голоса) проведения темы в главной и доминантовой тональностях, как, например, в фуге XXI из II тома ХТК Баха. При этом следует иметь в виду, что с дополнительным проведением голос вступает уже не на той высоте, на которой он впервые проводил тему или ответ.

Иногда дополнительные проведения даются во всех голосах – образуется *контрэкспозиция* (ХТК, том I, фуга XI).

И в этом случае каждый голос проводит тему или ответ не там, где он уже звучал, хотя при этом может быть повторена высотная позиция *другого* голоса.

Экспозиция вместе со всеми дополнительными проведениями и составляет *экспозиционную часть* фуги. Напомним, что ее типичное свойство – ладовое единство, обеспеченное ограничением главной и доминантовой тональностями.

Разработочная часть фуги. Эту часть называют также средней, а иногда – свободной.

Обычно от экспозиционной части к разработке ведет более или менее развитая интермедия. В большинстве случаев в ее пределах нет ясно выраженной каденции и, следовательно, нет оснований относить ее ни к экспозиции, ни к разработочной части: она занимает промежуточное положение, а грани частей определяются окончанием последнего экспозиционного и началом первого срединного проведения темы. Но иногда в интермедии содержится каденция, которая и считается гранью между частями. Именно так написана интермедия в фуге XVI из I тома ХТК Баха.

В отличие от экспозиционной части, основным назначением которой был показ

темы в различных голосах и регистрах, серединная часть фуги главной своей задачей имеет *развитие тематического материала экспозиции* (т.е. материала темы, противосложений, интермедий). Оно осуществляется средствами ладотонального и полифонического варьирования.

1. В большинстве фуг развитие тематического материала в какой-то момент выходит из экспозиционной тонико-доминантовой тональной сферы, и очередное проведение темы дается в новой ладотональной окраске. Во вторых частях классических фуг используются тональности, параллельные экспозиционным. Так, в фуге соль минор Баха (ХТК, т. I), где в экспозиции тема звучит в главной тональности и ре миноре, серединные проведения темы даны в Си-бемоль мажоре и Фа мажоре. Возникает яркий *ладовый контраст* частей. Позднее композиторы использовали и более широкий круг тональностей. Уже Моцарт, например, в ре-минорной фуге Kyrieelison из Реквиема проводит темы в средней части не только в параллельном Фа мажоре и в тональностях субдоминантовой стороны – соль миноре и Си-бемоль мажоре, но еще и в до миноре и даже в фа миноре (естественно ожидаемого До мажора, параллельного доминанте главной тональности, здесь как раз нет, что объясняется, вероятно, его выразительностью, совершенно неуместной в данном хоре). В «белоклавишной» фуге До мажор № 1 Шостаковича экспозиция содержит проведения темы в мажорных тональностях – главной и доминантовой (избегая случайных знаков, композитор использует звукоряды диатонических ладов Средневековья). Средняя часть фуги начинается проведением темы во фригийском ми миноре, а ответ звучит в гипофригийском си миноре; далее тема идет в ля миноре, ответ в дорийском ре миноре. Таким образом, в средней части использованы все немажорные тональности, какие можно построить на белых клавишах фортепиано (субдоминантовую тональность композитор оставляет для репризы, которая становится тонально-симметричным отражением экспозиции).

2. Среди средств полифонического варьирования, применяемых в разработке фуги, ведущая роль принадлежит *подвижному контрапункту*, обновляющему вертикальные и горизонтальные отношения голосов (в основном – в имитациях), но сохраняющему в неизменном виде тематический материал. Вертикальные сдвиги проявляются прежде всего в том, что к имитациям на кварту и квинту, господствующим в экспозиции, присоединяются еще и октавные ($Iv = +3$, $Iv = +4$ или с перестановкой голосов: $Iv = -10$, $Iv = -11$). Интервал имитации, таким образом, увеличивается. Время имитации, напротив, сокращается, имитирующий голос вступает, не дожидаясь окончания темы и как бы сжимая тему ($Ih < 0$), такое «сжатие» имитации во времени называется *стреттой*.

Чаще всего вертикальные и горизонтальные отношения в имитации меняются одновременно, налицо *вдвойне подвижной контрапункт*.

Не обойтись без подвижного контрапункта и в фугах, где композитор намерен сохранить («удержать») противосложение к ответу: при повторных проведениях темы в разных голосах противосложение неизбежно в какой-то момент понадобится провести по другую сторону от темы, т.е. в *двойном контрапункте*. Таким образом, подвижной контрапункт находит свое применение в полифоническом варьировании как сочетаний голосов, проводящих темы, так и соединений темы с противосложением.

3. В разработке фуги нередко применяются и преобразования темы, а в связи с этим иногда и противосложения. В разработочной части фуги VI из I тома ХТК Баха ответ вступает не только на такт раньше, чем в экспозиции, но еще и в *обращении*. Нередко встречается и ритмическое *увеличение* темы; уменьшение применяется гораздо реже, потому что ритмически сжатая тема труднее узнается, теряет важные мелодические свойства. По той же причине – затрудненной узнаваемости – редко прибегают и к возвратному (ракоходному) движению темы – этот прием встречается лишь в исключительных случаях.

Встречаются фуги, в которых развитие тематизма осуществляется исключительно

средствами сложного контрапункта, а ладотональное движение не выходит за пределы экспозиционных тональностей (начальная имитация фуги II из II тома ХТК Баха).

Встречаются и такие фуги, в которых именно ладотональное развитие является определяющим. И все же большинство фуг гармонично *сочетает* полифонические и ладотональные средства развития.

Строение средних частей в фугах очень разнообразно, их величина колеблется

Преподавание дисциплины предусматривает проведение следующих видов учебных занятий: лекции, практические занятия, самостоятельная работа.

В течение преподавания курса «Полифония» в качестве форм текущей аттестации используются такие формы, как заслушивание и оценка доклада по теме реферата, тестирование. Итоговой формой контроля полученных слушателями знаний является зачет в соответствии с контрольными вопросами, представленными в рабочей программе.

Аннотация рабочей программы дисциплины «Сольфеджио»

На занятиях «Сольфеджио» обучающиеся должны выработать следующие навыки: пения с листа без инструментального сопровождения одноголосной и многоголосной музыки различных эпох и стилей; пения модуляционных построений с соблюдением строгого голосоведения; определения на слух гамм различных ладов, интервалов, аккордов, ритмических рисунков, аккордовых построений, а также записи одноголосных и двухголосных периодов различного строения с разнообразной метроритмической организацией

В процессе занятий «Сольфеджио» должный уровень развития музыкального слуха и необходимых навыков достигается лишь в результате постоянной тренировки, продуманной системы занятий и регулярного контроля слухового развития слушателя. В ходе занятий необходимо обращать внимание слушателей на специальные упражнения, методические приемы, которые могут оказаться полезными в их будущей профессиональной деятельности.

Слуховое овладение разнообразными историческими стилями должно базироваться на соответствующих музыкальных примерах и содействовать концентрации внимания на закономерностях изучаемого периода.

Основу музыкального материала для работы составляют: народное музыкальное творчество (в том числе – дагестанское), русская и зарубежная классика, современная русская и зарубежная академическая музыка. Важно, чтобы используемый на занятиях материал служил не только техническим упражнением, но и воспринимался как художественное явление, расширяя при этом кругозор и воспитывая эстетический вкус слушателей. Воспитание специальных слуховых навыков, необходимых будущим преподавателям музыки в их практической деятельности, должно происходить на базе усвоения различных исторических стилей.

В данной программе предлагается тип тематического курса сольфеджио, при котором историко-стилевой ракурс воспитания слуха находится во взаимосвязи с технологическим – различными формами интонационных упражнений. Такое сочетание представляется методически целесообразным. Отработка технических упражнений по сольфеджио на примерах из разных историко-стилистических пластов способствует развитию умения мыслить аналитически.

Цель дисциплины – развитие у слушателей звуковысотных, метроритмических, структурных слуховых представлений и музыкальной памяти.

Задачи дисциплины:

1) выработка навыка пения с листа без инструментального сопровождения одноголосной и многоголосной музыки различных эпох и стилей;

2) выработка навыка пения модуляционных построений с соблюдением строгого голосоведения;

3) выработка навыка определения на слух гамм различных ладов, интервалов, аккордов, ритмических рисунков, аккордовых построений, а также записи одноголосных и двухголосных периодов различного строения с разнообразной метроритмической организацией.

Планируемые результаты обучения

Дисциплина нацелена на формирование профессиональных компетенций:

готовности реализовывать образовательные программы по учебному предмету в соответствии с требованиями образовательных стандартов (ПК-1).

Содержание дисциплины

I. Интонационные упражнения и слуховой анализ.

1. Формирование ступенчатого слуха в натуральном мажоре, трех видах минора. Пение и определение на слух звукорядов во всех тональностях от различных ступеней.

2. Формирование интервального слуха. Мелодические и гармонические интервалы в натуральном мажоре и гармоническом миноре. Пение и определение на слух интервальных последовательностей (параллельные терции и сексты, тритоны с разрешением, унисоны и октавы, обращения интервалов).

3. Формирование аккордового слуха. Пение трезвучий от звука вверх и вниз, пение аккордовых последовательностей в простейшем изложении: T-S-D-III-VI-II-D₇-T.

Метроритм. Пунктирный ритм. Ритмические группы с шестнадцатыми в размерах: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{4}$. Внутритактовая синкопа.

II. Сольфеджирование.

Одноголосие. Сольфеджирование диатонических мелодий в размерах $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{4}$. Ритмические группы с участием шестнадцатых и простых видов синкоп. Сольфеджирование с транспозицией одноголосных мелодий, выученных наизусть. Пение под аккомпанемент романсов со словами.

Многоголосие. Параллельное движение терциями и секстами, квинты, унисоны, октавы.

III. Диктант.

Одноголосный 4-8-тактный диктант с ритмическими трудностями, усвоенными в сольфеджировании.

IV. Сочинение аккомпанемента к мелодии вокального типа.

Гармонизация распевов и гамм натурального мажора и гармонического минора. Аккорды берутся только в тесном расположении (бас исполняется левой рукой, три гармонических голоса – правой, мелодия сольфеджируется или поется с текстом).

Обороты: автентический, плагальный, полный, каденционный.

Возможно гармоническое варьирование (S-II₆) при повторе мелодических фраз.

Форма мелодий: период повторного и неповторного строения (с дополнением, с повторенным вторым предложением).

I. Интонационные упражнения и слуховой анализ.

1. Формирование ступенчатого слуха. Изучение VI ступени в гармоническом мажоре, VII ступени в гармоническом миноре и всех взаимосвязей характерных ступеней с другими звуками системы. Одноименный и параллельный мажоро-минор. Пение мажорной гаммы вверх, а одноименной или параллельной минорной вниз и наоборот.

2. Формирование интервального слуха. Определение на слух характерных интервалов и тритонов с разрешением. Пение характерных интервалов и тритонов вверх от звука, а также в тональности с разрешением.

3. Формирование аккордового слуха. Пение аккордов и аккордовых последовательностей в 4^х-голосном «хоровом» изложении параллельно курсу теории музыки (T⁺⁶, II₇, VII₇ с обращениями, VI в прерванных оборотах).

Метроритм. Размер $\frac{6}{8}$, триоли. Исполнение остигатных ритмических фигур на фоне сольфеджирования.

II. Сольфеджирование.

Одноголосие. Сольфеджирование мелодий в мажоре и миноре трех видов, в одноименном и параллельном мажоре-миноре в размерах $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$. Ритмические группы с триолями. Сольфеджирование с транспозицией мелодий, выученных наизусть. Пение под аккомпанемент песен и романсов композиторов первой половины XIX века.

Многоголосие. Двух- и трехголосие гармонического склада. Исполнение двухголосных инвенций И.С.Баха (вокальный ансамбль).

III. Диктант.

Одноголосный – в форме 8-тактного периода в размерах $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$. Двухголосный гармонического склада.

IV. Сочинение аккомпанемента к мелодии вокального типа.

Расположение и изложение аккордов то же, что и в предыдущем полугодии.

Аккорды: трезвучия III и VI ступеней, D_7 в отклонениях. Формы мелодии: период, простая двухчастная форма. Понятие о побочных ступенях лада. Наиболее распространенные в практике аккомпанемента обороты с трезвучиями побочных ступеней: T-VI-T; T-VI-S; T-III- D_7 -T. Разновидности диатонической секвенции: T-VI-II- D_7 -T; T-III-VI-II- D_7 -T.

I. Интонационные упражнения и слуховой анализ.

1. Формирование ступенчатого слуха. Альтерация неустойчивых ступеней: в мажоре - повышенная и пониженная II ступень, повышенная VI ступень. Особые диатонические лады.

2. Формирование интервального слуха. Определение на слух и пение в тональности (и от звука) с разрешением: ум.3, ув.6, дв.ум.5, дв.ув.4, дв.ум.8, дв.ув.1.

3. Формирование аккордового слуха. Определение на слух и пение в четырехголосном «хоровом» изложении аккордов и аккордовых последовательностей (II, II $_7$, VI, III, S $_7$, VII $_7$, D $_9$; DD $_7$; DDVII $_7$ – в каденциях).

Метроритм. Новые размеры $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{4}$. Различные длительности и ритмические группы. Междутактовая синкопа.

II. Сольфеджирование.

Одноголосие. Сольфеджирование мелодий с альтерацией звуков, прилегающих к устойчивым ступеням лада. Ладоинтонационное своеобразие разных национальных стилей (на примерах из народного и профессионального творчества). Пение со словами под аккомпанемент песен и романсов композиторов второй половины XIX века.

Многоголосие. Двух- и трехголосие гармонического склада, содержащее осваиваемые гармонические средства. Интонирование в ансамбле последовательностей аккордов одноименной мажоро-минорной системы. Сольфеджирование имитационного двухголосия в качестве участника дуэта (с игрой одного из голосов на инструменте).

Одноголосный – 8-тактный период. Различные виды хроматизма и альтерации. Синкопы и триоли в размерах $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$.

Двухголосный – тесное и широкое двухголосие.

IV. Сочинение аккомпанемента к мелодии вокального типа.

Модуляция из мажора в тональность доминанты. Модуляция из минора в тональность субдоминанты и параллельный мажор. Необходимость каденционного завершения разделов простой двухчастной формы. Обрамление всей формы единой тоникой, способы возвращения в главную тональность.

Гармонизация гаммы: без отклонений и с отклонениями в тональность первой степени родства.

I. Интонационные упражнения и слуховой анализ.

1. Формирование ступенчатого слуха. Вспомогательные и проходящие хроматизмы. Пение хроматических гамм.

2. Формирование интервального слуха. Внутритональный хроматизм. В натуральном и гармоническом мажоре, в гармоническом и мелодическом миноре интервалы с участием IV повышенной ступени лада. В натуральном и гармоническом мажоре, в гармоническом миноре интервалы с участием II пониженной ступени. В натуральном и гармоническом мажоре интервалы с участием II повышенной ступени (интервалы простые и составные).

3. Формирование аккордового слуха. Пение в четырех-голосном «хоровом» изложении и определение на слух аккордовых последовательностей с модуляциями в тональности первой степени родства с использованием аккордов DD внутри построений. Альтерация аккордов DD (альтерация аккордов доминантовой группы). Эллипсис в примерах из музыкальной литературы. Многогерцовые комплексы в диатонике.

Метроритм. Новый размер $12/8$. Синкопы с шестнадцатыми. Полиметрия.

II. Сольфеджирование.

Одноголосие. Сольфеджирование мелодий со вспомогательными и проходящими хроматизмами и с модуляциями в тональности первой степени родства. Вокальная музыка с аккомпанементом.

Многоголосие. Гармоническое и имитационное двухголосие с хроматизмами и модуляциями в тональности первой степени родства.

III. Диктант.

Одноголосный – усложнение гармонической и метроритмической организации.

Двухголосный – широкое двухголосие.

IV. Сочинение аккомпанеента к мелодии вокального типа.

Игра настройки, секвенций, распеваний в тональности. Освоение нового вида гомофонно-гармонической фактуры: исполнение мелодии вокально с текстом и одновременно на фортепиано правой рукой, а баса и средних гармонических голосов – левой.

Изложение аккомпанеента типа бас-аккорд, в виде гармонической фигурации.

Разнотональные запев и припев (одноименные, параллельные соотношения тональностей).

Прерванный оборот.

Преподавание дисциплины предусматривает проведение следующих видов учебных занятий: лекции, практические занятия, самостоятельная работа.

Итоговой формой контроля полученных слушателями знаний является экзамен в соответствии с контрольными заданиями, представленными в рабочей программе.

Аннотация рабочей программы дисциплины «Методика преподавания музыки»

Изучение курса «Методика преподавания музыки» имеет творческий характер и зависит от уровня общей, художественной, музыкальной культуры, степени мотивации к профессии педагога-музыканта, уровня музыкально-педагогического опыта слушателей. Технология преподавания данного курса связана с особым стилем изложения материала, с организацией диалогического общения с обучающимися: педагог предстает как коллега, исследователь и излагает материал не как незыблемую норму, а как актуальную проблему.

Курс «Методика преподавания музыки» является одной из центральных и интегрированных дисциплин и направлен на становление профессиональной культуры педагога-музыканта. Содержание курса предусматривает изучение слушателями программ общего музыкального образования и новаторского педагогического опыта учителей. Изучение курса опирается на умения и навыки, приобретенные слушателями в цикле музыкально-теоретических дисциплин.

Цель дисциплины «Методика преподавания музыки» – подготовить будущих

педагогов-музыкантов к осуществлению профессиональной музыкально-педагогической деятельности в учреждениях общеобразовательного типа.

Изучение представленного содержания позволит будущим специалистам не только овладеть историко-педагогическими знаниями, но и умениями выявлять в музыкально-педагогическом опыте предшествующих поколений то, что актуально для современной музыкально-педагогической практики, предвидеть перспективы дальнейшего развития музыкального образования в стране в целом и в Дагестане в частности.

Планируемые результаты обучения

Дисциплина нацелена на формирование профессиональных компетенций:

- готовности разрабатывать образовательные программы по учебному предмету в соответствии с требованиями образовательных стандартов (ПК-1);
- способности использовать современные методы и технологии обучения и диагностики (ПК-2);
- способности решать задачи воспитания и духовно-нравственного развития обучающихся в учебной и внеучебной деятельности (ПК-3);
- способности организовывать сотрудничество обучающихся, поддерживать активность и инициативность, самостоятельность обучающихся, развивать их творческие способности (ПК-7).

В результате освоения дисциплины обучающийся должен

знать:

- социально-культурные функции музыкального искусства;
- место и роль музыкального образования в системе художественного, эстетического и нравственного воспитания учащихся;
- цель, задачи, принципы, элементы содержания и методы музыкального образования, виды музыкальной деятельности учащихся на уроке музыки;
- содержание межпредметных связей предмета «Музыка» с предметами художественно-гуманитарного цикла; сущность дифференциации содержания и методов в музыкальном образовании.
- о значимости историко-педагогических сведений для профессиональной деятельности учителя музыки;
- сущность целостного концептуального подхода к изучению истории музыкального образования;
- основные исследовательские подходы к изучению историко-педагогического процесса в области музыкального образования;
- периодизацию истории отечественного музыкального образования;
- содержание основных этапов развития музыкального образования в России;
- о сущности устной и письменной традиции в передаче музыкального опыта и особенностях их взаимодействия на разных этапах развития музыкального образования;
- об особенностях становления общего и специального музыкального образования в России и за рубежом;
- наиболее значимые для развития отечественного музыкального образования музыкально-педагогические концепции;

уметь:

- заинтересовывать, увлекать детей музыкой, прививать любовь к высокохудожественным музыкальным произведениям разных форм, жанров, стилей;
- развивать потребность в общении с музыкой;
- развивать восприятие глубоких и разнообразных чувств и переживаний, понимание учащимися роли музыки в духовной жизни человека, связей музыки с жизнью;
- развивать творческие способности;
- выявлять связь между историей развития музыкально-педагогической мысли и общефилософскими, художественно-эстетическими течениями, особенностями музыкальной культуры, искусства в различные исторические эпохи;

- осуществлять профессионально-ориентированный историко-педагогический анализ различных видов историко-педагогического материала;
 - характеризовать основные этапы становления и развития музыкального образования в России во взаимосвязи его основных направлений: музыкального образования народной, религиозной и светской ориентации;
 - осуществлять сравнительный историко-педагогический анализ отечественных и зарубежных музыкально-педагогических концепций;
 - аргументировать личностно-профессиональную позицию по отношению к различным историко-педагогическим феноменам;
 - выявлять в историко-педагогическом опыте идеи, актуальные для нашего времени;
 - применять историко-педагогические знания для аргументации своей точки зрения на возможные подходы к решению актуальных проблем;
 - выявлять в музыкально-педагогическом опыте предшествующих поколений то, что актуально для современной музыкально-педагогической практики;
 - предвидеть перспективы дальнейшего развития музыкального образования в стране в целом и в Дагестане в частности;
- владеть:*
- музыкально-педагогическим опытом предшествующих поколений, тем, что актуально для современной музыкально-педагогической практики;
 - основными подходами к изучению педагогического процесса в музыкальном образовании;
 - профессионально-ориентированным анализом различных видов педагогического материала;
 - сравнительным педагогическим анализом отечественных и зарубежных музыкально-педагогических концепций;
 - историко-педагогическими знаниями для аргументации своей точки зрения на возможные подходы к решению актуальных проблем музыкального образования.

Содержание дисциплины

Связь курса с философскими, общенаучными, музыкальными дисциплинами. Музыкальное образование как единство обучения, воспитания и развития. Сущность понятий «музыкальное образование», «теория», «методика». Современная теория музыкального образования как совокупность исходных феноменов, положений и закономерностей, отражающих содержание, процесс и организацию музыкальных занятий с учащимися.

Организация содержания и процесса музыкального образования с учетом возрастных особенностей учащихся. Особенности «музыкально-психологического» облика младших школьников. Возрастные музыкально-психологические особенности подростков. Роль среды в направленности музыкальной культуры школьников.

Самоценность искусства. Место музыки в системе искусства. Место искусства в развитии личности. Терапевтические свойства музыки. Музыка – канал передачи личностных смыслов. Народная, классическая, духовная музыка, современное музыкальное искусство и молодежная субкультура.

Ответственность учителя музыки за художественное, эстетическое, нравственное развитие детей. Авторские программы по музыке. Применение учителем видеотехники, компьютеров, новых учебных пособий на уроке музыки. Особая роль исполнительского мастерства учителя музыки, способность раскрыть художественное, эстетическое, нравственное содержание произведений.

Характеристика методов по их связи с основными элементами содержания музыкального образования.

Проблема цели в современном музыкальном образовании. Различные подходы к пониманию цели и задач музыкального образования. Модель музыкальной культуры

выпускника общеобразовательной школы. Основные задачи музыкального образования как педагогическая интерпретация его цели.

Понятие принципа как исходного положения, раскрывающего сущность цели и задач музыкального образования, характер его содержания и процесса. Принципы музыкального образования, утверждающие позицию учителя музыки в аспектах: эстетическая, нравственная, культурологическая направленность, музыковедческая направленность, музыкально-психологическая направленность, музыкально-дидактическая направленность, музыкально-педагогическая направленность.

Направленность содержания музыкального образования на развитие культуры чувств, опыта творческой деятельности, музыкального вкуса, музыкальных потребностей и стремления к самообразованию. Характеристика элементов содержания музыкального образования: опыт эмоционально-ценностного отношения к музыке, музыкальные знания, музыкальные умения и навыки, опыт музыкально-творческой деятельности. Виды музыкальной деятельности учащихся на уроке музыки: функции, содержание. Межпредметные связи художественно-гуманитарных дисциплин.

Понятие, функции методов в музыкальном образовании. Специфика методов музыкального образования. Различные классификации методов музыкального образования. Дифференциация содержания и методов музыкального образования в зависимости от: особенностей регионального образования, типов учебных заведений, объема часов, отводимых на уроки музыки, наличия систематических занятий по музыке, уровня жизненного и музыкального опыта, способностей, музыкальных потребностей школьников, программы по музыке.

Урок музыки, его организация, специфика как урока искусства. Драматургия урока музыки. Различные подходы к организации урока музыки, его структуре. Репетиционный процесс на уроке. Импровизационный характер проведения урока. Значение особого состояния духовности, доброжелательности, открытости на уроке музыки. Заключительный урок-концерт учебного года (полугодия).

Внеклассная и внешкольная музыкально-воспитательная работа с учащимися. Преимущество внеклассной работы с общей направленностью уроков музыки. Общие принципы организации занятий в музыкальных кружках. Связь учителя музыки с музыкальными учреждениями, коллективами музыкально-общественными организациями.

Потребность в музыкальном самообразовании как побудитель активности и самостоятельности в приобщении к музыкальному искусству. Становление умений музыкального самообразования учащихся. Факторы, способствующие музыкальному самообразованию детей.

Концепция учебного предмета «Музыка» в образовательной области «Искусство». Программа по музыке для школ общеобразовательного типа: атрибутивные свойства. Представленность в учебном предмете народной, классической, духовной и современной музыки во всем многообразии жанров, стилей, форм. Адекватность методов музыкального образования специфике урока музыки как предмета искусства. Осуществление на уроке музыки всех основных видов музыкально-творческого процесса. Направленность музыкальных занятий на воспитание учащегося – ценителя высокохудожественного музыкального искусства. Музыкально-педагогические требования к организации работы над развитием учащегося-исполнителя. Приобщение учащихся к музыкально-творческой деятельности, «сочинению» музыки.

Музыка. Программа, разработанная под руководством Д.Б. Кабалевского (1-8 классы)

Цель программы. Сверхзадача музыкальных занятий – установление связей музыки с жизнью, с другими искусствами. Характеристика музыкального материала, принципы его отбора. Развитие восприятия музыки на основе постижения ее закономерностей. Характеристика тематизма программы. Принцип сходства и различия. Специальные

методы музыкального образования. Комплексное педагогическое обеспечение программы.

Музыка. Программа, разработанная под руководством Ю.Б.Алиева (1-8 классы)

Концепция музыкального образования школьников. Музыкальная культура школьников как интегративное качество личности. Цель и задачи музыкального образования. Особенности музыкального воспитания в начальных классах, в подростковом возрасте. Особенности программы. Тематика учебных четвертей. Направленность на музыкальное самообразование. Структура урока. Методика работы. Характеристика музыкального материала. Виды музыкальной деятельности учащихся. Основные ориентиры учителю по воспитанию, образованию и развитию учащихся по классам.

Программа «Музыка». 1-4 классы начальной школы. Авторы: Е.Д.Критская, Г.П.Сергеева, Т.С.Шмагина

Художественно-образное, нравственно-эстетическое постижение младшими школьниками основных пластов мирового музыкального искусства. Приоритетные функции программы. Методические принципы построения программы. Специальные методы музыкального образования. Тематизм программы.

Музыкальное искусство. Программа для общеобразовательной школы. 1-4 классы. Авторы: В.О.Усачева, Л.В.Школяр, В.А.Школяр

Самоценность – музыкального искусства – одна из ведущих позиций, определяющих содержание программы. Цель, основные задачи уроков музыки. Принципы программы. Формы приобщения детей к музыке и виды музыкальной деятельности. Специфика и особенности подхода к детскому творчеству. Особенности структуры программы. Требования к уровню музыкального развития детей.

Музыка. Программа для начальной школы. Составитель - О.М. Батырбекова

Цель, задачи, принципы программы. Содержание программы, тематизм. Учет региональных особенностей, особенности музыкального репертуара. Виды музыкальной деятельности детей. Формы приобщения к музыкальному искусству. Направленность музыкальных занятий на творческое развитие учащихся.

Факультативные программы по музыке

Музыкальный фольклор. Программа для углубленного изучения предмета «Музыка». Автор Л.Л.Куприянова.

Духовная музыка. Мир красоты и гармонии. Программа для классов с углубленным изучением предметов художественно-эстетического цикла. Автор И.В.Кошмина.

Музыкально-конструктивная деятельность учителя музыки

Осмысление учителем способов художественно-педагогического построения урока музыки (четверти, года) с определенной идеей и логикой развития. Конкретизация музыкально-педагогических задач, содержания, методов в соответствии с условиями проведения занятий, составом учащихся, их способностями, интересами, жизненным и музыкальным опытом. Планирование возможных импровизационных моментов на уроке. Варианты планирования уроков музыки.

Музыкально-исполнительская деятельность учителя музыки

Игра на инструменте, пение, дирижирование, игра на элементарных музыкальных инструментах, пластическое интонирование, движение под музыку, сочинение музыки и импровизация. Роль выразительности исполнения, артистизма, способности учителя увлечь детей собственным музицированием. Особенности исполнительской деятельности учителя на уроках музыки.

Музыкально-коммуникативная деятельность учителя музыки

Принципы музыкально-коммуникативной деятельности учителя на уроке музыки. Специфические приемы общения учителя с учащимися. Атмосфера эмоционально-духовного контакта между учителем и детьми. Особая роль артистизма учителя музыки, направленного на реализацию музыкально-коммуникативных задач.

Музыкально-организаторская деятельность учителя музыки

Руководство процессом проведения музыкальных занятий. Организация коллективной, групповой и индивидуальной исполнительской деятельности учащихся в различных формах. Сочетание волевого аспекта в работе учителя музыки с реализацией принципов музыкально-коммуникативной деятельности. Особая роль увлеченности учителя, воспитания интереса у учащихся к процессу музыкально-творческой деятельности. Стремление учителя музыки к достижению более высоких результатов в обучении учащихся.

Общая характеристика профессиональных качеств личности учителя музыки.

Музыкальность как системообразующее свойство всех музыкальных способностей и профессионально-педагогических качеств учителя музыки. Личностный характер музыкальности. Эмоциональное переживание как первый признак музыкальности.

Любовь к детям как качество личности, определяющее характер и направленность всей деятельности музыканта-педагога. Эмпатия как способность к сопереживанию, к установлению духовного контакта с людьми. Методы развития музыкально-педагогической эмпатии.

Артистизм как качество проявляющееся во всех видах музыкальной деятельности учителя музыки. Основные методы развития артистизма.

Специфика музыкально-педагогической интуиции учителя музыки. Факторы, способствующие развитию музыкально-педагогической интуиции.

Профессиональное мышление и самосознание как сплав художественного и научного аспектов мышления.

Личностная профессиональная позиция, ее структура. Основные педагогические условия и средства становления личностной профессиональной позиции.

Индивидуальный стиль учителя музыки. Н.Л. Гродзенская. Д.Б. Кабалецкий. М.Ф. Головина. Б.С. Рачина. Ю.Б. Алиев.

Преподавание дисциплины предусматривает проведение следующих видов учебных занятий: лекции, практические занятия, самостоятельная работа.

В течение преподавания курса «Теория и методика обучения музыке» в качестве форм текущей аттестации используются такие формы, как заслушивание и оценка доклада по теме реферата, тестирование.

Итоговой формой контроля полученных слушателями знаний является экзамен в соответствии с контрольными вопросами, представленными в рабочей программе.

Аннотация рабочей программы дисциплины «Теория музыки и основы музицирования»

С дисциплины «Теория музыки и основы музицирования» начинается освоение обучающимися музыкально-теоретических дисциплин, таких как гармония, полифония и др.

Цель учебной дисциплины – овладеть основными музыковедческими понятиями, необходимыми в обучении и для практической деятельности будущих педагогов-музыкантов.

Задачи дисциплины:

- дать слушателям систематизированные знания элементов музыкальной выразительности и их фиксации в пятилинейной абсолютной нотации;
- развить у обучающихся ряд практических навыков тонально-звучисотного и метроритмического мышления для дальнейшего успешного изучения гармонии;
- сформировать практические умения строить (устно, письменно) и играть на фортепиано разные виды мажора и минора, старинные лады, малообъемные лады, хроматические гаммы, диатонические и хроматические интервалы с разрешениями, аккордовые последования; расшифровывать мелизмы и другие виды аббревиатуры;
- анализировать метроритмическую организацию музыкальной ткани, ее звуковую

основу, мелодическую линию, мелодические рисунки, фактуру, тонально-гармоническое развитие, музыкальную форму, жанр;

- импровизировать на фортепиано фразы, мотивы, попевок в разных размерах и ладах;

- транспонировать за инструментом мелодии в близкие и далекие тональности;

- сочинять (с последующей записью) мотивы, фразы, мелодико-синтаксические структуры пройденных видов; мелодии в пройденных ладах.

Планируемые результаты обучения

Дисциплина нацелена на формирование профессиональных компетенций:

- готовности реализовывать образовательные программы по учебному предмету в соответствии с требованиями образовательных стандартов (ПК-1).

Содержание дисциплины

Музыка как вид искусства. Специфика музыки – отражение действительности в звуковых музыкальных образах. Музыкальный образ как продукт музыкального мышления.

Музыкальное мышление отражает объективную реальность, является необходимым условием познания действительности. Аспекты музыкального мышления: гносеологический, эмоциональный, рациональный, аксиологический. Музыкальное мышление отражает действительность в художественных образах; основы художественного образа – отношение субъектов к действительности, выраженное в эмоциях. Исток музыкального мышления – музыкальная интонация.

Основа музыкального языка – средство музыкальной выразительности (ритм, метр, звук, интервал, мелодия, аккорд, фактура и т.д.). Элементарные и выразительные комплексные музыкальные средства.

Комплексный характер взаимодействия средств музыкальной выразительности в музыкальном произведении. Зависимость характера фразы, темы, всего музыкального произведения от использованных в них средств музыкальной выразительности и их сочетаний.

Важнейшее условие профессионального освоения музыкального произведения – анализ того, что сделано (музыкальный образ) и как сделано (использованные средства музыкальной выразительности, музыкальная форма, инструментовка, жанр и т.д.). Опора в этом процессе прежде всего на теоретические основы музыкальной грамоты.

Музыкальный звук, его физические свойства и психофизиологические качества. Понятие «звук» охватывает цепь различных явлений, возникающих между источником звука и центральной нервной системой человека.

Всякий звук состоит из сочетания элементарных тонов и входящих в него обертонов. Понятие частотного спектра.

Три основные категории, на которые разделяются звуки.

Равномерно-темперированный строй. Энгармонизм звуков. Основные и производные ступени. Звукоряд. Октавы.

Четыре закона колебания струны; свойства и качества музыкального звука. Зависимость высоты музыкального звука от силы натяжения, диаметра и плотности материала струны. Музыкальный звук как сложное явление, обусловленное наличием обертонов в процессе образования тембра. Электронно-музыкальные инструменты и возможности изменения их тембрального звучания.

Диапазоны и регистры музыкальных инструментов и человеческого голоса. Камертон как эталон высоты звука в равномерно-темперированном строе.

Краткие сведения из истории нотации. Поиски точной наглядной системы записи музыкального произведения шли в течение многих веков.

Буквенная нотация. Невменное письмо на Западе. Крюки и знамена в России. Создателем современной системы нотации явился выдающийся итальянский теоретик

музыки – Гвидо Аретинский (XI в.).

Система ключей. Ключи До. Современная система нотации.

Нотная запись высотных и временных соотношений музыкальных звуков.

Нота. Нотоносец. Знаки альтерации. Паузы. Начальная черта. Заключительная черта. Акколада. Партитурная запись музыкального произведения. Хоровая и оркестровая партитуры. Буквенная и слоговая системы в названии звуков.

Значение метроритма в музыке. Метрическая пульсация. Сильные и слабые доли времени. Метрические акценты и способы их выделения. Виды метров в музыке.

Такт. Течение музыки во времени. Время от сильной доли до следующей сильной – такт, а число входящих в него долей – размер. Тактовая организация – музыкальный метр.

Обозначение размера. Переменные размеры и их значения в народной и современной музыке.

Ритм и соизмерение нот по длительности. Обозначение длительностей звуков. Основное деление звуков. Правописание штилей отдельных и сгруппированных звуков, созвучий, разноритмического двухголосия на одном нотном стане

Обозначение длительностей пауз. Целотактовая пауза.

Способы увеличения длительностей: точка, лига, фермата. Стаккато.

Группировка длительностей. Группировка длительностей в простых тактах – принцип наглядности деления на доли: число ритмических групп равно числу долей.

Подразделение группы на подгруппы.

Укрупнение групп: объединение в одной группе двух, трех долей. Нарушение строгой группировки нотой с точкой.

Группировка длительностей в сложных размерах – принцип наглядности деления на простые такты.

Группировка длительностей в вокальной музыке – принцип соответствия каждого слога словесного текста отдельной ритмической группе. Знак распева слога – лига.

Нарушение нормативной группировки с целью выявить фразировку.

Синкопа. Нарушение метроритмического согласования в синкопе. Внутредолевая, междутактовая и внутритактовая синкопы, правила записи.

Метроритм как неразрывная связь длительностей нот и метрических долей.

Темп. Скорость движения – объем информации в единицу времени.

Измерение объема информации в целостных мотивах (формально – в долях: метроном Мельцеля). Пятиступенная «шкала» темпов: Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto. Дополнительные уровни: Lento, Moderato, Vivo (Vivace). Уточнения темпа: molto (assai), poco, pонтроppo. Знаки постепенного изменения темпа: accelerando, stringendo и ritenuto, allargando. Двукратное ускорение. Выразительные области разных темпов. Типичные темповые контрасты в двойных песнях и танцах, в старинной танцевальной сюите, в сонатном цикле.

Агогика как отклонение от жесткого темпа. Агогические отклонения в классической, романтической и современной музыке.

Динамические оттенки, их разнообразие. Артикуляция как способ звукоизвлечения. Различные виды артикуляции. Особый вид удлиненного staccato в инструментальной, вокальной и фортепианной музыке.

Термины, обозначающие характер исполнения.

Мелодические и гармонические интервалы в музыке и их значение.

Ступеневая и тоновая величина интервала. Основные интервалы с производными ступенями звукоряда. Увеличенные и уменьшенные интервалы. Простые и составные интервалы. Обращение интервалов. Интервалы, возникающие в результате обращения. Энгармонизм интервалов. Диатонические и хроматические интервалы.

Общая классификация интервалов: консонансы и диссонансы.

Понятие о созвучиях и аккордах. В зависимости от количества звуков аккорды, построенные по терцовому принципу, подразделяются на трезвучия, аккорды,

септаккорды и т.д.

Трезвучия. Консонирующие и диссонирующие трезвучия.

Мажорное и минорное трезвучия и пропорциональность их строения. Обращения трезвучий. Игра на фортепиано аккордовых схем, состоящих из мажорных и минорных аккордов в простейшем виде.

Увеличенное и уменьшенное трезвучия, метричность их строения. Особенности разрешения этих трезвучий.

Аккорд из 4-х звуков. Общая классификация септаккордов. Септаккорды с малой, большой и уменьшенной септимой. Обращение септаккордов в простейшем виде и их интервальное строение.

Малые септаккорды. Малый мажорный, малый минорный и малый септаккорды с уменьшенной квинтой, их интервальное строение.

Доминантсептаккорд и его обращения. Две одноименные тональности, в которых встречается данный доминантсептаккорд. Разрешение диссонирующих доминантовых гармоний.

Своеобразие уменьшенного септаккорда, проявляющееся в строении и в его обращениях.

Нонаккорды. В зависимости от внутренней интервальной структуры образуется двенадцать разновидностей нонаккордов. Четыре обращения нонаккордов.

Аккорды с квартовой структурой. В отличие от других септаккордов квартовые септаккорды состоят из трех звуков и имеют два обращения.

Ладовое положение и разрешение аккордов. Функциональное значение и внутреннее строение аккордов зависит от самого лада и его структуры.

Главные и побочные трезвучия лада.

Разрешение неустойчивых трезвучий и диссонирующих аккордов основывается на разрешениях входящих в них интервалов.

Септаккорды лада, акустическое разрешение септаккордов лада (D₇, ум.VII₇, м.VII₇, II₇ с обращениями).

Лад в музыке и его значение. Нейтральность отдельно взятых звуков и их неравнозначность в мелодии – подразделение на более и менее устойчивые и неустойчивые. Тенденция неустойчивого звука перейти в устойчивый – тяготение, осуществление такого перехода – разрешение.

Понятие лада. Тоника лада и значение метроритма в ее формировании. Гармонически сильные интервалы ч.4 и ч.5 как элемент централизации ладовой системы. Тонические трезвучия и иные аккорды, выполняющие функцию центрального элемента лада.

Степень лада. Римские цифры в обозначении ступеней лада. Устойчивые и неустойчивые ступени лада. Количество ступеней в ладу.

Семиступенные ладовые системы. Мажорные и минорные лады, их отличительные особенности. Мажор и минор – два типа, два «наклонения» ладов европейской музыки XVII-XX столетий. Их родство и различие. Сравнительно высокая позиция III, VI и VII ступеней в мажоре и низкая – в миноре, отчего тоническое трезвучие и трезвучия на IV и V ступенях в мажоре – мажорны, в миноре – минорны.

Звукоряд лада. Диатоника.

Транспонирование. Три способа транспонировки. Обусловленность транспонирования. Особенности транспонирования в современном симфоническом оркестре, связанные с игрой на некоторых духовых инструментах.

Интервалы на ступенях натурального мажора и натурального минора. Новая группа интервалов на ступенях гармонического минора и гармонического мажора. Большие терции в мажорных и минорных тональностях. Шесть натуральных и две гармонические тональности, в которых встречается данная большая терция. Понятие неустойчивого интервала и его разрешение. Разрешение неустойчивых больших терций

во всех тональностях, в которых они встречаются.

Малые терции в мажорной и минорной тональностях. Восемь натуральных и две гармонические тональности, в которых встречается данная малая терция. Разрешение неустойчивых малых терций во всех тональностях, в которых они встречаются.

Малые и большие сексты как интервалы обращения терций в тональностях, в которых они встречаются.

Чистые квинты и кварты. Двенадцать тональностей, в которых встречается каждая из них. Особенности разрешения чистых кварт и квинт, в состав которых входит II ступень тональности.

Уменьшенные квинты и увеличенные кварты в натуральных и гармонических ладах. Четыре тональности, в которых встречается каждый из этих интервалов. Функциональная окраска ум.5 и ув.4. Разрешение этих интервалов с добавлением субдоминантового и доминантового звука в басу.

Малые и большие секунды в тональности. Нахождение указанных интервалов в тональности и тональностей по заданному интервалу. Особенности разрешения этих интервалов в музыке строгого стиля. Более свободное разрешение слабых диссонансов б.2 и м.7.

Характерные интервалы в гармонических ладах.

Аккорд данной ступени лада, цифры, его цифровое обозначение.

Аккорды на ступенях натурального мажора и минора. Трезвучия на ступенях лада. Трезвучия главных ступеней, побочные трезвучия. Трезвучия верхней и нижней медиант. Вводные трезвучия.

Септаккорды на ступенях натурального мажора и минора, их функциональное значение.

Аккорды на ступенях гармонического и мелодического минора. Повышение VII ступени в гармоническом миноре приводит к изменению аккордов доминантовой группы. Повышение VI ступени в мелодическом миноре приводит к изменению аккордов субдоминантовой группы, в результате чего тяготение субдоминантовых гармоний в доминанту ослабляется. Аккорды мелодического минора преимущественно используются при гармонизации верхнего восходящего тетра хорда.

Аккорды на ступенях гармонического мажора. Состав трезвучий гармонического мажора аналогичен составу трезвучий гармонического минора. Большая часть трезвучий совпадает по структуре с аккордами аналогичных ступеней одноименного минора. При сохранении функционального значения применение этих аккордов в мажорном ладу привносит оттенок минорного наклона.

В конце XVIII - начале XIX вв. в творчестве композиторов наблюдается тенденция к расширению выразительных возможностей диатонических ладов. *Определение понятий хроматизма и альтерации, различие между ними.*

Ключевые знаки альтерации, ладовая альтерация, модуляционная альтерация.

Альтерация как средство хроматизации лада.

Хроматизм и вводнотоновость. Понятие вспомогательного и проходящего хроматизма при интонировании.

Хроматические интервалы. Образование увеличенных и уменьшенных интервалов.

Классификация хроматических интервалов по их ладовому составу.

Энгармонизм интервалов в условиях хроматизма и альтерации. Реальный и мнимый энгармонизм. Нотная запись энгармонических интервалов.

Хроматическая гамма мажора и минора. Хроматическая гамма как результат заполнения тоновых промежутков между диатоническими ступенями хроматическими звуками. Хроматические звуки в роли модуляционных альтераций. Особенности правописания восходящей и нисходящей хроматической гаммы. Энгармоническое равенство мажорной и минорной хроматических гамм при их интонационно-смысловом различии.

Выявление главной тональности в процессе становления музыкального произведения. Понятие главной и побочной тональностей. Роль и значение побочных тональностей. Смена тональностей и связь между ними.

Понятие модуляции. Понятие ладовой и функциональной модуляции. Способы перехода из одной тональности в другую. Значение модулирующего оборота. Способы выявления модуляционной альтерации, вследствие ее совпадения с ладовой альтерацией.

Отклонение. Различие между модуляцией и отклонением. Родство тональностей. Тональности первой степени родства. Модуляционные признаки тональностей первой степени родства. Модуляция как выразительное средство развития музыки. Различное господство тональностей первой степени родства в музыке XVII-XIX веков.

Значение модуляции в современной музыке. Роль тональностей первой степени родства в арсенале характерных ладогармонических средств музыки XX века.

Преподавание дисциплины предусматривает проведение следующих видов учебных занятий: лекции, практические занятия, самостоятельная работа.

В течение преподавания курса «Теория музыки и основы музицирования» в качестве форм текущей аттестации используются такие формы, как заслушивание и оценка доклада по теме реферата, тестирование.

Итоговой формой контроля полученных слушателями знаний является зачет в соответствии с контрольными вопросами, представленными в рабочей программе.

Аннотация Программы производственной практики

Программа производственной практики – является частью дополнительной профессиональной программы по направлению Педагогическое образование: «Теория и методика преподавания музыки в общеобразовательных организациях».

Цели производственной практики – содействие становлению компетентности в области решения профессиональных задач в условиях избранной профессиональной деятельности, овладение опытом реализации целостного образовательного процесса.

Задачи производственной практики соотносятся с видами профессиональной деятельности по ФГОС НОО, по программе профессиональной переподготовки педагогическое образование: «Теория и методика преподавания музыки в общеобразовательных организациях»

в области педагогической деятельности:

изучение возможностей, потребностей, достижений обучающихся в области образования и проектирование на основе полученных результатов индивидуальных маршрутов их обучения, воспитания, развития;

организация обучения и воспитания в сфере образования с использованием технологий, соответствующих возрастным особенностям обучающихся и отражающих специфику предметной области;

организация взаимодействия с общественными и образовательными организациями, детскими коллективами и родителями для решения задач в профессиональной деятельности;

использование возможностей образовательной среды для обеспечения качества образования, в том числе с применением информационных технологий;

осуществление профессионального самообразования и личностного роста, проектирование дальнейшего образовательного маршрута и профессиональной карьеры;

в области культурно-просветительской деятельности:

изучение и формирование потребностей детей и взрослых в культурно-просветительской деятельности;

организация культурного пространства.

В соответствии с целями и задачами программы профессиональной переподготовки

педагогическое образование: «Теория и методика преподавания музыки в общеобразовательных организациях» на производственной практике слушателями решаются задачи

в области учебно-исследовательской деятельности:

изучение проблемы в области образования или воспитания школьников, определение проблемы исследования, выбор соответствующих методов доказательства гипотезы;

Планируемые результаты обучения при прохождении практики (компетенции)

В результате прохождения производственной практики слушатель должен обладать следующими компетенциями:

педагогическая деятельность:

готовностью реализовывать образовательные программы по учебному предмету в соответствии с требованиями образовательных стандартов (ПК-1);

способностью использовать современные методы и технологии обучения и диагностики (ПК-2);

способностью решать задачи воспитания и духовно-нравственного развития обучающихся в учебной и внеучебной деятельности (ПК-3);

способностью использовать возможности образовательной среды для достижения личностных, метапредметных и предметных результатов обучения и обеспечения качества учебно-воспитательного процесса средствами преподаваемого учебного предмета (ПК-4);

способностью осуществлять педагогическое сопровождение социализации и профессионального самоопределения обучающихся (ПК-5);

готовностью к взаимодействию с участниками образовательного процесса (ПК-6);

способностью организовывать сотрудничество обучающихся, поддерживать активность и инициативность, самостоятельность обучающихся, развивать их творческие способности (ПК-7);

проектная деятельность:

способностью проектировать образовательные программы (ПК-8); способностью проектировать индивидуальные образовательные маршруты обучающихся (ПК-9);

способностью проектировать траектории своего профессионального роста и личностного развития (ПК-10);

исследовательская деятельность:

готовностью использовать систематизированные теоретические и практические знания для постановки и решения исследовательских задач в области образования (ПК-11);

способностью руководить учебно-исследовательской деятельностью обучающихся (ПК-12);

культурно-просветительская деятельность:

способностью выявлять и формировать культурные потребности различных социальных групп (ПК-13);

способностью разрабатывать и реализовывать культурно-просветительские программы (ПК-14).

В результате прохождения данной практики обучающийся должен:

знать:

теоретические основы методической деятельности учителя музыки;

теоретические основы, методику планирования в образовании,

требования к оформлению соответствующей документации;

особенности современных подходов и педагогических технологий в области общего образования;

концептуальные основы и содержание примерных программ по музыке;

концептуальные основы и содержание вариативных программ по музыке;

педагогические, гигиенические, специальные требования к созданию предметно-развивающей среды в кабинете;

источники, способы обобщения, представления и распространения педагогического опыта;

логику подготовки и требования к устному выступлению, отчету, реферированию, конспектированию;

основы организации опытно-экспериментальной работы в сфере образования.

уметь:

анализировать образовательные стандарты, примерные программы по музыке, вариативные (авторские) программы и учебники по музыке;

определять цели и задачи, планировать обучение и воспитание школьников;

осуществлять планирование с учетом возрастных индивидуально-психологических особенностей занимающихся;

определять педагогические проблемы методического характера и находить способы их решения;

адаптировать имеющиеся методические разработки;

сравнивать эффективность применяемых методов начального общего образования, выбирать наиболее эффективные образовательные технологии с учетом вида образовательного учреждения и особенностей возраста обучающихся;

создавать в кабинете предметно-развивающую среду;

готовить и оформлять отчеты, рефераты, конспекты;

с помощью руководителя определять цели, задачи, планировать исследовательскую и проектную деятельность в области музыки;

использовать методы и методики педагогического исследования и проектирования, подобранные совместно с руководителем;

оформлять результаты исследовательской и проектной работы;

определять пути самосовершенствования педагогического мастерства.

иметь практический опыт:

- анализа учебно-методических комплектов, разработки учебно-методических материалов (рабочих программ, учебно-тематических планов) на основе образовательных стандартов общего образования, примерных программ начального общего образования с учетом вида образовательного учреждения, особенностей класса и отдельных обучающихся;

- участия в создании предметно-развивающей среды в кабинете;

- изучения и анализа педагогической и методической литературы по проблемам общего образования, подготовки и презентации отчетов, рефератов, докладов;

- оформления портфолио педагогических достижений;

- презентации педагогических разработок в виде отчетов, рефератов, выступлений;

- участия в исследовательской и проектной деятельности.

Содержание и формы текущей аттестации по практике.

Производственная практика проходит в форме индивидуальной самостоятельной работы под руководством преподавателя кафедры. Практика включает выполнение обучающимся ряда заданий, направленных на формирование требуемых компетенций. Производственная практика сопровождается консультациями, проводимыми преподавателем. Самостоятельная работа слушателя в ходе прохождения производственной практики включает следующие виды работ:

Анализ учебно-методических материалов, разработанных учителями музыки базового для производственной практики школьного учреждения на предмет соответствия нормативным требованиям (рабочие программы, учебно-тематические планы, отчеты и др.);

- составление анализа-описания предметно-развивающей среды класса, в которой

проходит производственная практика слушателя, оформление выводов об ее соответствии современным требованиям и подготовка рекомендаций об обновлении;

- проведение исследования позиции учителей музыки с точки зрения их готовности к работе в режиме развивающих технологий, современных форм и методов организации педагогического процесса;

Перед прохождением практики обучающийся должен внимательно изучить соответствующие нормативные материалы с тем, чтобы быть подготовленным к выполнению задач практики. Как при подготовке, так и в период прохождения практики рекомендуется по возникающим вопросам обращаться к законодательству, учебной, литературе, материалам, публикуемым в периодической печати.

Этапы производственной практики и их содержание

Знакомство с образовательным учреждением и составление календарного плана на весь период практики;

Знакомство с руководством и специалистами учреждения базы практики, условиями прохождения практики и основными направлениями работы учреждения;

Изучение основных направлений деятельности учителя музыки в школе (планирование, организация занятий, подготовка к урокам, здоровьесберегающая, воспитательная и внеклассная работа).

- Посещение и проведение уроков музыки в различных возрастных группах,
- фиксирование результатов наблюдений в фотографии урока, анализ урока.
- заполнение карты наблюдения. Конспектирование методических указаний учителя, направленных на обеспечение качества обучения.

- обсуждение отдельных компонентов и содержания урока (нагрузки, дисциплины, эмоционального состояния учеников).

- проверка тетрадей обучающихся.

- Организация и проведение текущей воспитательной работы (2 внеклассных мероприятий)

Проведение фрагмента части урока и пробных уроков по различным разделам программы.

Изучение современного состояния системы организации работы в учреждениях с учетом требований ФГОС2 реализации конкретных уроков и внеклассных мероприятий;

Написание отчета по производственной практике.

Аттестация по практике проводится в форме зачета. Оценка проставляется в экзаменационную ведомость.

Оценочными средствами для проведения промежуточной аттестации по практике являются отчет по практике.