Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение

**«Нижегородское музыкальное училище (колледж)
имени М.А. Балакирева»**

ПРОГРАММА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Анализ музыкальных произведений

**специальности 53.02.03. Инструментальное исполнительство
(по видам инструментов)**

Инструменты народного оркестра

Оркестровые духовые и ударные инструменты

**Нижний Новгород
2021**

Программа учебной дисциплины разработана на основе Федерального государственного образовательного стандарта (далее – ФГОС) по специальности среднего профессионального образования (далее - СПО) «**Инструментальное исполнительство**» (по видам инструментов «Оркестровые духовые и ударные инструменты», «Инструменты народного оркестра»).

Организация-разработчик: ГБПОУ «Нижегородское музыкальное училище (колледж) имени М.А. Балакирева».

Разработчики:

Ярошовец Иван Анатольевич, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин ГБПОУ «Нижегородское музыкальное училище (колледж) имени М.А. Балакирева»

Климентова Любовь Сергеевна, председатель предметной цикловой комиссии «Теория музыки» ГБПОУ «Нижегородское музыкальное училище (колледж) имени М.А. Балакирева», кандидат искусствоведения

Шоронова Ирина Юрьевна, заместитель директора по учебно-методической работе ГБПОУ «Нижегородское музыкальное училище (колледж) имени М.А. Балакирева»

СОДЕРЖАНИЕ

	стр.
1. ПАСПОРТ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ	4
2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ	5
3. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ	32
4. КОНТРОЛЬ И ОЦЕНКА РЕЗУЛЬТАТОВ ОСВОЕНИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ	33

1. ПАСПОРТ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
Анализ музыкальных произведений

1.1. Область применения программы

Программа учебной дисциплины является частью Программы подготовки специалистов среднего звена (ППССЗ) в соответствии с ФГОС по специальности СПО 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов)

Программа учебной дисциплины может быть использована при реализации ОПОП ФГОС СПО углубленной подготовки.

1.2. Место учебной дисциплины в структуре основной профессиональной образовательной программы:

Общепрофессиональные дисциплины, ОП.05

1.3. Цели и задачи учебной дисциплины – требования к результатам освоения учебной дисциплины:

В результате освоения учебной дисциплины обучающийся должен уметь:

- выполнять анализ музыкальной формы;
- рассматривать музыкальное произведение в единстве содержания и формы;
- рассматривать музыкальные произведения в связи с жанром, стилем эпохи и авторским стилем композитора;

В результате освоения учебной дисциплины обучающийся должен знать:

- простые и сложные формы, вариационную и сонатную форму, рондо и рондо-сонату;
- понятие о циклических и смешанных формах;
- функции частей музыкальной формы;
- специфику формообразования в вокальных произведениях

В результате освоения дисциплины у обучающегося формируются следующие **профессиональные компетенции (ПК):**

ПК 1.1. Целостно и грамотно воспринимать и исполнять музыкальные произведения, самостоятельно осваивать сольный, оркестровый и ансамблевый репертуар.
ПК 1.3. Осваивать сольный, ансамблевый, оркестровый исполнительский репертуар.
ПК 1.5. Применять в исполнительской деятельности технические средства

звукозаписи, вести репетиционную работу и запись в условиях студии.
ПК 2.2. Использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в преподавательской деятельности.
ПК 2.4. Осваивать основной учебно-педагогический репертуар.
ПК 2.7. Планировать развитие профессиональных умений обучающихся. Создавать педагогические условия для формирования и развития у обучающихся самоконтроля и самооценки процесса и результатов освоения основных и дополнительных образовательных программ.

В результате освоения дисциплины у обучающегося формируются следующие **общие компетенции (ОК):**

ОК 1. Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.
ОК 2. Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.
ОК 3. Решать проблемы, оценивать риски и принимать решения в нестандартных ситуациях.
ОК 4. Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.
ОК 5. Использовать информационно-коммуникационные технологии для совершенствования профессиональной деятельности.
ОК 6. Работать в коллективе, эффективно общаться с коллегами, руководством.
ОК 7. Ставить цели, мотивировать деятельность подчиненных, организовывать и контролировать их работу с принятием на себя ответственности за результат выполнения заданий.
ОК 8. Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.
ОК 9. Ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности.

В результате освоения дисциплины у обучающегося формируются следующие **личностные результаты (ЛР)**:

Проявляющий и демонстрирующий уважение к людям труда, осознающий ценность собственного труда. Стремящийся к формированию в сетевой среде личностно и профессионального конструктивного «цифрового следа».	ЛР 4
Заботящийся о защите окружающей среды, собственной и чужой безопасности, в том числе цифровой.	ЛР 10

Проявляющий уважение к эстетическим ценностям, обладающий основами эстетической культуры.	ЛР 11
Активно применяющий полученные знания на практике.	ЛР 13
Проявляющий сознательное отношение к непрерывному образованию как условию успешной профессиональной и общественной деятельности.	ЛР 15
Использующий информационные технологии в профессиональной деятельности, осуществляющий поиск, анализ и интерпретацию информации, необходимой для выполнения задач профессиональной деятельности.	ЛР 17
Проявляющий ценностное отношение к культуре и искусству, к культуре речи и культуре поведения, к красоте гармонии	ЛР 18
Развивающий творческие способности, обладающий образным мышлением, чувством стиля, развитым художественным вкусом.	ЛР 21

1.4. Рекомендуемое количество часов на освоение программы учебной дисциплины:

максимальной учебной нагрузки обучающегося 108 часов, в том числе:

- обязательной аудиторной учебной нагрузки обучающегося 72 часов;
- самостоятельной работы обучающегося 36 часов.

Время изучения дисциплины – 4-5 семестры.

Форма итоговой аттестации – дифференцированный зачёт.

2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

2.1. Объем учебной дисциплины и виды учебной работы

Вид учебной работы	***Объем часов***
Максимальная учебная нагрузка (всего)	108
Обязательная аудиторная учебная нагрузка (всего)	72
в том числе:	
практические занятия	24
контрольные работы	14
Самостоятельная работа обучающегося (всего)	36
в том числе: внеаудиторная самостоятельная работа	36
Итоговая аттестация в форме дифференцированного зачёта	

2.2. Тематический план и содержание учебной дисциплины АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Наименование разделов и тем	Содержание учебного материала, лабораторные работы и практические занятия, самостоятельная работа обучающихся, курсовая работа (проект)	Объем часов	Уровень освоения*
1	2	3	4
Раздел 1.	*Музыка как вид искусства*	**6**	
Тема 1.1.	Содержание учебного материала	1	
	1 **Музыка как вид искусства** Всеобщие и специфические черты музыки как одного из видов искусства. Проблема отношения музыки к окружающей действительности. Основные концепции о сущности музыки Эмоциональный, интеллектуальный, духовный мир человека – объект и сущность содержания музыки. Субъективные и объективные начала, мир реальный и воображаемый, категория прекрасного и безобразного в музыкальном искусстве. Специфика музыки: звуковой состав, интонационная природа и процессуальный, временной характер.		**1**
	Практические занятия**:** Окегем «Deo gratias», Лахенманн «Pression», Кейдж «74», Брукнер, струнный квинтет, ч. 3	**1**	
	Контрольные работы	**-**	
	Самостоятельная работа обучающихся: [4], с. 2-16	1	
Тема 1.2	Содержание учебного материала	1	
	1 **Содержание и форма в музыке** Содержание музыки как отражение диалектики интеллектуального, эмоционального и духовного развития человеческого общества. Обобщенный философский и «абстрактный» характер музыкального содержания. Конкретизирующие средства в содержании: интонация, жанр, слово – как носители сущности эпохи, национальности, стиля. Роль ассоциативного мышления в восприятии музыки. Содержание и форма.Процессуальность как естественное следствие временной природы музыки. Отражение всеобщих и индивидуальных сторон процесса. Композиционная структура как результат процесса. Типовые и индивидуальные формы-схемы.Целостность и членистость – двуединая, характерная черта музыкальной формы.		**2**
	Практические занятия**:** Бетховен, струнный квартет ор.132 ч. 3; Симфония №6 ч. 4-5.	1	
	Контрольные работы	**-**	
	Самостоятельная работа обучающихся: [6], с.5-11; [4], с. 19-20	1	
Раздел 2.	*Система музыкально-выразительных средств*	**15**	
Тема 2.1.	Содержание учебного материала		
	1 **Музыкально-выразительные средства.** Система музыкально-выразительных средств как специфический художественный язык. Разграничение выразительных и формообразующих возможностей.	1	**1**

		Различные принципы взаимодействия музыкальных средств, компонентов и сторон в рамках единого художественного целого: параллелизм, контрастное сочетание, взаимодополняющее сочетание. Принцип множественного и концентрированного взаимодействия		
	2	**Мелодия.** Понятие мелодии как сложного, целостного музыкального организма, рожденного в результате взаимодействия нескольких музыкальных средств и систем: ладо-гармонической, ритмической, линеарной, фактурной. Мелодия – один из главных компонентов интонационной сущности музыки, одно из начал, одно из начал, выражающих вокально-речевую, голосовую первооснову музыкального искусства. Выразительность мелодии, ее связь с интонациями человеческой речиТиповые мелодические интонации (репетиция, вспомогательная, опевание, проходящая, задержание, движение по звукам аккорда) и индивидуальные – как носитель «смыслового» начала. Характер взаимодействия мелодии с другими средствами выразительности. Зависимость ее выразительности, внутренней динамики от метро-ритмической, ладо-гармонической, фактурной организации. Мелодическая линия – специфическая сторона в структуре мелодии – как отражение динамических процессов в музыке: роста напряжения – в восходящем направлении, спада – в нисходящем, накопления энергии – при пребывании на неизменной высоте. Полная, естественная волна как выражение трех взаимосвязанных этапов динамического развития (i m t). Типы волн: полная – естественная, полная – обращенная, большая и малая. Их выразительные возможности. Строение мелодической волны: глубина и временные масштабы. Мелодическая вершина и кульминация. Мелодическая вершина – самый высокий звук линеарного рисунка. Особые виды вершин: вершина – источник, вершина-горизонт, вершина – кульминация. Мелодическая кульминация – наиболее напряженная точка в мелодической линии. Место кульминации в волне (точка «золотого сечения», смещение ее вправо и влево от этой точки), время и характер мелодического движения к ней (постепенно, естественно, без интонаций сопротивления или неожиданно, внезапно «взрывом», вторжением), характер поведения мелодии после достижения кульминации. Виды кульминаций в форме: местная, центральная, генеральная; виды кульминаций на основе взаимодействия громкостной динамики с другими средствами: динамическая, «тихая». Бескульминационные мелодии, их ненапряженный характер. Фактурная организация мелодии. Два ее основных типа: 1) монодийная – чистое одноголосие. Понятие опорного тона, как ладо-метрического центра, вокруг которого рождается мелодическая интонация; опорной линии, возникающей на основе дистанционного сопряжения опорных звуков. 2) Скрыто-многоголосная (полифоническая и гомофонно-гармоническая) с расслоением мелодической линии на голоса. Проблема анализа интонационного строения мелодии в условиях скрытого голосоведения. Взаимосвязь мелодии с другими элементами музыкального языка (гармонией, ритмом, темпом, динамикой и т.д.) и характер их отношений (параллельный, взаимодополняющий, противоречивый).	1	**2, 3**
	Практические занятия: Буамортье, соната ор. 50, Жига; Чайковский, «Пиковая дама», карт. 6, ариозо		1	

	Лизы; Шуман, соната для скрипки и фортепиано №2, ч. 2; Бетховен, соната для фортепиано №30, ч. 3.**		
	Самостоятельная работа обучающихся: Чайковский, «Евгений Онегин», карт. 2, «Ты в сновиденьях мне являлся»; Шуман, соната №1, ч.4; Бах, BWV 944, ч.1; Брукнер, струнный квинтет, ч. 3.	2	
Тема 2.2	Содержание учебного материала	-	**1, 2, 3**
	1 Ритм Понятие ритма как временной и акцентной стороны элементов и средств музыки (мелодии, гармонии и т. д.). Ритм как одно из главных выразительных и формообразующих средств. Многомерность и многоплановость проявления ритма в музыке. Длительность, доля, такт, мотив-фраза, часть – мера времени пяти уровней ритмической организации музыкальной материи. Ритмический рисунок как организация одинаковых и различных длительностей. Ритмический акцент. Ритмический рисунок как проявление характеристического, индивидуального начала. Основные типы ритмических рисунков (однородный, дробление, суммирование, пунктирный ритм) и их выразительные возможности. Ритмический рисунок как один из признаков жанра: пунктирный ритм – марш, триольный ритм – тарантелла, ритм «колыхания» - баркарола и т. д. Ритмический рисунок – участник динамических процессов. Членящее и объединяющее действие ритма. Метр – организующая роль и выразительные возможности. Классификация метра: простой, сложный, смешанный, переменный. Метр высшего порядка. Метр как один из признаков жанра. Характер отношений метра и ритмического рисунка: согласованность – несогласованность. Регулярный и нерегулярный типы ритма. Главный признак разницы между ними: неизменность или переменность такта. Средства регулярного ритма: неизменность такта, простые и сложные размеры, остинатные ритмические рисунки. Согласование ритмического и метрического акцента, мотива и такта. Средства нерегулярного ритма: переменность такта, непериодичность акцентов, смешанные размеры, переменные ритмические рисунки. Противоречие между метрическим и ритмическим акцентом, мотивом и тактом. Неквадратность, полиметрия. Метр как важнейший формообразующий фактор. Масштабно-тематическая структура музыкальной речи – как ритмическая, временная организация на уровне темы. Мотив, фраза – единицы времени. Типы масштабно-тематических структур: периодичность, суммирование, дробление, дробление с замыканием и их роль в динамическом и логическом музыкальном процессе. Структура композиции – как временная организация на уровне всего музыкального произведения (последование равновеликих и разновеликих по времени частей) как проявление всеобщих ритмических закономерностей на высшем уровне.	1	
	Практические занятия: мелодический анализ: Шуман, соната для фортепиано №1, ч.1, 3, 4; Бах, BWV 813, Аллеманда, Куранта**	1	
	Самостоятельная работа обучающихся: опционально-компонентный анализ. 1) Бетховен, симфония №3, ч.1, 3, Гайдн, ор.76 №1, ч. 3**	1	
Тема 2.3	Содержание учебного материала		
	1 Гармония	1	**1, 2, 3**

		Ведущее выразительное и формообразующее значение гармонии в европейской музыке. Фонизм и функциональность гармонии. Закономерность классической гармонии, гармонические средства формообразования: главная тональность – объединяющий фактор, смена тональности – расчленяющий; модуляция – разновидность и их значение в развитии		
	Практические занятия: Бетховен, соната для фортепиано №30, ч.1, 1-й раздел; Моцарт, симфония №39, ч.3**; соната №13, ч.1, главная партия.		1	
	Самостоятельная работа обучающихся: Брукнер, симфония №7, ч. 1, гл.п., Шуберт, ор. 100 ч.3**		1	
Тема 2.4	Содержание учебного материала			
	1	**Фактура** Фактура как строение музыкальной ткани, как система организации по вертикали, горизонтали и глубине всех средств и компонентов музыкального текста (голоса, партии, пласты, слои, созвучия, ячейки, планы). Краткая характеристика основных компонентов фактуры. Формообразующая (объединяющая, расчленяющая), динамическая и выразительно-смысловая роль фактуры. Жанровые, стилистические истоки различных типов фактуры. Типы фактуры (одноголосные, многоголосные): монодия, полифония (имитационная, разнотемная и контрастная), гомофония (строго-аккордовая, аккордово-фигурационная), полифонно-гармоническая. Основные функции компонентов фактуры. Различия функций голосов в зависимости от типа фактуры. Полифункциональность фактурных компонентов, особенно баса. Постоянство и переменность функций фактурных компонентов. Изучение фактуры, как сложной системы организации музыкальной ткани – ключ к глубинному пониманию эмоционально-смыслового содержания музыки.	1	**1, 2**
	Практические занятия: Дебюсси «Прерванная серенада», «Затонувший собор»; Бах, BWV 147, финал; Моцарт, соната №6, ч. 3, тема рондо.		1	
	Самостоятельная работа обучающихся: Бах BWV 1050, ч. 3; Шуман, соната для фортепиано №1, ч. 1.		1	
	Контрольные работы: опционально-компонентный анализ: Шуман, «Dichterliebe», №№13, 16; Григ, скрипичная соната №1, ч.1**		1	
Раздел 3.	*Жанровая система музыки и функциональные основы формы*		**9**	
Тема 3.1	Содержание учебного материала			
	1	**Жанр в музыке** История вопроса и знакомство с основными положениями научного труда О. В. Соколова «Морфологическая система музыки и ее художественные жанры». Жанр как выразительно-смысловой и формообразующий фактор. Понятие моножанровости и полижанровости по горизонтали и вертикали. Жанровое содержание произведения как результат сопряжения нескольких уровней его проявления: на уровне всей композиции, ее частей и темы.	2	**1, 2**
	Практические занятия: Чайковский, «Времена года», №№2-12,		1	

	Самостоятельная работа обучающихся: Чайковский. Детский альбом, №№1, 15, 18, 24. [8] с. 2-19, 188-192, 211, 218-219.		2	
	Контрольные работы: устный фронтально-интерактивный опрос.		1	
	1	**Функции частей музыкальной формы** Знакомство с основными положениями теории музыкальных функций В. Бобровскогос системой многоуровнего их проявления и классификацией на: всеобщие (I m t), общелогические, общекомпозиционные, специальные и драматургические. Понятие моно-функциональности, переменности и совмещения функций. Современная теория – ключ к самостоятельному, глубокому познанию музыкальной формы и содержания музыкального произведения.	2	**1, 2, 3**
	Практические занятия		-	
	Самостоятельная работа обучающихся: [2], с. 35-59		1	
Раздел 4.	*Период и простые формы*		**18**	**1, 2, 3**
Тема 4.1	Содержание учебного материала			
	1	**Период** Период как форма изложения относительно развитой и законченной музыкальной мысли. Общелогическая функция – изложение темы. Построение, где господствует экспозиционный тип изложения. Разграничение понятия «тема» и «период»: тема – образно-смысловая единица, период – структурно-функциональная. Классификация типов периода, основывающаяся на разных критериях: историческом (предклассический, классический, романтический, постромантический), структурном (простой, сложный, усложненный), тематическом (повторного и неповторного строения), тонально-гармоническом (однотональный и модулирующий). Простой период – как эталон экспозиционности. Характерные черты: тематическое, тонально-гармоническое единство, структурная целостность, квадратность. Структурное строение, два уровня. Предложение как составная часть периода. Признаки предложения: масштабы (4, 8, редко 2) и каденция. Количество предложений: нормативно – 2, ненормативно – 3. Внутреннее масштабно-тематическое строение предложений и периода в целом. Мотив – как мельчайшая структурно-смысловая единица периода. Содержательная и структурная функция мотива. Его признаки (наличие одного сильного момента), подвижность масштабов (1, 2, часть такта) в зависимости от метрических, темповых условий. Мотив и фраза – как единицы внутренней структуры периода (второй уровень). Типы масштабно-тематических структур (периодичность, дробление, суммирование, дробление с замыканием) и их выразительно-смысловая, логическая роль. Гармоническое строение. Факторы целостности: господство одной тональности; дистанционные связи двух каденций. Классификация каденций с позиций функциональности (неустойчивые – половинные (0,5) и устойчивые (совершенные и несовершенные) и их местоположение в периоде (серединные – заключительные). Характер отношений серединной и заключительной каденций, их формообразующий и эмоциональный эффект. Завершенность, успокоенность каденционной рифмы D – T в однотональном периоде и открытость, незавершенность – в модулирующем.	3	

		Трудноделимый период как результат использования в конце первого предложения вторгающейся каденции. Неделимый период – отсутствие серединной каденции. Индивидуальность тонально-гармонического плана внутреннего развития в каждом периоде. Тематическое строение: период повторного строения как наиболее распространенный и в наибольшей степени отвечающий понятию «период» (сходство начальных мотивов в предложениях и различие каденций). Период неповторного строения, членение на тематически несходные предложения, его большая слитность. Внутреннее тематическое строение периода на уровне последования мотивов и фраз – ключ к пониманию содержания темы (однородной – контрастной, моно- и полиэлементной), ее жанровой природы и степени ее внутреннего противоречия. Динамическое строение периода (динамический профиль). Зона «золотого сечения» (начало второго предложения) – классическое местоположение главной кульминации. Сдвиг вправо – как фактор динамической дестабилизации формы. Сложный период – период, предложения которого уже сами по себе являются периодом (или близки периоду). Типичная разновидность сложного периода – двойной, из четырех сходных предложений. Роль двух центральных каденций (серединной и заключительной) в объединении двух простых периодов в сложный. Отличие сложного периода от повторенного простого, заключающееся в различных каденциях сложных предложений. Частое использование этой формы у Ф. Шопена, С. Прокофьева. Усложненный период – как результат усложнения внутреннего процесса в периоде. Расширение развивающего момента в нем, и как следствие – нарушение «квадратности». Вариант усложненного периода: расширенный и сокращенный. Местоположение расширения (до каденции, в момент каденции), средства расширения гармонические, структурные, тематические) и их динамизирующе – процессуальная роль. Усечение и сжатие периода как более редкие виды преодоления квадратности. Образно-смысловая и формообразующая роль дополнений. Взаимосвязь и взаимообусловленность их с внутренним процессом в периоде. Заключительная общелогическая функция и заключительный тип изложения (тонально-гармоническая устойчивость) – признак дополнения. Бифункциональные дополнения: развивающие и репризные. Черты других форм в периоде: трехчастность на основе периода из трех предложений, двухчастность в связи с развивающим характером второго предложения неповторной структуры, вариационность – в периоде типа $AA_1 < A_2A_3$, рондообразность в периоде, где изложена контрастная тема (АВ < АС + доп. А), сонатность – в периоде с изменением тональных отношений во втором предложении двух тематических элементов первого предложения ($AB < AB_1$), и т. д. Период как часть иной формы и как небольшая самостоятельная композиция. Его особенности, вытекающие из специфики драматургических и формообразующих задач. Краткий обзор эволюции формы в доклассический период (И. Бах, Д. Скарлатти), в эпоху венского классицизма (И. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен), романтизма (Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шопен, Э. Григ), в русской музыке второй половины 19-го и начала 20 века.		
	Практические занятия: Бетховен. Соната № 1, ч. 2; № 2, ч. 4; № 16, ч. 2; № 4, ч. 2; № 8, ч. 2; № 13, ч. 3;		2	

	Шопен. Прелюдии: e-moll, G-dur; Скрябин. Прелюдии: ор. 31 № 2. Прокофьев. Мимолетности: № 1, 12. Шопен. Прелюдия a-moll; Чайковский. «Апрель». Глазунов. Соч. 42 № 3 Вальс D-dur; Рахманинов. Концерт № 2, ч. 2**			
	Самостоятельная работа обучающихся: Моцарт. Соната № 5 G-dur KV283, ч. 2; № 16 B-dur KV570, ч. 2. Бетховен Соната для фортепиано № 18, ч. 3; № 6, ч. 2; № 13 ч. 2. Дебюсси. «Шаги на снегу»; Прокофьев. Соната № 9, ч. 1, главная партия. Симфония № 1, ч. 1, главная партия. Равель. Вальс, вторая тема. Прокофьев. Соната № 1, ч. 4. Мясковский. Симфония № 6, ч. 1, главная партия; Скрябин. Этюд ор. 65 № 2.**		3	
	Контрольные работы: комплексный анализ. Шуберт «У моря», Гайдн, соната №47, ч. 2, Шопен. Этюд ор.10 №2**		1	
	Содержание учебного материала			
Тема 4.2	**1**	**Простая двухчастная форма** Возникновение простой двухчастной формы на жанрово-песенной основе; типичные соотношения: песня – танец, запев – припев, танец – отыгрыш, танец из «двух колен» и т. д. Соразмерность частей формы; преимущественно квадратное строение. Двухчастная безрепризная форма. Функции частей: 1 часть – (i), экспозиция 1й темы (форма однотонального или модулирующего периода), 2я часть (mt) – а) экспозиция 2й темы (форма периода), б) развивающая (построение неустойчивого срединноразвивающего характера, замкнутое заключительной каденцией). Степень и тип контраста (извне – изнутри), характер контраста (оттеняющий, дополняющий) второй части. Факторы сплочения формы (тонально-гармонический план, тематические связи, динамический профиль). Наиболее частые случаи возникновения двухчастной безрепризной формы в жанрах вокальной музыки в связи с объединяющей ролью текста. Сравнительно редкие случаи появления безрепризной формы контрастного типа в инструментальной музыке, их характерность для стиля Р. Шумана. Частое применение двухчастной формы развивающего типа в частях сложных форм, в рондо, в куплетах песни, в инструментальных миниатюрах. Двухчастная репризная форма. Функции частей. 1 ч. (i) – экспозиция темы, структура нормативного простого периода, нередко модулирующего, как правило квадратного. 2 ч. (mt) – развивающая и завершающая. Внешнее сходство формы второй части с простым периодом (две каденции, масштабы, внутренняя структура) и ее коренное отличие от него: развивающая функция первого построения – середины. Варианты тематического строения середины; тип контраста, масштабы предложения, тонально-гармоническая предыктовость (концентрация доминанты, половинная автентическая каденция). Типичные приемы развития в «третьей четверти»: дробление, секвенцирование, мотивное вычленение. Реприза – формообразующая, объединяющая функция и образно-смысловая роль. Масштабы – одно предложение. Классификация репризы, исходя из качества репризного повтора: статическая, варьированная, динамическая, динамизированная, затухающая. Бифункциональность измененных реприз. Особый тип реприз: тональная, тематическая. Различные случаи повторения частей в простой двухчастной форме: 1) повторение каждой из частей; 2) повторение только первой части; 3) повторение только второй части. Типы повтора: буквальный, варьированный. Смысловая роль	1	**1, 2, 3**

		повторов частей и отсутствие их влияния на форму-схему. Область применения простой двухчастной формы: как составной части сложных композиций (эпоха венского классицизма) и как самостоятельной формы (романтизм - миниатюра). Широкое использование формы в вокальном жанре: в песне с запевом и припевом, в романсе.		
	2	**Простая трёхчастная форма** Трехчастная форма как более развитый структурно-масштабный вариант двухчастной формы (в этапах развития и завершения), в которой I часть – (i) выполняет экспозиционную функцию, II часть – середина – (m) – бифункциональна (развитие или экспозиция второй темы), III часть - (t) – функция объединения, завершения формы. Классификация формы с позиции тематического строения и функции второй части (однотемная – развивающая и двухтемная – контрастная) и третьей части (репризная, безрепризная). 1 часть как изложение основной темы в форме периода (любого типа), тонально замкнутого и тонально разомкнутого. Большая сложность темы по сравнению с первой темой в двухчастной форме (жанровая, интонационная, структурная, тонально-гармоническая, динамическая) и ее больший потенциал в поступательном развитии формы. 2 часть – середина развивающая. Срединно – развивающий тип изложения. Масштабы: от равенства первой части до нарушения пропорций (расширение, сжатие). Тематизм: первая тема, ее элементы. Форма: построение неустойчивого срединно-развивающего, нередко разработочного характера, замкнутого половинной каденцией в главной тональности. Три стадии развивающего процесса: первая – i – экспозиция «объекта» развития (мотив, фраза из первой темы в неизменном или трансформированном варианте), вторая – m – собственно развитие с его тонально-гармоническим движением, структурной дробностью и прогрессирующей динамикой, и третья – t – бифункциональная: прекращение предшествующего процесса и подготовка третьей части – предыкт. Место и роль развивающей середины в общем образно-смысловом и динамическом процессе формы: середина как кульминационная зона; середина как накопление энергии для кульминации в третьей части. 2 часть – середина двухтемной формы. Особенность функциональности: «m» - с позиции всей формы; экспозиция второй темы. Тип контраста: контраст извне (сопоставление) – полное обновление интонационного языка и средств музыкальной выразительности; контраст изнутри (производный) – рождение второй темы с сохранением важных интонационно-смысловых ячеек первой. Форма изложения – период, или, чаще, заметное приближение к его закономерностям. Смена тональности как признак всеобщей развивающей функции части. Варианты завершения: каданс в тональности середины; размыкание формы; перерастание в предыкт к репризе. 3 часть – реприза. Формообразующая (объединяющая, замыкающая) и смысловая функция. Форма репризы трехчастной композиции в отличие от двухчастной – период или построение, развитое до рамок периода. Реприза статическая – как фактор стабильности формы (t) и утверждение основной музыкальной мысли в первоначальном виде. Бифункциональность измененных реприз (t) – варьированной, вариантной, динамической, динамизированной и их процессуально-смысловое значение: реприза – итог, реприза – вариант, реприза – кульминационный этап развития, реприза – заключение (затухающая). Источники перемен в репризе и их местоположение в форме (или в	1	

		первой, или во второй части). Реприза как результат взаимодействия, сопряжения тематизма и процессуальных событий двух первых частей. (Например, «Песня без слов» № 1 и № 41 Ф.Мендельсона). 3 часть безрепризной трехчастной формы как третья стадия в развитии при отсутствии возврата первой темы. Изложение новой темы, но в главной тональности (главный фактор замыкания формы). Редкость ее применения. Возникновение «репризности» в третьей части формы, носящей характер продолженного развития с возвращением в ней интонационного строя, типа изложения и фактуры первой части. Большое конструктивно-смысловое значение этих элементов. Особая роль дополнений и код в безрепризной трехчастной форме; их – нередко – тематически репризное значение, например, «Песня без слов № 6 Ф.Мендельсона. Различные варианты динамического профиля трехчастной формы. Факторы сплочения формы. Повтор частей: качество и варианты. Наиболее распространенный случай – повторение первой части, а затем – второй и третьей, вместе взятых. Рождение рондообразной пятичастной структуры как результат повтора только середины и репризы и ее варианты: трех-пятичастная форма – при статическом повторе (ABABA) и двойная трехчастная – при существенно измененном повторе середины (иногда и репризы), ($ABAB_1A$).		
	3	**Промежуточные простые формы** Результат свободного использования принципов структурной и процессуальной организации двухчастной и трехчастной форм. Варианты: 1) простая двухчастная форма с расширенной, развитой нередко до масштабов периода репризой; 2) простая трехчастная форма с нормативной репризой и маленькой, равной половине первой части, серединой; 3) простая трехчастная форма с нормативной серединой и сокращенной репризой до одного предложения; 4) 2х-3хчастная форма – двухчастная репризная форма, в которой первая часть – сложный период, вследствие чего реприза – одно предложение (само по себе – простой период) наделено функцией части. Внедрение принципов структурной и процессуальной организации простых форм в форму периода: 1) период неповторного строения и двухчастная форма (безрепризная и репризная); 2) период из трех предложений и трехчастная форма; 3) период из двух предложений неповторного строения с дополнением репризного характера и трехчастная форма.	1	
	Практические занятия: структурный анализ. Моцарт Соната № 11 A-dur KV331, ч. 1, тема. Бетховен Сон. № 2, ч. 2; ч. 4; № 32, ч. 2. Глинка «Не томи, родимый», «Утешение».Моцарт Симфония № 40, ч. 3. Бородин Каватина Кончаковны (№ 9) из оперы «Князь Игорь». Глинка «Ночной зефир»,«Сомнение». Лист «У родника».		2	
	Самостоятельная работа обучающихся: структурный и партитивно-комплексный анализ. Скрябин. Прелюдии соч. 11 a-moll (cis-moll). Танеев «Когда кружась, осенние листы». Дебюсси «Чудесный вечер». Прокофьев Мимолетности: № 18. Шостакович соч. 34. Прелюдия № 16.Рахманинов. Прелюдия c-moll op. 23 № 7, Ges-dur op. 23 № 10, gis-moll op. 32 № 12; «Баркарола» Бородин «Спящая княжна»		3	
	Контрольные работы: Шуберт. «Атлас», «Колыбельная ручья»; Брамс, квинтет для кларнета и струнных, ч. 3, 1-й раздел., Моцарт, симфония №38, ч. 2, 1-й раздел.		1	
Раздел 5.	*Регулярные сложные формы*		**54**	

Тема 5.1	Содержание учебного материала			**1, 2, 3**
	1	**Сложная двухчастная форма** Выразительный смысл таких форм – в сопоставлении резко контрастных образно-тематических сфер без репризного утверждения первой из них. Композиционные варианты: сопоставление простых форм; простой формы и периода; простой и сложный. Различные соотношения частей по степени их весомости в связи с разными масштабами и их функциональной трактовкой (первая часть – вступительная или экспозиционная; вторая – экспозиционно-развивающая или заключительная). Две крайние композиционно-драматургические трактовки формы: с динамическим и контрастно-составным сопряжением частей (романс П.Чайковского «Мы сидели с тобой»; ария Руслана из 2 действия оперы «Руслан и Людмила» М.Глинки). Близость последнего варианта к принципам «контрастно-составной» формы. Область применения сложной двухчастной формы: почти исключительно камерно-вокальная или оперная музыка, связанная с воплощением литературно-поэтического или сценического действия.	1	
	2	**Сложная трёхчастная форма** Форма, первая часть которой написана в форме более сложной, чем период (простые формы, вариации, рондо, сложная трехчастность, сонатная). Использование композиторами в подавляющем большинстве только репризной формы; отдельные образцы безрепризной сложной трехчастной формы в вокальной и оперной музыке. Характер контрастирования частей (контраст сопоставления): появление нового тематического материала без предварительной подготовки после глубокой цезуры, создаваемой структурной, тематической и тонально-гармонической завершенностью первой части. Тональные соотношения, также характеризующие самостоятельность и циклическое «прошлое» частей: сохранение ладотональности, одноименная тональность, тональность субдоминантового направления. Два типа средних частей в классической музыке – трио и эпизод. Структурные особенности трио, обусловленные его циклическим происхождением: нормативная форма, обычно – простая, реже – период. Общелогическая и композиционная функция – экспозиция второй темы, песенно-танцевальный или моторно-жанровый, иногда со следами фактуры инструментального трио. Плавный переход к репризе (через размыкание или связей) как проявление принципа заполнения скачка и тенденции от расчлененности к слитности. Более редкие случаи связывания первой и второй частей (Ф.Шопен. «Баркарола»). Общелогическая функция эпизода – развивающая и как следствие – его структурные особенности: сквозное развитие, преобладание процессуального начала над архитектонической уравновешенностью, форма – построение серединно-разработочного характера с тремя стадиями процесса: i – изложение нового тематизма (фраза, предложение), m – его развитие и t – предикат к репризе сложной трехчастной формы. Влияние типа средней части на характер репризы: тяготение трио к репризе da capo (иногда преодолеваемое – Ф.Шопен. Ноктюрн c-moll и полонез c-moll); импульс к сквозному непрерывному развитию, к динамизации и изменениям репризы, исходящим из средних частей типа эпизода.	2	

		Средняя часть формы как промежуточное явление между трио и эпизодом (Ф.Шопен. Ноктюрн ор.9, № 3; Ф.Шуберт. Соната C-dur, Andante (1815г). Средняя часть как «развивающая середина» (Ф.Шопен. Мазурка ор. 41 № 4; Э.Григ «Лирические пьесы»: «Минувшие дни»). Типы реприз: полная, расширенная, сокращенная; точная – статическая и измененная: варьированная, динамическая, динамизированная, синтезированная. Средства динамизации, ее предпосылки, содержащиеся как в самом характере основной мысли, так и в драматургических процессах средних частей. Динамизация репризы посредством «композиционного отклонения в разработку сонатной формы» (В.Бобровский). Пример: Л.Бетховен. Симфония № 3: Траурный марш. Сверхсхемные части – вступление и кода – как признак исторически возрастающей органичности, целостности сложной трехчастной формы. Многообразие драматургических функций вступления (активизация внимания и подготовка и восприятию яркой темы – Ф.Шопен. Полонез As-dur; совмещение чисто вступительной функции с экспозицией тематического материала – одного из главных участников драматургического процесса – Ф.Шопен. Полонез es-moll). Композиционные закономерности коды. Монофункциональные – заключительные и полифункциональные коды и их формообразующая и драматургически-смысловая роль. Драматургия сложной трехчастной формы. Контраст сопоставления и глубокая цезура как факторы, препятствующие осуществлению конфликтной или волновой драматургии, разрывающие единство сюжетного развития. Способы преодоления «сопротивления» формы – динамизация, размыкание частей, возрастающая драматургическая роль связующих построений, их бифункциональность (связка – развитие), тематические связи, сквозное развитие, нередко возникающие черты сонатности. Наиболее типичная логика драматургического развертывания – логика повествования. Сфера применения сложной трехчастной формы. Использование ее в цикле и в качестве самостоятельных пьес. Употребление формы с трио в жанрово-танцевальной и скерцозной музыке. Преимущественное применение формы с эпизодом в более медленной музыке лирико-драматического характера. Повторение частей в сложной трехчастной форме (И. Гайдн. Соната ор. 13, № 2, E-dur; финал; Л. Бетховен. Симфонии №№ 4 и 7, скерцо). Сложная трех-пятичастная форма. Ее возникновение почти исключительно на базе сложной трехчастной формы с трио. Двойная трехчастная форма, образующаяся при повторении частей в новых тональностях (М. Глинка «Марш Черномора» в концертной обработке Ф.Листа). Появление, начиная с эпохи позднего классицизма «сверхсложной» трехчастной формы. Ее отличительная черта – усложнение внутренней структуры основных частей, использование в них не простых форм, а сложных трехчастных, сонатной, вариационный, рондо и т.д. Форма, промежуточная между простой и сложной трехчастной. Ее главный композиционный признак: крайние части в форме периода и средняя в простой форме. (Л. Бетховен. «Багатель» ор. 119 g-moll, Ф.Шопен. Ноктюрн b-moll). Промежуточная форма как один из источников образования концентрической формы (Ф. Шуберт. «Приют»).		

	Практические занятия: Бетховен. Симфония № 1, ч. 3Чайковский. Симфония № 6, ч. 2Прокофьев. Соч. 12. ГавотБетховен. Симф. № 6, ч. 3 Шопен. Ноктюрн g-moll.		3	
	Самостоятельная работа обучающихся: Ноктюрн cis-moll.Бетховен. Симф. №№ 7, ч. 3Соната № 17 D-dur KV 576, ч.2. Гайдн. Сон. № 38 A-dur, ч. 2.		4	
	Контрольные работы: анализ музыкального произведения. Бетховен. Фп. Соната №1 3 ч., фп. соната № 14, 2 ч. Теоретический опрос.		2	
Тема 5.2	Содержание учебного материала			**1, 2, 3**
	1	**Рондо и его стилевые разновидности** Рондо как жанр, как форма и как принцип формообразования. Рондо – жанр восходит к французской хороводной песне-танцу с движением по кругу и куплетным возвращением музыки. Жизнерадостный, народно-песенный, игровой характер, подвижный темп. Несовпадение нередко понятий «рондо как жанр» и «как формы». Рондо как принцип формообразования: неоднократность контрастов, замыкаемых повторностью – главный принцип в форме рондо, и его внедрение в иные типы композиции (рондообразные и рондофицированные). Рондо как форма – многочастная форма, в основе которой лежит многократное (не менее трех раз) проведение первой темы и ее чередование с иными, отличными друг от друга темами.Главная тема рондо – рефрен. Рефрен как «мнемоническая веха» (Б. Асафьев). Его двойное значение в формообразовании – «стимул и тормоз, исходная точка и цель движения» (Б. Асафьев). Бифункциональность второго и последующего проведений рефрена (t\i).Эпизод – вторая и последующие темы. Двоякий контраст эпизодов – по отношению к рефрену и между собой. Степень контраста – от слабой до сильной; тип контраста – «изнутри» - «извне». Смысловой диапазон: от концентрирования основной темы через отклонение, дополняющий контраст к образованию ярких самостоятельных картин, подчас соперничающих по значению с рефреном.Тональные отклонения между рефреном и эпизодом. Тенденция усиления контраста в последующих эпизодах. Факторы целостности формы и проблема ее завершенности.Краткий экскурс в историю и предысторию формы рондо. Исторические этапы в ее развитии: рондо французских клавесинистов конца 16 – первой половины 17 вв., К. Ф. Э. Баха, венских классиков, романтиков 19 в., композиторов 20 в. Рондо французских клавесинистов. Тип рондо в творчестве французских композиторов 17 – 18 века: Дакена, Куперена, Рамо, но также И. С. Баха в Германии, Бортнянского в России. Имеет также название «куплетное рондо», из-за обозначения эпизодов как «куплет 1-й», «куплет 2-й», и т.д. Рондо – как наиболее близкое народному первоисточнику. Программность и опора на песенно-танцевальные жанры – как характерная черта его содержания. Связь с эстетикой «просвещенного вкуса» эпохи французского классицизма. Структурные особенности рондо французских клавесинистов: 1) многочастность (от 7 до 17); 2) каденционная замкнутость всех частей; 3) рефрен – главная и определяющая общую тематическую и эмоциональную атмосферу всей формы тема, написанная в форме периода; все последующие ее повторы – «статические»; 4) эпизоды («куплеты») – тематически производны и слабо контрастны; 5) отсутствие сверхсистемных частей. Рондо венского классицизма (Гайдн, Моцарт, Бетховен). Синтез предшествующих этапов	2	

		развития формы: организованности рондо клавесинистов, широты, непрерывности и контрастности, присущей К. Ф. Э. Баху. Классическое рондо как высшая ступень развития этой формы, и в то же время первый этап его внутренней эволюции под влиянием новой эстетики классицизма. Расширение выразительных возможностей формы. Меньшая жанровая ограниченность, значительное расширение круга образов. Использование наряду с жанром рондо с его песенными и танцевальными истоками – скерцо и лирических жанров. Минимальное – как норма – количество разделов формы классического рондо при значительном усложнении их структуры и взаимоотношений. Отход от примитивного монотематизма или моноритмии; усиление контрастов (оба типа – сопоставления и производный). Композиционные особенности формы: стабилизация преобладающей 5-частной структуры (АВАСА) с более крупными, чем у предшественников, составными разделами: простой 2х и 3хчастной формы в рефрене, иногда в эпизодах (особенно во втором), наличие связок, коды (вступление не характерно), архитектоническая выверенность, в частности, масштабное возрастание второго эпизода по сравнению с первым. Возникновение четких закономерностей в тональном плане. Функциональная дифференциация эпизодов: один – развивающий, другой – экспонирующий (подобно середине в трехчастной простой форме и трио – в сложной). Сходство и различие пятичастного классического рондо со сложной 3хчастной формой с сокращенной репризой. Более интенсивное сквозное развитие на уровне рефренов (повторы с изменениями), эпизодов (усиление контраста к концу формы). Сочетание тематического контраста с развитием интонаций рефрена, появление значительных связующих частей, предыктов, внедрение разработочности в связки и эпизоды. Элементы симфонизации рондо в творчестве Л. Бетховена (Финал фортепианной сонаты № 21). Кода – как важный фактор тонально-гармонической и структурной стабильности формы в целом и ее содержательно-смысловой аспект (приведение контрастов к эстетическому единству). Рондо последующих эпох (19 – 20 века). Новое рондо как третья стадия исторического развития этой формы. Аккумулирование достижений, характерных черт рондо предшествующих эпох с привнесением в него духа свободы и средств нового романтического времени. Раскрепощение от строгих классических правил в формообразовании. Еще большая независимость формы рондо, чем у классиков, от жанра рондо. Расширение круга образно-эмоционального содержания и индивидуальный характер каждого произведения (Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, М. Глинка, А. Бородин…). Р. Шуман – родоначальник нового рондо. Две противоположные тенденции развития музыкальной тенденции развития музыкальной формы в 19 веке: 1) возрастание единства, слитности; и 2) обособление частей, сюитность. Возникновение на этой основе двух типов рондо: 1) с дальнейшим усилением процессов сквозного развития, уменьшением замкнутости частей, повышением роли связующих, разработочных моментов, с новым монотематизмом и в связи с этим рождение двойных и тройных форм (Ф. Шопен, Ф. Лист); 2) с дальнейшим усилением образно-тематической контрастности и конструктивной самостоятельности частей (Р. Шуман – «калейдоскопическое рондо»). Особенности структурно- процессуальной организации формы.		

		1) Свобода в количестве частей (предпочтение многочастности) и их последовании; отступление от регулярности в чередовании рефрена и эпизода. 2) Наряду с традиционной – свободная трактовка функций частей: рефрен – фон, рефрен – связка между яркими, жанрово – разнообразными эпизодами; связка – развитие. 3) Отсутствие «регламентации» тонального плана. Отдаленные ладо-тональности в эпизодах, транспонирование и существенная переработка рефрена. 4) Усиление роли коды как объединительного, обобщающего фактора. Рондальные и рондофицированные формы. Широкое использование формы рондо и рондообразных построений в музыке 19 – 20 века: от камерно-вокальной и инструментальной до монументальной симфонической и оперной.		
	Практические занятия: Бах. Партита c-moll; Куперен. «Жнецы», «Любимая». Шопен. Прелюдия As-dur. Прокофьев. «Джульетта – девочка». Марш из оп. «Любовь к трем апельсинам»		2	
	Самостоятельная работа обучающихся [9], с. 92-105; Гавот из партиты E-dur для скрипки соло.Бетховен. Соната№ 21, финал;		3	
	Контрольные работы: комплексный и структурный анализ: Бах, BWV 1046, финал; устный фронтальный опрос,		2	
Тема 5.3	Содержание учебного материала			
	1	**Вариации** Вариационный принцип развития и вариационная форма; связь и различие этих понятий. Широкое проникновение вариационного принципа во все музыкальные формы, где участвует повторность. Неразрывность вариационной формы и вариационного принципа как главного, определяющего сам тип формы. Термин «тема с вариациями», «форма вариаций», «вариационный цикл». Различие между ними; отражение процессуальной и конструктивной сторон формы в них. «Вариационно-куплетная форма» как жанровая разновидность вариационной формы, связанной с народной песней и, шире, с вокальной музыкой. Вариационный принцип – повтор с сохранением масштабов формы, метрических, мелодико-гармонических опор первоисточника. Вариантность – свободное обновление с возможным расширением и сохранением структуры. Определение формы: вариационная форма, основанная на видоизмененных повторах темы. Краткий экскурс в историю и предысторию формы, ее классификация соответственно историческим эпохам: старинные (16 – 17 вв.), классические (18 в.), вариации эпохи романтизма (19 в.) и 20 века. Классификация формы с позиции особенностей внутреннего процесса: 1. Вариации на одну тему и на несколько (двойные, тройные); 2. Строгие и свободные; 3. Остинатные (на бас и мелодию), фигурационно-орнаментальные; 4. Характерные с ярко выраженным отпечатком индивидуальной экспрессии, сильно отличающейся от первоисточника; жанрово-характерные, индивидуальность и средства образно-	2	

		музыкального обновления которых связаны с каким-либо конкретным жанром (скерцо, романс, марш, фуга и т. д.). Тема вариаций как единственный источник развития. Тенденция характерности и обобщенности в теме, их совмещение. Общие черты для тем различного типа: простота, лаконичность, сдержанность в экспрессии и средствах (фактура, мелодия, гармония, темп), экспозиционная функция, форма периода и простые формы, тематически оригинальные и заимствованные. Особенности внутреннего композиционного строения: многочастность без ограничения количества частей; замкнутость этих частей; отсутствие факторов замыкания формы и, как следствие, внедрение в вариационный цикл средств, не заложенных в самом вариационном принципе, прежде всего репризности (однократной или многократной). Приближение в этом случае к репризным формам: трехчастным формам и рондо. Особо важная формообразующая и смысловая роль сверхсхемных частей (особенно код, их вариантов). Логика развития в вариационной форме. Динамические нарастания – простые и осложненные. Прогрессирующее удаление от темы. Нарастание взаимного контраста между вариациями. Два варианта композиций по количеству частей: 1) с относительно небольшим количеством (5 – 6), построенных по принципу единой группы с нарастанием к концу, и 2) многочастный (до нескольких десятков) цикл, с членением на контрастные между собой группы и объединенные единым, но осложненным принципом динамического нарастания. Особо важная роль арочных связей, сочетания ближних и дальних арок («перекрестных связей») в сплочении формы. Некоторые основные тенденции исторического развития вариаций: 1) тенденция раскрепощения (от строгих – остинатных и фигурационных – к свободным претворениям темы); 2) тенденция расширения и углубления образно-содержательной сферы (от развлекательности к серьезности и даже философичности); 3) тенденция к внутреннему объединению, к драматургическому и конструктивному единству композиции; 4) тенденция характерности, присущая главным образом вариациям последних двух веков. Вариации на basso ostinato. Один из типов формы в первый период ее исторического становления и развития. Особая распространенность ее в 17 – 18 веках (Перселл, Букстехуде, Бах, Гендель). Определение как полифонической формы, в основе которой лежит принцип бассо-остинатного повтора, с открытым сочетанием точного повтора с обновлением. Объединяющая роль баса для музыкальной формы. Пассакалия и чакона – жанровая основа тем и формы в целом. Краткая характеристика этих жанров. Типичная, но не обязательная их взаимосвязь с содержанием произведения, написанного в данной форме. Типичные черты образного содержания в целом: глубокая суровость, возвышенная скорбь, философская значительность (от пассакалии), светлый торжественный или патетический характер (от чаконы). Характеристика темы с позиций интонационно-гармонического, фактурного и масштабного строения. Форма – прообраз неделимого периода, замкнутого и гармонически разомкнутого, что		

		ведет к большей слитности проведений (Д. Букстехуде. Чакона c-moll; Бах. Месса h-moll: Crucifixus). Приемы варьирования «надстройки»: 1. мелодическое варьирование, в основе которого лежит принцип диминуирования и общего динамического нарастания; 2. при тональной стабильности – гармоническое варьирование на основе баса; 3. фактурное варьирование в рамках полифонического склада (количество голосов, плотность, пространство, функция голосов – перенос темы в верхние голоса), смена фактуры на строго-аккордовую, хоральную. Формирование основных принципов композиционного строительства, характерных для последующих времен, направленных на преодоление дробности и открытости вариационной формы. Возрождение basso-ostinat'ных вариаций в 20 веке после их затишья в 19м. Классические фигурационно – орнаментальные вариации как развитие принципов ренессансно-барочных вариаций в новых исторических условиях (Гайдн, Моцарт, Бетховен). Отличительные черты данной формы в условиях господства гомофонно-гармонического склада: тема – в простой двухчастной, реже в простой трехчастной форме. Тема оригинальная или заимствованная; основной прием развития – фактурный, состоящий в орнаментировании темы, диминуировании длительностей, применении различных фигураций. Форма темы в вариациях неизменна, замкнута, с допущением эпизодических расширений и коды; тональность единая, но с типичной заменой на одноименную в серединных вариациях. Принципы внутренней композиционной организации в классических вариациях как закрепление и развитие закономерностей вариационной формы предшествующих времен. Отличительные черты: 1. большая дробность, в связи с развитостью и замкнутостью темы и ее вариационных повторов. 2. Замкнутость формы в целом в связи с обязательным появлением в ней коды. Свободные вариации. 19 – 20 век. Их объективный критерий – существенное нарушение структурных и гармонических основ темы. Отход от темы, как единого целого – использование отдельных построений темы вплоть до наименьших (вычленение мотивов, связанное с этим применение разработочного метода). Дополнительные признаки: преобладание непрерывности в цикле над расчлененностью, наличие сверхсхемных построений (связки, предыкты и т. д.). Принципиальная неограниченность свободы в выборе средств варьирования: смена тональности вплоть до далеких, игра темпа. Широкое использование жанрово-характерных вариаций и появление черт сюитности, а с другой стороны, усиление внутреннего процесса, повышение результативности финальных вариаций и код. Возможность проникновения черт сонатности. Поздний Бетховен – основоположник свободных вариаций, их основных формообразующих принципов. Особенности этой формы в творчестве западноевропейских и русских композиторов 19 и 20 веков (Шуман, Чайковский, Рахманинов и др.).		

		Вариации на выдержанную мелодию. Основное отличие от бассо-остинатных вариаций: большая мелодическая значимость и характерность темы; в связи с этим роль варьирования как средства обогащения и переосмысления мелодии. Интенсивность полифонического и особенно гармонического варьирования как оборотная сторона неизменности мелодии. Народная основа данного типа вариаций. Непосредственная связь с куплетной повторностью. Общеэстетические связи с народной песней: воплощение основных черт образа в постоянной мелодии и частных, местных черт – в обновляемом сопровождении; возможная связь обновления с развитием словесного текста от куплета к куплету. Роль этого соотношения в вариационно-куплетных эпизодах в русской классической опере. Широта выразительных возможностей soprano ostinato: от юмора до эпоса. Сравнительно позднее возникновение вариаций на выдержанную мелодию. Исключительная роль М. Глинки, закономерность термина «глинкинские вариации». Дальнейшее развитие этого типа в творчестве русских и западноевропейских композиторов: Мусоргского, Бородина, Шостаковича, Грига, Равеля… Другие типы вариаций: вариантная форма, смешанная, вариации на две и несколько тем – их краткая характеристика.		
	Практические занятия: структурный и процессуально-комплексный анализ: Глинка. Персидский хор. Бах. BWV 232, №16.		2	
	Самостоятельная работа обучающихся: [9] с. 108-117; партитивно-тезисный структурный анализ; Моцарт. Соната № 6, финал; № 11 A-dur KV 331, ч. 1. Бетховен. Соната № 12, ч. 1.		3	
	Контрольные работы: партитивно-тезисный структурный анализ: Шуман. Симфонические этюды. Пахельбель. Канон D-dur.		2	
Тема 5.4	Содержание учебного материала			
	1	Сонатная форма: понятие, функции сонатной формы Сонатная форма как вершина в развитии инструментальных форм классической музыки, основанной на принципах гомофонного склада и функциональной централизованной мажоро-минорной гармонической системы. Диалектический характер внутреннего музыкального процесса. Высокая степень динамики и единства, высший синтез процессуальности развития и архитектонической четкости, стройности в сонатной форме. Историческая обусловленность возникновения сонатной формы; ведущая роль в этом эстетики классицизма. Краткая характеристика понятий и терминов: соната как жанр, сонатное allegro, сонатная форма, сонатное мышление. Динамическое сопряжение – как отличительная черта сонатной драматургии. Специфика и сущность формы: 1. композиционно-динамическая – сочетание в ней двух тенденций: сквозного развития (наследие полифонии) и ясного функционально-логического разграничения разделов (завоевание гомофонной музыки); 2. музыкально-логическая, проявляющаяся, прежде всего, в особых тональных отношениях: от тонального противопоставления в начале процесса к сближению, единению в конце; 3. тематическая – как столкновение и сопряжение двух партий (главной и побочной), приводящее	2	

к изменению их отношений.

Определение сонатной формы как формы, основанной на драматургическом контрасте минимум двух тем, их тональном контрасте в начальной фазе развития и сближении на стадии завершения формы.

Классическая сонатная форма.

Классическая сонатная форма как эталонный, исторический тип музыкальной композиции, отличающийся от сонатной формы барокко, прежде всего, своим типом драматургии. Сонатность как эпицентр музыкального мышления венско-классического стиля. Сонатная форма – ведущая форма сонатно-симфонического цикла Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена; масштабность и широкий диапазон содержания.

Строение сонатной формы, ее основные разделы как «этапы диалектического процесса», сквозного развития (imt), в основе которого лежит закон «борьбы и единства противоположностей». Полифункциональность частей – как одна из характерных черт сонатной формы. Два варианта композиционной структуры: 1) полная сонатная форма: 1 ч. – экспозиция, 2 ч. – разработка (эпизод), 3 ч. – реприза; 2) сонатная форма без разработки.

Экспозиция – экспозиционно-развивающая функция; не только изложение, но сопряжение контробразов, начало их взаимодействия; преобладание неустойчивости над стабильностью на уровне всей части и ее отдельных слагаемых – партий. Экспозиция как зарождение конфликта, как первотолчок всеобщего процесса в форме.

Главная партия – носитель главной драматургической сферы и основного характера, идеи произведения. Активная моторика, фанфарность, скерцозность, активный, уверенный тонус как типичная интонационная сфера Г. П. сонатного аллегро. Яркая внутренняя тематическая контрастность партии как историческое завоевание классической сонаты. Мотивно-составной тип тематизма. Многоэлементность. Тематический элемент Г. П. как «зародыш» тем последующих партий. Главная партия как предвестник, зерно и источник драматургии. Тональность Г. П. – всегда главная. Тип изложения от экспозиционного до экспозиционно-развивающего. Форма периода (реже простые формы), но чаще построения, выполняющие функцию периода, не являясь таковым. Это зависит от жанрового характера той части цикла, которой она принадлежит. Динамическая незавершенность, наличие конфликта, неразрешенного противоречия, прежде всего, на уровне масштабов формы партии и ее внутреннего процесса; импульсивность – характерное свойство большинства Г. П. классической сонаты.

Связующая партия – построение, осуществляющее плавный переход от Г. П. к П. П., ее тональную, а нередко и тематическую подготовку. Срединно-развивающий тип изложения, ходообразное построение (от нескольких тактов до весьма значительных размеров) с тремя фазами в

		процессе: 1. дополнение к Г. П. (пребывание в главной тональности); 2. собственно связка (разрушение главной тональности, неустойчивость); 3. предыкт к П. П. (обычно доминантовый). Побочная партия – это вторая драматургически важная сфера, функционально вытекающая из подчинения главной. Контраст производный, реже сопоставления. Область лирики. Три стадии изложения партии: 1) собственно экспозиция в подчиненной тональности (V, III ступень); 2) фаза развития, как момент сопряжения П. П. с Г. П., с эволюцией или внезапным поворотом в эмоционально-образную и тематическую сферу Г. П.; 3) заключительный каданс в тональности П. П. В связи с очевидностью господства процессуального начала над кристаллическим, проблемность трактовки структуры П. П. как нормативных классических форм. Разные временные масштабы трех стадий в изложении П. П.: 1) собственно П. П. – период, предложение, фраза; 2) развивающая фаза – от нескольких секвенций до построений достаточно большого разработочного характера (как начало разработки в масштабах всей формы); 3) заключительная фаза – от единовременного каданса до развернутого, важного в драматургическом аспекте заключительного построения. Заключительная партия – ее формообразующая и смысловая роль. Заключительный тип изложения как главный признак партии. Двойственность функции З. П. в экспозиции: тонально закрепляя сферу подчиненной, побочной тональности, она создает неустойчивость высшего порядка на уровне всей сонатной формы. Особенности внутренней структурной организации экспозиции классической сонатной формы. Тенденция к попарному объединению партий и как следствие – двухчастное строение, где первый раздел – сфера главной партии и второй – сфера побочной партии. Повторение экспозиции и его связь с одной из основных функций экспозиционного раздела формы – фиксирование в сознании и памяти слушателя не только общего жанрово-стилистического и образного характера музыки, но и индивидуального тематического материала музыкального произведения, являющегося важным компонентом для развертывания музыкальной формы. Драматургическая функция экспозиции – исходная расстановка действующих конфликтных сил и завязка действия, а также первые фазы развертывания. Разработка и ее функциональные особенности. Вторая часть формы, главная функция которой – интенсивное развитие тематического материала экспозиции; область наибольшего преобразования, нередко трансформация облика и структуры ее тематизма. Важнейший этап сквозного развития, являющийся прямым результатом, следствием конфликтного содержания экспозиции. Развивающий (разработочный) тип изложения как основной фактор, определяющий облик разработки и принципы ее развития. Строение разработки, ее членение на три раздела. Вступительный раздел. Собственно разработка. Предыктовый раздел. Характеристика специальных функций логики и динамика тонально-		

		гармонического мышления каждого раздела и разработки в целом. Движение в сферу субдоминантовых тональностей как одна из наиболее общих закономерностей тонального плана центрального раздела разработки. Предыкт доминантовый в третьей стадии развития – как историческое завоевание зрелой классической сонатной формы. Ложная реприза как компонент разработки, ее смысловая и динамизирующая роль. Реприза – часть формы, совмещающая в себе две функции: архитектонически организующую, замыкающую – с одной стороны и процессуально-смысловую, результативную – с другой. Основная задача репризного этапа сонатной формы – создать новое, высшее единство различных сфер, ранее противопоставленных в экспозиции, или, по крайней мере, смягчить конфликтность экспозиции. Господство главной тональности, тонально-гармоническая перестройка С. П. и транспозиция раздела П. П. в главную тональность – признак типовой классической репризы. Вторая задача репризного этапа – так или иначе, продолжить линию активного развития разработки. Характерные черты: Выполнение репризой в форме нескольких взаимосвязанных задач: завершение цикла музыкально-образного развития; создание ощущения исчерпанного художественного содержания, создание архитектонической стройности. Драматургически смысловая функция: функция обобщения, образного обновления и обогащения, нового синтеза после разработочного анализа, возвращение в прежнюю «колею», выражение взгляда на старое с новых позиций, разрешения противоречий и т. д. Особенности тонального плана и гармонии. Заключительные контрасты как конспективное повторение – резюме основного и драматургического контраста. Упрощение тематического материала, использование общих форм движения и кадансовых оборотов.		
	2	**Стилевые разновидности сонатной формы:** Краткий обзор исторических этапов развития сонатной формы: от зарождения принципов сонатного мышления в полифонических формах (прежде всего в фугах и старинной двухчастной форме в творчестве И. С. Баха), через старинную сонатную форму (Д. Скарлатти, Ф. Дуранте и др.) как первый этап в развитии собственно сонатной формы, к ее вершинам в 18 веке – классической, и романтической – в 19 веке. Сонатная форма в русской музыке. Сонатная форма в 20 веке. Проникновение, внедрение принципа сонатного мышления в иные гомофонные формы не сонатного типа.Многовариантность тематического наполнения З. П.: использование элементов только одной партии (Г. П. или П. П.) или обеих; появление нового, яркого материала («промежуточная» С. П.). Примеры бифункциональности С. П.: связующе-развивающая, как первая стадия в развитии всей экспозиции; связующе-экспозиционная – промежуточная партия, степень ее весомости в драматургии, ее претензия на роль П. П. Формальное отсутствие С. П. и передача ее функции Г. П. или П. П. (главно-связующая и побочно-связующая партии).Возможность наличия нескольких тем в	4	

		побочной партии. Их отношения и роль в общем процессе.Различные масштабы З. П. – от нескольких тактов типа дополнений до развернутых, сложных по структуре и тематическому наполнению построений. Типичность возврата к интонациям Г. П.; репризный характер З. П. Возможность отсутствия З. П. и передачи ее функции побочной (побочно-заключительной).Различные типы тематического содержания разработки: разработка одной партии (чаще Г. П.), последовательная разработка двух или более партий, разработка нескольких партий в «столкновении», взаимодействии друг с другом. Возможность появления эпизодически новой темы.Разнообразие драматургических функций и индивидуальность разработки в конкретных произведениях. Общее – достижение кульминации в конфликтном взаимодействии, движение к развязке, «кульминация действия» в отличие от кульминации обобщения, нередко достигаемой уже в репризе.нарушение внутренней структуры и характера последовательности партий (пропуск Г. П., С. П., П. П. – неполная реприза; их перестановка – «зеркальная реприза»); изменение их облика; проведение партий в иных тональных отношениях; расширение или сокращение формы изложения партий. Понятия «статической» и «динамической» или динамизированной репризы применительно к сонатной форме.Сверхсхемные части. Вступление. Различные виды вступительных построений: на уровне всей сонатной формы и ее отдельных частей: вступление ко всей форме, к экспозиции, к главной партии. Главная функция – вступительная, подготовка основного раздела формы. Различные средства создания предыктового состояния: оттенение основного раздела контрастным характером звучания (тематизм, темп, лад, тип изложения); создание направленного ожидания с помощью гармонического предыкта, кристаллизации тематического материала основного раздела сонатной формы, ритмического и структурного дробления и др. Бифункциональные вступления: совмещение вступительной функции с экспозиционной. Драматургическая функция вступлений в форме. Сверхсхемная часть. Кода. Главная функция – заключительная (господство заключительного типа изложения); заключительно-развивающая (кода – «вторая разработка»); заключительно-репризная. Зависимость смысловой функции коды от ее тематического наполнения и характера внутреннего процесса. Различные масштабы кода: от небольшого дополнения до развернутого построения. Три раздела развернутой коды: вступительный, «разработочный» (центростремительный), собственно кода – заключение.		
	3	Типичные безмодуляционные модификации сонатных форм. Особые разновидности сонатной формы. 1. Сонатная форма без разработки – сонатная композиция с пропущенным разработочным разделом. Типичные области применения – медленная часть цикла, увертюра (Бетховен, сонаты № 5 и № 17, Моцарт, увертюра к оп. «Свадьба Фигаро»). Разрастание роли вариационной техники развития. Сходство и отличие сонатной формы без разработки в двойной двухчастной формой типа ABA_1B_1 (сугубо песенный тематизм без разработочности в последней). 2. Сонатная форма с эпизодом вместо	2	

		разработки. Область применения: части сонатно-симфонического цикла, инструментальная миниатюра и вокальные жанры (Бетховен, соната № 1 – финал, № 7 – Largo e mesto, Моцарт, Терцет A-Dur № 15 из оп. «Дон Жуан») 3. Сонатная форма в первых частях инструментальных концертов, двойная экспозиция. Различия в тональном, тематическом и фактурном строении оркестровой и сольной экспозиций. Контраст tutti и solo, прием «перекличек» солиста и оркестра, каденция солиста и оркестровая первая экспозиция – как характерные признаки жанра классического концерта, в основе которого лежит принцип соревнования.		
	Практические занятия: Гайдн. Сонаты №24, 33, 36, 47, 49, 52; Моцарт. Сонаты №5, 8, 16 (начальные части и финалы).		4	
	Самостоятельная работа обучающихся: партитивно-тезисный и структурный анализ. Шуберт. Струнные квартеты №№6, 12, 15 (начальные части). Бетховен. Сонаты №5, 7, 18, 20, 21, 24, 26, 28. (начальные части); Шуман. Сонаты №№1, 2; симфонии №№3, 4 (начальные части). Брамс, квартет ор.26, ч. 1; симфония №3, ч. 1. Шопен. Концерт №1; Моцарт. Концерт №20, Мясковский, Концерт ор. 44		7	
	Контрольные работы: партитивно-тезисный и структурный анализ: Бетховен. Соната №29, ч. 1; Шопен. Баллада №1, ч.1, Бородин. Струнный квартет №2, ч.1		2	
Тема 5.5	Содержание учебного материала			
	1	**Рондо-соната** Высшая форма классического рондо, возникшая в результате прочного синтеза принципов развития и формообразования рондо и сонатной формы. Определение: рондо с тремя эпизодами (иногда большим количеством), крайние из которых находятся в таких же соотношениях с рефреном как побочная партия с главной. Применение рондо-сонаты носит исключительно в финальных частях сонатно-симфонического цикла; рондо-соната как своего рода идеальное выражение «финального жанра» с точки зрения классического стиля. Существенное значение проникновения формы рондо в сонатную форму для утверждения и подчеркивания единство финала и общей концепции произведения; и наоборот – проникновение в финальное рондо классиков сонатного принципа как ведущего принципа крупных форм классического стиля. При этом жанрово-образный тип тем и в значительной степени характер ближе к рондо, чем к сонате. Различная степень сонатности и рондальности в зависимости от жанрового обмена тем, их отношений и общего характера процесса всей композиции. Два типа структурной организации: 1. Композиция с членением на три крупных части подобно сонатной форме: 1 ч. экспозиция, 2 ч. – центральный эпизод, 3 ч. – реприза. 2. Рондообразная, с малыми триадами, без явного сплочения тем в крупные части, с репризным сонатного типа возвратом начальной стадии развития формы. Бо**л**ьшая простота тональных планов в сравнении с сонатной формой; более редкие отступления от нормативных планов. Первая тема – рефрен или главная партия. Ее ведущая смысловая и конструктивная роль в форме.	1	

		Типичная структура – простые формы (реже период). Видоизменения внешнего и внутреннего характера при последующих репризных повторах – как один из приемов сквозного развития и динамизации формы. Участие тематического материала первой темы в разработочных процессах. Сравнительная краткость связующих и побочных партий. Связующие партии – как участки возможной динамизации формы в целом. Побочная партия – скорее первый эпизод, отсутствие в ней «сдвига» или ее ослабленность как одно из проявлений неконфликтного развития и отсутствия фактора «сопряжения», характерного для сонатного мышления. Форма – типа периода, нередко разомкнутого, выполняющего на своей завершающей стадии функцию предыкта. Необязательность заключительных партий. Центральный эпизод, его черты, близкие при сложной трехчастной форме: яркий контраст (тематический, тональный - S); значительная развитость, изложение в простой форме: замкнутость и нередкое перерастание в связку к общей репризе формы. Возможность сочетания центрального эпизода и разработки, а также замена эпизода разработки. Особое значение коды в связи с крупными размерами формы и завершающей функцией по отношению ко всему циклу. Форма рондо-сонаты в творчестве русских композиторов (Чайковский, Рахманинов, Скрябин, Мясковский, Прокофьев и др.)		
	Практические занятия: структурный анализ Бетховен. Сонаты № 2, 4, 7 – финалы, Моцарт. Сонаты №№3, 15 – финалы.		1	
	Самостоятельная работа обучающихся: структурный анализ: Мясковский. Струнный квартет №5, ч.4; Бетховен. Струнный квартет ор.130, ч. 6b,		1	
	Контрольные работы:		-	
Раздел 6	*Прочие сложные и циклические формы*		**6**	
Тема 6.1	1	Смешанные и свободные формы Определение как форм, состоящих из двух или нескольких частей, самостоятельных по музыкальному материалу, развитых и контрастирующих друг другу подобно частям цикла, лишенных, однако, полной завершенности и связанных в единое целое непрерывным развитием. Строение частей контрастно-составной формы: простые, сложные, вариации, рондо, сонатное, полифоническое, а также свободное импровизационное развертывание. Разная степень самостоятельности частей. Средства контраста: тематизм, жанр, склад, темп, ладо-тональность и т. п. Факторы единства формы: логика последования частей, безостановочность процесса, размыкание частей, тональный план, интонационные и тематические связи, возможность внедрения дополнительного фактора – репризности. Классификация форм: а) В зависимости от количества частей: двухчастные (типа речитатив – ария, токката – фуга и т. п. (И. С. Бах. Токката и фуга для клавира fis-moll, «Страсти по Матфею» № 9, 10; А. Скрябин. Соната № 4); трехчастные (В. Моцарт. Фантазия для органа f-moll, KV 608); многочастные (П. Чайковский	0,5	1

		«Итальянское каприччио», Д. Верди. Реквием, № 7). б) В зависимости от наличия или отсутствия репризы: репризные и безрепризные. в) В зависимости от жанрового генезиса: слитно-циклическая форма сонатно-симфонического типа (Р. Шуман. Симфония № 4), сюитного типа (Ф. Лист. Венгерские рапсодии; Н. Римский-Корсаков. «Испанское каприччио»), возникающие в рамках оперного действия или номерах ораторий и кантат (В. Моцарт «Свадьба Фигаро», 2 действие; М. Глинка «Иван Сусанин», 3 действие, Каватина и рондо Антониды, ария Вани с хором; Н. Римский-Корсаков «Снегурочка», Пролог – «Проводы Масленицы»). Историческое возникновение контрастно-составной формы в опере, оратории и инструментальной музыке XVII века. Контрастно-составная форма в старинной инструментальной канцоне как предшественница старинного цикла. Развитие ее в XVII-XVIII веках в жанрах концертной фантазии, «духовного концерта» в русской музыке. Более ограниченное использование этой формы во второй половине XVIII века в результате развития сонатно-симфонического и сюжетного циклов. «Возрождение» контрастно-составной формы в инструментальных произведениях «позднего» Бетховена (соната № 31), в творчестве романтиков (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман) и русских композиторов XIX и XX века (А Скрябин, Д Шостакович).Определения. Смешанными называются формы, основанные на соединении признаков двух или более разнотипных (в отличие от промежуточных) классических форм. Свободные – формы, обладающие единичной индивидуальной организацией, без существенных признаков каких-либо типизированных форм. Современная классификация (В. Холопова): I. Типизированные смешанные формы: 1) сонатно-вариационная, 2) сонатно-концентрическая, 3) сонатно-циклическая, 4) сонатно-сюитная; II. Редкие и нетипизированные смешанные формы (с участием сонатной, сложной, трехчастной, рондо, вариационной); III. Свободные формы. Функциональная организация смешанных форм отступает от типовых классических форм и требует подключения новых понятий. Помимо функций общих и местных – также «устойчивое и подвижное совмещение функций», «композиционное отклонение, модуляция, эллипсис» (В. Бобровский). Существование свободных и смешанных форм во все времена истории музыки, особенно в периоды интенсивной эволюции искусства и поиска индивидуального самовыражения художника. Свободные формы в музыке XVII – XVIII веков. Формы Барокко. Типичные для них – жанры органной и клавирной фантазии. Роль импровизированного начала, свободного развертывания, отсутствие четких структурно-оформленных тем, текучесть и непрерывность развития, безрепризность. Тесная связь с полифоническим мышлением. И. С. Бах.Свободные и смешанные формы в музыке венских классиков.		

		Образцы свободных форм – жанр фантазии. Два типа их организации: свободное в отношении композиции, количества и расположения частей при относительно ясной и четкой внутренней организации каждой части (В. Моцарт, фантазия d-moll), свободное строение внутренних частей (В. Моцарт, фантазия c-moll). Смешанные формы, основанные на сочетании принципов сонатной формы, рондо, вариаций, фуги. Свободные и смешанные формы в музыке XIX-XX веков. Историко-эстетические предпосылки их возникновения. Романтическая «реакция на классицизм»; стремление к индивидуализации художественной формы. Значение программной музыки. Тенденция к большей конкретности отображения в музыке реальной действительности; стремление к синтезу искусств, приводящее к взаимопроникновению лирического, эпического и драматических начал. Воплощение в музыке типично романтических антитез (мечты и действительности, реального и сказочного и т. п.) и усиление контрастности в форме. Влияние закономерностей театрально-сценических жанров. Различные виды смешанных типизированных форм: сонатно-вариационная (М. Балакирев «Исламей», Ф. Лист «Испанская рапсодия»); сонатно-концентрическая (Ф. Шопен, Баллада № 3; М. Равель, Концерт для левой руки D-Dur); сонатно-циклическая (Ф. Шуберт, Фантазия «Скиталец»; Ф. Лист, Мефисто-вальс); сонатно-сюитная (Ф. Лист «Годы странствий»; Тарантелла «Венеция - Неаполь» g-moll); редкие нетипизированные смешанные формы, основанные на необычных сочетаниях различных трехчастных форм и рондо с вариационностью и сонатностью, смешении не только двух, но и трех, четырех форм с сохранением их существенных признаков (Ф. Лист «Забытый вальс» № 1 Fis-Dur – синтез простой трехчастной и сонатной без разработки; М. Глинка «Ночь в Мадриде» - синтез форм сюиты, сонатной, концентрической и вариаций на 4 темы; П. Чайковский, финал 4-й симфонии – синтез рондо-сонаты и вариаций на 2-ю тему «Во поле береза» (в эпизодах); Ф. Шопен, Полонез-фантазия As-Dur – смешанная форма, модулирующая из сложной трехчастной формы в сонатную, с добавленным рефреном).		
	2	**Формообразование в вокальной музыке.** Соотношение образности текста и музыки. Отражение в музыке общего содержания и настроения текста в целом и отражение смыслового содержания отдельных моментов текста. Различная трактовка образно-смыслового содержания одного и того же текста в разных вокальных произведениях и связанное с этим различие в средствах и форме (А. Пушкин «Не пой, красавица, при мне» - романсы М. Глинки, М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова; В. Гете «Миньон» – у Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Листа; М. Лермонтов «Сосна» - А. Даргомыжский, С. Танеев, М. Ипполитов-Иванов, С. Рахманинов и т. п.). Различные виды отражения речевой интонации в музыке. Общие основы речевой и музыкальной интонации и их качественное отличие. Возможность опосредованного отражения в музыке различных жанров речи – театрализованной, ораторско-декламационной, бытовой и т. д.,	0,5	2

	вытекающие отсюда виды музыкальной интонации. Разные типы мелодии в ее отношении к речевой интонации (речитатив, ариозный и кантиленный типы мелодии). Музыкальный метр и синтаксис в их связях с временной и акцентной организации текста: различное отражение в музыке ритма словесного текста, понятие «встречного ритма», различные соотношения между слогами текста и музыкальными звуками; музыкальные цезуры в их соотношении с текстом; повторения слов и их связь с музыкальной структурой; влияние на музыкальную форму строфической структура стиха. Важнейшие общие особенности вокальных форм в связи с влиянием словесного текста. Особенности начальных периодов: размыкание гармоническое при наличии смыслового и конструктивного замыкания в тексте. Особенности серединных (развивающих) построений, связанные с постоянством структуры поэтического текста: преобладание вариантно-продолжающего типа развития, наличие более или менее целостных построений, структурно-подобных предложениям или периодам, но не экспозиционного характера. Репризность в вокальной музыке. Существенно обновленные и нетематические репризы; характерность безрепризных форм. Классические инструментальные формы в вокальной музыке и их особенности в связи с кантиленностью мелоса, строфичностью стиха и сквозным развитием текста. Период; простые, сложные двухчастные и трехчастные формы, рондо, сонатная без разработки. Не характерность полной сонатной формы, концентрическая контрастно-составная, смешанные.		
	Практические занятия: структурный анализ: Лист. Мефисто-вальс; Шуберт. Der Wanderer.	1	
	Контрольные работы: партитивно комплексный анализ – Шопен сонаты №2, ч.1, соната №3, финал.	2	
	Самостоятельная работа обучающихся: тезисный комплексный анализ. Шуман. Симфония №4, ч.1; Глинка. «Руслан и Людмила», д. 2, речитатив и ария Руслана.	2	
	Всего аудитор.	**72**	
	Всего самост.	**36**	
	Максимальная нагрузка	**108**	

*Для характеристики уровня освоения учебного материала используются следующие обозначения:
1. – ознакомительный (узнавание ранее изученных объектов, свойств);
2. – репродуктивный (выполнение деятельности по образцу, инструкции или под руководством)
3. – продуктивный (планирование и самостоятельное выполнение деятельности, решение проблемных задач)
**Начальные периоды

3. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

3.1. Требования к минимальному материально-техническому обеспечению

Реализация учебной дисциплины требует наличия учебного кабинета теоретических дисциплин.

Оборудование учебного кабинета: фортепиано, парты и пр.
Технические средства обучения: звуковоспроизводящая аппаратура

3.2. Информационное обеспечение обучения

Перечень рекомендуемых учебных изданий, Интернет-ресурсов, дополнительной литературы

Основные источники:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971.
2. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. — М.: Музыка, 1977.
3. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XII-XX веков. — М.: ТЦ Сфера, 1998.
4. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений : Учеб. пособие. — М.: Музыка, 1979.
5. Мартынов В.И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // сб. Ритм, пространство и время в литературе, и искусстве. — Л.: Музыка, 1974. — с.238-248.
6. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке. — Л.: Музыка, 1985.
7. Сабанеев Л. Л. Ритм // в сб.: Мелос, кн. 1. — СПб, 1917
8. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры: Монография. — Нижний Новгород: изд-во Нижегородского университета, 1994.
9. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Сложные формы: Учебник. — М.: Музыка, 1984.
10. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. 2-е изд. — СПб: Лань, 2001.

Дополнительные источники:

1. Праут Э. Музыкальная форма. — 2-е изд. — пер.с англ. Графа С. Л. Толстого., — М.: П. Юргенсон въ Москве, 1917.
2. Протопопов В. Л. Очерки из истории музыкальных форм XIV — начала XIX века. — М.: Музыка, 1979
3. Тюлин Ю. Н. и др. Музыкальная форма: Учебник. — М.: Музыка, 1974.

Интернет-источники:
1. www.ismlp.org (дата доступа 01.06.2014 03:15)

4. КОНТРОЛЬ И ОЦЕНКА РЕЗУЛЬТАТОВ ОСВОЕНИЯ УЧЕБНОЙ

ДИСЦИПЛИНЫ

Контроль и оценка результатов освоения учебной дисциплины осуществляется преподавателем в процессе проведения практических занятий и лабораторных работ, тестирования, а также выполнения обучающимися индивидуальных заданий, проектов, исследований.

Результаты обучения (освоенные умения, усвоенные знания)	**Формы и методы контроля и оценки результатов обучения**
Освоенные умения: • выполнять анализ музыкальной формы; • рассматривать музыкальное произведение в единстве содержания и формы; • рассматривать музыкальные произведения в связи с жанром, стилем эпохи и авторским стилем композитора Усвоенные знания: • простые и сложные формы, вариационную и сонатную форму, рондо и рондо-сонату; • понятие о циклических и смешанных формах; • функции частей музыкальной формы; • специфика формообразования в вокальных произведениях	• устная проверка (опрос) по теоретическим сведениям • опрос по индивидуальным заданиям • практические занятия • проверочные работы по темам • контрольная работа