Документ подписан простой электронной подписью
Информация о владельце:
ФИО: Альмухаметов Ильмир Разинович
Должность: и.о. ректора
Дата подписания: 04.11.2023 22:05:38
Уникальный программный ключ:
5c40dd1ca2d924f372ffcd2048da9b4d77fd60ea

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

ФАКУЛЬТЕТ *музыкальный*
КАФЕДРА *теории музыки*

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА

по дисциплине *Музыкальная форма*
(название дисциплины)

для направления подготовки/специальности **53.05.01 Искусство концертного исполнительства** *Профиль Концертные народные инструменты (*баян, аккордеон, домра, балалайка, гусли, гитара)
(название направления подготовки/специальности)

квалификация *Концертный исполнитель, преподаватель*
(название квалификации)

форма обучения *Очная*
(очная, заочная – указать)

курс *II*
(номер курса)

семестр *3-4*
(номер семестра)

объем дисциплины *6 З.Е.*

лекции --
(число часов по УП)

практические занятия *66*
(число часов по УП)

практические занятия (индивидуальные) -
(число часов по УП)

самостоятельная работа (СРС) *150*
(число часов по УП)

экзамен *4*
(номер семестра)

зачет *3*
(номер семестра)

всего *216*
(полное число часов на дисциплину по УП)

Уфа – 2023

Рабочая программа составлена с учетом требований Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования

2017 г.

(год утверждения ФГОС ВО)

Составитель доцент кафедры теории музыки

(должность составителя, название кафедры)

Хабирова Светлана Султановна

(ФИО составителя) (подпись)

Рабочая программа одобрена кафедрой теории музыки
Протокол № 1 от « 28» 08 2023 г.

Зав. кафедрой *доктор искусствоведения, профессор* *Алексеева И.В.*

(ученое звание) (ФИО) (подпись)

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Раздел	Стр.
1. Цели и задачи дисциплины. Ее место в структуре образовательной программы (пояснительная записка)	3
2. Требования к освоению дисциплины 2.1 Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине	4
3. Содержание и организация изучения дисциплины	5
4. Методические указания для обучающихся	25
5. Примерные оценочные и методические материалы 5.1 Требования для *текущего* контроля успеваемости 5.2 Требования для *промежуточной* аттестации • Примерный перечень вопросов • Тренировочные тесты • Ключи к тестам	25 26
6. Учебно-методическое обеспечение дисциплины: 6.1 Рекомендуемая литература (основная) 6.2 Рекомендуемая литература (дополнительная) 6.3 Рекомендуемая нотная литература (при необходимости) 6.4 Литература, представленная в ЭБС 6.5 Ресурсы информационно-телекоммуникационной сети "Интернет"	31
7. Материально-техническое обеспечение дисциплины	34

1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ. ЕЕ МЕСТО В СТРУКТУРЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ (ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА)

Цель курса заключается в обучении и воспитание специалиста-исполнителя широкого профиля, способного ориентироваться в разнообразных явлениях музыкальной реальности, давать им собственную оценку.

Задачей курса является развитие у студентов практических навыков и творческого мышления в разных видах музыкальной деятельности.

Требования по освоению курса. В результате освоения курса студенты должны, отталкиваясь от цели установки, выполнять синтаксический и лексический анализ с использованием знаний и навыков, полученных в процессе обучения данному предмету; ориентироваться в специфике проявлений и выразительных возможностях элементов музыкального языка в их совокупности в нотном тексте; иметь общие представления о направлениях развития интонационной лексики и композиционных закономерностей в музыке; ориентироваться в смысловой организации музыкального текста.

Студент должен знать материал, владеть основными положениями предмета, уметь ими практически пользоваться.

Дисциплина входит в обязательную часть программы специалитета.

2. ТРЕБОВАНИЯ К ОСВОЕНИЮ ДИСЦИПЛИНЫ

Выпускник, освоивший программу специалитета, должен быть способен применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности, постигать музыкальное произведение в широком культурно-историческом контексте в тесной связи с религиозными, философскими и эстетическими идеями конкретного исторического периода (ОПК-1).

2.1 Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

Знать:

основы теории и истории музыкального искусства;

Уметь:

анализировать произведение музыкального искусства в культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями определенной исторической эпохи;

определять жанрово-стилевую специфику произведений музыкального искусства, их идейную концепцию

Владеть:

методикой анализа особенностей средств музыкальной выразительности определенного исторического периода

3. СОДЕРЖАНИЕ И ОРГАНИЗАЦИЯ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

	Наименование тем (разделов)	Объем в час.				
		Все-го В зач.ед и час.	**в аудиторные за-**			Самост. работа студента
			Все го ауд ит-ных	**лек-ции**	**Семинары/прак-тики**	
1	Введение. Музыкальный язык и музыкальная речь. Музыкальное произведение и музыкальный текст. Смысловые структуры и интонационная лексика.		2	2	-	2
2	Музыкальный язык и его уровни. Средства музыкальной выразительности. Метр, ритм и стопы		2	2	-	2
3	Мелодия, гармония и фактура. Их выразительные возможности		2	2	-	4
4	Типы изложения музыкального материала. Музыкальный синтаксис.		2	2	-	4
5	Музыкальный жанр.		2	2	-	4
6	Музыкальная тема. Лексика композиторов-классиков.		2	2	-	4
7	Период как часть целого.		2	2	-	4
8	Период как самостоятельное произведение		2	2	-	4
9	Краткий обзор исторического развития периода.		2	2	-	4
10	Простая 2-х частная форма		2	2	-	4
11	Простая 3-х частная форма		2	2	-	4
12	Сложная 3-х частная форма		3	3	-	8
13	Сложная 2-х частная форма		2	2	-	4
14	Рондо. Общие принципы и историческое происхождение		2	2	-	4
15	Старинная концертная форма		2	2	-	4
16	Рондо клавесинистов		1	1	-	4
17	Рондо композиторов-классиков.		2	2	-	4
18	Послеклассическое рондо		2	2	-	4

19	Вариации. Общие принципы. Классификация		2	2	-	4
20	Остинатные вариации		2	2	-	4
21	Строгие вариации		2	2	-	4
22	Свободные вариации		2	2	-	6
23	Сонатная форма. Общие принципы. Историческое происхождение		3	3	-	8
24	Экспозиция сонатной формы		2	2	-	8
25	Разработка сонатной формы		2	2	-	8
26	Реприза сонатной формы		2	2	-	8
27	Особые виды сонатных форм. Концерт		2	2	-	4
28	Рондо-соната		4	4	-	8
29	Циклические формы		4	4	-	8
30	Свободные и смешанные формы		3	3	-	8
	Всего	**216**	**66**	**66**	**-**	**150**

СОДЕРЖАНИЕ КУРСА:

ТЕМА 1. ВВЕДЕНИЕ. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК И МУЗЫКАЛЬНАЯ РЕЧЬ. МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ. СМЫСЛОВЫЕ СТРУКТУРЫ И ИНТОНАЦИОННАЯ ЛЕКСИКА

Определение предмета курса. Определение предмета анализа в коммуникативной цепи «композитор – исполнитель – слушатель». Музыкальный язык как набор элементов и правил их соединения. Музыкальная речь как реализация норм и правил языка. Оппозиция «нотный текст – музыкальный текст». Вариативность музыкального текста как явления исполнительской интерпретации.

Составляющие музыкального текста: смысловые структуры и интонационная лексика. “*Интонационная лексика*” – совокупность относительно устойчивых, узнаваемых оборотов с закреплёнными значениями, которые входят в текст как целостные интертекстуальные образования. Её составляющими являются *семантическая фигура* и *лексема*, значения которых не тождественны. *Семантическая фигура* – лексическая структура музыкального текста, способная накапливать вторичные значения и открытая к взаимодействию с музыкальным контекстом в направлении её активного преобразования с целью расширения смыслового диапазона. *Лексема* - редуцированная словарная форма семантической фигуры, своеобразный её “корень”, который хранит в свёрнутом виде все контекстные грамматические формы и потенциальные значения (смысловые варианты), реализуемые в том или ином контексте. В тексте лексемы и семантические фигуры участвуют в процессе смыслообразования, вступая во взаимодействие с другими лексемами (либо семантическими фигурами) и обогащаясь дополнительными смысловыми оттенками.

В музыкальном тексте значение стереотипных оборотов знакового характера, способных к межтекстовой миграции, обрели интонационные обороты, риторические фигуры, ритмические формулы и др. Актуальность грамотной «расшифровки» лексических единиц музыкального текста для создания адекватной интерпретации.

Основные качества художественного мышления: метафоричность, диалогичность и вариативность. Способы включения и преобразования в музыкальном тексте интонационной лексики. Особая роль музыкального контекста как системы отношений музыкальных и внемузыкальных компонентов музыкального текста. Функция артикуляции, динамики, агогики как «контекстных регуляторов» (Л. Шаймухаметова) в выстраивании интерпретации музыкального текста.

Старинный уртекст как вариативная система смысловых структур, требующая расшифровки. Основные смысловые структуры: continuo – solo и tutti – solo, их варианты в музыкальном тексте барокко.

Интонационная лексика барокко: 1) на основе ладомодальных интонационных оборотов, 2) на основе ритмоинтонационных формул.

Литература

1. Алексеева И. Интонационная лексика западноевропейского барокко (на примере бассо-остинатных жанров).// Лаборатория музыкальной сеамнтики. – Уфа, 2002.
2. Медушевский В К проблеме семантического синтаксиса. //Сов. Музыка.- М., 1973. - № 8.
3. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998.- р. 2, § 6.
4. Шаймухаметовой Л. Семантический анализ музыкальной темы // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы III Всерос. научн.- ракт. конф.– Уфа, 2005. – С. 96 – 97; Теоретические проблемы содержания в разработках Лаборатории музыкальной семантики Уфимской академии искусств// Там же, с. 49 – 69.

Произведения для анализа

1. Букстехуде Д. Трио-соната №1 F-dur, III ч., тема
2. Витали Т. Чакона, тема бассо-остинатно и первое проведение партии скрипки
3. Гендель Г. Ф. Пассакалия g-moll для камерного оркестра, 1-я вариация
4. Корелли А. Соната для скрипки и оркестра (Фолия)
5. Пёрселл Г. Трио-соната g-moll, тема

ТЕМА 2. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК И ЕГО УРОВНИ. СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ. МЕТР, РИТМ И СТОПЫ

Уровни музыкального языка: фонетический, грамматический, синтаксический и лексический. Их краткая характеристика.

Средства музыкальной выразительности. Определение метра и ритма. Понимание ритма как временной и акцентной организации элементов и средств музыкальной выразительности. Метр - организация ритма, основанная на какой-либо соизмеряющей единице. Два вида метрических систем: до XVII века модус является метрической ячейкой, с XVIII века формируется тактометрическая система.

Роль ритмических рисунков в смысловом отношении. Ритмы суммирования и дробления, синкопирование, гемиолы и их роль в музыкальном произведении. Равномерность и неравномерность ритмического движения и их связь с напряжением в музыке. Понятие жанровой ритмоформулы, как соотношения длительностей и акцентов в кратком образовании, по самостоятельности приближающемуся к мотиву. Повышение роли ритмического рисунка в музыке XX века. Особые ритмы. Мессиан О.: зеркально симметричные ритмические структуры, прогрессирующие, обратимые и необратимые, ритмическая серия.

Понятие о стопах, аналогия со стопами в стихосложении. Классификация стоп. Оппозиция двухдольных (ямб и хорей) и трёхдольных (дактиль, амфибрахий, анапест) стоп. Выразительное и формообразующее свойство стоп. Роль стоп в процессе разработки исполнительской интерпретации.

Понятие метрического цикла и метрической волны (Цуккерман В.). Её производное значение от понятия “мелодической кривой” (der melodischen Kurve), введённого Э. Куртом. Его синонимом стал термин “мелодическая волна”, который прочно вошёл в музыковедческую практику.

Такт высшего порядка – группировка тактов, метрически функционирующая наподобие такта. Квадратность и неквадратность в группировке тактов. Роль ритма высшего порядка в исполнительской практике.

Регулярный и нерегулярный ритм, характеристика и их выразительные особенности. Объединяющее и членящее действие ритма в музыкальном произведении.

Монoритмия и полиритмия, согласование и противоречие мотива и такта, акцентное варьирование (В. Холопова) и их выразительная роль в построении интерпретации музыкального текста.

Литература.

1. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. – М., 1971.
2. Холопова В. Музыкальный ритм. – М., 1971.

Произведения для анализа

1. Бибер Г. И.-Ф. Трио-соната № 6, тема и 1-я вариация
2. Мессиан О. Три маленькие литургии, № 2
3. Пёрселл Г. Дидона и Эней, Ария Дидоны
4. Прокофьев С. Соната для скрипки и оркестра, II ч.
5. Стравинский И. Весна священная, «Пляска щеголих»

ТЕМА 3. МЕЛОДИЯ, ГАРМОНИЯ И ФАКТУРА. ИХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Понятие мелодии как высокоорганизованной одноголосной интонационно-ритмической структуры. Сложное и тесное взаимодействие с другими элементами музыкального языка. Связь мелодии и человеческой речи. Понятие мелодической линии, разновидности мелодической графики. Мелодическая кульминация, её местоположение в «точке золотого сечения». Особые виды кульминаций. Типы мелодического движения. Явление «мелодического сопротивления». Мелодические факторы членения. Жанрово-стилистические характеристики мелодии. Трансформация понятия мелодии в музыке XX века.

Гармония как элемент музыкального языка. Членящая и объединяющая роль кадансов, тональных планов. Ладовая и фоническая функции гармонии. Основные принципы гармонического развития в музыкальном произведении и их выразительная роль в его интерпретации. Тембр как элемент музыкального языка. Тембровое развитие, принцип лейттембра.

Фактура и её типы. Пространственные возможности фактуры. Взаимосвязь фактуры и формы. Вопросы интерпретации в связи с фактурным изложением и развитием.

Литература

1. Кузнецова Н. М. Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И. С. Баха в классе общего фортепиано.// Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2001.
2. Мазель Л. О мелодии. – М., 1952.
3. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. – М., 1972.
4. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. – М., 1971.

Произведения для анализа

1. Бах И. С. Концерт для скрипки и оркестра a moll, II ч.

2. Вивальди А. Концерт для двух скрипок и оркестра, II ч.
3. Дебюсси К. Фейерверк
4. Чайковский П. И. Концерт для скрипки с оркестром, II ч. (тема)
5. Чайковский П. И. Симфония № 6, финал (тема)

ТЕМА 4.ТИПЫ ИЗЛОЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА. МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНТАКСИС

Понятие о типах изложения как результате взаимодействия динамической и статической сторон формообразования. Конкретный звуковой облик типа изложения как совокупность ряда специфических музыкальных черт, характеризующая логический этап в становлении музыкального образа.

Экспозиционный, развивающий и заключительный типы изложения и их характеристика.

Понятие мотива, фразы. Определение, границы и величина мотива. Выразительные свойства мотива. Приёмы мотивного развития.

Масштабные структуры как проявление упорядоченности и систематичности членения и объединения. Ритмосинтаксическая основа масштабных структур. Основные виды масштабных структур: периодичность, дробление, суммирование, дробление с замыканием, прогрессирующее дробление и суммирование. Выразительные возможности масштабных структур и связанные с этим вопросы интерпретации.

Литература

1. Кириченко П. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко. // Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2002.
2. Мазель Л. О мелодии. – М., 1952.
3. Ройтерштейн М. Тип изложения и структура. // Сов. Музыка. – 1966, № 1.

Произведения для анализа

1. Бах И. С. Концерт для клавира с оркестром d moll, II ч. (тема)
2. Корелли А. Трио-сонаты, A-dur
3. Лист Ф. Сонет Петрарки № 104
4. Пёрселл Г. Король Артур, вступление
5. Скрябин А. Прелюдии ор. 11, a-moll, cis-moll, D-dur
6. Чайковский П. И. Времена года, июль «Белые ночи»

ТЕМА 5. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖАНР

Определение музыкальных жанров как исторически сложившихся видов музыкальных произведений, объединяемых и разграничиваемых по ряду критериев:
а) конкретное социальное предназначение,
б) условия и средства исполнения,
в) характер содержания и форма воплощения.

Классификации жанров и их основные критерии. Классификация А. Сохора. Жанровые начала в музыке: песенности, моторности-танцевальности, декламационности, сигнальности (С. Скребков).

Обобщение через жанр (А.Альшванг). Связи жанров с определёнными типами форм, жанроформы (О. Соколов).

Преобразование и трансформация жанровых элементов в музыкальном произведении и взаимосвязь этих явлений с интерпретацией.

Механизмы «свёртывания» и «развёртывания» жанра в мигрирующую лексическую единицу текста с закреплённым кругом значений. «Ситуативные» знаки (Л. Шаймухаметова) и их роль в прояснении построения интерпретации музыкального текста сочинения.

Литература

1. Глазунов А. Интерпретация скрипичной музыки барокко. Традиции и современные тенденции. / Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко. //Сб. научн. Тр. МГК им П. И. Чайковского. – М: МГК, 2001. – С. 193 – 206.
2. Жоссан Н. О музыкальном жанре и различных видах жанровых модификаций. На материале отечественного кантатно-ораториального творчества 60 - 80-х годов. – Уфа, 1998
3. Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. – Нижний Новгород, 1994.
4. Сохор А Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. // Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: Статьи и исследования, т. III. Л., 1983.
5. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998.- р. 2, § 6.

Произведения для анализа

1. Букстехуде Д. Трио-соната h-moll, I ч.
2. Лист Ф. Соната h-moll (1-я поб. п.)
3. Корелли А. Трио-соната
4. Скрябин А. Прелюдия Des-dur
5. Шопен Ф. Ноктюрны Es-dur и c-moll (сравнительный анализ)

ТЕМА 6. МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕМА. ЛЕКСИКА КОМПОЗИТОРОВ КЛАССИКОВ

Тема и её определение как сегмента музыкального произведения репрезентирующего его и являющегося источником дальнейшего развития. Индивидуальность, яркость, оформленность темы. Внемузыкальные и музыкальные прообразы.

Протяжённость и форма темы в зависимости от формы самого произведения. Синтаксическое строение темы. Ядро и его разновидности. Внутритематическое развитие.

Фактурное изложение темы. Типы интонационной лексики: интонационно-формульный и на основе общих форм движения[1]. Выразительные возможности обоих видов. Характерные особенности тематизма и тематического развития в различных стилях.

Семантика мигрирующих интонационных формул и основные источники её формирования. Классификация.

Звуковые сигналы. Их разновидности и контекстные преобразования в музыкальных текстах композиторов- классиков.

Литература

1. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. – М., 1970.
2. Ручьевская Е. Функция музыкальной темы. – М.,
3. Тюлин Ю. строение музыкальной речи. – М., 1969.
4. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998.- р. 2, § 1.

Произведения для анализа

1. Бетховен Л. В. Симфония № 3, гл. п.
2. Бетховен Л. В. Соната для ф-но № 26, вступление
3. Бетховен Л. В. Соната для скрипки и ф-но № 1, гл. п.
4. Шопен Ф. Прелюдия E dur

ТЕМА 8. ПЕРИОД КАК ЧАСТЬ ЦЕЛОГО

Период как наиболее естественная форма экспонирования темы или её главных моментов в гомофонном произведении. Внутренние и внешние факторы определения границ периода. Классификация периодов по:

[1] Дальше нами принято сокращение общие формы движения – ОФД.

а) величине (малый, большой, «нормативный»),
б) гармоническому строению (однотональный и модулирующий, замкнутый и разомкнутый),
в) тематическому строению (период повторного и неповторного строения, единого строения, период-предложение),
г) внутритематическому строению (квадратный и неквадратный, органически неквадратные структуры, усечение, период с расширением и дополнением),
е) период простой и сложный (с чертами репризирования).

Исполнительская фразировка, взаимоотношение фразировки и стадий членения периода.

Семантика мигрирующих интонационных формул и основные источники её формирования. Речь. Разновидности и контекстные преобразования речевых интонационных формул в музыкальных текстах композиторов- классиков.

Литература

1. Мазель Л. Заметки о тематизме и форме в сочинениях Бетховена раннего и среднего периодов // Бетховен. – Вып. 1. – М., 1971.
2. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. –М.,1998.- р.2,§ 2.

Произведения для анализа

1. Бетховен Л. В. Соната № 17, I ч. (гл. п.)
2. Брамс И. Рапсодия ор. 79 № 1
3. Даргомыжский А. Романсы, «Мельник»
4. Мусоргский М. П. Песни, «Семинарист»
5. Чайковский П. И. Времена года, «Святки»
6. Шопен Ф. Ноктюрн g-moll

ТЕМА 9. ПЕРИОД КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Обособление формы периода, широкое распространение миниатюр в форме периода у композиторов-романтиков. Объединение миниатюр в форме периода в циклы. Использование простых типов периода в музыке, связанной с движением, с народно-бытовой основой (Ф. Шопен. Мазурки и вальсы, Р. Шуман. «Альбом для юношества» и др.).

Возрастание роли интенсивных внутритематических процессов, масштабный рост, усиление роли динамического фактора. Укрупнение разделов, этапов внутри периода. Важная роль разделов, связанных с замыканием (торможением). Особые виды периодов: период с чертами трёхчастности, сложный период, период внутри периода и др.

Семантика мигрирующих интонационных формул пластического происхождения в музыке венских классиков.

Литература

1. Мазель Л. О музыке. Проблемы анализа. – М., 1974.
2. Цуккерман В Динамический принцип в музыкальной форме.// Музыкально-теоретические очерки и этюды. – Вып. 1. - М., 1970.
3. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. – М.,1998.-р.2,§ 3.

Произведения для анализа

1. Бетховен Л. В. Соната для скрипки и ф-но № 9, II ч. (тема)
2. Моцарт В. А. Соната № 17 для ф-но III ч., D-dur (тема)
3. Моцарт В. А. Соната для скрипки и ф-но № 9 II ч., G-dur (тема)
4. Шопен Ф. Прелюдии, d-moll
5. Скрябин А. Прелюдии ор. 11, e-moll

ТЕМА 10. КРАТКИЙ ОБЗОР ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ПЕРИОДА

Период типа развёртывания. Его гармоническое строение, направленность к D или мажорной параллели. Этапы, соответствующие изложению ядра и стадий развёртывания (интенсивного секвенцирования на материале ядра с постепенным удалением от него и приближением к ОФД). Преимущественное использование таких периодов в инструментальных сюитах И. С. Баха и в ритурнелях старинной концертной формы или старинных арий (немодулирующий вид периода).

Форма периода в произведениях композиторов-классиков. Гайдн. Частое изложение темы в виде периода повторной структуры с дополнением на tutti. Воплощение тематического контраста песенно-танцевальной темы и дополнения на ОФД. Появление в главных партиях контраста «сильного» и «слабого» тематических элементов.

Влияние стиля В. А. Моцарта на особенности периода: полимотивность, сопоставление разно жанровых (контраст интонационной лексики) элементов в теме. Периоды неквадратной структуры, единого и неповторного строения.

Дальнейшее усиление контраста внутри периода Л. В. Бетховена. Развитый период (симфонического типа), рост масштабов, насыщение интенсивным таматическим развитием, закрепление за вторым предложением главной партии функций связующей партии.

Форма периода в творчестве композиторов-романтиков. Обособление формы периода и объединение в циклы (Ф. Шопен, Р. Шуман, Э. Григ). Дальнейшее развитие тематического контраста. Традиции симфонического развития в сонатных темах (Р. Шуман, Ф. Шопен). Возрастание роли законченных, завершённых структур в периодах главных партий сонатной формы в связи с песенным типом мышления (Ф. Шуберт).

Ослабление действия гармонических факторов в форме периода в музыке на рубеже XIX и XX веков. Роль фактурных элементов, смен темпа в отчленении периода (К. Дебюсси). Ясная классическая основа в произведениях с жанровым тематизмом, далёкие тональные сдвиги внутри периода, чёткие каденции, сложные периода (С. Прокофьев).

Семантика мигрирующих интонационных формул, источником которых стали музыкальные инструменты.

Литература

1. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998.- р. 2, § 4.

Произведения для анализа

1. И.-С. Бах Итальянский концерт, I ч. тема
2. Гайдн Й. Соната для ф-но № 6, cis-moll Iч., тема гл. п.
3. Моцарт В.А. Соната № 1, C-dur I ч., тема гл. п.
4. Бетховен Л.-В. Соната № 5, c-moll I ч., тема гл. п.
5. Шопен Ф. Баллада № 2, тема гл. п.
6. Прокофьев С. Классическая симфония № 1, Гавот

ТЕМА 11. ПРОСТАЯ 2-Х ЧАСТНАЯ ФОРМА

Общее определение простых форм, основывающихся на форме периода в изложении первой темы и не содержащих в последующих частях форм, более сложных, чем период.

Выразительные возможности простых форм, их логическое и структурное совершенство, позволяющее сочетать краткое изложение начальной мысли с её развитием и завершением. Широкое применение в инструментальной миниатюре и вокальной музыке.

Простая 2-х частная форма. Истоки из жанровой песенно-танцевальной природы. Соразмерность частей формы, преимущественно квадратное их строение, частая структура пары периодичностей.

Безрепризная форма: контрастного и развивающего типов. *Контрастный вид* и его наиболее частое употребление в вокальной музыке,

объединяемой текстом. Преимущественно жанровый контраст и ладотональное сопоставление частей в инструментальной музыке.

Тип контраста на основе темы-рельефа и ОФД-отыгрыша в танцевальной музыке (Шопен Ф. Вальс ор. 64 № 2). Производный контраст.

Развивающего типа вторая часть продолжающего типа развития, признаки более интенсивного развития с элементами тонально-гармонического и структурного преобразования темы (Й. Брамс Колыбельная ор. 49 № 4).

Репризная форма: структура дробления с замыканием, структура квадратного периода повторного строения в первой части и квадратное строение второй части, членящейся на разделы «третьей четверти» (развитие) и репризы (одно предложение). Промежуточный тип без точной репризы при наличии членения второй части.

Старинная двухчастная форма и её структурные варианты в танцевальных и прелюдийных частях инструментальных сюит барокко. Увеличение второй части, наличие в ней плагальной каденции.

Семантика мигрирующих интонационных формул, источником которых стала бытовая музыка. «Ситуативные знаки» пасторали в музыке.

Литература

1. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998.- р. 2, § 5.

Произведения для анализа

1. Бах И. С. Английская сюита g moll, Алеманда
2. Бетховен Л. В. Соната для скрипки и ф-но № 1, II ч. тема
3. Моцарт В. А. Соната для скрипки и ф-но № 9, II ч. тема
4. Рахманинов С. Сирень, Островок, Полюбила я на печаль свою
5. Шуберт Ф. Сонатина для скрипки и ф-но a moll II ч. и IV ч. (1-й раздел)
6. Шуман Р. Соната ор. 121 № 2 d moll III ч.

ТЕМА 12. ПРОСТАЯ 3-Х ЧАСТНАЯ ФОРМА

Достаточно развёрнутая форма, состоящая из трёх более или менее разграниченных частей-эпизодов становления единого целого. Два принципиально различных типа простой трёхчастной формы: *репризная 3-х частная, безрепризная* (встречается редко). Выразительное сочетание процесса сквозного развития и чёткой архитектоничности в репризной 3-х частной.

Основное внешнее отличие простой трёхчастной формы от простой двухчастной формы в том, что середина и реприза первой представляют собой самостоятельные разделы, примерно соответствующие по своей величине начальному периоду. Основные черты внутреннего различия в особой динамической природе первой. Значительно более высокая степень активности первой, черты её процессуальности, сквозного результативного развития.

Различие трёхчастных форм по характеру и строению середин. *Однотемная* трёхчастная форма: середина разработочного характера (Григ Э. Весной). Разнообразие средств развития: тональная неустойчивость, наличие D органного пункта перед репризой, вуалирование цезуры перед репризой.

Двухтемная трёхчастная форма: середина содержит изложение относительно новой, но несамостоятельной темы со структурой приближающейся к форме периода (Шопен Ф. Мазурка ор. 33 № 3). Отсутствие экспозиционного типа изложения в середине. Меньшее распространение этого вида формы, чаще в вокальной музыке.

Две разновидности реприз в простой трёхчастной форме: *точная* и *изменённая*. Различные виды изменённой репризы и их различное процессуально-смысловое значение: реприза-вариант, реприза-итог, реприза-кульминация, реприза-заключение. Структурные изменения в репризе: расширение, сокращение, сочетание внешнего сокращения с внутренним расширением. Возможность начала репризы не в главной тональности,

повторения отдельных частей (А В А В А трёхпятичастная или А В А В1 А – двойная трёхчастная).

Литература

1. Асфандьярова А. Семантика и артикуляция образов пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна. // Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2001.

Произведения для анализа

1. Бетховен Л. В. Соната для скрипки и ф-но № 6, A dur II ч. тема
2. Брамс Й. Интермеццо op 117 b moll
3. Дебюсси К. Лунный свет
4. Метнер Н. Сказка op. 26 f moll
5. Моцарт В. А. Соната для скрипки и ф-но № 9, III ч. тема
6. Шуман Р. Карнавал, № 4, № 17

ТЕМА 14. СЛОЖНАЯ 3-Х ЧАСТНАЯ ФОРМА

Смысловая роль сложных форм воплощать значительные контрасты. Роль контраста как средства сопоставления, но не противопоставления. Главный объективный признак сложных форм: строение первой части в виде простой формы и возможность (но необязательность) такого строения в остальных частях.

Возникновение сложных форм в связи со старинными циклическими (концерт, сюита). *Коренные свойства* сложной трёхчастной формы:

а) сложенность из двух простых с возвратом первой,
б) отчётливая расчленённость частей и наличие глубоких цезур между ними,
в) логика драматургического развёртывания – логика «повествования» (В. Медушевский),
г) прочная опора формы благодаря наличию развитых и завершённых крайних частей,
д) непаритетность частей: преобладание крайних более заметных и дублирующих друг друга.

Обогащающие свойства сложной трёхчастной формы:

а) значительная свобода средней части,
б) тематические связи средней части и крайних частей,
в) уменьшение гармонической и структурной замкнутости первых двух частей,
г) создание связующих разделов,
д) варьирование репризы и другие.

Формы средних частей и варианты общей формы. Преимущество простой трёхчастной формы по причинам: широкой распространённости, средство обособления 1-й части от остальных, функциональное подобие с целым.

Образнотематические соотношения частей, тональные планы (особая роль S в виде IV-й и VI-й ступеней в средней части). Разновидности сложной трёхчастной формы: с *трио* и с *эпизодом* в средней части. В трио используется новый и оформленный музыкальный материал. На грани частей происходит отключение функций тем I-й части. В эпизоде используется старый и неоформленный музыкальный материал. На грани частей происходит перетключение функций тем I-й части. Ненормативные части: вступление, связующие части, коды.

Репризы и их разновидности в сложной трёхчастной форме: точная, варьированная, динамическая и другие.

Литература

1. Асфандьярова А. О способах воплощения менуэта в фортепианных сонатах Гайдна. // Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа., 2002.
2. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. – М., 1983.

Произведения для анализа

1. Бетховен Л. В. Сонаты для ф-но № 4, № 7, № 9 (III ч.)

2. Бетховен Л. В. Соната № 6 для скрипки и ф-но, II ч.
3.Рахманинов С. Прелюдия g moll
4. Шопен Ф. Прелюдия Des dur

ТЕМА 15. СЛОЖНАЯ 2-Х ЧАСТНАЯ ФОРМА

Выразительные особенности таких форм в показе резкого контраста образно-тематических сфер без репризного утверждения первой. Стремление осознать вторую часть как результат, вывод. Логически смысловые акценты такой формы, динамизм и черты сквозного развития при отсутствии внешней архитектонической стройности.

Другой вид «составного» характера, более статический с наличием чёткой цезуры между частями. Близость строения такой формы контрастно-составным формам с ярко выраженной идеей цикличности. Возможность применения во второй части структуры периода или свободного построения.

Область применения сложной двух частной формы музыка, связанная с воплощением литературно- поэтического или сценического действия. Это преимущественно камерная вокальная или оперная музыка.

Литература

1. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. – М., 1983.

Произведения для анализа

1. Бетховен Л. В. «Крейцерова» Соната для скрипки и ф-но, финал
2. Глинка М. И. Руслан и Людмила, Ария Руслана
3. Чайковский П. И. Пиковая дама, Ариозо Лизы
4. Шопен Ф. Ноктюрн ор. 15 g moll

ТЕМА 16. РОНДО. ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ И ИСТОРИЧЕСКОЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Главный признак рондо – многократное (не менее 3-х раз) проведение основной темы при условии чередования её с иными, отличающимися друг от друга, темами. Форма содержит двоякий контраст: 1) между рефреном и эпизодами, 2) между эпизодами. Взаимодействие двух принципов: повторности и контраста, действующих многократно.

Полифункционализм рефрена, который выполняет экспозиционную, серединную и заключительную функции. Аналогии и различия рондо с 3-х частной и вариационной формами.

Татический характер формы. Возможность варьирования рефрена, производности эпизодов от рефрена, появления связок, выделения последнего рефрена из предыдущих.

Рондообразные и рондофицированные формы и их конструктивные особенности и выразительные возможности. Возникшие на базе 3-х частных: трёх пяти частная со схемой А В А В А и двойной трёхчастной со схемой
А В А В’ А. Близость к песенной вариационной куплетности двойной трёхчастной формы. Трёхчастная форма с рефреном, сложная трёхчастная форма с двумя разными трио.

Исторические предпосылки возникновения рондо: поэзия, фольклор, флорентийская опера, старинный концерт.

Литература

1. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. – Ч. 1. - М., 1988.

Произведения для анализа

1. Бородин А. Спящая княжна
2. Глинка М. И. Ночной зефир
2. Моцарт В. А. Рондо Alla turca
3. Шопен Ф. Мазурка ор. 56 № 1
4. Шоссон Э. Поэма для скрипки
5. Шуберт Ф. Зимний путь, «Бодрость»

ТЕМА 17. СТАРИННАЯ КОНЦЕРТНАЯ ФОРМА

Истоки возникновения страроконцертной формы (Протопопов) или концертной (Холопов), а также модуляционного рондо (Скребков), ритурнельной формы (Зейфас). Названия разделов формы и их композиционная функция. Типичность модуляционного рондо для мироощущения и эстетики предклассической эпохи. Связь с философским пониманием мира в XVII веке (деизм, демиург и идея первотолчка).

Черты общие с рондо: тематическое единство рефрена-ритурнеля, неоднократность проведения темы и интермедий-эпизодов. Черты различия. Асинхронность формы, как следствие не совпадения 3-х планов: тематизма, тонального плана и фактурно-динамических смен. Основная причина – традиции старинного тематического (интонационного) развёртывания.

Асинхронность 3-х планов и черты своеобразия формы, как путь к интерпретации. «Террасообразная» динамика при действии смысловых структур *tutti – solo.*

Литература

1. Тухватуллина Н., Кириченко П. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна. // Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2002.
2. Холопов Ю. Концертная форма в творчестве И. С. Баха. // О музыке. Проблемы анализа. – М., 1974.

Произведения для анализа

1. Бах И. С. Английская сюита для клавира g moll, Прелюдия
2. Вивальди А. Концерт для скрипки и оркестра g moll, I ч.

ТЕМА 19. РОНДО КЛАВЕСИНИСТОВ

Причины распространения формы рондо: национальные традиции хороводного танца, эстетика стиля рококо (ясность, преобладание покоя, взаимная гармония частей и их тщательная выделка). Рефрен и эпизоды рисуют один образ с разными оттенками внутри рафинированного стиля.

Образное содержание:

1) моторика: «Вихри» Дандрие, «Радостная» Рамо;
2) стилизация песенно-танцевального музыкального фольклорного образца: «Жнецы» и «Сборщицы винограда» Куперена, «Вязальщицы» Рамо;
3)звукоизобразительность: «Кукушка» Дакена, «Дудочки» Дандрие идр.;
4) лирика: «Девушки» и «Тростники» Куперена, «Нежные жалобы» Рамо идр.

Стиль: мелодии небольшого «дыхания», соблюдение и повтор внутритактовых стоп (танец), микроинтонационная работа, обилие украшений и интерес к деталям текста.

Общая конструкция целого. Рефрен изложен в виде повторенного четырёхтакта, квадратного периода повторного строения.

Связь рондо с теорией аффектов и идеями деизма. Непаритетность частей и преобладание рефрена-«рондо», возрастание этого качества по мере увеличения числа его повторов.

Общие композиционные принципы:

1) принцип сложенности частей,
2) производность тематического материала эпизодов от рефрена,
3) отсутствие дополнительных частей, подчёркнутость кадансов,
3) единая линия пропорциональных соотношений между рефренами и куплетами в сторону разростания последних от начала к концу рондо,
4) «убыстрение» последних эпизодов путём ритмического уменьшения длительностей («принцип ритмической актуализации» В. Цуккерман),
5) ладотональное однообразие при господстве главной тональности (1-й эпизод в тональности D, 2-й в параллельной по отношению к основной тональности).

Литература

1. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. – Ч. 1. - М., 1988.

Произведения для анализа.

1. Куперен Л. Пассакалия «D' Amphibi»
2. Рамо Ж. Ф. Прялка (скрипичная транскрипция)
3. Рамо Ж. Ф. Циклопы

ТЕМА 20. РОНДО КОМПОЗИТОРОВ КЛАССИКОВ

Классическое рондо как высшая ступень развития этой формы и в то же время начало её внутреннего перерождения. Минимальное как норма количества разделов формы при значительном усложнении их структуры и взаимоотношений, резкое обострение контрастности эпизодов. Возникновение чётких закономерностей в тональном плане. Меньшая жанровая ограниченность классического рондо, значительное расширение круга его образов.

Проникновение вариативности в форму рондо. Появление «вариаций с рефреном» А В А В' А и «вариаций с эпизодами» А В А' В А'' в творчестве *Й. Гайдна*.

Динамизирующая роль связующих построений (нередко приобретающих характер разработки). Возникновение непаритетности эпизодов по отношению к рефрену и друг к другу, выделение второго эпизода в качестве центрального, разрушая «плоскостную природу рондо» и превращая его в подобие сложной трёхчастной формы у *Л. В. Бетховена.*

Появление контрастных тем внутри отдельных эпизодов. Процессы функциональных отклонений (перерастание дополнения в связку). Обогащение разновидностей рондо: 3-х частная с припевом, чётное рондо, рондо с переходящим рефреном и др. у *В. А. Моцарта.* Проникновение рондо в медленные части концертов.

Литература

1. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. – Ч. 1. - М., 1988.

Произведения для анализа

1. Бетховен Л. В. Соната для скрипки и ф-но A dur, II ч.
2. Бетховен Л. В. Соната для скрипки и ф-но № 8 G dur, финал
3. Бетховен Л. В. Квартет № 10 Es dur, II ч.
4. Гайдн Й. Соната для ф-но e moll, финал
5. Моцарт Концерт для скрипки и ф-но № 2 D dur, финал
6. Моцарт Концерт для скрипки и ф-но № 5 A dur, финал
7. Моцарт Концерт для скрипки и ф-но № 3 G dur, финал

ТЕМА 21. ПОСЛЕКЛАССИЧЕСКОЕ РОНДО

Некоторое падение ведущей роли рефрена и повышение удельного веса эпизодов у композиторов-романтиков (связь с эстетикой). Песенность тематизма, импульсивность эмоции и как следствие ограничение числа частей и повышение их слитности у *Ф. Шуберта*.

Калейдоскопичная смена контрастов, Контраст без непрерывности (сюитность) и непрерывность без контрастов (токкатность) и их свободное сочетание у *Р. Шумана.* Высокая степень образной характеристичности. Свободное сочетание рондо с сонатными закономерностями.

Обострение контрастности вплоть до появления темповых и жанровых контрастов, наряду с увеличением числа частей. Случаи пропуска рефрена, структурная свобода рондо, отсутствие «регламентации» тонального плана.

Литература

1. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. – Ч. 2. - М., 1990.

Произведения для анализа

1. Глинка М. И. Вальс-фантазия
2. Прокофьев С. Болтунья
3. Прокофьев С. Концерт для виолончели с оркестром
4. Шуман Р. Новеллетта № 5
5. Шуман Р. Венский карнавал, I ч.

ТЕМА 22. ВАРИАЦИИ. ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ. КЛАССИФИКАЦИЯ

Определение. Три группы понятий. Вариационный метод развития, вариационная форма, отдельная вариация, связь и различие этих понятий. Вариантный и вариационный методы развития, различие этих понятий. Простота и сложность формы как результат взаимодействия двух противоположных принципов тождества и контраста. Основные «проблемы» формы.

Тема вариаций. Два типа тем (характерный и обобщённый) и их краткая характеристика. Общие черты тем: «средняя» протяжённость для гомофонно-гармонических тем и краткость для полифонических, двух частная репризная - для первых и не превышающая формы периода - для вторых, хоральность изложения - для первых и линейность изложения - для вторых, умеренный и медленный темп для обоих видов тем.

Общескрепляющий комплекс и его роль в организации целого. Критерии при классификации вариаций. Основные методы варьирования. *Фактурное варьирование.* Принцип диминуирования как один из ранних методов преобразования мелодических опорных тонов. Метод колорирования, фигурационного «расцвечивания», ритмической и фактурной активизации (В. Цуккерман), метод редукции, интонационного прорастания (В. Протопопов) и другие.

Литература

1. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. – Гл. II § 2. – М.,1998.
2. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.,1987.

Произведения для анализа

1. Бетховен Л. В. Сонаты для скрипки и ф-но № 1 D dur, II ч ; № 6 A dur, III ч., № 9 II ч. (темы)
2. Вивальди А. Концерт для двух скрипок и оркестра (тема)
3. Гендель Г. Пассакалия g moll (тема)
4. Григ Э. Баллада для ф-но (тема)
5. Шуман Р. Соната для скрипки и ф-но ор. 121 № 2 d moll, IIIч. (тема)

ТЕМА 23. ОСТИНАТНЫЕ ВАРИАЦИИ

Основная идея – оппозиция неизменного и изменяющегося. Характерные черты драматургии – напряжённость и внутренняя динамика, нередко трагедийность образов, эстетика пребывания и дления одного приоритетного эмоционального состояния при демонстрации его различных оттенков. Композиционная монументальность, «фресковость», «беспредельность» развития. Ведущее значение в предклассическую эпоху.

Пассакалия и чакона – основные разновидности остинатных вариаций. Общность пластических или танцевальных истоков. Нередкое смешение в композиторской практике барокко. Черты композиционного и драматургического отличия.

Граунд – английская разновидность остинатных вариаций. Условность применения понятия тема по отношению к пассакалии. Отличительные особенности басовой темы и её

развития. Особая роль полифонического и гармонического варьирования. Типичное содержание пассакалии.

Чакона – вариации на неизменный гармонический «остов». Типичныое строение чаконы и её образное содержание.

Старинные вариации на сопрано остинато. Их связь с народной музыкой. Особая роль подголосочного и гармонического колорирования в русской музыке XIX века.

Остинатные вариации с более свободным использованием принципа постоянного взаимодействия неизменного и изменяющегося.

Литература

1. Глазунов А. К проблеме изучения произведений И. С. Баха (на примере Чаконы из партиты ре минор для скрипки соло). Вопросы подготовки музыканта-педагога. // Межвуз. Сб. – Магнитогорская гос. конс-я, Моск. Гос. Конс-я. – Магнитогорск, 1997. – Вып. 2. – С. 125 – 127.
2. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.,1987.
3. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. – Гл. II § 2. – М.,1998.

Произведения для анализа

1. Вивальди А. Концерт для скрипки и оркестра g moll, II ч.
2. Гендель Г. Ф. Пассакалия g moll
3. Мусоргский М. Хованщина, «Песня Марфы»
4. Мусоргский М. Борис Годунов, сцена колокольного звона

ТЕМА 24. СТРОГИЕ ВАРИАЦИИ

Вариации венского классицизма и их основная *идея сохранения* в процессе варьирования облика темы и основных черт её образа, идея преобладания единства и постоянства. Образно-смысловая и структурная роль темы как ведущего образа, её типические и смысловые черты. Заимствованные темы.

Сохранение общескрепляющего комплекса как необходимый атрибут этого вида вариаций. Преимущественно фактурно-орнаментальный тип варьирования при сохранении опорных мелодических тонов. Приёмы развития: на основе ритмической и фактурной активизации, принцип доведения до предела (В. Цуккерман), приём редукции. Субциклы и субтемы, их особая роль в организации целого. Отсутствие внутренней конфликтности и размеренное течение видоизменения темы. Преобладание сходности над различием.

Важная формообразующая роль *ладовых* (одноименный минор или мажор) и *темповых контрастов*. Образование формы второго плана (В. Протопопов) в виде трёхчастности, рондальности или цикличности. Возникновение черт репризирования. Приёмы нарушение установившихся в процессе варьирования закономерностей как знак близости завершения вариационного цикла (Кац).

Кода в форме классических вариаций, её тематизм и результативно-замыкающая роль.

Литература

1. Кац Б. Об отграниченности вариационного цикла. // Сов. Музыка. – 1978. - № 1. – С. 100 – 105.
2. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.,1987.

Произведения для анализа

1. Бетховен Л. В. Соната для скрипки и ф-но № 1 D dur, II ч
2. Бетховен Л. В. Соната для скрипки и ф-но № 6 A dur, III ч.
3. Бетховен Л. В. Соната для скрипки и ф-но № 9 II ч.

4. Моцарт В. А. Соната для ф-но A dur, I ч.

ТЕМА 25. СВОБОДНЫЕ ВАРИАЦИИ

Связь характерных вариаций с методом варьирования. Сфера применения и стилевые особенности. Обращение композиторов с общескрепляющим комплексом. Принцип внедрения *разработочности* в изменение темы и появление результата в виде черт *цикличности* (сюитности) в вариационных циклах романтиков. Привлечение полифонических приёмов развития. Формы второго плана: цикличность, сонатность.

Основная идея послеклассических вариаций в *показе изменчивости* облика темы, стремление композиторов воплотить широкий спектр, часто взаимоконтрастных между собой образов и эмоций. Яркое преобладание различия над сходством.

С одной стороны, *повышение обособленности* и масштабов отдельных вариаций, свобода внутренней структуры целого. С другой, - возможное *усиление непрерывности* вунтреннего процесса, повышение результативности финальных вариаций и код, использование черт репризности.

Формы неоднотемных (сложных) вариаций. *Двойные вариации*. Большие драматургические потенции этого вида вариаций, их внутренняя симфоничность, разнообразие методов и принципов варьирования темы.

Двойные вариации с *последовательным* изложением тем и последующим попарным варьированием. Историческая связь с вариационной куплетностью. Сфера их применения: хоры и сцены из опер, часть симфонического цикла, часть квартета, фантазия. Особая роль коды в их структуре.

Двойные вариации с появлением 2-й темы *после начала* варьирования 1-й и последующим свободным порядком вариаций на ту или иную темы. Историческая связь этого вида с формой двойной фуги с раздельной экспозицией. Большие симфоник-динамические возможности этого вида, её логическая близость сонатному типу. Широкое применение свободных принципов развития и качественное преобразование образов.

Литература

1. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.,1987.

Произведения для анализа

1. Гайдн Й. Лондонская симфония Es dur, II ч.
2. Чайковский П. И. Вариации на тему рококо
3. Шуман Р. Соната для скрипки и ф-но ор. 121 № 2 d moll, IIIч.

ТЕМА 27. СОНАТНАЯ ФОРМА. ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ. ИСТОРИЧЕСКОЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Сонатная форма как один из высших типов гомофонной структуры. Сущность сонатной формы, принципы развития, выразительные возможности. Диалектический характер формы. Высокая степень динамики и единства, высший синтез развития и архитектоники. Тесная связь с методами симфонизма. Сфера применения этой формы.

Историческая обусловленность появления сонатной формы, ведущая роль эстетики классицизма. Предшественники сонатной формы: фуга, старинная 2-х частная форма, старинный концерт, предклассическая соната. Различие понятий «соната» (инструментальный жанр) и «сонатная форма».

Краткая характеристика раннеклассической сонаты в творчестве Д. Скарлатти и Ф. Э. Баха. Гибкость и вариативность структуры. Становление и постепенная кристаллизация будущей сонатной формы.

Строение сонатной формы, её основные разделы как этапы процесса «сквозного развития». Экспозиция, разработка и реприза и характеристика их общих композиционных функций. Разграничение понятий тема и партия с точки зрения их

структурного и образно-эстетического значения. Возможность бифункциональности партий.

Литература

1. Евдокимова Ю Становление сонатной формы в предклассическую эпоху. // Вопросы музыкальной формы. – Вып. 2. – М., 1972.

Произведения для анализа

1. Бах Ф. Э. Соната для клавира (по выбору студента)
2. Скарлатти Д. Соната для клавира (по выбору студента)

ТЕМА 28. ЭКСПОЗИЦИЯ СОНАТНОЙ ФОРМЫ

Обычное повторение экспозиции и его причины у классиков. *Главная партия* как область изложения первой образной сферы. Наличие одной, реже двух тем. Наиболее типичный образный характер тематизма: интонационно-тематические (мономотивная или полимотивная, однородная или внутриконтрастная) и тонально-структурные (замкнутая или разомкнутая) разновидности и их роль в дальнейшем развитии. Строение *главной партии:* период, простые многочастные формы, черты рондо или сонатности.

Связующая партия как область подготовки появления второй, контрастирующей образной сферы побочной партии. Тональная (обязательная) и тематическая подготовка побочной партии. Неяркий характер таматизма связующей партии, редкие случаи самостоятельной новой темы. Членение связующей партии на *три раздела*: дополнение к главной, собственно модуляция и предыкт к побочной.

Четыре основных случая отсутствия трёхфазной связующей партии: 1) роль связующей партии исполняет последнее построение незамкнутой главной партии; 2) роль связующей партии исполняет маленький оборот, модулирующий в побочную тональность; 3) возникновение связующе-побочной группы; 4)отсутствие между главной и побочной партиями какого-либо связующего звена.

Побочная партия как область изложения второй контрастирующей образной сферы. Появление экспозиционного типа изложения и побочной тональности. Возможность наличия нескольких тем в побочной партии. Круг образов, характер контраста между главной и побочной партиями. Тональный план и строение побочной партии. Приём «сдвига» или «перелома» в побочной партии как момент развития и кульминации в экспозиции.

Заключительная партия как завершающий этап экспозиции, подведение итогов. Характерные черты заключительной партии: заключительный тип изложения, обязательное примыкание к тональности конца побочной партии, кадансирование. Взаимодействие заключительно-устойчивой структуры и тонально-неустойчивого высотного уровня.

Четыре случая отсутствия автономной заключительной партии: 1) небольшое дополнение в пределах побочной; 2) совмещение функций побочной и заключительной партий при бифункциональности побочной партии; 3) переключение незамкнутой побочной в заключительную партию; 4) побочная партия вливается в начало разработки.

Особые случаи членения экспозиции на два крупных раздела: сферы главной и побочной партий как следствие отсутствия развитых связующей и заключительной партий.

Литература

1. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М., 1986.

Произведения для анализа

1. Бетховен Л. В. Соната для скрипки и ф-но № 9, I ч.
2. Бородин А. Квартет № 2, I ч.
3. Григ Э. Соната для виолончели и ф-но, I ч.

4. Григ Э. Соната для скрипки и ф-но № 1, III ч.
5. Чайковский П. И. Концерт для скрипки и оркестра, I ч.
6. Шуберт Ф. Фортепианное трио B dur, IV ч.

ТЕМА 29. РАЗРАБОТКА СОНАТНОЙ ФОРМЫ

Разработка – раздел, посвящённый интенсивному развитию и преобразованию тематического материала экспозиции. Важнейший этап «сквозного развития» как результат взаимоотношения главной и побочной тем экспозиции. Развивающий тип изложения как фактор, определяющий характерный облик разработки и методы развития тематического материала.

Виды тематического содержания разработки. *«Модифицированная экспозиция»*, в которой сохраняется экспозиционный порядок следования тем. Особая роль вариантно-вариационных приёмов, красочных ладотональных преобразований в такой разработке.

«Аналитическая разработка», в которой важна роль секвентного преобразования и полифонических приёмов, при тематическом дроблении.

Некоторые разновидности тонального плана разработки. Разнообразное течении процесса: целенаправленное и уступообразное. Условное выделение трёх этапов: вводного, центрального и предиктового.

Появление фактуры и тематизма главной партии не в основной тональности (ложная реприза) в уступообразной разработке и его драматургическая роль.

Возможность появления в разработке новых эпизодических тем и других приёмов в качестве средства для создания дополнительного контраста.

Литература

1. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М., 1986.

Произведения для анализа

1. Бетховен Л. В. Квартет № 2, IV ч.
2. Бетховен Л. В. Симфония № 3, I ч.
3. Григ Э. Соната для скрипки и ф-но № 3, I ч.
4. Моцарт В. А. Симфония № 41, I ч.

ТЕМА 30. РЕПРИЗА СОНАТНОЙ ФОРМЫ

Реприза – раздел, совмещающий в себе две функции: архитектонически-организующую, замыкающую и процессуально-итоговую, результативную. Две задачи репризы: 1) создать новое единство ранее противопоставлявшихся образных сфер, возникновение тонального единства или тонального сближения тем-образов; 2) продолжить линию образно-тематического развития разработки. Фактурно-ритмическая вариантность тем, изменение структуры партий. Реприза как кульминация.

Особые *виды реприз:* гармоническая динамизация с опорой на неустойчивую гармонию, нетональная реприза, сокращение главной партии, неполная реприза, зеркальная реприза, контрапунктическая реприза, синтезирующая реприза.

Литература

1. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М., 1986.

Произведения для анализа

1. Моцарт В. А. Струнный квинтет g moll, I ч.
2. Паганини Н. Концерты для скрипки с оркестром № 1, № 2, № 4 (первые части)
3. Сибелиус Я. Скрипичный концерт, I ч.
4. Танеев С. Фортепианный квинтет, I ч.

ТЕМА 31. ОСОБЫЕ ВИДЫ СОНАТНЫХ ФОРМ. КОНЦЕРТ

Сонатная форма *без разработки*. Случаи отсутствия разработки или замены небольшим связующим построением-предиктом. Причины возникновения, обусловленность жанром и характером тематизма, выразительные возможности.

Сонатная форма *с эпизодом вместо разработки.* Относительно небольшие динамические потенции этой формы. Сочетание в строении эпизода экспозиционных и развивающих черт, тематика эпизода. Наличие в форме общности со сложной трёхчастностью и рондо. Область применения: финальные, реже медленные части циклов.

Особенности строения сонатной формы в первых частях *классического инструментального концерта*. Воплощение идеи соревновательности солиста и оркестра (solo tutti) – главных «участников действа». Двойная экспозиция классического концерта как проявление этого принципа в крупном плане. Соотношение оркестровой и совместной экспозиций с точки зрения тематизма, тонального плана и фактуры.

Концертная каденция, её смысл, тематика и принципы строения, яркие черты импровизационности, наряду с некоторыми закономерностями структуры. Дальнейшая эволюция концертной формы. Упразднение оркестровой экспозиции в концертах эпохи романтизма. Возможность перемещения каденции в конец разработки, слияние с разработкой или вступлением, с репризой. Случаи отсутствия каденции или, напротив, использование её в качестве отдельной части концертного цикла.

Использование специфических черт концертной формы в структуре произведений, не относящихся к жанру концерта.

Литература

1. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М., 1986.

Произведения для анализа

1. Брамс Й. Двойной концерт, I ч.
2. Мендельсон Ф. Концерт для скрипки с оркестром e moll
3. Моцарт В. А. Скрипичный концерт № 5 A dur, II ч.
4. Шостакович Д. Концерт для виолончели с оркестром

ТЕМА 32. РОНДО-СОНАТА

Рондо-соната как *результат смешения* черт сонаты и рондо. При этом, чёткая регламентация, структурная откристаллизованность, типизация строения и постоянство контуров. Господство обобщённых жанровых моментов над конфликтно-драматургическими.

Случаи различного соотношения черт сонатности и рондальности при ведущей роли круга образов рондо. Возможность двоякого названия разделов с точки зрения рондо и с точки зрения сонаты. Типичная структура рефрена-главной партии. Меньшее значение остальных партий по сравнению с сонатной формой.

Две разновидности рондо-сонаты: 1) с контрастным в центре *эпизодом*, 2) с находящейся в центре *разработкой*. Возможность совмещения их черт при господстве в практике 1-го типа.

Некоторая общность рондо-сонаты со сложной трёхчастной формой. Кода рондо-сонаты и её различное содержание.

Редкие случаи увеличения разделов рондо-сонаты. Возможность нетональной репризы, случаи ложной репризы, а также пропуска последнего проведения рефрена и превращения его в коду, частые случаи пропуска 3-го проведения рефрена. Редкие случаи зеркальной репризы.

Применение рондо-сонаты исключительно в финальных частях сонатно-симфонического цикла, характеру которых эта форма в наибольшей степени отвечает.

Литература

1. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М., 1986.

Произведения для анализа

1. Бетховен Л. В. Квартет № 1, IV ч.

2. Брамс Й. Соната для виолончели и ф-но № 2, IV ч.
3. Гайдн Й. Симфония № 103 Es dur, IV ч.
4. Моцарт В. А. Концерт для скрипки № 5, III ч.

ТЕМА 33. ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

Характерные черты циклических форм, основанных на контрастном сопоставлении самостоятельных, достаточно законченных по форме частей, объединённых в сложное целое каким-либо общим замыслом.Особо важная роль темповых и структурных различий частей.

Два типа циклических форм: *сюитный* и *сонатно-симфонический циклы.*

Черты *сюитного цикла*: отсутствие «сквозного» развития, преобладание обособленности частей над слитностью, отсутствие чёткой регламентации частей. Объединение частей средствами внешнего порядка: программность, принадлежность к одной жанровой сфере, общая тональность и т. д. Роль старинных танцевальных пар (павана и гальярда, пассамеццо и сальтарелло) в формировании сюитного цикла.

Приметы старинной и новой сюит. Их общие и различительные черты. Широта охвата различных явлений как главное свойство сюиты.

Черты *сонатно-симфонического цикла*: наличие «сквозного» процесса, объединяющего контрастные части и превращающего их в этапы единого целого. Преобладание единства, связности целого над обособленностью при сохранении контрастности частей. Стремление к регламентации частей цикла. Наличие интонационных связей между частями как дополнительные факторы их объединения. Структурные, жанровые и темповые закономерности в этом виде цикла.

Роль полифонических циклов старинных оперных увертюр в формировании сонатно-симфонического цикла.

Важнейшие исторически сложившиеся виды циклических произведений: Прелюдия и фуга, сюита, симфония, инструментальная соната, инструментальный концерт, вокальные циклы и циклы фортепианных миниатюр. Их краткая характеристика.

Литература

1. Арановский М. Симфонические искания. – М.,
2. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. – М., 1947.

Произведения для анализа

1. Бах И. С. Сюита для скрипки соло d moll
2. Бетховен Л. В. Квартет № 2
3. Гендель Г. Ф. Кончерто гроссо № 1
4. Римский-Корсаков Н. А. Шехеразада

ТЕМА 34. СВОБОДНЫЕ И СМЕШАННЫЕ ФОРМЫ

Отличие понятий «свободные формы» и «смешанные формы». Возникновение первых вследствие индивидуальной трактовки уже откристаллизовавшихся «типовых» форм. Возникновение вторых вследствие взаимодействия различных принципов формообразования, смешения черт различных «типовых» структур. Необходимость выявления в процессе анализа и исполнения оригинальной структурной логики (но не бесформенного произведения).

Свободные формы. Ведущая роль полифонической «текучести» и гомофонной импровизационности в возникновении в этого рода формах в доклассической и классической эпохах. Роль сюжетной программности. Ведущая роль развивающего типа изложения над экспозиционным.

Стремление композиторов классиков и романтиков к неповторимому, индивидуальному претворению типизированных структур, к обнаружению новых

выразительных закономерностей формообразования. Использование принципа свободной цикличности, сонатности, трёхчастности. Важнейшее формообразующее значение репризности, рефренности. Свободные формы в музыке XX века.

Смешанные формы. Объединение черт ранее сложившихся принципов формообразования: сонатности и вариационности, сонатности и цикличности, сонатности и концентрических форм и других. Неравноправность такого совмещения и возможность выделить первичные и вторичные формообразующие принципы. Особая роль бифункциональности и переменной функциональности в смешанных формах.

Основные художественные тенденции, стимулирующие широкое использование этих форм: стремление к взаимообогащению выразительности разных структур, к воплощению динамики жизненных процессов, к яркости контрастов.

Участие в большинстве смешанных форм черт сонатности, обладающих универсальными возможностями. Приёмы отклонений или модуляций из одних принципов формообразования в другие.

Особенное распространение смешанных форм в музыке XIX века, объясняемое изменением содержания музыки, развитием программности, связями музыки с литературно-поэтическими источниками.

Литература

1. Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах. // Фридерик Шопен. – М., 1960.
2. Соколов О. Об индивидуальном претворении сонатного принципа. // Вопросы теории музыки. – Вып. 2. – М., 1970.

Произведения для анализа

1. Глинка М. И. Арагонская Хота
2. Лист Ф. Соната для ф-но h moll
3. Сен – Санс К. Концерт для ф–но, I ч.
4. Чайковский П. И. Симфония № 6, финал.

4. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ

При изучении дисциплины обучающийся должен проводить тщательную работу над методической литературой, изучать лекции педагога, анализировать форму в заданных музыкальных произведениях.

Самостоятельная работа студента вне класса включает в себя следующие формы:

1. Письменная работа (план-конспект ответа на вопрос по теоретическому материалу, анализ предложенного преподавателем сегмента произведения по заданной им целевой установке, тест по всему пройденному теоретическому материалу и др.).
2. Устный анализ, выполняемый самостоятельно с предварительной целевой установкой преподавателя с небольшой подготовкой (15-20 минут).

В результате прохождения курса «Анализ музыкальных форм» студент должен самостоятельно:

1) отталкиваясь от целевой установки, выполнять синтаксический и лексический анализ с использованием знаний и навыков, полученных в процессе обучения данному предмету,

2) ориентироваться в специфике проявлений и выразительных возможностях элементов музыкального языка в их совокупности в нотном тексте,

3) иметь общие представления о направлениях развития интонационной лексики и композиционных закономерностей в музыке,

4) ориентироваться в смысловой организации музыкального текста.

5. ПРИМЕРНЫЕ ОЦЕНОЧНЫЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

5.1 Требования для *текущего* контроля успеваемости

Текущий контроль успеваемости проводится на всех занатиях и включает в себя:

- выступления (ответы) обучающихся по темам занятий
- проверки проделанной студентами аналитической работы над произведениями

5.2 Требования для *промежуточной* аттестации

Для сдачи зачета по дисциплине «Анализ музыкальных форм» студент должен:

- написать тренировочный тест
- ответить на вопрос по любой теме курса
- привести примеры, освещающие каждое положение рассматриваемого вопроса
- проанализировать форму предложенного музыкального произведения

Примерный перечень вопросов

1. Музыкальное произведение и музыкальный текст. Смысловые структуры и интонационная лексика музыки Барокко.
2. Музыкальная форма и музыкальное содержание. Музыкальный язык и его уровни. Средства музыкальной выразительности.
3. Метр и ритм. Регулярный и нерегулярный ритм. Стопы и их динамическое значение в музыкальном произведении.
4. Понятие образа, темы и мотива в музыкальном произведении. Мотивное строение темы.
5. Синтаксические структуры и их динамическое и драматургическое значение в создании темы-образа.
6. Мелодия, гармония и фактура. Их выразительные возможности
7. Типы изложения музыкального материала.
8. Музыкальный жанр. Классификация и общая характеристика.
9. Музыкальная тема. Её внутритекстовые и внетекстовые функции. Лексика композиторов классиков.
10. Период как часть музыкального произведения. Классификация. Краткий исторический обзор развития периода.
11. Период как самостоятельное произведение. Его специфика и исторические предпосылки.

12. Простая 2-х частная форма. Определение, характеристика и выразительные возможности.
13. Простая 3-х частная форма. Определение, характеристика и выразительные возможности.
14. Сложная трёхчастная форма. Определение, классификация и выразительные возможности.
15. Сложная двухчастная форма. Определение, классификация и выразительные возможности.
16. Форма рондо. Общие принципы и историческое происхождение.
17. Старинная концертная форма (модуляционное рондо), специфика и выразительные возможности.
18. Форма рондо клавесинистов и её особые выразительные возможности.
19. Рондо и его развитие в музыке композиторов классиков (Гайдн Й, Моцарт В. А., Бетховен Л. В.).
20. Рондо в музыке композиторов романтиков (Шуман Р.) и его выразительные возможности.
21. Рондо и его развитие в послеклассический период.
22. Сонатная форма. Возникновение, истоки, основополагающие принципы.
23. Сонатная форма. Экспозиция. Её особенности строения и функции тем.
24. Сонатная форма. Разработка. Её особенности строения, приёмы развития.
25. Сонатная форма. Реприза и кода.
26. Особые виды сонатной формы. Концерт и основные этапы его развития.
27. Рондо-соната. Её основополагающие принципы.
28. Циклические формы. Их особенности строения. Разновидности.
29. Старинная и новая сюита.
30. Свободные и смешанные формы. Определение, выразительные возможности (соединение черт цикличности и сонатности, вариационности и сонатности).

Тренировочные тесты:

1. Дать название музыкальным формам, имеющим следующие схемы:
aba, ABA, aaba, A B A B1 A
2. Назвать тип средней части (в сложной трёхчастной форме) если она построена на новом композиционно оформленном тематическом материале с отключением функций тем 1-й части.
3. Выбрать и подчеркнуть из перечисленных ниже названий типы изложения музыкального материала:

а) экспозиционный, б) гармонический, в) мелодико-гармонический, г) полифонический, д) серединный, е) монодический, ж) гомофонно-гармонический, з) заключительный.

4. Дать название периода, второе предложение которого повторяет первое на иной звуковой высоте.

5. Обозначить стопы:

-)),) -),)) -

6. Назвать синтаксические структуры:

224 , 222 , 842 , 4224 .

7. Выбрать и подчеркнуть из перечисленных ниже названий функции темы в музыкальном тексте:

а) экспозиционная, б) композиционная, в) тематическая, г) драматургическая, д) образная.

8. К какому виду ритма в музыке относятся перечисленные признаки: а) переменный метр, б) акцентное варьирование, в) полиметрия, г) несоответствие мотива и такта, д) неквадратность.

9. Сложить из перечисленных видов жанров классификацию музыкальных жанров по А. Сохору: а) театральные, б) концертные, в) культово-обрядовые, г) массово-бытовые, д) преподносимые, е) обиходные, прикладные.

10. Для каких композиторов характерна форма «модуляционного родно»: а) клавесинистов, б) классиков, в) романтиков, г) барокко.

11. Какие из ниже перечисленных свойств темы вариаций входят в понятие «общескрепляющий комплекс»?

а) ритм, б) фактура, в) метр, г) структура, д) лад, е) тональность, ж) регистр, з) тембр.

12. Какая из смысловых структур музыки барокко содержит вертикальную оппозицию: а) basso continuo – solo, б) tutti – solo.

13. Какая из смысловых структур музыки барокко содержит горизонтальную оппозицию: а) basso continuo – solo, б) tutti – solo.

14. Какие типы интонационной лексики в музыке барокко имеют пластическую природу: а) catabasis, б) saltus duriusculus, в) фигура шага, г) passus duriusculus, д) фигура «героического жеста», е) «дактилический шаг», ж) сарабанда.

15. Какие типы интонационной лексики в музыке барокко имеют ладозвукорядную природу: а) catabasis, б) saltus duriusculus, в) фигура шага, г) passus duriusculus, д) фигура «героического жеста», е) «дактилический шаг», ж) сарабанда.

16. В какой форме традиционно излагалась в вариациях композиторов-классиков: а) простая двухчастная, б) четырёхтакт, в) период, г) простая трёхчастная, д) трёх пятичастная, е) двойная трёхчастная, ж) сложная трёхчастная.

17. Какой из рефренов рондо преимущественно изложен в форме четырёхтакта или периода: а) клавесинистов, б) классиков, в) романтиков.

18. В каких из перечисленных остинатных вариациях, в процессе варьирования остаётся неизменной гармоническая структура темы: а) basso ostinato, б) чакона, в) граунд, г) «глинкинские вариации», д) фолья.

18. Как иначе называются «вариации на сопрано остинато»?

19.Как называется реприза сонатной формы, которая начинается с побочной партии: а) ложная реприза, б) тональная реприза, в) зеркальная реприза?

20.В какой раздел сонатной формы входит «ложная реприза»? а) разработка, б) реприза.

21. Расшифруйте форму-схему рондо-сонаты:

ABACAB1A

22. Дайте названия следующим структурам а а а а , аа вв сс, а а1 а2 а3.

23. Назовите особые типы сонатных форм.

Ключ

1.a b a – простая трёхчастная, A B A сложная трёхчастная, a a b a – простая двухчастная репризная, A B A B1 A – двойная трёхчастная.

2.Трио.

3. а) **<u>экспозиционный</u>**, б) гармонический, в) мелодико-гармонический, г) полифонический, д) **<u>серединный</u>**, е) монодический, ж) гомофонно-гармонический, з) **<u>заключительный</u>.**

4. Период секвентно повторного строения.

5. Обозначить стопы:

-)) дактиль,) -) амфибрахий,))) - пеон 4 рода.

6. Назвать синтаксические структуры:

2 2 4 - суммирование, 2 2 2 - периодичность, 8 4 2 – прогрессирующее дробление, 4 2 2 4 – дробление с замыканием.

7. Выбрать и подчеркнуть из перечисленных ниже названий функции темы в музыкальном тексте: а) экспозиционная, б) **<u>композиционная</u>**, в) тематическая, г) **<u>драматургическая</u>**, д) образная.

8. К нерегулярному ритму.

9. Сложить из перечисленных видов жанров классификацию музыкальных жанров по А. Сохору: прикладные: обиходные, массово-бытовые и культово-обрядовые; преподносимые театральные и концертные.

10. Для композиторов барокко.

11. а) ритм, б) фактура, в) **<u>метр</u>**, г) **<u>структура</u>**, д) лад, е) **<u>тональность</u>**, ж) регистр, з) тембр.

12. basso continuo – solo

13. tutti – solo.

14. фигура шага, «дактилический» шаг, сарабанда.

15. catabasis, saltus duriusculus, passus duriusculus.

16. простая двухчастная.

17. клавесинистов.

18. чакона д) фолья.

19. «Глинкинские вариации».

20. зеркальная реприза.

21. разработка.

22. а а а а периодичность, остинато; аа вв СС парапериодичностей, а а1 а2 а3 видоизменённый повтор или варьирование.

23. Без разработки, с эпизодом в разработке, с эпизодом вместо разработки.

6. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ КУРСА

6.1. Рекомендуемая литература (основная)

№ и наименование
1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы.- М., 2012.
2.Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. –М., 2009. – 268 с.
3. Григорьева Г. Анализ музыкальных произведений. Рондо в музыке XX века. М., 1996.
4. *Кюрегян Т.* Форма в музыке XVII-XX веков. - М., 2003.
5. *Способин И.* Музыкальная форма. - М., 2002.
Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие.- СПб.:Лань, 2014
Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений:Учебное пособие.- СПб.: Лань, 2013.
8. Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. М., 2008.
9. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. – М., 1980.
10. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии.Ч.1.– М., 1988.
11. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч.2. – М., 1990.
12. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. – М., 1986.

6.2 Рекомендуемая литература (дополнительная):

1. Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко. - Уфа: Гилем: Башк. энцикл., 2013.
2. Алексеева И. Интонационная лексика западноевропейского барокко (на примере бассо-остинатных жанров).// Лаборатория музыкальной сеамнтики. – Уфа, 2002.
3. Асфандьярова А. Семантика и артикуляция образов пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна. // Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2001.
4. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. – М., 1970.
5. Глазунов А. Интерпретация скрипичной музыки барокко. Традиции и современные тенденции. / Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко. //Сб. научн. Тр. МГК им П. И. Чайковского. – М: МГК, 2001. – С. 193 – 206.

6. Евдокимова Ю Становление сонатной формы в предклассическую эпоху. // Вопросы музыкальной формы. – Вып. 2. – М., 1972.
7. Жоссан Н. О музыкальном жанре и различных видах жанровых модификаций. На материале отечественного кантатно-ораториального творчества 60 - 80-х годов. – Уфа, 1998
8. Кац Б. Об отграниченности вариационного цикла. // Сов. Музыка. – 1978. - № 1. – С. 100 – 105.
9. Кириченко П. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко. // Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2002.
10. Кузнецова Н. М. Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И. С. Баха в классе общего фортепиано.// Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2001.
11. Мазель Л. О мелодии. – М., 1952.
12. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. – М., 1972.
13. Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах. // Фридерик Шопен. – М., 1960.
14. Мазель Л. О музыке. Проблемы анализа. – М., 1974.Соколов О. Об индивидуальном претворении сонатного принципа. // Вопросы теории музыки. – Вып. 2. – М., 1970.
15. Медушевский В К проблеме семантического синтаксиса. //Сов. Музыка.- М., 1973. - № 8.
16. Ройтерштейн М. Тип изложения и структура. // Сов. Музыка. – 1966, № 1.
17. Ручьевская Е. Функция музыкальной темы. – М.,
18. Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. – Нижний Новгород, 1994.
19. Соколов О. Об индивидуальном претворении сонатного принципа. // Вопросы теории музыки. – Вып. 2. – М., 1970.
20. Сохор А Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. // Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: Статьи и исследования, т. III. Л., 1983.
21. Тухватуллина Н., Кириченко П. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна. // Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа, 2002.
22. Холопов Ю. Концертная форма в творчестве И. С. Баха. // О музыке. Проблемы анализа. – М., 1974.

23. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. – М., 1971.
24. Холопова В. Музыкальный ритм. – М., 1971.
25. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. – М., 1971.
26. Чигарева Е. И. Художественный мир Альфреда Шнитке/ Е. И. Чигарева. - СПб: Композитор, 2012. - 368 с.
27. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы III Всерос. научн.- ракт. конф.– Уфа, 2005. – С. 96 – 97;
28. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. – М., 1947.

6.4 Литература, представленная в ЭБС

Заднепровская Г.В.Анализ музыкальных произведений
Заднепровская Г.В.Анализ музыкальных произведений
Кудряшов А.Ю.Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII — XX вв.

Скребков С.С.Художественные принципы музыкальных стилей

Холопова В.Н.Музыка как вид искусства
Холопова В.Н.Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: Учебное пособие
Холопова В.Н.Формы музыкальных произведений

6.5. Ресурсы информационно-телекоммуникационной сети "Интернет"

1. Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. – 256 с.
2. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII- начала XIX веков. Ч. I. Самосознание эпохи и музыкальная практика. - М.: Моск. гос. консерватория, 1996. – 192 с.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII- начала XIX веков. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. - М.: Композитор, 2007. - 223 с.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII- начала XIX веков. Ч. III. Поэтика и стилистика. - М.: Композитор, 2007. - 376 с.

7. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

1. **Наименование специальных помещений* и помещений для самостоятельной работы** КИТМ 2-21, 2-22, 2-24, 2-26, 2-27, 2-28, 2-29, 2-30, 2-32, 2-36, 2-38
2. **Оснащенность специальных помещений и помещений для самостоятельной работы:**
3. Ноутбук – 3,

4. **2-21:** проектор Panasonic, пианино, стол 1тум., стол письм.-12, доска уч., трибуна настольная, стулья -25;
5. **2-22:** рояль, стол 1тумб., магнитола;
6. **2-24:** фортепиано, стол 1тум., стол письм.-5, стулья;
7. **2-26:** фортепиано, стол 1тум., стол письм. -12, доска уч., стулья - 25;
8. **2-27:** фортепиано, стол 1тум., стол письм. -30,+ 3х мест. -3, доска уч., трибуна напольная, стулья - 90;
9. **2-28:** фортепиано, стол 1тум., стол письменный -5, доска уч., стулья - 11;
10. **2-29:** фортепиано, стол 1тум., стол письменный -5, доска уч., стулья -11;
11. **2-30:** фортепиано, стол 1тум., стол письменный -7, доска уч., стулья -15;
12. **2-32:** фортепиано, стол 1тум., стол письменный -6, доска уч., стулья -13;
13. **2-33:** фортепиано, монитор, сист. блок, принтер, магнитола, стол 1тумб.с 3мя ящ., стол компьютерный, стол -приставка;
14. **2-35:** фортепиано, монитор-2, системный блок-2, принтер-2, магнитола, муз. цент, стол 1тумб., стол компьютерный, стол-приставка, угловая колонка;
15. **2-36 :** фортепиано, интерактивная доска, стол 1тум., стол письменный-8, доска уч., стулья -11;
16. **2-38:** фортепиано -2, стол 1тум., стол письменный -7, доска уч., стулья-15;

Перечень лицензионного программного обеспечения. Реквизиты подтверждающего документа

Windows 10 Professional; Kaspersky Endpoint Security 1 year № договора 2368-ПО/2023/0301100028423250654О от 07.04.2023

Лаборатория звукозаписи

Стол руководителя, шкаф для аппаратуры, под кассеты; стол письмен. -11шт., тумба под ТВ, шифоньер, шкаф –тумба, стол компьютерный, шкаф д\док. 2, стулья -23

Читальные залы 1-2 корпусов УГИИ

Монитор 10 +2
Сист. блок 10+2
Принтер 5 +1
ХЕРОХ 1
Моноблок 1
Сканер 7 +1
Стол письменный- 20 шт.+18