

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение
Республики Мордовия
«Саранское музыкальное училище имени Л.П. Кирюкова»

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

ОП.05

Анализ музыкальных произведений

программы подготовки специалистов среднего звена
по специальности
53.02.07 Теория музыки

углубленная подготовка

Саранск – 2022

Рабочая программа учебной дисциплины **ОП.05 Анализ музыкальных произведений** разработана на основе требований Федеральных государственных образовательных стандартов (ФГОС) среднего профессионального образования (СПО) по специальности **53.02.07 Теория музыки**

Организация-разработчик: ГБПОУ РМ «Саранское музыкальное училище имени Л.П. Кирюкова»

Разработчики:

Рязанова Александра Николаевна - преподаватель ГБПОУ РМ «Саранское музыкальное училище имени Л. П. Кирюкова»

Миронова Марина Петровна – заместитель директора по учебной работе ГБПОУ РМ «Саранское музыкальное училище имени Л.П. Кирюкова», преподаватель ГБПОУ РМ «Саранское музыкальное училище имени Л. П. Кирюкова»

Потехина Ольга Александровна – председатель ПЦК «Теория музыки», преподаватель ГБПОУ РМ «Саранское музыкальное училище имени Л. П. Кирюкова»

Родина Наталья Фёдоровна - преподаватель ГБПОУ РМ «Саранское музыкальное училище имени Л. П. Кирюкова»

Асанова София Булатовна - преподаватель ГБПОУ РМ «Саранское музыкальное училище имени Л. П. Кирюкова»

Содержание

1	Паспорт программы учебной дисциплины	4
2	Структура и содержание программы учебной дисциплины	10
3	Условия реализации программы учебной дисциплины	43
4	Контроль и оценка результатов освоения учебной дисциплины	44
5	Методическое обеспечение программы учебной дисциплины	46

1. Паспорт программы учебной дисциплины

1.1 Область применения программы

Программа учебной дисциплины «Анализ музыкальных произведений» предназначена для реализации основной профессиональной образовательной программы (ОПОП) в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом (ФГОС) Среднего профессионального образования (СПО) по специальности 53.02.07 Теория музыки

1.2 Место учебной дисциплины в структуре основной профессиональной образовательной программы

Учебная дисциплина ОП.05 «Анализ музыкальных произведений» является обязательной частью профессионального цикла в разделе «Общепрофессиональные дисциплины» и учебного плана ОПОП СПО на базе основного общего образования с получением среднего общего образования.

1.3 Цели и задачи дисциплины, требования к результатам освоения дисциплины

Цель дисциплины: приобретение и развитие навыков аналитического мышления студентов.

Задачи дисциплины:

- научить рассматривать конкретные музыкальные произведения в историческом контексте;
- оценить стилистические, композиционные особенности произведения авторов разных эпох;
- привить первоначальные навыки научно-исследовательской работы и, в конечном итоге, развить художественный и эстетический вкус студента.

В рамках программы учебной дисциплины обучающимися осваиваются умения и знания. В результате освоения 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;

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.

Требования к уровню освоения содержания дисциплины

По результатам освоения учебной дисциплины обучающийся должен демонстрировать следующие результаты:

Код компетенций	Содержание компетенций	Результаты обучения
ОК 1	Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес	Знать: сущность своей будущей профессии Уметь: определять социальную значимость своей будущей профессии Владеть: пониманием социальной значимости своей будущей профессии
ОК 2	Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.	Знать: методы и способы выполнения профессиональных задач Уметь: организовать собственную деятельность Владеть: оценкой эффективности и качества методов и способов выполнения профессиональных задач
ОК 3	Решать проблемы, оценивать риски и принимать решения в нестандартных ситуациях.	Знать: проблемы, риски ситуаций Уметь: оценивать риски в нестандартных ситуациях Владеть: навыками решения проблем, оценки рисков и принятия решений в нестандартных ситуациях
ОК 4	Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.	Знать: информацию, необходимую для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития Уметь: осуществлять поиск, анализ и оценку информации Владеть: решением профессиональных задач, задач профессионального и личностного развития
ОК 5	Использовать информационно-коммуникационные технологии для совершенствования профессиональной деятельности.	Знать: информационно-коммуникационные технологии Уметь: использовать информационно-коммуникационные технологии Владеть: информационно-коммуникационными технологиями для совершенствования профессиональной деятельности
ОК 6	Работать в коллективе, обеспечивать его сплочение, эффективно общаться с коллегами, руководством.	Знать: особенности работы в коллективе Уметь: работать в коллективе, эффективно общаться с коллегами, руководством Владеть: способами общения с

		коллегами, руководством
ОК 7	Ставить цели, мотивировать деятельность подчиненных, организовывать и контролировать их работу с принятием на себя ответственности за результат выполнения заданий.	Знать: цели, мотивацию к деятельности подчиненных и методы контроля Уметь: мотивировать деятельность подчиненных, контролировать их работу с принятием на себя ответственности за результат выполнения заданий Владеть: навыками руководителя коллектива (класса по специальности, ансамбля), отвечать за результат своей работы
ОК 8	Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.	Знать: задачи профессионального и личностного развития Уметь: определять профессионального и личностного развития Владеть: способами самообразования, осознанно планировать повышение квалификации
ОК 9	Ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности	Знать: технологии профессиональной деятельности Уметь: ориентироваться в условиях их частой смены Владеть: навыками ориентирования в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности
ПК 1.1	Целостно и грамотно воспринимать и исполнять музыкальные произведения, самостоятельно осваивать сольный, оркестровый и ансамблевый репертуар	Знать: основные культурно-исторические тенденции и черты эпох создания музыкальных произведений Уметь: интерпретировать музыкальные произведения в духе эпохи создания Владеть: знаниями особенностей различных художественно-исторических стилей и пониманием их особенностей
ПК 1.2	Использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в преподавательской деятельности	Знать: особенности возрастной психологии детства, отрочества и юношества, специальные музыкально-теоретические дисциплины Уметь: использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в преподавательской деятельности Владеть: навыками применения знаний в области психологии и педагогическими приемами в преподавании специальных музыкально-теоретических дисциплин
ПК 1.3	Использовать базовые знания	Знать: базовые знания по организации

	и навыки по организации и анализу образовательного процесса, по методике подготовки и проведения занятия в классе музыкально	и анализу образовательного процесса, по методике подготовки и проведения занятия в классе музыкально-теоретических дисциплин Уметь: использовать полученные знания в педагогической деятельности Владеть: способами организации образовательного процесса, методикой подготовки и проведения занятия в классе музыкально-теоретических дисциплин
ПК 1.4	Осваивать учебно-педагогический репертуар	Знать: основные рекомендованные для педагогической деятельности учебные нотные издания Уметь: осознанно и грамотно, технически свободно исполнять различные по жанру, стилю, форме и характеру музыкальные произведения Владеть: основным учебно-педагогическим репертуаром
ПК 1.5	Применять классические и современные методы преподавания музыкально-теоретических дисциплин	Знать: классические и современные методы преподавания музыкально-теоретических дисциплин Уметь: применять классические и современные методы преподавания музыкально-теоретических дисциплин Владеть: классическими и современными методами преподавания музыкально-теоретических дисциплин
ПК 1.6	Использовать индивидуальные методы и приемы работы в классе музыкально-теоретических дисциплин с учетом возрастных, психологических и физиологических особенностей обучающихся	Знать: индивидуальные методы и приемы работы в классе музыкально-теоретических дисциплин с учетом возрастных, психологических и физиологических особенностей обучающихся Уметь: использовать индивидуальные методы и приемы работы в классе музыкально-теоретических дисциплин с учетом возрастных, психологических и физиологических особенностей обучающихся Владеть: индивидуальными методами и приемами работы в классе музыкально-теоретических дисциплин с учетом возрастных, психологических и физиологических особенностей обучающихся
ПК 1.7	Планировать развитие профессиональных умений обучающихся. Создавать педагогические условия для	Знать: необходимую информацию в области психологии и педагогики для профессионального и личностного развития

	формирования и развития у обучающихся самоконтроля и самооценки процесса и результатов освоения основных и дополнительных образовательных программ	Уметь: анализировать различные психолого-педагогические подходы к развитию профессиональных умений у обучающихся Владеть: методами и приемами развития профессиональных навыков у обучающихся
ПК 1.8	Пользоваться учебно-методической литературой, формировать, критически оценивать и обосновывать собственные приемы и методы преподавания	Знать: учебно-методическую литературу, методы и приемы преподавания музыкально-теоретических дисциплин Уметь: пользоваться учебно-методической литературой, формировать, критически оценивать и обосновывать собственные приемы и методы преподавания Владеть: навыками использования учебно-методической литературы, формирования, критической оценки и обоснования собственных приемов и методов преподавания
ПК 2.2	Исполнять обязанности музыкального руководителя творческого коллектива, включающие организацию репетиционной и концертной работы, планирование и анализ результатов деятельности	Знать: обязанности музыкального руководителя творческого коллектива, основные принципы организации репетиционной и концертной работы, планирование и анализ результатов деятельности Уметь: организовать репетиционную и концертную работу, планировать и анализировать результаты деятельности Владеть: навыками музыкального руководителя творческого коллектива, организации репетиционной и концертной работы, планирования и анализа результатов деятельности
ПК 2.4	Разрабатывать лекционно-концертные программы с учетом специфики восприятия различных возрастных групп слушателей	Знать: специфику восприятия слушателей различных возрастных групп Уметь: создавать лекционно-концертные программы Владеть: навыками создания лекционно-концертных программ с учетом специфики восприятия различных возрастных групп слушателей
ПК 2.8	Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в процессе работы над концертными программами	Знать: особенности культурноисторических эпох создания музыкальных произведений, позволяющих найти соответствующие решения в процессе работы над концертными программами Уметь: выполнять теоретический и

		исполнительский анализ музыкального произведения с учетом особенностей культурно-исторической эпохи его создания Владеть: навыками теоретического и исполнительского анализа музыкальных произведений; необходимыми знаниями для работы над созданием концертных программ
ПК 3.3	Использовать корректорские и редакторские навыки в работе с музыкальными и литературными текстами	Знать: специфику работы в области корректуры и редактирования Уметь: работать с музыкальными и литературными текстами Владеть: навыками использования корректуры и редактирования в работе с музыкальными и литературными текстами
ПК 3.4	Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в музыкально-корреспондентской деятельности	Знать: специфику музыкально-корреспондентской деятельности, формы и особенности построения музыкальных произведений Уметь: выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкальных произведений, применять базовые теоретические знания в музыкально-корреспондентской деятельности Владеть: навыками теоретического и исполнительского анализа музыкальных произведений, применения базовых теоретических знаний в музыкально-корреспондентской деятельности

2. Структура и содержание программы учебной дисциплины

2.1 Объем дисциплины, виды учебной работы и отчетности

Вид учебной работы	Объем часов
Учебная дисциплина ОП.05 «Анализ музыкальных произведений»	
Максимальная учебная нагрузка (всего)	106
Обязательная аудиторная нагрузка (всего), в том числе:	71
теоретические занятия	36
практические занятия	35
контрольные работы (5, 7 семестры)	2
Самостоятельная работа обучающегося (всего)	35
Итоговая аттестация в форме экзамена (6 семестр)	
Дифференцированный зачет (8 семестр)	1
Учебная практика УП. 03	
Максимальная учебная нагрузка (всего)	91
Обязательная аудиторная нагрузка (всего), в том числе:	61
практические занятия	61
контрольные работы (5, 7 семестры)	2
Самостоятельная работа обучающегося (всего)	30
Итоговая аттестация в форме экзамена (6 семестр)	
Дифференцированный зачет (8 семестр)	1

2.2 Тематический план и содержание учебной дисциплины «Анализ музыкальных произведений»

Наименование разделов и тем	Содержание учебного материала, практические работы, самостоятельная работа обучающихся	Объем часов	Уровень освоения
1	2	3	4
Раздел 1.	Музыка как вид искусства		
<p>Введение. Тема 1.1. Музыка как вид искусства. Стил, жанр и форма в музыке. Функции частей музыкальной формы. Типы изложения материала</p>	<p>Содержание учебного материала 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. Жанр в музыке. Жанр как выразительно-смысловой и формообразующий фактор. Жанровое содержание произведения как результат сопряжения нескольких уровней его проявления: на уровне всей композиции, ее частей и темы. 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 членимость – двуединая, характерная черта музыкальной формы. Функции частей музыкальной формы. Членение музыкальной формы на разделы. Признаки цезуры. 6 функций частей. 3 типа изложения и их признаки. Принципы развития в музыкальной форме (повторение, измененное повторение, разработка, производный контраст, контраст-сопоставление). Знакомство с основными положениями теории музыкальных функций В. Бобровского, с системой многоуровневого их проявления и классификацией на: всеобщие (I m t), общелогические, общекомпозиционные, специальные и драматургические. Понятие монофункциональности, переменности и совмещения функций.</p>	2	1-2

	<p>Типы изложения музыкального материала</p>		
	<p>Практические занятия Анализ художественных образцов: Окегем «Deogratias», Лахенманн «Pression», Кейдж «4'33"», Вагнер, вступление к опере «Тристан и Изольда», Бетховен, Симфония № 6, ч. 4-5, Свиридов «Романс» из музыки к повести Пушкина «Метель». Анализ типов изложения: П.И.Чайковский «Детский альбом»; Р.Шуман «Альбом для юношества»; Ф.Мендельсон-Бартольди «Песни без слов»; Э.Григ «Лирические пьесы».</p>		
	<p>Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Прослушивание с нотами и без нот музыкальных примеров, определение стиля, жанра.</p>		
<p>Тема 1.2. Музыкально-выразительные средства в музыке. Масштабно-тематические структуры. Мотив, фраза, предложение, период.</p>	<p>Содержание учебного материала Музыкально-выразительные средства. Система музыкально-выразительных средств как специфический художественный язык. Разграничение выразительных и формообразующих возможностей. Мелодия. Понятие мелодии как сложного, целостного музыкального организма, рожденного в результате взаимодействия нескольких музыкальных средств и систем: ладо-гармонической, ритмической, линейной, 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 речи. Типовые 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. Мелодическая вершина и кульминация. Мелодическая вершина – самый высокий звук линейного 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</p>	<p>2</p>	<p>1, 2, 3</p>

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 – чистоеодноголосие. 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.

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.

Метр – организующая роль и выразительные возможности. 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.

Гармония. Ведущее выразительное и формообразующее значение гармонии в европейской музыке. Фонизм и функциональность гармонии. Закономерность классической гармонии, гармонические средства формообразования: главная

	<p>тональность – объединяющий фактор, смена тональности – расчленяющий; модуляция – разновидность и их значение в развитии.</p> <p>Понятие полифонии, ее значение в музыке. Полифония в эпоху барокко. Принципы полифонического развития, понятие имитации, секвенции, канона и т.п. Жанры полифонической музыки. Использование принципов полифонического развития в музыке XIX-XX вв. Выразительное значение полифонии.</p> <p>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). 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-фигуративная), 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.</p> <p>Понятие «темы», как главной музыкальной мысли в произведении. Ее отличие от любой мелодической линии в фактуре. Методы тематического развития: разработочный (мотивный), вариационный, полифонический.</p> <p>Понятие «мотив», «фраза», «субмотив»; их объединение в более крупные структуры. Мотивная фраза. Мотивное развитие в целой форме. Отражение в организации масштабно-тематических единиц логики мышления человека. 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.</p> <p>Периодичность. Использование в русских народных песнях и произведениях советских композиторов. Суммирование, дробление как развитие периодичности. Замкнутые и незамкнутые структуры.</p>		
--	--	--	--

	Практические занятия Анализ музыкально-выразительных средств: П.И. Чайковский «Детский альбом»; Р. Шуман «Альбом для юношества»; Ф. Мендельсон-Бартольди «Песни без слов»; Э.Григ «Лирические пьесы», пьесы из программы по фортепиано.		
	Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Прослушивание с нотами и анализ музыкальных примеров		
Раздел 2.	Период и простые формы		
Тема 2.2. Период и его разновидности	Содержание учебного материала 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. Простой период как эталон экспозиционности. Характерные черты: тематическое, тонально-гармоническое единство, структурная целостность, квадратность. Предложение как составная часть периода. Признаки предложения: масштабы (4, 8, редко 2) и каденция. Гармоническое строение. Факторы целостности: господство одной тональности; дистанционные связи двух каденций. Классификация каденций с позиций функциональности (неустойчивые – половинные 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. Характеристика периода 1) по масштабу – малый, большой; 2) по метрическому строению – квадратный, неквадратный; 3) по тематическому соотношению предложений – повторного и неповторного строения; 4) по тонально-гармоническому строению – однотональный, модулирующий; 5) по соотношению каденций: серединная – половинная, заключительная – полная совершенная. Вариант каденций в модулирующем периоде – обе полные, но в разных тональностях. Разновидности периода: с расширением, дополнением, сжатием. Период из трех предложений. Период единого строения. Сложный период. Модуляционный период. 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	3	1, 2, 3

	<p>строения, членение на тематически несходные предложения, его большая слитность. 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 функция и заключительный тип изложения (тонально-гармоническая устойчивость) – признак дополнения. Бифункциональные дополнения: развивающие и репризные. Особые каденции в периоде – вторгающаяся, половинная в конце (разомкнутый период).</p> <p>Период как часть иной формы и как небольшая самостоятельная композиция. Его особенности, вытекающие из специфики драматургических и формообразующих задач.</p> <p>Практические занятия: Бетховен. Соната № 1, ч. 2; № 2, ч. 4; № 16, ч. 2; № 4, ч. 2; № 8, ч. 2; № 13, ч. 3; Шопен. Прелюдии; Скрябин. Прелюдии; Прокофьев. Мимолетности: № 1, 12. Чайковский. «Времена года». Глазунов. Соч. 42 № 3 Вальс D-dur; Рахманинов. Концерт № 2, ч. 2.</p> <p>Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ начальных периодов пьес: П.И.Чайковский «Детский альбом»; Р.Шуман «Альбом для юношества»;Ф.Мендельсон-Бартольди «Песни без слов»; Э.Григ«Лирические пьесы». Ф. Шопен. Прелюдии № 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9. 10. 14. 16, 18, 22.</p>		
--	--	--	--

<p>Тема 2.3. двухчастная форма</p> <p>Простая</p>	<p>Содержание учебного материала Форма, в которой I часть - период, а II часть - период или построение не сложнее периода. Применяется в песнях, танцах, вокальных и инструментальных пьесах, как часть более крупных форм. Форма репризная и безрепризная. В репризной форме зависимость II части от I части. В безрепризной форме II часть - контрастный или развивающий тип. 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 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.</p> <p>Практические занятия: Бетховен. Соната № 1, ч. 2; № 2, ч. 4; № 16, ч. 2; № 4, ч. 2. Скрябин. Прелюдии соч. 11 a-moll, cis-moll. Танеев «Когда, кружась, осенние листья»; 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»; Скрябин. Прелюдии op. 11 № 2, 6, 7, 10, 12, 17, 18, 23.</p> <p>Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Моцарт Соната № 11 A-dur KV331, ч. 1, тема. Бетховен Сон. № 2, ч. 2; ч. 4; № 32, ч. 2. Глинка «Не томи, родимый», Лист «Утешение». Бородин Каватина Кончаковны (№ 9) из оперы «Князь Игорь», Чайковский «Детский альбом».</p>	<p>1</p>	<p>1,2,3</p>
<p>Тема 2.4. трехчастная форма</p> <p>Простая</p>	<p>Содержание учебного материала Форма из 3-х частей: I часть - период, остальные - не сложнее периода. Применяется в самостоятельных пьесах и как раздел более сложной формы. Разновидности зависят от II части: развивающая (однотемная) и контрастная (двухтемная). I часть - обычный период, однотональный или модулирующий. II часть - развивающая середина с гармонической и тональной неустойчивостью или контрастная середина с устойчивым началом и неустойчивым окончанием. III часть - точное или измененное повторение I части (варьирование, сокращение, расширение). Возможные повторения всех или отдельных частей. Вступление и заключение; их небольшие размеры. Форма репризы трехчастной композиции в отличие от двухчастной – период или построение, развитое до рамок периода. Реприза статическая – как фактор стабильности формы и утверждение основной музыкальной мысли в первоначальном виде.</p>	<p>3</p>	<p>1,2,3</p>

	<p>Бифункциональность измененных реприз – варьированной, вариантной, динамической, динамизированной и их процессуально-смысловое значение: реприза – итог, реприза – вариант, реприза – кульминационный этап развития, реприза – заключение (затухающая).</p> <p>Источники перемен в репризе и их местоположение в форме (или в 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: трехпятчастная форма – при статическом повторе (АВАВА) и двойная трехчастная – при существенно измененном повторении частей (АВА1В1А2).</p>		
	<p>Практические занятия: Бетховен Сон. № 1, ч. 3; №2, ч. 3; № 14, ч.2. Моцарт Симфония № 40, ч. 3. Чайковский «Времена года», Март, Апрель; «Детский альбом» №2, 3, 5, 7, 9. Шопен. Прелюдии № 11, 12, 19; этюды ор.10 № 1, 4, 9, 12.</p>		
	<p>Самостоятельная работа обучающихся: Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Чайковский «Детский альбом» №10, 14, 17. 21, 22. Глинка «Ночной зефир», «Сомнение»; Скрябин. Прелюдии ор.11 № 16, 19; Бородин. Опера «Князь Игорь»: каватина Кончаковны, хор «Улетай на крыльях ветра».</p>		

<p>Тема 2.5.Промежуточные простые формы</p>	<p>Содержание учебного материала 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</p>	<p>1</p>	<p>1, 2</p>
	<p>Практические занятия: Бетховен Сон. №16, ч.2; №2 ч. 2.</p>		
	<p>Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Шуберт Музыкальный момент фа минор.</p>		
<p>Раздел 3</p>	<p>Регулярные сложные формы</p>		
<p>Тема 3.1 Сложная двухчастная форма</p>	<p>Содержание учебного материала 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.</p>	<p>1</p>	<p>2, 3</p>

	<p>Практические занятия: Шопен. Ноктюрн g-moll; Моцарт Фантазия для фортепиано ре минор; Моцарт Ария Лепорелло «Со списком», дуэттино Дон-Жуана и Церлины из оперы «Дон-Жуан».</p>		
	<p>Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Глинка Каватина и рондо Антонины из оперы «Жизнь за царя»</p>		
<p>Тема 3.2 Сложная трехчастная форма</p>	<p>Содержание учебного материала 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 связку) 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 архитектурной уравновешенностью, форма – построение серединно-разработочного характера с тремя стадиями процесса: изложение нового тематизма (фраза, предложение), его развитие и предькт к репризе сложной трехчастной формы. Влияние типа средней части на характер репризы: тяготение трио к репризе dasapo (иногда преодолеваемое – Ф.Шопен.Ноктюрн с-moll и полонез с-moll); импульс к сквозному непрерывному развитию, к динамизации и изменениям репризы, исходящим из средних частей типа эпизода. Средняя часть формы как промежуточное явление между трио и эпизодом (Ф.Шопен. Ноктюрн op.9, № 3; Ф.Шуберт. Соната C-dur, Andante (1815г).</p>	<p>2</p>	<p>2, 3</p>

	<p>Средняя часть как «развивающая середина» (Ф.Шопен. Мазурка op. 41 № 4; Э.Григ «Лирические пьесы»: «Минувшие дни»).</p> <p>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.</p> <p>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).</p> <p>Композиционные закономерности коды. Монофункциональные – заключительные и полифункциональные коды и их формообразующая и драматургически-смысловая роль.</p> <p>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.</p> <p>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.</p> <p>Повторение частей в сложной трехчастной форме (И. Гайдн. Соната op. 13, № 2, E-dur; финал; Л. Бетховен. Симфонии №№ 4 и 7, скерцо).</p> <p>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).</p> <p>Появление, начиная с эпохи позднего классицизма «сверхсложной» трехчастной формы. Ее отличительная черта – усложнение внутренней структуры основных</p>		
--	---	--	--

	<p>частей, использование в них не простых форм, а сложных трехчастных, сонатной, вариационный, рондо и т.д.</p> <p>Форма, промежуточная между простой и сложной трехчастной. Ее главный композиционный признак: крайние части в форме периода и средняя в простой форме. (Л. Бетховен. «Багатель» op. 119 g-moll, Ф.Шопен. Ноктюрн b-moll).</p> <p>Промежуточная форма как один из источников образования концентрической формы (Ф. Шуберт.«Приют»).</p>		
	<p>Практические занятия: Бетховен. Симфония № 1, ч. 3; менуэты и скерцо из сонат. Чайковский. Симфония № 6, ч. 2; Прокофьев. Соч. 12. Гавот. Бетховен. Симфония № 6, ч. 3; Чайковский. Отдельные пьесы из цикла «Времена года».</p>		
	<p>Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: М. Глинка «Марш Черномора» в концертной обработке Ф.Листа; Ф.Шопен. Ноктюрн c-moll; пьесы и этюды из программы по специальности.</p>		
Контрольная работа	<p>Содержание учебного материала Выполнение теоретических и практических заданий по темам 1 - 3 по вариантам</p>	1	
	<p>Практические занятия: Самостоятельный анализ произведений и их частей по пройденным темам</p>		
	<p>Самостоятельная работа обучающихся Подготовка к контрольной работе по темам 1 – 3.1, 3.2</p>		
Тема 3.2 Рондо и его стилевые разновидности	<p>Содержание учебного материала 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».</p> <p>Рондо как принцип формообразования: неоднократность контрастов, замыкаемых повторностью – главный принцип в форме рондо, и его внедрение в иные типы композиции (рондообразные).</p> <p>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. Его двойное значение в формообразовании – «стимул и тормоз, исходная точка и цель движения» (Б. Асафьев). Эпизод – вторая и последующие темы. Двойкий контраст эпизодов – по отношению к рефрену и между собой. Степень контраста – от слабой до сильной.</p>	4	1, 2, 3

	<p>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.</p> <p>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.</p> <p>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 связок и коды.</p> <p>Рондо венского классицизма (Гайдн, Моцарт, Бетховен). Синтез предшествующих этапов 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), архитектурная выверенность, в частности, масштабное возрастание второго эпизода по сравнению с первым. Возникновение четких закономерностей в тональном плане. Функциональная</p>		
--	---	--	--

	<p>дифференциация эпизодов: один – развивающий, другой – экспонирующий (подобно середине в трехчастной простой форме и трио – в сложной).</p> <p>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).</p> <p>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 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 (пропуск рефрена). 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.</p> <p>Рондальные формы. Широкое использование формы рондо и рондообразных построений в музыке 19 – 20 века: от камерно-вокальной и инструментальной до</p>		
--	--	--	--

	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»		
	Самостоятельная работа обучающихся: Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Бах. Гавот из партиты E-dur для скрипки соло. Бетховен. Соната № 21, финал.		
Тема 3.3 Вариации	<p>Содержание учебного материала</p> <p>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.</p> <p>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.</p> <p>Вариационный принцип – повтор с сохранением масштабов формы, метрических, мелодико-гармонических опор первоисточника. Вариантность – свободное обновление с возможным расширением и сохранением структуры.</p> <p>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.</p> <p>Классификация формы с позиции особенностей внутреннего процесса: 1. Вариации на одну тему и на несколько (двойные, тройные); 2. Строгие и свободные; 3. Оstinатные (на бас и мелодию), фигурационно-орнаментальные; 4. Характерные с ярко выраженным отпечатком индивидуальной экспрессии, сильно отличающейся от первоисточника; жанрово-характерные, индивидуальность и средства образно-музыкального обновления которых связаны с каким-либо конкретным жанром (скерцо, романс, марш, fuga и т. д.).</p> <p>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.</p>	4	1, 2, 3

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 – остигатных 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 bassoostinato. 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 бассоостинатного 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 чаконь). 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, еще реже – в форме периода. 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 срединных 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 – 20век. 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, предикты 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

	<p>роль варьирования как средства обогащения и переосмысления мелодии. Интенсивность полифонического и особенно гармонического варьирования как обратная 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 <i>sopranoostinato</i>: 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.</p> <p>Другие типы вариаций: вариантная форма, вариации на две и несколько тем – их краткая характеристика. Практические занятия: структурный и процессуально-комплексный анализ</p> <p>Практические занятия: Глинка. Персидский хор из оперы «Руслан и Людмила»; Бах. BWV 232, №16; Перселл «Плач Дидоны»; Бетховен Соната №23, 2 часть; Шуман. Симфонические этюды.</p>		
	<p>Самостоятельная работа обучающихся: Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Моцарт Соната ля мажор, 1 часть; Бетховен Соната № 32, 2 часть; Бах Чакона ре минор; Чайковский Вариации соч. 19.</p>		
<p>Тема 3.4 Сонатная форма</p>	<p>Содержание учебного материала</p> <p>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 архитектурной 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 <i>allegro</i>, 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</p>	<p>8</p>	<p>1, 2, 3</p>

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 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, в основе которого лежит закон «борьбы и единства противоположностей». Полифункциональность частей – как одна из характерных черт сонатной формы (проникновение развития в экспозицию, возможность экспонирования новой темы в разработке, продолжение развития в репризе). 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 контрастных образов, начало их взаимодействия; преобладание неустойчивости над стабильностью на уровне всей части и ее отдельных слагаемых – партий. Экспозиция как зарождение конфликта, как первотолчок всеобщего процесса развития 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 (большое предложение). 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;

	<p>импульсивность – характерное свойство большинства Г. П. классической сонаты.</p> <p>Связующая партия – построение, осуществляющее плавный переход от Г. П. к П. П., ее тональную, а нередко и тематическую подготовку. Срединно-развивающий тип изложения, масштаб 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). Самостоятельная промежуточная тема в С. П., ее отличия от П. П.</p> <p>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 (период единого строения с расширением за счет внутреннего развития). 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 одновременного каданса до развернутого, важного в драматургическом аспекте заключительного построения.</p> <p>Заключительная партия – ее формообразующая и смысловая роль. Заключительный тип изложения как главный признак партии. Двойственность функции 3. 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.</p> <p>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.</p> <p>Драматургическая функция экспозиции – исходная расстановка действующих конфликтных сил и завязка действия, а также первые фазы развертывания.</p>		
--	--	--	--

	<p>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. Новая тема в разработке – эпизод. Движение в сферу субдоминантовых тоналностей 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.</p> <p>Реприза – часть формы, совмещающая в себе две функции: архитектурно 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 тоналности, тонально-гармоническая перестройка С. П. и транспозиция раздела П. П. в главную тоналность – признак типовой классической репризы. Вторая задача репризного этапа – так или иначе, продолжить линию активного развития разработки. Характерные черты:</p> <p>Выполнение репризой в форме нескольких взаимосвязанных задач: завершение цикла музыкально-образного развития; создание ощущения исчерпанного художественного содержания, создание архитектурной 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.</p> <p>Вступление и кода в сонатной форме. Типы вступлений. Кода как вторая разработка, наличие в ней нескольких разделов.</p> <p>Стилевые разновидности сонатной формы: 1. Сонатная форма без разработки –</p>		
--	--	--	--

	<p>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 с двойной двухчастной формой типа АВА1В1 (сугубо песенный тематизм без разработочности в последней).</p> <p>2. Сонатная форма с эпизодом вместо разработки. Область применения: части сонатно-симфонического цикла, инструментальная миниатюра и вокальные жанры (Бетховен, соната № 1 – финал, № 7 – Largo e mesto, Моцарт, Терцет А-Dur № 15 из оп.«Дон Жуан»)</p> <p>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.</p>		
	<p>Практические занятия: Гайдн. Сонаты №24, 33, 36, 47, 49, 52; Моцарт. Сонаты №5, 8, 16 (начальные части и финалы); Бетховен. Сонаты № 1, 5, 7, 8, 17, 21, 23, 26, 28. (начальные части); Шуман. Сонаты №№1, 2; Шопен. Концерт №1; Моцарт. Концерт №20.</p>		
	<p>Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Бетховен. Сонаты № 4, 6, 9, 10 (начальные части), произведения по фортепиано.</p>		
<p>Тема 3.5. Рондо-соната</p>	<p>Содержание учебного материала 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 единства 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. Большая простота тональных планов в</p>	<p>4</p>	<p>1, 2, 3</p>

	<p>сравнении с сонатной формой; более редкие отступления от нормативных планов. Первая тема – рефрен или главная партия. Ее ведущая смысловая и конструктивная роль в форме. 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 к 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 разработкой. Особое значение коды в связи с крупными размерами формы и завершающей функцией по отношению ко всему циклу.</p> <p>Практические занятия: Бетховен. Сонаты № 2, 4, 7 – финалы, Моцарт. Сонаты №№3, 15 – финалы.</p> <p>Самостоятельная работа обучающихся: Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Прокофьев Соната №6, финал; Бетховен. Струнный квартет №13 op.130, ч. 6.</p>		
Экзамен	Содержание учебного материала Теоретический и практический материал по темам разделов 1 - 4		
	Практические занятия: Самостоятельный анализ произведений и их частей по пройденным темам		
	Самостоятельная работа обучающихся: Изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой, анализ примеров		
Раздел 4	Прочие сложные и циклические формы		
Тема 4.1 Циклические формы. Сюита. Сонатно-симфонический цикл.	<p>Содержание учебного материала Эстетическая ценность формы в полноте охвата содержания из-за значительного контраста образов, характеров, темпов. Прямые и опосредованные связи частей. Две разновидности циклических форм: сюита и сонатно-симфонический цикл. Сюита:</p>	3	1, 2

	<p>определение, строение формы, два этапа исторического развития. Жанровая принадлежность сюиты. Влияние программности на новую сюиту, связь с другими видами искусств. Область применения сюиты в музыке XVII-XX вв.</p> <p>Сонатно-симфонический цикл. Сложность и глубина содержания, диалектическое развитие. Особенности строения формы и использование жанров в этой форме. Название, функции, формы и количество частей. Историческое развитие сонатно-симфонического цикла. В XIX веке тенденция к расширению, либо к сокращению цикла, разнообразие тональной сферы, усиление тематических и образных связей на основе лейтмотивности, монотематизма; трансформация тематической и образной репризности в финале, реминисценции. Изменение порядка частей, введение новых жанров. Область применения.</p>		
	<p>Практические занятия: структурный анализ симфоний № 3, 5, 6, 9 Бетховена, сюитного цикла Чайковского «Времена года, французской сюиты доминор И. С. Баха; Мусоргский. «Картинки с выставки».</p>		
	<p>Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: сюиты Баха, Мусоргского, Шумана на выбор. Составление таблицы по пройденным в курсе музыкальной литературы симфониям.</p>		
<p>Тема 4.3. Смешанные и свободные формы</p>	<p>Содержание учебного материала Контрастно-составная форма. Определение как формы, состоящей 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.</p> <p>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.</p> <p>Классификация форм:</p> <p>а) В зависимости от количества частей: двухчастные (типа речитатив – ария, токката – fuga и т. п. (И. С. Бах. Токката и fuga 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 «Итальянское каприччио», Д. Верди. Реквием, № 7).</p> <p>б) В зависимости от наличия или отсутствия репризы: репризные и безрепризные.</p>	<p>6</p>	<p>1,2,3</p>

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 Антонида, 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).

Смешанные и свободные формы

Определение. 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);

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.

	<p>Тесная связь с полифоническим мышлением. И. С. Бах.</p> <p>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).</p> <p>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.</p> <p>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.</p> <p>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 «Забывтый 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 тему «Во поле береза» (в эпизодах); Ф. Шопен, Полонез-фантазия As-Dur – смешанная форма, модулирующая из сложной трехчастной формы в сонатную, с добавленным рефреном).</p>		
	<p>Практические занятия: Лист. Мефисто-вальс; Шопен соната №2, ч.1, соната №3, финал, баллады 1, 2,3, 4</p>		
	<p>Самостоятельная работа обучающихся</p> <p>Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Глинка. «Руслан и Людмила», д. 2, речитатив и ария Руслана.</p>		
<p>Раздел 5</p>	<p>Музыкальные формы барокко</p>		

Тема 5.1 Период типа ядра и развертывания и старинная двухчастная форма	Содержание учебного материала Период типа развертывания: тематическое ядро, завершено полной или половинной каденцией, развертывание в виде группы секвенций. Определение старинной двухчастной: форма, первая часть которой представляет период типа развертывания, а вторая часть является развитием тематизма первой части. Первая часть – период типа развертывания. Модуляция в тональности: V ступени, параллельную (чаще III ступень, реже VI). Возможность дополнения к периоду типа развертывания. Назначение второй части – развитие тематизма первой части и заключение. Наличие внутри второй части основательного каданса в тональности субдоминантовой группы, реже – доминантовой. Возможность повторения в конце второй части дополнения, транспонированного в главную тональность. Повторения частей старинной двухчастной формы в танцах, отсутствие повторений в прелюдиях. Черты сонатности в форме.	2	
	Практические занятия: Танцы из Французских, Английских сюит, клавирных партит, прелюдии из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха		
	Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: танцы из Английской сюиты соль минор И. С. Баха		
Тема 5.2 Старинная сонатная форма	Содержание учебного материала Отличительные признаки по сравнению с классической сонатной формой: отсутствие драматургического противопоставления главной и побочной партии, преимущественно двухчастное строение, неупорядоченность членения экспозиции на четыре партии. Применение в сонатах Скарлатти, И. С. Баха, Генделя, Тартини. Функции частей старинной сонатной формы: 1 ч. – экспозиция, 2 ч – разработка-реприза. Симметрия тонального плана. Тематическое строение: однотемность, двухтемность, многотемность. Первая часть (экспозиция): примеры четкого членения на четыре партии и нерасчленимого единства главно-связующей, связующе-побочной, побочно-заключительной партии; несовпадение тематического и тонально-гармонического планов развития формы. Вторая часть: разработка преимущественно главной темы, плавный переход благодаря связующей к побочной и заключительной, проводимых в главной тональности и осуществляющих репризу формы. Старинная сонатная трехчастная форма: начало репризы с главной партии (нередко в сокращенном виде)	2	
	Практические занятия: Сонаты Д. Скарлатти, И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», 2 том, прелюдия фа минор; клавирная партита ля минор №3, сарабанда.		
	Самостоятельная работа обучающихся		

	Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров:Скарлатти. Сонаты по выбору.		
Тема 5.3 Концертная форма	<p>Содержание учебного материала Варианты названия концертной формы: рондо-вариационная (Протопопов), Концертная (Холопов), модуляционное рондо (Скребков). Наиболее крупная неполифоническая форма эпохи барокко. Применения в первых частях и финалах концертов, сонат, в больших прелюдиях. Гомофонный, гомофонно-полифонический склад.отсутствие строго установленного типа строения. Главные особенности: полное проведение рефрена только в начале и в конце части, тональная нестабильность рефрена, его повторение в других тональностях в средних проведений. Сходство с полифоническими фуигированными формами: чередование проведений темы и межтематических построений – интермедий. Тема – устойчивое изложения основного тематического материала с кадансом, обязательным в первом проведении. Мотивная сложность темы, частое применение последования ядро – развертывание – каданс; использование других форм. Последующие проведения не в основной тональности, сокращения, меньшая устойчивость, иногда отсутствие каданса, переход темы в интермедию. Интермедия (эпизод) – неустойчивая модулирующая часть, контрастирующая теме. Тональное развитие, использование мотивов темы, большое значение секвенций, текучесть изложения, последование мелких построений, разнообразие фактуры; следование двух интермедий подряд.</p> <p>Практические занятия: И. С. Бах. Концерт для клавира фа минор. 1 часть; концерт для двух скрипок, 1 часть; Итальянский концерт, 1 и 3 части; скрипичный концерт ми мажор, 1 часть; Английская сюита №3 соль минор, прелюдия; А. Вивальди. «Времена года», «Весна», 1 часть; «Осень», 1 часть.</p>	2	
	<p>Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Бах Концерт для двух скрипок, 1 часть.</p>		
Контрольная работа	<p>Содержание учебного материала Теоретический и практический материал по темам разделов 4. 5</p>	1	
	<p>Практические занятия: Самостоятельный анализ произведений и их частей по пройденным темам.</p>		
	<p>Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров.</p>		
Раздел 6	Вокальные формы		

<p>Тема 6.1. Специфика вокальных форм. Период в вокальных формах</p>	<p>Содержание учебного материала Специфика вокальных, в том числе оперных форм – влияние на музыку выразительности и структуры текста. Влияние текста на общий эмоциональный характер произведения, подчеркивание музыкой смысла отдельных слов, влияние строфики текста на членение музыкальной формы, влияние ритмики, стоп стиха на метроритм музыки. Необходимость и возможность более свободного, индивидуального построения музыкальной формы. Общие особенности вокальных форм: уменьшение роли точных реприз, усиление сквозного развития. Периоды повторного строения (простые, повторенные, двойные), их соответствие строфическим членениям текста. Особенности каденций – возможность двух одинаковых каденций, остановки на нетипичных аккордах. Ритмическое сходство каденций. Одинаковые предложения в периоде. Отыгрыши между предложениями. Построение периода из ряда фраз. Расширение и дополнение в периоде. Периоды из трех и четырех предложений. Одночастная форма свободного строения из цепи фраз, не образующих периода.</p>	<p>2</p>	
	<p>Практические занятия: начальные периоды в произведениях: Чайковский «Средь шумного бала», «Ни слова, о друг мой», ариозо Ленского «Я люблю вас, Ольга», «День ли царит», «Благословляю вас, леса», «Растворил я окно»; Глинка «Победитель», «Не называй ее небесной», «Венецианская ночь», «Я здесь, Инезилья»; Шуман «ЕЕ он страстно любит», «Мне снится ночами образ твой», «Ты в первый раз наносишь мне удар»; Танеев. «В дымке – невидимке»; Шуберт. «Спокойно спи», «Липа», «Серенада», «Седины»; Даргомыжский. «Оделась туманами Сьерра Невада»</p>		
	<p>Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: (начальные периоды): Чайковский. «День ли царит», «Ни отзывает, ни слова, ни привета»; Глинка. «Жаворонок», «Ночной зефир», «В крови горит огонь желанья», «Сомнение»; Дунаевский. «Песня о Родине»; Григ. «Сердце поэта».</p>		
<p>Тема 6. 2. Простые формы в вокальной музыке. Куплетная форма</p>	<p>Содержание учебного материала Простая двухчастная форма репризная и безрепризная. Куплетная форма с припевом и без припева. Примеры с двумя припевами. Форма бар, ее состав из трех строф – куплетов а а в, музыка первых двух повторяется с разным текстом, по количеству тактов они равны предложению; третья строфа более развита, имеет функцию завершения. Примеры простой трехчастной однотемной и двухтемной. Особенности реприз. Новый текст в репризах, варьированные репризы, существенные изменения в репризах</p>	<p>4</p>	

	– расширения, сокращения. Динамическая реприза. Тональная реприза. Примеры трехпятчастной и двойной трехчастной в вокальной музыке.		
	Практические занятия: Анализ примеров: Даргомыжский. «Друг мой прелестный»; Свиридов. «Маритана»; Шостакович «Песня о нужде»; Чайковский. «Ни слова, одруг мой», «Средь шумного бала», «Погоди», ария Гремина из оперы «Евгений Онегин», «В бурю», «Я тебе ничего не скажу», «Средь шумного бала», «Хотел бы в единое слово», «Скажи, о чем в тени ветвей»; Глинка «Сомнение», «Баркарола», «Не искушай», «Свадебная песня»; Шуберт «Седины», «Ворон», «Спокойно спи», «Весенний сон»; Шуман «Колечко золотое»; Рахманинов. «Весенние воды», «Сирень», «Ночью в саду у меня», «Не пой, красавица, при мне», «О нет, молю, не уходи»		
	Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Даргомыжский. «Титулярный советник», «16 лет», «Я вас любил»; Пахмутова «На улице мира»; Чайковский «Нет, только тот, кто знал», «Нам звезды кроткие сияли», «День ли царит»; Глинка «Ночной зефир», «Не пой, красавица», «Дубрава шумит», «Рыцарский романс»; Рахманинов «Утро», «Крысолов».		
Тема 6.3. Варьированная строфа в вокальной музыке	Содержание учебного материала Основа варьированной строфической формы – принцип видоизменения куплета с целью сблизить последовательное развитие сюжета или психологического содержания с последовательным развитием музыки. Виды: куплетно-вариационная и куплетно-вариантная. Варьирование фактуры и характера сопровождения в куплетно-вариационной форме, более существенные преобразования мелодии, ее характера и интонационного содержания, а также фактуры в куплетно-вариантной форме. Неизменным может оставаться только начало куплета. Приближение куплетно-вариантной формы либо к простой куплетной, либо к сквозной форме в зависимости от степени преобразования куплета. Тональное варьирование куплета (транспозиция в другую тональность). Соединение вариационного и вариантного принципов в одном произведении.	2	
	Практические занятия: анализ образцов Мусоргский «Песня Марфы» из оперы «Хованщина», Свиридов. «Я, странник убогий» из кантаты «Деревянная Русь»; Даргомыжский. «Вертоград»; Шуберт. «Маргарита за прялкой»; Чайковский. «На землю сумрак пал»		
	Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Чайковский. Романс Полины из оперы «Пиковая		

	дама», «То было раннею весной», Шуберт. «Юноша у ручья», «Песня арфиста»№2; Шуман «Тихие слезы», «Лорелея»; Бетховен. «К далекой возлюбленной», №3.		
Тема 6.4 Сквозные формы в вокальной музыке	Содержание учебного материала Основной принцип формы – непрерывное обновление музыкального материала либо его сквозное развитие в соответствии с движением текста, развитием его сюжетной и психологической линий. Разновидности: сквозная строфическая и сквозная нестрофическая. Контраст – сопоставление как основа сквозной строфической формы. Две разновидности сквозной нестрофической формы: контрастная и неконтрастная.	2	
	Практические занятия: Анализ примеров: Шуберт. «Предчувствие война». «Скиталец»; Мусоргский «Гопак», «Колыбельная Еремушки»; Свиридов «Горский парень»; Рахманинов «Увял цветок», «Дума», «Вчера мы встретились»; Прокофьев «Гадкий утенок», «Серое платье»		
	Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Рахманинов. «Судьба», «Молитва»; Свиридов. «Возвращение солдата»; Мусоргский. «Колыбельная» из цикла «Песни и пляски смерти»		
Тема 6.5 Смешанные формы в вокальной музыке	Содержание учебного материала Взаимодействие композиционных принципов разных форм в смешанных формах. Частое взаимодействие сквозного развития с принципами репризности, рефренности, куплетности.	2	
	Практические занятия: Анализ примеров: Шуман «Во сне я горько плакал», Шуберт. «Серенада», «Форель», «Весенний сон»; Даргомыжский. «Старый капрал»; Рахманинов. «Я жду тебя»,		
	Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Шуберт. «Форель»		
Тема 6.6 Сложные формы в вокальной музыке. Циклические формы в вокальной музыке.	Содержание учебного материала Сложная трехчастная в ариях da capo. Сложная двухчастная как вокальная форма арий в опере и оратории. Рондо в вокальной музыке. Сонатная форма в вокальной музыке, в ансамблях и хорах. Рондо-соната в вокальной музыке. Циклические формы в вокальной музыке – вокальный цикл, оратория, кантата, пассионы, месса, реквием, магнификат.	2	1,2
	Практические занятия: Анализ примеров: Гайдн. Ария Симона из 1 ч. Оратории «Времена года»; Глинка.«Песнь Маргариты», Ария Руслана (быстрый раздел); «Рондо Фарлафа»;		

	Шуберт «Любопытство» из цикла «Прекрасная мельничиха»; Даргомыжский. Каватина Владимира Игоревича из оперы «Русалка»; Свиридов. «Поет зима, аukat» из «Поэмы памяти Сергея Есенина».		
	Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Глинка. Ария Ратмира из оперы «Руслан и Людмила»; Даргомыжский. «Ночной зефир»; Глинка. Хор «Мы на работу в лес». Из оперы «Жизнь за царя»		
Тема 7	Историческое развитие сонатной формы		
Тема 7.1 Сонатная форма в творчестве венских классиков	Содержание учебного материала Особенности сонатной формы Гайдна, Моцарта. Сонатная форма Бетховена в разные периоды творческой деятельности.	2	
	Практические занятия: Гайдн. Симфонии 103, 104; Моцарт. Симфонии 40, 41, сонаты. Бетховен. Сонаты №8, 14, 17, 21, 23, 27, 32		
	Самостоятельная работа обучающихся Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Моцарт. Сонаты соль мажор, ля минор, до мажор, до минор; Бетховен. Сонаты № 1, 5, 6, 9, 10, 17, 32		
Тема 7.2 Сонатная форма в творчестве романтиков.	Содержание учебного материала Влияние эпической драматургии на сонатную форму Бородина. Особенности сонатной формы в лирико-психологических драмах Чайковского.	2	
	Практические занятия: Бородин. Симфония №2, Чайковский. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта».		
	Запись лекций, изучение материала лекций, работа с основной и дополнительной литературой. Анализ примеров: Чайковский. Симфонии №4, №6 (первые части).		
	Дифференцированный зачет	1	
		Всего аудиторных:	71
		Всего самостоятельных:	35
		Максимальная нагрузка:	106

Условное обозначение уровня освоения учебного материала:

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)

3. Условия реализации программы

3.1 Требования к минимальному материально-техническому обеспечению дисциплины «Анализ музыкальных произведений»

Реализация процесса обучения по дисциплине «Анализ музыкальных произведений» обеспечивается доступом каждого обучающегося к соответствующим базам данных и библиотечным фондам. Библиотечный фонд укомплектован печатными изданиями основной и дополнительной учебной литературы по дисциплине. Кроме того, в нем имеются официальные, справочно-библиографические и периодические издания по данному курсу.

Обучающиеся обеспечены бесплатным доступом к сети Интернет, что предоставляет возможность работы с современными профессиональными базами данных и информационными ресурсами.

Оборудование учебного кабинета: посадочные места по количеству обучающихся; рабочее место преподавателя; комплекты заданий для тестирования и контрольных работ, музыкальный инструмент (фортепиано), настенная доска с нотным станом.

Технические средства обучения: компьютер с лицензионным программным обеспечением; мультимедиапроектор; интерактивная доска.

3.2 Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

Основная литература:

1. Демченко А. И. Анализ музыкальных произведений. Концепционный метод : учебник для среднего профессионального образования/ А. И. Демченко. - 2-е изд., испр. и доп. – Издательство Юрайт, 2020. – 144 с.

2. Заднепровская, Г.В. Анализ музыкальных произведений [Электронный ресурс]: учебник / Г.В. Заднепровская. – Электрон.дан. – Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2018. – 272 с

3. Казанцева, Л.П. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни [Электронный ресурс]: учебное пособие / Л.П. Казанцева. – Электрон.дан. – Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2018. – 192 с.

4. Ройтерштейн, М. И. Основы музыкального анализа : учебник / М. И. Ройтерштейн. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2019. — 116 с. — ISBN 978-5-8114-2508-2. — Текст: электронный // Лань : электронно-библиотечная система. — URL: <https://e.lanbook.com/book/112746> (дата обращения: 30.10.2020). — Режим доступа: для авториз. пользователей.

5. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений : учебник для среднего профессионального образования / С. С. Скребков. – 2-е изд., испр. и доп. – Издательство Юрайт, 2020. – 302 с. Книга доступна на

образовательной платформе «Юрайт» urait.ru, а также в мобильном приложении. «Юрайт. Библиотека»

6. Черная М. Р. Анализ музыкальных произведений : учебное пособие для для среднего профессионального образования. – изд. 2-е, перераб. и доп. - Издательство Юрайт, 2020. –152 с. Книга доступна на образовательной платформе «Юрайт» urait.ru, а также в мобильном приложении. «Юрайт. Библиотека»

Дополнительная литература:

1. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.,1979.
2. Способин И. Музыкальная форма. М.,1974.
3. Тюлин Ю. Музыкальная форма. М.,1979.
4. Соколов О. Морфологическая система в музыке и её художественные жанры. Н.Новгород.,1994.
5. Холопова В. Форма музыкальных произведений. Учебное пособие. С.-Петербург, 1999

Интернет-ресурсы:

1. Сольфеджио. Теория музыки. Анализ. Гармония (решебники)
<http://www.lafamire.ru/>
2. Страница Искусства и Музыки Александра Майкапара.
<http://www.maykapar.ru/>
3. Проект Music Student <http://musstudent.ru>

4. Контроль и оценка результатов освоения учебной дисциплины

Итоговая аттестация по дисциплине проводится в форме дифференцированного зачета.

Зачет состоит из устного ответа на три вопроса, два из которых теоретические, один – практический. Продолжительность подготовки к вопросам – 15-20 минут. Студент должен продемонстрировать приобретенные за аттестуемый период знания, умения и навыки в соответствии с объемом программы и требованиями к уровню освоения содержания курса.

Оценки за ответы на устные вопросы:

– оценка «5» (отлично), если студент показал глубокие знания программного материала, полно и последовательно изложил содержание учебного вопроса и может практически применить свои знания.

– оценка «4» (хорошо), если студент правильно ответил на поставленный вопрос и умеет применять свои знания, но допустил единичные ошибки.

– оценка «3» (удовлетворительно), если студент обнаружил знание и понимание основных положений программного материала, но изложил материал недостаточно полно и непоследовательно.

– оценка «2» (неудовлетворительно), если студент обнаруживает незнание большей части изученного материала, и допустил существенные ошибки.

Критерии оценки для анализа музыкального произведения (или фрагмента произведения)

Отлично – музыкальная форма определена правильно, обучающийся находит все части (предложения, фразы, периоды), кадансы, цезуры, умеет дать правильное название каждому построению; знание терминологии и теоретического материала.

Хорошо – музыкальная форма определена правильно, но были допущены 1-2 ошибки, например, неправильно названо построение (вместо предложения – фраза или период), или не найдены кадансы. Допускаются 1-2 ошибки в знании терминологии и в теоретическом материале.

Удовлетворительно – музыкальная форма определена с помощью наводящих вопросов преподавателя, допущены 3-5 ошибок при определении построений (частей, предложений, фраз, периодов), не найдены кадансы. Допускаются 3-5 ошибок в терминологии и в теоретическом материале.

Неудовлетворительно – музыкальная форма не определена с помощью наводящих вопросов преподавателя, не найдены кадансы, отсутствует знание терминологии.

4.1 Проверяемые результаты

Результаты обучения (освоенные умения, усвоенные знания)	Формы и методы контроля и оценки результатов обучения
Знать:	
<ul style="list-style-type: none"> простые и сложные формы, вариационную и сонатную форму, рондо и рондо-сонату Показатели оценки: грамотно применять полученные знания в музыкальнотеоретическом анализе при определении структуры, общей композиции и музыкальной драматургии произведения	Практические занятия, контрольные работы, зачёт
<ul style="list-style-type: none"> понятие о циклических и смешанных формах Показатели оценки: грамотно применять полученные знания в музыкальнотеоретическом анализе при определении структуры, общей композиции и музыкальной драматургии произведения	Практические занятия, контрольные работы, зачёт
<ul style="list-style-type: none"> функции частей музыкальной формы Показатели оценки: Применить знания о видах музыкального материала, о способах преобразования музыкального материала, - рассуждать о функции материала в форме в единстве с характеристикой выразительной роли элементов музыкального языка и типов изложения музыкального материала	Практические занятия, контрольные работы, зачёт
<ul style="list-style-type: none"> специфику формообразования в вокальных произведениях Показатели оценки: грамотно применять полученные знания в музыкальнотеоретическом анализе при определении структуры, общей композиции и музыкальной драматургии произведения	Практические занятия, контрольные работы, зачёт

Уметь:	
<p>выполнять анализ музыкальной формы, рассматривать музыкальное произведение в единстве содержания и формы (ОК1, ОК2, ОК4, ОК8)</p> <p>Показатели оценки результата:</p> <ul style="list-style-type: none"> - характеризовать и находить структурные границы формы, - определять и характеризовать элементы музыкального синтаксиса, - выполнить анализ тематического материала в музыкальном произведении. 	Практические занятия, контрольные работы, зачёт
<p>рассматривать музыкальные произведения в связи с жанром, стилем эпохи и авторским стилем композитора (ОК1, ОК2, ОК4, ОК8, ОК9)</p> <p>Показатели оценки результата:</p> <ul style="list-style-type: none"> - охарактеризовать содержание музыки с позиций взаимодействия жанра, средств музыкальной выразительности и структуры; - уметь оценивать особенности композиции произведения в его историко-стилистической определенности, уметь интерпретировать и вникать в замысел композитора 	Практические занятия, контрольные работы, зачёт

5. Методическое обеспечение программы учебной дисциплины

5.1 Примерная тематика контрольных работ

Контрольная работа № 1 (5 семестр)

Контрольная работа проводится с выполнением студентами теоретических и практических заданий. Теоретические задания выполняются в устной форме (опрос). Практические задания выполняются в форме анализа музыкального произведения или его части.

Теоретические вопросы

1. Дайте определение музыкальной формы.
2. Перечислите основные средства выразительности
3. Перечислите типы фактуры.
4. Дайте характеристику каждому типу фактуры.
5. По каким признакам определяется жанр музыкального произведения?
6. Перечислите основные жанры в соответствии с жанровой классификацией.
7. Перечислите функции частей музыкальной формы.
8. По каким признакам определяется тип изложения материала в музыкальной форме?
9. Какие принципы развития в музыке вы знаете?
10. Перечислите особенности принципов развития в музыке.
11. Определение периода.
12. Строение периода (понятия фраза, предложение, кадансы, повторность, квадратный/неквдратный, экспозиционный/неэкспозиционный, модулирующий/однотональный).
13. Периоды с особенностями.
14. Определение простых форм.
15. Строение простых двухчастных форм.
16. Схемы простых двухчастных форм.
17. Репризные и безрепризные двухчастные формы.

18. Определение простых трехчастных форм.
19. Строение простых трехчастных форм (середина, реприза).
20. Схемы простых трехчастных форм.
21. Точные и неточные репризы. Репризные и безрепризные формы.
22. Определение сложных двухчастных форм.
23. Виды сложных двухчастных форм. Схемы сложных двухчастных форм.
24. Определение сложных трехчастных форм.
25. Схемы сложных трехчастных форм.
26. Виды реприз в сложных трехчастных формах.

Примеры для практического анализа музыкального произведения

- В.Моцарт Соната №11, 1 ч, тема;
 Л.Бетховен Симфония №2, 2 ч;
 Л.Бетховен Багатель ор 33 №3;
 П.И.Чайковский «Баркарола» из цикла «Времена года»;
 сложный период – Ф.Шопен Мазурка ор 41 №3;
 Ф.Шопен Фантазия f-moll, начальная тема;
 П.И.Чайковский «Детский альбом»;
 Л.Бетховен «Сурок»;
 Л.Бетховен «32 вариации», тема финала;
 В.Моцарт Соната №10, 2 ч;
 Ф.Шопен Вальс ор 34 №1 As-dur;
 П.И.Чайковский «Детский альбом», «Шарманщик поет»;
 М.И.Глинка романс «Венецианская ночь»;
 В.Моцарт Симфония №40, 4 ч, начальная тема;
 Л.Бетховен Соната №2, Grazioso;
 Л.Бетховен Соната № 20, менуэт, тема рефрена;
 Л.Бетховен Соната №3, скерцо;
 Ф.Шопен Этюд ор 10 №7 и №9, 12 ор 25 № 8;
 Ф.Шопен Мазурка ор. 67 №2 g-moll;
 Ф.Мендельсон-Бартольди «Песня без слов» №27, e-moll;
 М.И.Глинка романс «Сомнение»;
 Ф.Шопен Мазурка ор 30 №2 h-moll;
 В.Моцарт Соната №16, 2 ч;
 П.И.Чайковский романс «Мы сидели с тобой»;
 П.И.Чайковский ариозо Лизы из оперы «Пиковая дама», 1 действие, 2 картина «Откуда эти слезы?»;
 П.И.Чайковский опера «Евгений Онегин» №1 – дуэт и квартет;
 Ф.Шопен Ноктюрн ор 15 №3, g-moll;
 М.И.Глинка опера «Иван Сусанин» 1 действие Каватина и рондо Антонида;
 Л.Бетховен Соната № 6, 2 ч.;
 Л.Бетховен Соната № 4, 2 ч;
 Л.Бетховен Симфония №7, менуэт;

Л.Бетховен Симфония № 3, скерцо;
Л.Бетховен Багатель op 119, №1;
Шуберт Экспромт Ges-durop. 90№3;
Ф.Шопен Соната №2 b-moll, 2 ч;
Ф.Шопен Мазурка op 7, №2;
Ф.Шопен Мазурка op41, № 2;
Ф.Шуберт «Музыкальный момент» op94, №3, f-moll;
М.И.Глинка «Марш Черномора» из оперы «Руслан и Людмила»;
М.И.Глинка романсы «Я помню чудное мгновенье», «Я здесь, Инезилья»;
П.И.Чайковский Вальс цветов из балета «Щелкунчик»;
Р.Вагнер, увертюра к опере «Тангейзер».

Контрольная работа № 2 (7 семестр)

Теоретические вопросы

1. Определение вариационного цикла.
2. Особенности формы вариаций.
3. Вариации basso ostinato
4. Строгие вариации.
5. Свободные вариации.
6. Двойные вариации.
7. Вариации soprano ostinato.
8. Определение формы рондо.
9. Разновидности формы рондо: четное и нечетное рондо.
10. Рондо французских клавесинистов.
11. Рондо эпохи венского классицизма.
12. Рондо XIX века, рондообразные формы.
13. Определение сонатной формы.
14. Количество частей в сонатной форме.
15. Наименование и значение музыкальных тем и разделов, характер музыкального материала
16. Экспозиция.
17. Разработка (тональный план, структура, виды вторых частей в сонатной форме).
18. Реприза (изменения, тональный план), кода, вступление.
19. Определение, применение рондо-сонаты, характер музыки.
20. Схема рондо-сонаты.
21. Особенности формы: признаки, общие с рондо и с сонатной формой.

Примеры для практического анализа музыкального произведения

Д.Шостакович Прелюдия gis-moll op 87;
Д.Шостакович Симфония №8, 4 ч;
Ф.Шуберт «Двойник» из цикла «Зимний путь»;
И.С.Бах Месса h-moll «Crucifixus»;
И.Брамс Симфония №4, финал;
Л.Бетховен «32 вариации»;
В.Моцарт Соната №11, 1 ч;

Л.Бетховен Соната №12, 1 ч;
 В.Моцарт «Вариации на тему из оперы «Прекрасная Франсуаза»;
 Ф.Шуберт квартет «Девушка и смерть», 2 часть;
 Р.Шуман «Симфонические этюды»;
 П.И.Чайковский вариации из трио «Памяти великого художника»;
 П.И.Чайковский Сюита №3 для оркестра, финал;
 Двойные вариации – Й.Гайдн Лондонская симфония Es-dur, 2 ч;
 Л.Бетховен Симфония №5, 2 часть;
 М.И.Глинка «Камаринская»;
 Й.Гайдн «Анданте с вариациями»;
 М.И.Глинка «Персидский хор» из оперы «Руслан и Людмила»;
 М.Равель «Болеро»;
 Д.Шостакович Симфония №7, 1 ч, эпизод вражеского нашествия»;
 М.Мусоргский Песня Варлаама «Как во городе было во Казани» из оперы «Борис Годунов», 1 действие 1 картина;
 М.Мусоргский песня Марфы «Исходила младешенька» из оперы «Хованщина»;
 С.Прокофьев марш из оперы «Любовь к трем апельсинам»;
 Л.Бетховен «Ярость по поводу утерянного гроша»;
 Ф.Куперен «Жнецы», «Сборщицы винограда», «Любимая»;
 Дакен «Кукушка», Рамо «Нежные жалобы»;
 В.Моцарт Рондо a-moll;
 В.Моцарт Концерт для фортепиано с оркестром d-moll , 2 ч Романс;
 Л.Бетховен Соната №25 финал;
 Л.Бетховен Соната №20 финал;
 Л.Бетховен Соната №10 финал;
 Р.Шуман Новеллетта №5,8;
 Р.Шуман «Венский карнавал» №5;
 М.И.Глинка Рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила»;
 П.И.Чайковский Вальс из оперы «Евгений Онегин»;

Дифференцированный зачет (8 семестр)

Дифференцированный зачет проводится с выполнением студентами теоретических и практических заданий. Теоретические задания выполняются в устной форме (опрос). Практические задания выполняются в форме анализа музыкального произведения или его части.

Теоретические вопросы

1. Определение циклической формы.
2. Сюита (старинная сюита, классическая сюита, новая сюита)
3. Сонатно-симфонический цикл (трехчастный и четырехчастный, выбор тональностей).
4. Тематические связи частей цикла в симфонии.
5. Определение контрастно- составной формы, ее разновидности.
6. Смешанные формы.
7. Свободные формы.

8. Особенности формообразования в вокальной музыке.
9. Куплетная форма.
10. Куплетно- вариационная и куплетно-вариантная формы.
11. Сквозные формы и их разновидности.
12. Особенности сонатной формы в драматической драматургии.
13. Особенности сонатной формы в эпической драматургии.
14. Старинная двухчастная форма.
15. Старинная сонатная форма.
16. Концертная форма барокко.

Примеры для практического анализа музыкального произведения

- В.Моцарт Сонаты №7,14, 1 ч;
 В.Моцарт Симфония №40, 1 ч;
 Л.Бетховен Сонаты №2, 3, 5, 6, 7, 10, 18, 23, 28, 1 ч;
 Л.Бетховен Соната №14, 3 ч;
 Л.Бетховен Симфонии №1, 2, 8, 9 1 ч;
 Л.Бетховен увертюры «Эгмонт», «Кориолан»;
 М.И.Глинка «Арагонская хота»;
 Ф.Шуберт «Неоконченная симфония» 1 ч;
 И.Брамс Симфония №4, 1 ч;
 Сонатная форма без разработки – В.Моцарт увертюра к опере «Свадьба Фигаро»;
 Д.Россини увертюра к опере «Севильский цирюльник»;
 Д.Шостакович Прелюдия H-dur op 87;
 А.Бородин Опера «Князь Игорь»: Каватина Владимира Игоревича.
 Сонатная форма с эпизодом – Д.Шостакович Симфония №7, 1 ч.;
 Л.Бетховен финалы Сонат №2, 4, 12, 13.
 В.Моцарт финалы Сонат №3, 15, финал сонаты c-moll;
 Н.А. Римский-Корсаков «Шехеразада», 4 часть.

5.3. Методические рекомендации преподавателям

Основные формы работы в курсе анализа музыкальных произведений – изложение теоретического материала, подкрепляемого примерным анализом, и опрос учащихся. Изложение материала должно быть сжатым и содержать сведения, необходимые для практических работ. Разделы дисциплины проходятся с неодинаковой подробностью. Наибольшую трудность представляют темы: «Период, простые формы» и «Сонатная форма». В порядке общего ознакомления проходятся темы, имеющие в исполнительской практике меньшее значение (старинное рондо), а также трудные формы, основательное знакомство с которыми невозможно в рамках плана исполнительских отделений (свободные и смешанные формы). Методически трудной является тема «Полифонические формы». В зависимости от конкретных условий учебной работы прохождение может быть ограничено формой фуги. Учащимся следует давать рекомендации для быстрого определения структурных признаков сочинения. Для тех, кто

впервые знакомится с предметом, усвоение структурного слоя представляет самую трудоемкую задачу, которую необходимо решать.

Степень сложности заданий для анализа музыкальной формы определяется индивидуальными способностями студентов и требованиями программы. Преподаватель должен соблюдать индивидуальный подход в обучении, присоставлении контрольных работ. Для слабых студентов (или без музыкального образования в объеме музыкальной школы) задания могут быть однотипными, но содержать меньший объем и меньшую степень сложности. Все обучающиеся в полном объеме изучают и отвечают теоретический материал. Для анализа музыкальных произведений рекомендуется подбирать различный музыкальный материал. Для слабых обучающихся произведения могут быть небольшими, с несложной фактурой, без сложностей в построении.

5.4 Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

В соответствии с требованиями ФГОС СПО, объем дисциплины «Анализ музыкальных произведений» в рабочих учебных планах нормирован в академических часах и включает в себя аудиторную и самостоятельную (внеаудиторную) работу студентов. При этом на самостоятельную работу студентов отводится 35 часов. Распределение часов на самостоятельную работу студентов по семестрам:

В VII семестре на самостоятельную работу студентов отводится - 16 часов.

В VIII семестре на самостоятельную работу студентов отводится - 19 часов.

Кроме того, практика по предмету предполагает индивидуальные занятия в соответствии с графиком.

Цели самостоятельной работы:

- Систематизация и закрепление теоретических знаний.
- Развития познавательных способностей и активности студентов, творческой инициативы, самостоятельности, ответственности и организованности.
- Формирования, самостоятельности мышления, способностей к саморазвитию, совершенствованию и самореализации.
- Развития исследовательских умений.

Задачи самостоятельной работы:

- Научиться самостоятельно делать анализ музыкальной формы.
- Определять в построениях кадансы, цезуры, части, модуляции.
- Уметь правильно определять и давать названия музыкальным построениям.
- Формировать умение использовать справочную и специальную литературу.

- Практическое освоение элементов музыкального языка.
- Выработка умения анализировать элементы музыкального языка в единстве формы и содержания (целостный анализ).

Овладение знаниями и практическими умениями по дисциплине является необходимым условием развития у студентов профессиональной компетентности, инициативы и творческого отношения к делу. Непременным условием профессионального становления студентов является привлечение их к самостоятельной учебно-познавательной деятельности.

Под самостоятельной работой понимается планируемая учебная, учебно-исследовательская, научно-исследовательская работа студентов, выполняемая во внеаудиторное (аудиторное) время по заданию и при методическом руководстве преподавателя, но без его непосредственного участия (при частичном непосредственном участии преподавателя, оставляющем ведущую роль за работой студентов).

Студентам предлагаются разные виды самостоятельных заданий, выполнение которых способствует более полному усвоению теоретических знаний и практических умений по народной музыкальной культуре.

Для самостоятельной проработки студент еженедельно получает домашнее задание, процесс выполнения которого контролируется на индивидуальных консультациях. За выполненное в полном объеме задание выставляется оценка по пятибалльной системе. Самостоятельные занятия рекомендуется организовывать ежедневно по 15 – 20 минут, занимаясь в учебных аудиториях с инструментом

Основные формы самостоятельной работы

Самостоятельная работа по дисциплине «Анализ музыкальных произведений» является обязательной. Преподаватель должен на каждом уроке проверять самостоятельную работу студентов, без которой невозможно дальнейшее развитие и совершенствование приобретенных навыков и умений у студентов, а также закрепление полученных знаний.

Самостоятельная работа по дисциплине «Анализ музыкальных произведений» совершенно необходима, т.к. важно добиться регулярной, планомерной работы студентов над развитием и совершенствованием музыкальных способностей. Однако самостоятельная работа эффективна, когда она правильно составлена.

Основные требования к самостоятельной работе

Посильность. Самостоятельная работа не должна превышать возможностей студентов на данном уровне их развития.

Конкретность. Необходимо указать задачу, цель и путь выполнения задания. Все должно быть предварительно проработано в классе, показан способ выполнения.

Правильная дозировка. Практика показывает, что чрезмерный объем заданий приводит к поспешному и недобросовестному их выполнению. Так,

например, если студентам от урока до урока задается для анализа 3-5 крупных произведений, то обычно вырабатывается неряшливое неправильное выполнение задания. Это входит в привычку, приучает к спешке, недоделанности.

При проверке самостоятельных работ педагог должен требовать высокого качества их выполнения.

В училище на уроках предмета «Анализ музыкальных произведений» существует практика заданий по темам. Она рассчитана на умение работать самостоятельно и дает студенту некоторую свободу во времени. На усвоение темы дается определенный срок. Способные студенты могут сдать ее раньше, менее способные, не сдавшие в срок, будут продолжать работу. К полугодовому зачету или экзамену допускаются лишь те, кто сдал все темы, кто ответил устно или письменно по каждой теме теоретический материал, кто сделал анализ всех заданных произведений. Подобная практика заданий заставляет студентов работать в течение года, а не только в период подготовки к сессии.