

**Министерство культуры Нижегородской области  
ГБПОУ «Арзамасский музыкальный колледж»**

**Рабочая программа дисциплины ОП.05**

# **Анализ музыкальных произведений**

**специальность 53.02.06 «Хоровое дирижирование»  
(углублённой подготовки)**

**Арзамас  
2020**

Рабочая программа разработана на основе Федерального государственного образовательного стандарта (далее – ФГОС) среднего профессионального образования (далее СПО) по специальности 53.02.06 «Хоровое дирижирование» (углублённой подготовки).

Одобрена предметно-цикловой комиссией «Теория музыки»  
председатель ПЦК Донцова С.Н.

Разработчик:  
Преподаватель ГБПОУ «Арзамасский музыкальный колледж»  
**Яшенков И.А.**

## Содержание

1. Цель и задачи дисциплины.
2. Требования к уровню освоения содержания дисциплины.
3. Объем курса, виды учебной работы и отчетности.
4. Содержание дисциплины и требования к формам и содержанию текущего, промежуточного, итогового контроля и выпускной квалификационной работы (программный минимум, зачетно-экзаменационные требования).
5. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины.
6. Материально-техническое обеспечение дисциплины.
7. Методические рекомендации преподавателям.
8. Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов.
9. Перечень основной учебной и методической литературы.

## 1. Цель и задачи дисциплины

Настоящая рабочая программа «Анализ музыкальных произведений» предназначена для реализации положений ФГОС СПО третьего поколения по специальности 53.02.06 «Хоровое дирижирование» (углублённой подготовки).

**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 музыкального колледжа.

В **задачи обучения** по данной дисциплине в соответствии с требованиями ФГОС СПО третьего поколения по специальности 53.02.06 «Хоровое дирижирование» (углублённой подготовки), входит формирование следующих компетенций:

### **Общие компетенции**

ОК 1. Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.

ОК 2. Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.

ОК 3. Решать проблемы, оценивать риски и принимать решения в нестандартных ситуациях.

ОК 4. Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.

ОК 5. Использовать информационно-коммуникационные технологии для совершенствования профессиональной деятельности.

ОК 6. Работать в коллективе, эффективно общаться с коллегами, руководством.

ОК 7. Ставить цели, мотивировать деятельность подчиненных, организовывать и контролировать их работу с принятием на себя ответственности за результат выполнения заданий.

ОК 8. Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.

ОК 9. Ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности.

### **Профессиональные компетенции**

ПК 1.1. Целостно и грамотно воспринимать и исполнять музыкальные произведения, самостоятельно осваивать исполнительский репертуар (в соответствии с программными требованиями).

ПК 1.4. Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в процессе поиска интерпретаторских решений.

ПК 2.2. Использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в преподавательской деятельности.

ПК 2.4. Осваивать основной учебно-педагогический репертуар.

ПК 2.7. Планировать развитие профессиональных умений обучающихся.

## 2. Требования к уровню освоения содержания дисциплины

**уметь:**

- анализировать нотный текст с объяснением роли выразительных средств в контексте музыкального произведения, анализировать музыкальную ткань с точки зрения ладовой системы, особенностей звукоряда (использования диатонических или хроматических ладов, отклонений и модуляций), гармонической системы (модальной и функциональной стороны гармонии), фактурного изложения материала (типы фактур), типов изложения музыкального материала,
- использовать навыки владения элементами музыкального языка на клавиатуре и в письменном виде,

**знать:**

- понятия звукоряда и лада, интервалов и аккордов, диатоники и хроматики, отклонения и модуляции, тональной и модальной системы,
- типы фактур,
- типы изложения музыкального материала.

### **3. Объём дисциплины, виды учебной работы и отчётности**

Срок освоения дисциплины - VIII семестр обучения. Обязательная учебная нагрузка студента – 38 ч., самостоятельная – 19 ч., максимальная – 57 ч. Рабочим учебным планом предусмотрен дифференцированный зачёт в конце семестра.

Основные формы работы: целостный анализ музыкального произведения, анализ частей, функций частей, работа с музыковедческой и нотной литературой, творческие задания. Формы учебной работы (в связи со спецификой дисциплины) опираются на практические занятия (мелкогрупповые) и самостоятельные занятия.

Все формы работы по развитию музыкального слуха коррелируют с другими дисциплинами ОПОП по специальности:

**Профессионального цикла** (специальный класс, фортепиано);

**Профильных учебных дисциплин** (история мировой культуры, народная музыкальная культура, музыкальная литература (зарубежная и отечественная);

**Общепрофессиональных дисциплин** (элементарная теория музыки, гармония, сольфеджио);

**Учебной практики** (педагогическая работа).

Формой отчётности, позволяющей вести наблюдение за профессиональным ростом обучающегося, могут быть материалы контрольных заданий по семестрам, которые сохраняются на весь период обучения.

**4.Содержание дисциплины и требования к формам и содержанию текущего, промежуточного, итогового контроля (программный минимум, зачётно-экзаменационные требования)**

**Тематический план и содержание учебной дисциплины ОП.05 Анализ музыкальных произведений**

Наименование разделов и тем	Содержание учебного материала, лабораторные работы и практические занятия, самостоятельная работа обучающихся, курсовая работа (проект)	Объем часов	Уровень освоения *
1	2	3	4
<b>Раздел 1.</b>	<b><i>Музыка как вид искусства</i></b>	<b>2</b>	
<b>Тема1. ВВЕДЕНИЕ. Музыка как вид искусства. Содержание и форма в музыке</b>	<p><b>Содержание учебного материала</b></p> <p><b>1 Музыка как вид искусства</b>            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.  <b>Содержание и форма в музыке.</b>            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 членность – двуединая, характерная черта музыкальной формы.</p> <p><b>Практические занятия:</b> Окегем «Deo gratias», Лахенманн «Pression», Кейдж «74», Брукнер, струнный квинтет, ч. 3, Бетховен, струнный квартет ор.132 ч. 3; Симфония №6 ч. 4-5.</p> <p><b>Самостоятельная работа обучающихся:</b></p>	1,5	1
		<b>0,5</b>	
		1	
<b>Раздел 2.</b>	<b><i>Период и простые формы</i></b>	<b>8</b>	
<b>Тема2.1.</b>	Содержание учебного материала	2,5	1, 2, 3

<p><b>Классический период.</b>  <b>Масштабно - тематические структуры.</b>  <b>Понятие темы в музыке</b></p> <p><b>Тема 2.2.</b>  <b>Разновидности периода</b></p>	<p>1</p>	<p><b>Масштабно-тематические структуры</b>  Понятие формы в музыке; две ее стороны- содержательная либо динамическая и структурная либо статическая; логическая связь между ними. Понятие ИМТ в форме (Асафьев. Музыкальная форма как процесс). Понятие периода законченной (или относительно законченной) музыкальной мысли, завершенной каденцией.</p> <p><b>Классический период.</b> Строение, тональное развитие, каденции. Область применения классического периода.</p> <p>Понятие «мотив», «фраза», «субмотив»; их объединение в более крупные структуры. Мотивная фраза. Мотивное развитие в целой форме. отражение в организации масштабнo-тематических единиц логики мышления человека.</p> <p>Периодичность. Использование в русских народных песнях и произведениях советских композиторов. Суммирование, дробление как развитие периодичности. Замкнутые и незамкнутые структуры.</p> <p><b>Понятие темы в музыке.</b>  Понятие «темы», как главной музыкальной мысли в произведении. Ее отличие от любой мелодической линии в структуре. Методы тематического развития: разработочный (мотивный), вариационный, полифонический.</p> <p><b>Классический период</b>  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.</p> <p>Классификация типов периода, основывающаяся на разных критериях: историческом (предклассический, классический, романтический, постромантический), структурном (простой, сложный, усложненный), тематическом (повторного и неповторного строения), тонально-гармоническом (однотональный и модулирующий). Простой период – как эталон экспозиционности. Характерные черты: тематическое, тонально-гармоническое единство, структурная целостность, квадратность.</p> <p>Структурное строение, два уровня. Предложение как составная часть периода. Признаки предложения: масштабы (4, 8, редко 2) и каденция. Количество предложений: нормативно – 2, ненормативно – 3. Внутреннее масштабнo- тематическое строение предложений и периода в целом. Мотив – как мельчайшая структурно-смысловая единица периода. Содержательная и структурная функция мотива. Его признаки (наличие одного сильного момента), подвижность масштабов (1, 2, часть такта) в зависимости от метрических, темповых условий. Мотив и фраза – как единицы внутренней структуры периода (второй уровень). Типы масштабнo-тематических структур (периодичность, дробление, суммирование, дробление с замыканием) и их выразительно-смысловая, логическая роль.</p> <p>Гармоническое строение. Факторы целостности: господство одной тональности; дистанционные связи двух</p>		
--	----------	--	--	--

каденций. Классификация каденций с позиций функциональности (неустойчивые – половинные (0,5) и устойчивые (совершенные и несовершенные) и их местоположение в периоде (серединные – заключительные). Характер отношений серединной и заключительной каденций, их формообразующий и эмоциональный эффект. Завершенность, успокоенность каденционной рифмы D – T в однотональном периоде и открытость, незавершенность – в модулирующем.

#### **Разновидности периода**

Трудноделимый период как результат использования в конце первого предложения вторгающейся каденции. Неделимый период – отсутствие серединной каденции.

Индивидуальность тонально-гармонического плана внутреннего развития в каждом периоде.

Тематическое строение: период повторного строения как наиболее распространенный и в наибольшей степени отвечающий понятию «период» (сходство начальных мотивов в предложениях и различие каденций). Период неповторного строения, членение на тематически несходные предложения, его большая слитность. Внутреннее тематическое строение периода на уровне последования мотивов и фраз – ключ к пониманию содержания темы (однородной – контрастной, моно- и полиэлементной), ее жанровой природы и степени ее внутреннего противоречия.

Динамическое строение периода (динамический профиль). Зона «золотого сечения» (начало второго предложения) – классическое местоположение главной кульминации. Сдвиг вправо – как фактор динамической дестабилизации формы.

Сложный период – период, предложения которого уже сами по себе являются периодом (или близки периоду). Типичная разновидность сложного периода – двойной, из четырех сходных предложений. Роль двух центральных каденций (серединной и заключительной) в объединении двух простых периодов в сложный. Отличие сложного периода от повторенного простого, заключающееся в различных каденциях сложных предложений. Частое использование этой формы у Ф. Шопена, С. Прокофьева.

Усложненный период – как результат усложнения внутреннего процесса в периоде. Расширение развивающего момента в нем, и как следствие – нарушение «квадратности». Вариант усложненного периода: расширенный и сокращенный. Местоположение расширения (до каденции, в момент каденции), средства расширения гармонические, структурные, тематические) и их динамизирующе – процессуальная роль. Усечение и сжатие периода как более редкие виды преодоления квадратности.

Образно-смысловая и формообразующая роль дополнений. Взаимосвязь и взаимообусловленность их с внутренним процессом в периоде. Заключительная общелогическая функция и заключительный тип изложения (тонально-гармоническая устойчивость) – признак дополнения. Бифункциональные дополнения: развивающие и репризные.

Черты других форм в периоде: трехчастность на основе периода из трех предложений, двухчастность в связи с развивающим характером второго предложения неповторной структуры, вариационность – в периоде типа  $AA_1 < A_2A_3$ , рондообразность в периоде, где изложена контрастная тема ( $AB < AC + \text{доп. } A$ ), сонатность – в периоде с изменением тональных отношений во втором предложении двух тематических элементов первого предложения ( $AB < AB_1$ ), и т. д.

Период как часть иной формы и как небольшая самостоятельная композиция. Его особенности, вытекающие из специфики драматургических и формообразующих задач.

Краткий обзор эволюции формы в доклассический период (И. Бах, Д. Скарлатти), в эпоху венского классицизма (И. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен), романтизма (Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шопен, Э. Григ), в русской музыке второй половины 19-го и начала 20 века.

	<b>Практические занятия:</b> Бетховен. Соната № 1, ч. 2; № 2, ч. 4; № 16, ч. 2; № 4, ч. 2; № 8, ч. 2; № 13, ч. 3; Шопен. Прелюдии: e-moll, G-dur; Скрябин. Прелюдии: op. 31 № 2. Прокофьев. Мимолетности: № 1, 12. Шопен. Прелюдия a-moll; Чайковский. «Апрель». Глазунов. Соч. 42 № 3 Вальс D-dur; Рахманинов. Концерт № 2, ч. 2**	1	
	<b>Самостоятельная работа обучающихся:</b> Моцарт. Соната № 5 G-dur KV283, ч. 2; № 16 B-dur KV570, ч. 2. Бетховен Соната для фортепиано № 18, ч. 3; № 6, ч. 2; № 13 ч. 2. Дебюсси. «Шаги на снегу»; Прокофьев. Соната № 9, ч. 1, главная партия. Симфония № 1, ч. 1, главная партия. Равель. Вальс, вторая тема. Прокофьев. Соната № 1, ч. 4. Мясковский. Симфония № 6, ч. 1, главная партия; Скрябин. Этюд op. 65 № 2.**	2	
	<b>Контрольные работы:</b> Тест по пройденным темам, комплексный анализ. Шуберт «У моря», Гайдн, соната №47, ч. 2, Шопен. Этюд op.10 №2**	0,5	
<b>Тема 2.3. Простые и промежуточные формы.</b>	<b>Содержание учебного материала</b>	1	<b>1, 2, 3</b>
<b>1</b>	<b>Простая двухчастная форма</b> Возникновение простой двухчастной формы на жанрово-песенной основе; типичные соотношения: песня – танец, запев – припев, танец – отыгрыш, танец из «двух колен» и т. д. Соразмерность частей формы; преимущественно квадратное строение. Двухчастная безрепризная форма. Функции частей: 1 часть – (i), экспозиция 1й темы (форма однотонального или модулирующего периода), 2я часть (mt) – а) экспозиция 2й темы (форма периода), б) развивающая (построение неустойчивого срединноразвивающего характера, замкнутое заключительной каденцией). Степень и тип контраста (извне – изнутри), характер контраста (оттеняющий, дополняющий) второй части. Факторы сплочения формы (тонально-гармонический план, тематические связи, динамический профиль). Наиболее частые случаи возникновения двухчастной безрепризной формы в жанрах вокальной музыки в связи с объединяющей ролью текста. Сравнительно редкие случаи появления безрепризной формы контрастного типа в инструментальной музыке, их характерность для стиля Р. Шумана. Частое применение двухчастной формы развивающего типа в частях сложных форм, в рондо, в куплетах песни, в инструментальных миниатюрах. Двухчастная репризная форма. Функции частей. 1 ч. (i) – экспозиция темы, структура нормативного простого периода, нередко модулирующего, как правило квадратного. 2 ч. (mt) – развивающая и завершающая. Внешнее сходство формы второй части с простым периодом (две каденции, масштабы, внутренняя структура) и ее коренное отличие от него: развивающая функция первого построения – середины. Варианты тематического строения середины; тип контраста, масштабы предложения, тонально-гармоническая предиктивность (концентрация доминанты, половинная автентическая каденция). Типичные приемы развития в «третьей четверти»: дробление, секвенцирование, мотивное вычленение. Реприза – формообразующая, объединяющая функция и образно-смысловая роль. Масштабы – одно предложение. Классификация репризы, исходя из качества репризного повтора: статическая, варьированная, динамическая, динамизированная, затухающая. Бифункциональность измененных реприз. Особый тип реприз: тональная, тематическая. Различные случаи повторения частей в простой двухчастной форме: 1) повторение каждой из частей; 2) повторение только первой части; 3) повторение только второй части. Типы повтора: буквальный, варьированный. Смысловая роль 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 запеваем и припевом, в романсе.		

2	<p><b>Простая трёхчастная форма</b></p> <p>Трёхчастная форма как более развитый структурно-масштабный вариант двухчастной формы (в этапах развития и завершения), в которой I часть – (i) выполняет экспозиционную функцию, II часть – середина – (m) – бифункциональна (развитие или экспозиция второй темы), III часть – (t) – функция объединения, завершения формы. Классификация формы с позиции тематического строения и функции второй части (однотемная – развивающая и двухтемная – контрастная) и третьей части (репризная, безрепризная). I часть как изложение основной темы в форме периода (любого типа), тонально замкнутого и тонально разомкнутого. Большая сложность темы по сравнению с первой темой в двухчастной форме (жанровая, интонационная, структурная, тонально-гармоническая, динамическая) и ее больший потенциал в поступательном развитии формы. 2 часть – середина развивающая. Срединно – развивающий тип</p>	1	
	<p>изложения. Масштабы: от равенства первой части до нарушения пропорций (расширение, сжатие). Тематизм: первая тема, ее элементы. Форма: построение неустойчивого срединно-развивающего, нередко разработочного характера, замкнутого половинной каденцией в главной тональности. Три стадии развивающего процесса: первая – i – экспозиция «объекта» развития (мотив, фраза из первой темы в неизменном или трансформированном варианте), вторая – m – собственно развитие с его тонально-гармоническим движением, структурной дробностью и прогрессирующей динамикой, и третья – t – бифункциональная: прекращение предшествующего процесса и подготовка третьей части – преддыкт. Место и роль развивающей середины в общем образно-смысловом и динамическом процессе формы: середина как кульминационная зона; середина как накопление энергии для кульминации в третьей части. 2 часть – середина двухтемной формы. Особенность функциональности: «m» - с позиции всей формы; экспозиция второй темы. Тип контраста: контраст извне (сопоставление) – полное обновление интонационного языка и средств музыкальной выразительности; контраст изнутри (производный) – рождение второй темы с сохранением важных интонационно-смысловых ячеек первой. Форма изложения – период, или, чаще, заметное приближение к его закономерностям. Смена тональности как признак всеобщей развивающей функции части. Варианты завершения: каданс в тональности середины; размыкание формы; перерастание в преддыкт к репризе. 3 часть – реприза. Формообразующая (объединяющая, замыкающая) и смысловая функция. Форма репризы трехчастной композиции в отличие от двухчастной – период или построение, развитое до рамок периода. Реприза статическая – как фактор стабильности формы (t) и утверждение основной музыкальной мысли в первоначальном виде. Бифункциональность измененных реприз (t) – варьированной, вариантной, динамической, динамизированной и их процессуально-смысловое значение: реприза – итог, реприза – вариант, реприза – кульминационный этап развития, реприза – заключение (затухающая). Источники перемен в репризе и их местоположение в форме (или в первой, или во второй части). Реприза как результат взаимодействия, сопряжения тематизма и процессуальных событий двух первых частей. (Например, «Песня без слов» № 1 и № 41 Ф.Мендельсона). 3 часть безрепризной трехчастной формы как третья стадия в развитии при отсутствии возврата первой темы. Изложение новой темы, но в главной тональности (главный фактор замыкания формы). Редкость ее применения. Возникновение «репризности» в третьей части формы, носящей характер продолженного развития с возвращением в ней интонационного строя, типа изложения и фактуры первой части. Большое конструктивно-смысловое значение этих элементов. Особая роль дополнений и код в безрепризной трехчастной форме; их – нередко – тематически репризное значение, например, «Песня без слов» № 6 Ф.Мендельсона. Различные варианты динамического профиля трехчастной формы. Факторы сплочения формы. Повтор частей: качество и варианты. Наиболее распространенный случай – повторение первой части, а затем – второй и третьей, вместе взятых. Рождение рондообразной пятичастной структуры как результат повтора только середины и репризы и ее варианты: трех-пятичастная форма – при статическом повторе (АВАВА) и двойная трехчастная – при существенно измененном повторе середины (иногда и репризы), (АВАВ<sub>1</sub>А).</p>		

	<b>3</b>	<b>Промежуточные простые формы</b> 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.	0,5	
		<b>Практические занятия:</b> структурный анализ. Моцарт Соната № 11 A-dur KV331, ч. 1, тема. Бетховен Сон. № 2, ч. 2; ч. 4; № 32, ч. 2. Глинка «Не томи, родимый», «Утешение». Моцарт Симфония № 40, ч. 3. Бородин Каватина Кончаковны (№ 9) из оперы «Князь Игорь». Глинка «Ночной зефир», «Сомнение». Лист «У родника».	1	
		<b>Самостоятельная работа обучающихся:</b> структурный и партитивно-комплексный анализ. 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» Бородин «Спящая княжна»	2	
		<b>Контрольные работы:</b> Тест по пройденным темам, Шуберт. «Атлас», «Колыбельная ручья»; Брамс, квинтет для кларнета и струнных, ч. 3, 1-й раздел., Моцарт, симфония №38, ч. 2, 1-й раздел.	0,5	
<b>Раздел 3.</b>		<b>Регулярные сложные формы</b>	<b>20</b>	
<b>Тема 3.1. Сложная двухчастная и трехчастная формы.</b>		<b>Содержание учебного материала</b>	1	<b>1, 2, 3</b>
	<b>1</b>	<b>Сложная двухчастная форма</b> 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.		

	2	<p><b>Сложная трёхчастная форма</b></p> <p>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.</p> <p>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.</p> <p>Два типа средних частей в классической музыке – трио и эпизод.</p> <p>Структурные особенности трио, обусловленные его циклическим происхождением: нормативная форма, обычно – простая, реже – период. Общелогическая и композиционная функция – экспозиция второй темы, песенно-танцевальный или моторно-жанровый, иногда со следами фактуры инструментального трио. Плавный переход к репризе (через размыкание или связей) как проявление принципа заполнения скачка и тенденции от расчлененности к слитности. Более редкие случаи связывания первой и второй частей (Ф.Шопен. «Баркарола»).</p> <p>Общелогическая функция эпизода – развивающая и как следствие – его структурные особенности: сквозное развитие, преобладание процессуального начала над архитектурной уравновешенностью, форма – построение срединно-разработочного характера с тремя стадиями процесса: i – изложение нового тематизма (фраза, предложение),</p>	1	
--	---	---	---	--

m – его развитие и t – предикат к репризе сложной трехчастной формы.

Влияние типа средней части на характер репризы: тяготение трио к репризе da capo (иногда преодолеваемое – Ф.Шопен. Ноктюрн c-moll и полонез c-moll); импульс к сквозному непрерывному развитию, к динамизации и изменениям репризы, исходящим из средних частей типа эпизода. Средняя часть формы как промежуточное явление между трио и эпизодом (Ф.Шопен. Ноктюрн op.9, № 3; Ф.Шуберт. Соната C-dur, Andante (1815г). Средняя часть как «развивающаяся середина» (Ф.Шопен. Мазурка op. 41 № 4; Э.Григ «Лирические пьесы»: «Минувшие дни»).

Типы реприз: полная, расширенная, сокращенная; точная – статическая и измененная: варьированная, динамическая, динамизированная, синтезированной. Средства динамизации, ее предпосылки, содержащиеся как в самом характере основной мысли, так и в драматургических процессах средних частей. Динамизация репризы посредством «композиционного отклонения в разработку сонатной формы» (В.Бобровский). Пример: Л.Бетховен. Симфония № 3: Траурный марш.

Сверхсхемные части – вступление и кода – как признак исторически возрастающей органичности, целостности сложной трехчастной формы. Многообразие драматургических функций вступления (активизация внимания и подготовка и восприятию яркой темы – Ф.Шопен. Полонез As-dur; совмещение чисто вступительной функции с экспозицией тематического материала – одного из главных участников драматургического процесса – Ф.Шопен. Полонез es-moll). Композиционные закономерности коды. Монофункциональные – заключительные и полифункциональные коды и их формообразующая и драматургически-смысловая роль.

Драматургия сложной трехчастной формы. Контраст сопоставления и глубокая цезура как факторы, препятствующие осуществлению конфликтной или волновой драматургии, разрывающие единство сюжетного развития. Способы преодоления «сопротивления» формы – динамизация, размыкание частей, возрастающая драматургическая роль связующих построений, их бифункциональность (связка – развитие), тематические связи, сквозное развитие, нередко возникающие черты сонатности.

Наиболее типичная логика драматургического развертывания – логика повествования.

Сфера применения сложной трехчастной формы. Использование ее в цикле и в качестве самостоятельных пьес. Употребление формы с трио в жанрово-танцевальной и скерцозной музыке. Преимущественное применение формы с эпизодом в более медленной музыке лирико-драматического характера.

Повторение частей в сложной трехчастной форме (И. Гайдн. Соната op. 13, № 2, E-dur; финал; Л. Бетховен. Симфонии №№ 4 и 7, скерцо). Сложная трех-пятичастная форма. Ее возникновение почти исключительно на базе сложной трехчастной формы с трио. Двойная трехчастная форма, образующаяся при повторении частей в новых тональностях (М. Глинка «Марш Черномора» в концертной обработке Ф.Листа).

Появление, начиная с эпохи позднего классицизма «сверхсложной» трехчастной формы. Ее отличительная черта – усложнение внутренней структуры основных частей, использование в них не простых форм, а сложных трехчастных, сонатной, вариационный, рондо и т.д.

Форма, промежуточная между простой и сложной трехчастной. Ее главный композиционный признак: крайние части в форме периода и средняя в простой форме. (Л. Бетховен. «Багатель» op. 119 g-moll, Ф.Шопен. Ноктюрн b-moll).

Промежуточная форма как один из источников образования концентрической формы (Ф. Шуберт. «Приют»).

**Практические занятия:** Бетховен. Симфония № 1, ч. 3 Чайковский. Симфония № 6, ч. 2 Прокофьев. Соч. 12. Гавот. Бетховен. Симф. № 6, ч. 3 Шопен. Ноктюрн g-moll.

1

**Самостоятельная работа обучающихся:** Ноктюрн cis-moll. Бетховен. Симф. №№ 7, ч. 3 Соната № 17 D-dur KV 576, ч. 2. Гайдн. Сон. № 38 A-dur, ч. 2.

2

**Контрольные работы:** Тест по пройденным темам, анализ музыкального произведения. Бетховен. Фп. Соната № 1, 3 ч., фп.

1

	соната № 14, 2 ч.		
	Теоретический опрос.		
<b>Тема 3.2 Рондо и его стилевые разновидности</b>	<b>Содержание учебного материала</b>	2,5	<b>1, 2, 3</b>
	<p><b>1 Рондо и его стилевые разновидности</b></p> <p>Рондо как жанр, как форма и как принцип формообразования. Рондо – жанр восходит к французской хороводной песне- танцу с движением по кругу и куплетным возвращением музыки. Жизнерадостный, народно-песенный, игровой характер, подвижный темп. Несовпадение нередко понятий «рондо как жанр» и «как формы». Рондо как принцип формообразования: неоднократность контрастов, замыкаемых повторностью – главный принцип в форме рондо, и его внедрение в иные типы композиции (рондообразные и рондофицированные). Рондо как форма – многочастная форма, в основе которой лежит многократное (не менее трех раз) проведение первой темы и ее чередование с иными, отличными друг от друга темами. Главная тема рондо – рефрен. Рефрен как «мнемоническая вежа» (Б. Асафьев). Его двойное значение в формообразовании – «стимул и тормоз, исходная точка и цель движения» (Б. Асафьев). Бифункциональность второго и последующего проведенний рефрена (t'i). Эпизод – вторая и последующие темы. Двойкий контраст эпизодов – по отношению к рефрену и между собой. Степень контраста – от слабой до сильной; тип контраста – «изнутри» - «извне». Смысловой диапазон: от концентрирования основной темы через отклонение, дополняющий контраст к образованию ярких самостоятельных картин, подчас соперничающих по значению с рефреном. Тональные отклонения между рефреном и эпизодом. Тенденция усиления контраста в последующих эпизодах. Факторы целостности формы и проблема ее завершенности. Краткий экскурс в историю и предысторию формы рондо. Исторические этапы в ее развитии: рондо французских клавесинистов конца 16 – первой половины 17 вв., К. Ф. Э. Баха, венских классиков, романтиков 19 в., композиторов 20 в. Рондо французских клавесинистов. Тип рондо в творчестве французских композиторов 17 – 18 века: Дакена, Куперена, Рамо, но также И. С. Баха в Германии, Бортнянского в России. Имеет также название «куплетное рондо», из-за обозначения эпизодов как «куплет 1-й», «куплет 2-й», и т.д. Рондо – как наиболее близкое народному первоисточнику. Программность и опора на песенно-танцевальные жанры – как характерная черта его содержания. Связь с эстетикой «просвещенного вкуса» эпохи французского классицизма.</p> <p>Структурные особенности рондо французских клавесинистов: 1) многочастность (от 7 до 17); 2) каденционная замкнутость всех частей; 3) рефрен – главная и определяющая общую тематическую и эмоциональную атмосферу всей формы тема, написанная в форме периода; все последующие ее повторы – «статические»; 4) эпизоды («куплеты») – тематически производны и слабо контрастны; 5) отсутствие сверхсистемных частей.</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.</p> <p>Функциональная дифференциация эпизодов: один – развивающий, другой – экспонирующий (подобно середине в трехчастной простой форме и трио – в сложной). Сходство и различие пятичастного классического рондо со сложной</p>		

	<p>Зчастной 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, преддытков, внедрение разработочности в связки и эпизоды. Элементы симфонизации рондо в творчестве Л. Бетховена (Финал фортепианной сонаты № 21). Кода – как важный фактор тонально-гармонической и структурной стабильности формы в целом и ее содержательно-смысловой аспект (приведение контрастов к эстетическому единству). Рондо последующих эпох (19 – 20 века). Новое рондо как третья стадия исторического развития этой формы. Аккумулирование достижений, характерных черт рондо предшествующих эпох с привнесением в него духа свободы и средств нового романтического времени. Раскрепощение от строгих классических правил в формообразовании. Еще большая независимость формы рондо, чем у классиков, от жанра рондо. Расширение круга образно-эмоционального содержания и индивидуальный характер каждого произведения (Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, М. Глинка, А. Бородин...). Р. Шуман – родоначальник нового рондо. Две противоположные тенденции развития музыкальной формы в 19 веке: 1) возрастание единства, слитности; и 2) обособление частей, сюитность. Возникновение на этой основе двух типов рондо:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>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);</li> <li>2) с дальнейшим усилением образно-тематической контрастности и конструктивной самостоятельности частей (Р. Шуман – «калейдоскопическое рондо»).</li> </ol> <p>Особенности структурно- процессуальной организации формы.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Свобода в количестве частей (предпочтение многочастности) и их последовании; отступление от регулярности в чередовании рефрена и эпизода.</li> <li>2) Наряду с традиционной – свободная трактовка функций частей: рефрен – фон, рефрен – связка между яркими, жанрово – разнообразными эпизодами; связка – развитие.</li> <li>3) Отсутствие «регламентации» тонального плана. Отдаленные ладо-тональности в эпизодах, транспонирование и существенная переработка рефрена.</li> <li>4) Усиление роли коды как объединительного, обобщающего фактора.</li> </ol> <p>Рондальные и рондофицированные формы. Широкое использование формы рондо и рондообразных построений в музыке 19 – 20 века: от камерно-вокальной и инструментальной до монументальной симфонической и оперной.</p>		
	<p><b>Практические занятия:</b> Бах. Партита с-moll; Куперен. «Жнецы», «Любимая». Шопен. Прелюдия As-dur. Прокофьев. «Джульетта – девочка». Марш из оп. «Любовь к трем апельсинам»</p>	1	
	<p><b>Самостоятельная работа обучающихся</b> [9], с. 92-105; Гавот из партиты E-dur для скрипки соло. Бетховен. Соната № 21, финал;</p>	2	
	<p><b>Контрольные работы:</b> комплексный и структурный анализ: Бах, BWV 1046, финал; устный или письменный (тест) фронтальный опрос,</p>	0,5	
<p><b>Тема 3.3</b></p>	<p><b>Содержание учебного материала</b></p>	4	2

<b>Вариации</b>	<i>I</i>	<p><b>Вариации</b></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>,</p> <p>3</p>
-----------------	----------	---	--	-------------------

Вариационный принцип – повтор с сохранением масштабов формы, метрических, мелодико-гармонических опор первоисточника. Вариантность – свободное обновление с возможным расширением и сохранением структуры.

Определение формы: вариационная форма, основанная на видоизмененных повторах темы.

Краткий экскурс в историю и предысторию формы, ее классификация соответственно историческим эпохам: старинные (16 – 17 вв.), классические (18 в.), вариации эпохи романтизма (19 в.) и 20 века. Классификация формы с позиции особенностей внутреннего процесса: 1. Вариации на одну тему и на несколько (двойные, тройные);

2. Строгие и свободные;

3. 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.).

Тема вариаций как единственный источник развития. Тенденция характерности и обобщенности в теме, их совмещение. Общие черты для тем различного типа: простота, лаконичность, сдержанность в экспрессии и средствах (фактура, мелодия, гармония, темп), экспозиционная функция, форма периода и простые формы, тематически оригинальные и заимствованные.

Особенности внутреннего композиционного строения: многочастность без ограничения количества частей; замкнутость этих частей; отсутствие факторов замыкания формы и, как следствие, внедрение в вариационный цикл средств, не заложенных в самом вариационном принципе, прежде всего репризности (однократной или многократной). Приближение в этом случае к репризным формам: трехчастным формам и рондо. Особо важная формообразующая и смысловая роль сверхсхемных частей (особенно код, их вариантов).

Логика развития в вариационной форме. Динамические нарастания – простые и осложненные. Прогрессирующее удаление от темы. Нарастание взаимного контраста между вариациями. Два варианта композиций по количеству частей:

1) с относительно небольшим количеством (5 – 6), построенных по принципу единой группы с нарастанием к концу, и

2) многочастный (до нескольких десятков) цикл, с членением на контрастные между собой группы и объединенные единым, но осложненным принципом динамического нарастания. Особо важная роль арочных связей, сочетания ближних и дальних арок («перекрестных связей») в сплочении формы.

Некоторые основные тенденции исторического развития вариаций: 1) тенденция раскрепощения (от строгих – оstinатных и фигурационных – к свободным претворениям темы); 2) тенденция расширения и углубления образно-содержательной сферы (от развлекательности к серьезности и даже философичности); 3) тенденция к внутреннему объединению, к драматургическому и конструктивному единству композиции;

4) тенденция характерности, присущая главным образом вариациям последних двух веков.

#### **Вариации на *basso ostinato*.**

Один из типов формы в первый период ее исторического становления и развития. Особая распространенность ее в 17 – 18 веках (Перселл, Букстехуде, Бах, Гендель). Определение как полифонической формы, в основе которой лежит принцип басса-остинатного повтора, с открытым сочетанием точного повтора с обновлением. Объединяющая роль баса для музыкальной формы.

Пассакалия и чакона – жанровая основа тем и формы в целом. Краткая характеристика этих жанров. Типичная, но не обязательная их взаимосвязь с содержанием произведения, написанного в данной форме. Типичные черты образного содержания в целом: глубокая суровость, возвышенная скорбь, философская значительность (от пассакалии), светлый торжественный или патетический характер (от чакон).

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: Stucifixus).

Приемы варьирования «надстройки»: 1. мелодическое варьирование, в основе которого лежит принцип диминуирования и общего динамического нарастания; 2. при тональной стабильности – гармоническое варьирование на основе баса; 3. фактурное варьирование в рамках полифонического склада (количество голосов, плотность, пространство, функция голосов – перенос темы в верхние голоса), смена фактуры на строго-аккордовую, хоральную.

Формирование основных принципов композиционного строительства, характерных для последующих времен, направленных на преодоление дробности и открытости вариационной формы.

Возрождение basso-ostinat'ных вариаций в 20 веке после их затишья в 19м.

#### **Классические фигурационно – орнаментальные вариации**

как развитие принципов ренессансно-барочных вариаций в новых исторических условиях (Гайдн, Моцарт, Бетховен).

Отличительные черты данной формы в условиях господства гомофонно-гармонического склада: тема – в простой двухчастной, реже в простой трехчастной форме. Тема оригинальная или заимствованная; основной прием развития – фактурный, состоящий в орнаментировании темы, диминуировании длительностей, применении различных фигураций. Форма темы в вариациях неизменна, замкнута, с допущением эпизодических расширений и коды; тональность единая, но с типичной заменой на одноименную в 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 – 20 век.**

Их объективный критерий – существенное нарушение структурных и гармонических основ темы. Отход от темы, как единого целого – использование отдельных построений темы вплоть до наименьших (вычленение мотивов, связанное с этим применение разработочного метода).

Дополнительные признаки: преобладание непрерывности в цикле над расчлененностью, наличие сверхсхемных построений (связки, предькты 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 basso-остинатных вариаций: большая мелодическая значимость и характерность темы; в связи с этим роль варьирования как средства обогащения и переосмысления мелодии. Интенсивность полифонического и особенно гармонического варьирования как оборотная сторона неизменности мелодии.

	<p>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.</p> <p>Широта выразительных возможностей <i>soprano ostinato</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, смешанная, вариации на две и несколько тем – их краткая характеристика.</p>		
	<b>Практические занятия:</b> структурный и процессуально-комплексный анализ: Глинка. Персидский хор. Бах. BWV 232, №16.	1	
	<b>Самостоятельная работа обучающихся:</b> [9] с. 108-117; партитивно-тезисный структурный анализ; Моцарт. Соната № 6, финал; № 11 A-dur KV 331, ч. 1. Бетховен. Соната № 12, ч. 1.	3	
	<b>Контрольные работы:</b> Тестирование или устный опрос по пройденному материалу, партитивно-тезисный структурный анализ: Шуман. Симфонические этюды. Пахельбель. Канон D-dur.	1	
<b>Тема 3.4. Сонатная</b>	<b>Содержание учебного материала</b>	2	<b>2,3</b>

форма.	1	<p><b>Сонатная форма: понятие, функции сонатной формы</b></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.</p> <p>Краткая характеристика понятий и терминов: соната как жанр, сонатное allegro, сонатная форма, сонатное мышление. Динамическое сопряжение – как отличительная черта сонатной драматургии.</p> <p>Специфика и сущность формы: 1. композиционно-динамическая – сочетание в ней двух тенденций: сквозного развития (наследие полифонии) и ясного функционально-логического разграничения разделов (завоевание гомофонной музыки);</p> <p>2. музыкально-логическая, проявляющаяся, прежде всего, в особых тональных отношениях: от тонального противопоставления в начале процесса к сближению, единению в конце;</p> <p>3. тематическая – как столкновение и сопряжение двух партий (главной и побочной), приводящее к изменению их отношений.</p> <p>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.</p> <p><b>Классическая сонатная форма.</b></p> <p>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.</p> <p>Строение сонатной формы, ее основные разделы как «этапы диалектического процесса», сквозного развития (imt), в основе которого лежит закон «борьбы и единства противоположностей». Полифункциональность частей – как одна из характерных черт сонатной формы. Два варианта композиционной структуры: 1) полная сонатная форма: 1 ч. –</p>		
--------	---	--	--	--

экспозиция, 2 ч. – разработка (эпизод), 3 ч. – реприза; 2) сонатная форма без разработки.

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

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

Связующая партия – построение, осуществляющее плавный переход от Г. П. к П. П., ее тональную, а нередко и тематическую подготовку. Срединно-развивающий тип изложения, ходообразное построение (от нескольких тактов до весьма значительных размеров) с тремя фазами в процессе: 1. дополнение к Г. П. (пребывание в главной тональности); 2. собственно связка (разрушение главной тональности, неустойчивость); 3. предыкт к П. П. (обычно доминантовый).

Побочная партия – это вторая драматургически важная сфера, функционально вытекающая из подчинения главной. Контраст производный, реже сопоставления. Область лирики. Три стадии изложения партии: 1) собственно экспозиция в подчиненной тональности (V, III ступень); 2) фаза развития, как момент сопряжения П. П. с Г. П., с эволюцией или внезапным поворотом в эмоционально-образную и тематическую сферу Г. П.; 3) заключительный каданс в тональности П. П.

В связи с очевидностью господства процессуального начала над кристаллическим, проблемность трактовки структуры П. П. как нормативных классических форм. Разные временные масштабы трех стадий в изложении П. П.: 1) собственно П. П. – период, предложение, фраза; 2) развивающая фаза – от нескольких секвенций до построений достаточно большого разработочного характера (как начало разработки в масштабах всей формы); 3) заключительная фаза – от единовременного каданса до развернутого, важного в драматургическом аспекте заключительного построения.

Заклучительная партия – ее формообразующая и смысловая роль. Заклучительный 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.

Повторение экспозиции и его связь с одной из основных функций экспозиционного раздела формы – фиксирование

	<p>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. Разработка и ее функциональные особенности.</p> <p>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.</p> <p>Строение разработки, ее членение на три раздела. Вступительный раздел. Собственно разработка. Предыктовый раздел. Характеристика специальных функций логики и динамика тонально-гармонического мышления каждого раздела и разработки в целом. Движение в сферу субдоминантовых 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.</p> <p>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.</p> <p>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.</p> <p>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>		
2	<p><b>Стилевые разновидности сонатной формы:</b></p> <p>1. Сонатная форма без разработки – сонатная композиция с пропущенным разработочным разделом. Типичные области применения – медленная часть цикла, увертюра (Бетховен, сонаты № 5 и № 17, Моцарт, увертюра к оп. «Свадьба Фигаро»). Разрастание роли вариационной техники развития. Сходство и отличие сонатной формы без разработки в двойной двухчастной формой типа АВА<sub>1</sub>В<sub>1</sub> (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.</p>	0,5	2

	«Дон Жуан» 3. Сонатная форма в первых частях инструментальных концертов, двойная экспозиция. Различия в тональном, тематическом и фактурном строении оркестровой и сольной экспозиций. Контраст tutti и solo, прием «переключек» солиста и оркестра, каденция солиста и оркестровая первая экспозиция – как характерные признаки жанра классического концерта, в основе которого лежит принцип соревнования.		
	<b>Практические занятия:</b> Гайдн. Сонаты №24, 33, 36, 47, 49, 52; Моцарт. Сонаты №5, 8, 16 (начальные части и финалы).	1	
	<b>Самостоятельная работа обучающихся:</b> партитивно-тезисный и структурный анализ. Шуберт. Струнные квартеты №№6, 12, 15 (начальные части). Бетховен. Сонаты №5, 7, 18, 20, 21, 24, 26, 28. (начальные части); Шуман. Сонаты №№1, 2; симфонии №№3, 4 (начальные части). Брамс, квартет ор.26, ч. 1; симфония №3, ч. 1. Шопен. Концерт №1; Моцарт. Концерт №20, Мясковский, Концерт ор. 44	2	
	<b>Контрольные работы:</b> партитивно-тезисный и структурный анализ: Бетховен. Соната №29, ч. 1; Шопен. Баллада №1, ч.1, Бородин. Струнный квартет №2, ч.1	0,5	
<b>Тема 3.5 Рондо-</b>	<b>Содержание учебного материала</b>	1,5	

соната	1	<p><b>Рондо-соната</b></p> <p>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.</p> <p>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. Два типа структурной организации:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Композиция с членением на три крупных части подобно сонатной форме: 1 ч. экспозиция, 2 ч. – центральный эпизод, 3 ч. – реприза.</li> <li>2. Рондообразная, с малыми триадами, без явного сплочения тем в крупные части, с репризным сонатного типа возвратом начальной стадии развития формы.</li> </ol> <p>Большая простота тональных планов в сравнении с сонатной формой; более редкие отступления от нормативных планов.</p> <p>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.</p> <p>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 предькта. Необязательность заключительных партий.</p> <p>Центральный эпизод, его черты, близкие при сложной трехчастной форме: яркий контраст (тематический, тональный - S); значительная развитость, изложение в простой форме: замкнутость и нередкое перерастание в связку к общей репризе формы.</p> <p>Возможность сочетания центрального эпизода и разработки, а также замена эпизода разработки.</p> <p>Особое значение коды в связи с крупными размерами формы и завершающей функцией по отношению ко всему</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). Определения. Смешанными называются формы, основанные на соединении признаков двух или более разнотипных (в отличие от промежуточных) классических форм. Свободные – формы, обладающие единичной индивидуальной организацией, без существенных признаков каких-либо типизированных форм.

Современная классификация (В. Холопова):

I. Типизированные смешанные формы: 1) сонатно-вариационная, 2) сонатно-концентрическая, 3) сонатно-циклическая, 4) сонатно-сюитная;

II. Редкие и нетипизированные смешанные формы (с участием сонатной, сложной, трехчастной, рондо, вариационной);

Свободные формы. Функциональная организация смешанных форм отступает от типовых классических форм и требует подключения новых понятий. Помимо функций общих и местных – также «устойчивое и подвижное совмещение функций»,

«композиционное отклонение, модуляция, эллипсис» (В. Бобровский).

Существование свободных и смешанных форм во все времена истории музыки, особенно в периоды интенсивной эволюции искусства и поиска индивидуального самовыражения художника.

Свободные формы в музыке XVII – XVIII веков.

Формы Барокко. Типичные для них – жанры органной и клавирной фантазии. Роль импровизированного начала, свободного развертывания, отсутствие четких структурно-оформленных тем, текучесть и непрерывность развития, безрепризность. Тесная связь с полифоническим мышлением. И. С. Бах. Свободные и смешанные формы в музыке венских классиков.

Образцы свободных форм – жанр фантазии. Два типа их организации: свободное в отношении композиции, количества и расположения частей при относительно ясной и четкой внутренней организации каждой части (В. Моцарт, фантазия d-moll), свободное строение внутренних частей (В. Моцарт, фантазия c-moll).

Смешанные формы, основанные на сочетании принципов сонатной формы, рондо, вариаций, фуги.

Свободные и смешанные формы в музыке XIX-XX веков.

Историко-эстетические предпосылки их возникновения. Романтическая «реакция на классицизм»; стремление к индивидуализации художественной формы. Значение программной музыки. Тенденция к большей конкретности отображения в музыке реальной действительности; стремление к синтезу искусств, приводящее к взаимопроникновению лирического, эпического и драматических начал.

Воплощение в музыке типично романтических антитез (мечты и действительности, реального и сказочного и т. п.) и усиление контрастности в форме. Влияние закономерностей театрально-сценических жанров.

	Различные виды смешанных типизированных форм: сонатно-вариационная (М. Балакирев «Исламей», Ф. Лист «Испанская рапсодия»); сонатно-концентрическая (Ф. Шопен, Баллада № 3; М. Равель, Концерт для левой руки D-Dur); сонатно-циклическая (Ф. Шуберт, Фантазия «Скиталец»; Ф. Лист, Мефисто-вальс); сонатно-сюитная (Ф. Лист «Годы странствий»; Тарантелла «Венеция - Неаполь» g-moll); редкие нетипизированные смешанные формы, основанные на необычных сочетаниях различных трехчастных форм и рондо с вариационностью и сонатностью, смещении не только двух, но и трех, четырех форм с сохранением их существенных признаков (Ф. Лист «Забытый вальс» № 1 Fis-Dur – синтез простой трехчастной и сонатной без разработки; М. Глинка «Ночь в Мадриде» - синтез форм сюиты, сонатной, концентрической и вариаций на 4 темы; П. Чайковский, финал 4-й симфонии – синтез рондо-сонаты и вариаций на 2-ю тему «Во поле береза» (в эпизодах); Ф. Шопен, Полонез-фантазия As-Dur – смешанная форма, модулирующая из сложной трехчастной формы в сонатную, с добавленным рефреном).		
	<b>Практические занятия:</b> структурный анализ: Лист. Мефисто-вальс; Шуберт. Der Wanderer.	0,5	
	<b>Контрольные работы:</b> партитивно комплексный анализ – Шопен сонаты №2, ч.1, соната №3, финал. Теоретический опрос.	0,5	
	<b>Самостоятельная работа обучающихся:</b> тезисный комплексный анализ. Шуман. Симфония №4, ч.1; Глинка. «Руслан и Людмила», д. 2, речитатив и ария Руслана.	1	
<b>ДИФФЕРЕНЦИРОВАННЫЙ ЗАЧЕТ</b>		<b>2</b>	
		<b>Всего аудитор.</b>	<b>38</b>
		<b>Всего самост.</b>	<b>19</b>
		<b>Максимальная нагрузка</b>	<b>57</b>

\*Для характеристики уровня освоения учебного материала используются следующие обозначения:

1. – ознакомительный (узнавание ранее изученных объектов, свойств);
2. – репродуктивный (выполнение деятельности по образцу, инструкции или под руководством)
3. – продуктивный (планирование и самостоятельное выполнение деятельности, решение проблемных задач)

\*\*Начальные периоды

**Формами текущего контроля** являются проверки (ежеурочно) домашних заданий и выполнение контрольных классных заданий после изучения той или иной темы. Проверка домашних заданий может быть выборочной или фронтальной.

#### **Примерные виды домашних заданий**

Тема: «Простые формы»

- Анализировать трио «Не томи родимый» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинка.
- Шуман. «Отзвуки театра» из «Альбома для юношества»

Тема: «Сложные формы»

- Анализировать Чайковский «Июнь. Баркарола» цикл «Времена года».
- Глинка. «Попутная песня»

Домашние задания должны быть понятны ученикам и с теоретической, и с практической стороны, их сложность и объём зависят от уровня подготовки группы (при перепаде знаний студентов – практиковать индивидуальные домашние задания) и сложности изучаемой темы.

#### **Примерные виды классных контрольных заданий:**

Тема: «Рондо»

1. Моцарт. Ария Фигаро «Мальчик резвый кудрявый» из оперы «Свадьба Фигаро».
2. Прокофьев. Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам»

Тема: «Вариационные формы»

1. Мусоргский. Хор «То не сокол летит» из оперы «Борис Годунов».
2. Бах. № 16 из Мессы h moll.

#### **Примерные требования к зачету (8 семестр)**

1. Рассказать о простых формах в музыке.
2. Сделать целостный анализ: Гайдн. Симфония № 103 Es dur 1 часть.

#### **5. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины**

В соответствии с требованиями к учебно-методическому обеспечению учебного процесса дисциплина «Анализ музыкальных произведений» обеспечивается следующими ресурсами:

- Учебно-методическая документация: учебный график, учебный план, рабочая программа, методические разработки, индивидуальные планы, классные журналы преподавателей, другие документы, связанные с учебным процессом;
- Компьютерный класс с возможностью выхода в Интернет;
- Фонд нотной, учебно-методической литературы, аудио, видеозаписей.

Оборудование и приборы, необходимые для реализации рабочей программы: компьютер, телевизор, видеомагнитофон, DVD-плеер, MP3-плеер, интерактивный комплект.

#### **6. Материально-техническое обеспечение дисциплины**

В соответствии с Требованиями к материально-техническому обеспечению учебного процесса материальный ресурс преподавания дисциплины «Анализ музыкальных произведений» представляет:

- Оборудованный кабинет преподавания музыкально- теоретических дисциплин;
- Ноутбук;
- Интерактивная доска с проектором;
- Музыкальный центр;
- Стенды «Танцевальные жанры», «В мире музыки», «Музыкальные даты»;
- Портреты композиторов;
- Учебные аудитории и читальный зал для самостоятельных занятий;
- Необходимые учебники по дисциплине .

#### **7. Методические рекомендации преподавателям**

Анализ музыкальных произведений – последняя по времени прохождения и обобщающая по содержанию часть цикла теоретических дисциплин (элементарная теория музыки, сольфеджио, гармония, музыкальная литература, полифония). В основе курса анализа лежит изучение форм в музыкальных произведениях разных эпох и жанров (XVII- XXI вв.), ряд теоретических и историко-теоретических тем: музыкальные жанры, средства музыкальной выразительности и формообразования и т.д. Основное внимание в курсе анализа уделяется приобретению навыков анализа выразительного и логического значения основных классических композиционных форм, и их средств.

Аналитическое рассмотрение элементов и средств композиции необходимо направлять на выявление художественного замысла данного произведения. Важно научить студента оценивать особенности композиции произведения в его исторической и стилистической определенности, прививать ему навыки анализа музыкального произведения в единстве формы и содержания.

Необходимо обращать внимание студента на эволюцию форм, прослеживая исторический путь развития формы. Разделы курса анализа музыкальных произведений проходятся с неодинаковой подробностью.

Например, тема: «Средства музыкальной выразительности» подробно изучается в курсе «Теории музыки». На уроках анализа необходимо направить внимание студентов на формообразующие свойства средств музыкальной выразительности, чтобы не дублировать курс «Теории музыки».

Содержание дисциплины «Анализ музыкальных произведений» в основном опирается на музыкальную классику. Однако, в учебной практике изучаются произведения композиторов XX века и некоторые сочинения XXI века, так как с этими сочинениями студент знакомится на занятиях «Музыкальной литературы».

Сложность изучения современных сочинений заключается для студента в том, что он слабо ориентируется в современной гармонии, имеет небольшой слуховой опыт современной музыки, не имеет возможности познакомиться с нотными образцами современной музыки.

Занятие должно состоять из теоретического материала, подкрепляемого анализом музыкального сочинения, опроса студентов, прослушивания музыкального произведения (или его фрагментов). Изложение музыкального и теоретического материала должно быть емким, кратким, содержательным. Изучение некоторых тем требует дополнительного обращения к живописи, литературе (поэзии) изучаемой эпохи.

Одной из форм работы может быть тестирование по определенной теме, это сокращает время на опрос студентов и позволяет педагогу скорректировать дальнейшее изучение темы.

На занятиях по дисциплине можно использовать:

1. Целостный анализ.
2. Технический анализ формы.

Целостный анализ предполагает универсальную характеристику произведения: время создания, жанр и его претворение, круг образов, выражение стиля композитора и эпохи в особенностях гармонического, полифонического, фактурного и оркестрового изложения, особенности изложения хоровых сочинений; соотношение тем, особенностей их строения и развития, архитектоники целого и формы, как осуществление произведения во времени, подведение итога.

Технический анализ предполагает лишь быстрое определение разделов формы, соотношение предложений, местоположения каденций, тонального плана и т.д.

Таким образом, технический анализ играет лишь вспомогательную роль.

### **8. Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов**

Успешное развитие профессионального музыкального образования возможно только при постоянной самостоятельной работе студента. Основной формой самостоятельной работы является домашнее задание. Оно даётся обычно к каждому уроку. Задание должно быть разумно дозированным по объёму, максимально понятным студентам. Поскольку система обучения готовит студентов к преподавательской деятельности, целесообразность выполнения того или иного упражнения должна быть ясной для студента. Студент должен также иметь чёткие представления о критерии оценки качества выполнения того или иного домашнего задания.

Студентам рекомендуется делать аналитический разбор произведений, изучаемых на занятиях по специальности.

Анализ, выполняемый студентом должен соответствовать плану, предложенному педагогом, должен подкрепляться музыкальными иллюстрациями, с эмоциональной и выразительной подачей текста, рекомендуется выполнять задания письменно, чтобы избежать стиливых и речевых ошибок, выдержать логику ответа. Для подготовки домашнего задания студентам рекомендуется сначала прослушать анализируемое произведение в записи (либо частично).

Для успешного развития аналитических навыков необходимо направить студентов к знаниям полученных на других теоретических дисциплинах (специальность, элементарная теория музыки, сольфеджио, гармония, музыкальная литература, народное творчество, фортепиано).

В целостный анализ произведения входит:

- рассмотрение музыкального произведения в единстве содержания и формы;
- рассмотрение музыкального произведения в связи с жанром, стилем эпохи и авторским стилем композитора.

В анализ частей и их функций входит:

- определение структуры целого;
- разделение на части;
- определение роли каждой части (экспозиции, разработки, репризы) в связи с изложением музыкального материала;
- определение характерных музыкальных средств в области гармонии и мелодии, формообразующих средств, характерных жанров и форм.
- определение индивидуальных особенностей стиля композитора в области тематизма: мелодии, гармонии др. музыкальных средств выразительности.

Работа с музыковедческой литературой предполагает:

- анализ научной литературы по теме;
- знакомство с профессиональной терминологией;
- конспектирование наиболее значимых работ в области музыкознания.

Творческие задания:

- сочинение небольших по объему музыкальных произведений в простых формах, следуя опыту классических стилей и жанров.

## **9. Перечень используемых учебных изданий, интернет-ресурсов, дополнительной литературы**

### **Основная учебная литература**

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

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.

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>

### **Рекомендуемая литература**

Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.,1979.

Способин И. Музыкальная форма. М.,1974.

Тюлин Ю. Музыкальная форма. М.,1979.

Соколов О. Морфологическая система в музыке и её художественные жанры.

Н.Новгород.,1994.

Холопова В. Форма музыкальных произведений. Учебное пособие. С –Петербург, 1999.

Книга о музыке. Сост. Головинский. Ройтерштейн. М., 1988.

Бернстайн. Концерты для музыкантов.

### **Электронный ресурс**

1. Сольфеджио. Теория музыки. Анализ. Гармония (решетки)

<http://www.lafamire.ru/>

2. Страница Искусства и Музыки Александра Майкапара.

<http://www.maykapor.ru/>

3. Проект Music Student

<http://musstudent.ru/>