

**Министерство культуры Российской Федерации**  
**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ**  
**ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ**  
**«ХАБАРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»**  
**(ХГИК)**

**Кафедра искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства**

**УТВЕРЖДАЮ**  
Проректор по учебной  
научной и международной  
деятельности

Е.В. Савелова

«31» мая 2022 г.

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА**  
**МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО**  
**ТЕКСТА**

**РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ**

**Уровень магистратуры**  
(2022 год набора,  
очная форма обучения)

**Направление подготовки**  
53.04.01 Музыкально-инструментальное искусство

**Профиль подготовки**  
Баян, аккордеон и струнные щипковые инструменты

**Хабаровск**  
**2022**

Составитель:

Светлана Юрьевна Лысенко, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства

Рабочая программа дисциплины рассмотрена и одобрена на заседании кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства «05» мая 2022 г., протокол №9.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>1</b>	<b>ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ О ДИСЦИПЛИНЕ</b>	<b>4</b>
1.1	Наименование дисциплины	4
1.2	Место дисциплины в структуре образовательной программы	4
1.3	Цель освоения дисциплины	4
1.4	Планируемые результаты обучения по дисциплине	4
<b>2</b>	<b>ОБЪЕМ И СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ</b>	<b>7</b>
2.1	Объём дисциплины	7
2.2	Тематический план дисциплины	12
2.3	Краткое содержание разделов и тем	13
<b>3</b>	<b>УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ</b>	<b>33</b>
3.1	Планы практических занятий	33
3.2	Темы докладов и рефератов по дисциплине	34
3.3	Вопросы для самоконтроля по разделам дисциплины	35
<b>4</b>	<b>МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ПО ОСВОЕНИЮ ДИСЦИПЛИНЫ</b>	<b>36</b>
<b>5</b>	<b>ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ ПО ДИСЦИПЛИНЕ</b>	<b>37</b>
5.1	Перечень компетенций и этапы их формирования	37
5.2	Показатели и критерии оценивания компетенций	38
5.3	Материалы для оценки и контроля результатов обучения	39
5.4	Методические материалы по оцениванию результатов обучения	40
<b>6</b>	<b>РЕСУРСНОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ</b>	<b>41</b>
6.1.	Основная и дополнительная учебная литература	41
6.2	Ресурсы информационно-телекоммуникационной сети «Интернет»	42
6.3	Информационные технологии, программное обеспечение и информационные справочные системы	43
6.4	Материально-техническая база	44
<b>7</b>	<b>ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ РАБОТА</b>	<b>46</b>
<b>8</b>	<b>ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ИНВАЛИДОВ И ЛИЦ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ (ОВЗ)</b>	<b>47</b>

## ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ О ДИСЦИПЛИНЕ

### 1.1. Наименование дисциплины

Настоящая рабочая программа дисциплины «Актуальные проблемы анализа музыкально-исполнительского текста» предназначена для магистров, обучающихся по направлению подготовки 53.04.01 «Музыкально-инструментальное искусство», профиль подготовки «Баян, аккордеон и струнные щипковые инструменты», квалификация «Магистр», разработана на кафедре искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства Хабаровского государственного института культуры.

### 1.2. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Данная дисциплина является дисциплиной по выбору (Б1.В.ДВ.03.01) и по реализуемым компетенциям связана с такими дисциплинами, как «Педагогика и психология музыкального образования», «Специальный инструмент», «Ансамбль» и др.

*Дисциплина «Актуальные проблемы анализа музыкально-исполнительского текста» поддерживает профиль «Баян, аккордеон и струнные щипковые инструменты» и способствует формированию необходимых для профиля профессиональных знаний, умений и навыков (через формирование соответствующих компетенций).*

### 1.3. Цель освоения дисциплины

**Целью** дисциплины является комплексное воспитание высококвалифицированных исполнителей, способных на основе анализа музыкального текста создавать индивидуальную художественную интерпретацию исполняемого произведения, владеющих современной методологией музыковедческого анализа нотного текста, оценки различных исполнительских интерпретаций.

**Задачами** дисциплины является воспитание у магистранта профессиональных навыков в постижении смысла музыкального произведения, его формы, углубленного прочтения и расшифровки авторского замысла; формирование мотивации к постоянному поиску скрытых смысловых уровней текста в процессе исполнительского анализа сочинений.

### 1.4. Планируемые результаты обучения по дисциплине

В результате изучения курса обучающийся должен:

**знать** современные методологические подходы к анализу музыкального произведения как художественного текста, основные жаровые и стилевые закономерности при анализе исполняемого произведения;

**уметь** рассматривать музыкальное произведение в динамике исторического, художественного и социально-культурного процесса,

анализировать художественные и технические особенности музыкальных произведений, «раскодировать» авторский замысел, обнаруживать глубинные смысловые уровни текста, актуализировать их в различных контекстах и находить индивидуальные пути воплощения музыкальных образов в собственной интерпретации;

**владеть** навыками анализа музыкальных произведений с привлечением современной научно-гуманитарной методологии, в том числе методологии смежных наук, знаниями в области анализа музыкальных форм, гармонии, полифонии, интонационного развития, достаточными для профессионального анализа и формирования собственной исполнительской интерпретации навыками самостоятельной подготовки к концертному исполнению музыкальных произведений различных стилей и жанров.

Формируемые компетенции	Индикаторы достижения компетенций	Планируемые результаты практической деятельности, обеспечивающие формирование компетенций
<b>Универсальные компетенции</b>		
ПК-1. осуществлять на высоком художественном и техническом уровне музыкально-исполнительскую деятельность (соло, в ансамбле, с оркестром, в оркестре) и представлять ее результаты общественности	ПК-1.1. Знать: - <i>оригинальные произведения различных форм и жанров народного музыкально-инструментального искусства, в том числе произведения для солистов; сопровождение оркестра.</i>	<b>Знать:</b> - основные композиторские стили, основные существующие нотные издания композиторов различных эпох, стилей; сольный репертуар, включающий произведения разных эпох, жанров и стилей; историю развития игры на классической гитаре, методику разучивания сольного репертуара на инструменте.
	ПК-1.2. Уметь: - <i>профессионально проводить репетиционную работу, редуцировать музыкальную фактуру;</i> - <i>добиваться звукового баланса.</i>	<b>Уметь:</b> - анализировать художественные и технические особенности музыкальных произведений, осознавать и раскрывать его художественное содержание, создавать собственную интерпретацию музыкального произведения; - изучить и подготовить к концертному исполнению произведения разных стилей и жанров; согласовывать исполнительские намерения и находить совместные исполнительские решения
	ПК-1.3. Владеть: - <i>профессиональными навыками исполнительства на народных инструментах;</i> - <i>основами анализа</i>	<b>Владеть:</b> - техническими приемами игры на инструменте, различными штрихами, разнообразной звуковой палитрой и другими средствами

	<i>инструментальных произведений.</i>	<p>исполнительской выразительности;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- спецификой сольного исполнительства, сольным репертуаром, включающим сочинения для различных эпох, методикой разучивания сольного репертуара, профессиональной терминологией;</li> <li>- навыками общения с обучающимися разного возраста, приемами психической саморегуляции, педагогическими технологиями;</li> <li>- методикой преподавания профессиональных дисциплин в образовательных учреждениях Российской Федерации, в том числе учреждениях дополнительного образования детей, навыками воспитательной работы с обучающимися.</li> </ul>
--	---------------------------------------	---

## 2. ОБЪЕМ И СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

### 2.1. Объем дисциплины

Вид учебной работы	ОФО		ЗФО	
	Всего часов	Семестры	Всего часов	Курсы
<b>Контактная работа (всего)</b>			<b>8</b>	<b>2</b>
В том числе:				
- лекции (ЛЗ)			4	2
- семинары (СЗ)				
- практические (ПЗ)	-	-	4	2
- мелкогрупповые (МГЗ)	-	-		
- индивидуальные (ИЗ)		-		
- групповое консультирование (Г)	-	-		
-индивидуальное консультирование (И)	-	-		
<b>Самостоятельная работа студента (всего)</b>			<b>100</b>	<b>2</b>
СР			96	2
Контроль			4	2
В том числе:				
Подготовка курсовой работы	-	-		
Текущий контроль				

<i>Промежуточный контроль (подготовка к зачету)</i>				
<i>Промежуточный контроль (подготовка к экзамену)</i>	-	-	4	2
<b>Общая трудоемкость: (всего зач. ед./кол-во часов по ФГОС)</b>			<b>3/108</b>	<b>2</b>
<b>Вид промежуточной аттестации (зачет, экзамен)</b>	<b>семестры:</b>		<b>курсы:</b>	
<i>зачет</i>			2	
<i>экзамен</i>	-			

## 2.2. Тематический план дисциплины (заочная форма обучения)

№	Наименование разделов и тем	Количество часов									
		Всего часов по ФГОС	Контактная работа с преподавателем					Самостоятельная работа студентов			
			Всего	ЛЗ	СЗ	ПЗ	Консультации (Г, И)	Всего СР	СР	Контроль СР	
										текущий	промежуточный
1.	Актуальные проблемы анализа музыкальных произведений эпохи барокко	27	2	1		1		25	25		
2	Актуальные проблемы анализа музыкальных произведений эпохи классицизма	27	2	1		1		25	25		
3	Актуальные проблемы анализа музыкальных произведений эпохи романтизма	27	2	1		1		25	25		
4	Актуальные проблемы анализа музыкальных произведений XX века	23	2	1		1		21	21		
Подготовка к зачету		4						4			4
ИТОГО по курсу		108	8	4		4		100	96		4

## **2.3. Краткое содержание тем**

### **Введение**

Цели, задачи дисциплины.

#### **Тема 1. Актуальные проблемы анализа музыкальных произведений эпохи барокко**

##### **Тема 1.1. Общие принципы строения музыкальных произведений**

Форма музыкального произведения как музыкальное воплощение содержания, его художественной идеи в звуках. Форма как процесс и форма как схема – две стороны одного явления. Временная сторона (процессуальность) и архитектурная (результат процесса), их взаимодополняемость в форме. Первичность для музыкальной формы процессуальной функции. Понятие «текучести» формы. Крайнее проявление процессуальности – сквозные формы. Вторичность, но не меньшая важность архитектуры произведения (формы-схемы). Арочные формы как крайнее проявление данной тенденции. Роль и дифференциация функций композитора, исполнителя и слушателя в создании формы произведения. Исключительная важность воздействия реального звукового текста, вызывающего интонационное сопереживание.

Содержание в музыке – конкретный эмоционально-психологический смысл музыкального произведения, его музыкальной формы. Центральные понятия музыкального содержания – идея (чувственно воплощенная музыкальная мысль) и музыкальный образ. Три стороны музыкального содержания – предметная (фабульная), эмоциональная и идейная. Отсюда виды музыкальной содержательности: непосредственный эмоциональный образ-настроение, интонационно-речевая динамика, сюжетно-повествовательное действие тем-персонажей, обобщенно-эмоциональная драматургия, жанровая характерность, стилевая ассоциативность и т. д.

Форма в музыке – звуковая реализация содержания с помощью системы элементов и их отношений. Диалектическая взаимосвязь формы и содержания. Повышенная роль формы в музыке по сравнению с искусствами, связанными со словом. Важность формообразующего момента в музыке, в чем заключается ее отличие от других временных искусств и сближение с пространственным (изобразительным) искусством. Опора музыкального мышления на высотную, временную и интонационную стороны музыкального материала.

Модальность и функциональность – две различные музыкальные системы. Важность функциональной системы для традиционного музыкального мышления. Определение функциональности.

Ведущее значение ладогармонической функциональности в формообразовании. Ее проявление на трех уровнях: на уровне отдельных звуков, аккордов и тональностей. Принцип динамической централизации «по кругу»: от устоя – через неустой – к утверждению устоя.



Функциональность в фактуре: гомофонный склад как принцип выявления ведущего голоса в комплексе второстепенных (фоновых) голосов.

Функциональность в организации временной структуры произведения: *imt* (импульс, движение, завершение), где ведущая роль отводится импульсу.

Функциональность на синтаксическом уровне. Основополагающее значение структуры дробления с замыканием для формообразования и ее реализация на различных масштабных уровнях.

Интонационно-тематическая функциональность: основной тематический комплекс, определяющий интонационное содержание произведения. Различные уровни реализации главного и подчиненного в интонационно-тематическом плане (ядро и развертывание, рельеф и фон, тема и ее развитие и др.). Историческое развитие функциональности.

Модальность как более ранняя форма организации материала, предшествующая функциональности. Модальность как сохранение стабильности избранного модуса (т.е. совокупности количественных и качественных элементов).

Различные виды модусов: ладовый модус, аккордовый модус, модус тональных соотношений, фактурные модусы, ритмические модусы (в частности, ритмические *ostinato*), синтаксическая периодичность, куплетность, строфичность, интонационно-тематические модусы и т. д.

Принцип модальности в звуковысотных системах: различные пентатонические, диатонические, хроматические ладовые организации, «золотая» диатоническая секвенция, консонантная трезвучная хоровая аккордика, напряженная «доминантовая» эллиптичность (типа скрябинской гармонии); движение по избранному интервалу транспозиций в тональных последовательностях (по квинтам, по терциям, по секундам и т. д.).

## **Тема 1.2. Музыкальное произведение: общее понятие, жанровый и стилевой аспекты. Музыкальная форма и композиция.**

Общее представление о музыкальном произведении. Коммуникативный аспект музыкального произведения как художественного объекта. Первоначальный синкретизм и историческая эволюция триединства: композитор — исполнитель — слушатель. Доминирующая роль композитора, в ряде случаев — исполнителя. Формы бытия произведения (аспект материальной фиксации): замысел композитора, нотная запись, особенности авторского исполнения, процесс исполнения, память слушателя, и др. Аспект музыкального восприятия, учитывающий культурно-исторические, перцептивные, личностные, психологические и др. факторы. Воспитание активности слушателя. Особенности музыкального произведения в профессиональной музыке неевропейских стран, устной традиции, в фольклоре, в музыке XX века.

Жанровый аспект музыкального произведения. Прикладные и неприкладные жанры. Характер применения прикладных жанров. Особенности формы прикладного жанра (куплетность, сюитность, вариационность, небольшие

масштабы). Его особые выразительные признаки: «мелодичность» песни, аккордовость изложения марша и т. п. Избегание полной завершенности (форма зависит от ситуации), резких контрастов, выводящих за пределы жанра. Неприкладные жанры. Обязательность их цельного прослушивания. Значительная развитость их формы и содержания. Система конфликтов, структурная многоуровневость, театральность, цельность в передаче идеи произведения. Взаимосвязь прикладных и неприкладных жанров.

Форма как целостная композиция, основанная на взаимодействии формообразующих систем. Две формы взаимодействия различных систем формообразования - параллельное и противоречащее. Примеры параллельного действия систем: 1) показ тональности; устойчивые, полные функциональные гармонические обороты; гомофонный склад; дробление с замыканием на основе квадратности; интонационная яркость - как утверждение идеи экспозиционности и стабильности в форме; 2) неустойчивое тональное движение, эллипсисы, ритмическое дробление, общие формы интонационного движения - как комплексная задача идеи развития. Примеры противоречащего взаимодействия систем: четкие ритмосинтаксические квадратные структуры при гармонической неустойчивости и т. п.

Основные типы музыкальной композиции, их роль в форме отдельных произведений. Индивидуальные формообразующие решения. Возможность сочетания признаков различных композиционных схем. Форма второго плана. Модуляции в форме.

Характерность для каждой музыкальной эпохи, стиля, направления своего комплекса типичных композиций, отражающих общие принципы мышления своего времени. Связь формы и жанра. Параллелизм этих понятий (сонатная форма в сонате, рондо как жанр и форма, концертная форма в концерте и т. д.). Их противоречие.

Эволюция музыкального мышления. Периодизация принципов музыкального мышления. Европейская традиция последних трех столетий и ее кризис в XX веке. Понятие об историческом стиле в ряду непрерывной эволюции европейской музыки. Позднее барокко, классицизм, романтизм — три последовательно сменяющихся исторических стиля. Отражение в историческом стиле того или иного мышления во всех аспектах (жанры, формы, их изменения под влиянием новых идей). Взаимодействие стилей, предвосхищение новых стилевых тенденций и стилизация, стилевой диалог, полистилистика. Расширение возможностей стилевой динамики по мере эволюции музыкального мышления.

### **Тема 1.3. Основные черты стиля эпохи позднего барокко. Художественные принципы и жанры**

Музыкальная эстетика эпохи барокко, ее особенности. Осознание выразительных возможностей музыки, поиск ярких выразительных средств. Теория аффектов. Музыкальное произведение как выражение того или иного аффекта (скорбь, радость, созерцание, бодрость и т. д.). Сопоставление аффектов по контрасту. Стремление к сохранению в музыкальном произведении

какого-то одного аффекта. Влияние принципа «однаффектности» на формообразование. Диалектическое взаимодействие эстетических принципов свободы (инвенторство, импровизационность) и порядка.

Жанры инструментальные и вокальные. Главенство вокальных жанров. Специфика вокальных форм, влияние слова на формообразование. Церковные (мессы, оратории, кантаты) и светские жанры (опера, светские кантаты, инструментальная музыка).

Интенсивное развитие инструментальной музыки. Музыкальная риторика, ее символическое значение в инструментальной музыке. Кристаллизация под влиянием этих факторов таких понятий, как тема, мотив, фраза, предложение, период.

Основные инструментальные жанры: концерты, сонаты, сюиты, фантазии, токкаты, прелюдии и фуги, вариации, увертюры. Их характерные признаки.

#### **Тема 1.4. Особенности музыкального мышления позднего барокко**

Историческое значение эпохи: эволюция музыкального языка от средневековой модальности к классической функциональности, к тональности. Двойственность: стремление к освоению функциональности при остаточных проявлениях модальности. Признаки функциональности: установление двуладовой системы мажора и минора – с их аффектным толкованием, с четко выраженной функциональностью в виде вводнотоновости, каденционных оборотов, начального показа тональности. Постоянное следование формуле T-D-S-T в больших и малых модуляционных планах. Признаки модальности: частое использование натурального, мелодического минора (нередко в полифонической одновременности), диатонических секвенций, модуляционных движений по функционально неопределенным родственным тональностям.

Освоение гомофонных видов изложения при большой роли полифонического начала. Освобождение фактуры от необходимости непрерывного звучания. Полифония приобрела гармоническую основу. Часто в произведении преобладает фактурная неустойчивость, пестрота.

В организации музыкального времени происходит освоение метрической танцевальной акцентности, ритмосинтаксической структуры дробления с замыканием, репризности. Осмысливается функциональность частей по формуле  $imt$  на композиционном уровне. Оstinатные ритмы, метрические смещения, комплементарность ритмики в многоголосии, строфичность и вариативность построений и т. д. как проявление модальности.

Индивидуализация тематизма, его мотивно-составной характер. Формирование яркой темы. Ядро и развертывание, тема и интермедия, рельеф и фон. Доминирование одной темы, возглавляющей все построения. Понятие тематического плана типа: тема — интермедия. Вариативная повторность темы путем изменений развертывания. Зарождение сонатного принципа формообразования.

#### **Тема 1.5. Типичные целостные композиции в стиле барокко**

**Старинная двухчастная форма** (вариативно-строфическая). Главные признаки: глубокая цезура в доминантовой тональности между частями, небольшие масштабы частей, повторность главной темы после цезуры в доминантовой тональности. Общий тональный план T-D-S-T, сложившийся у Баха.

Фактурные особенности. Возможность использования любого вида изложения (полифонического, аккордового, гомофонного, фигурированного и др.).

Метроритм. Остинатность метроритмического рисунка, фигурации.

Композиционная структура. Три вида формы в зависимости от масштабов и количества реально образующих частей: 1) развернутая двухчастность (обе части достаточно масштабно развиты и равновелики); 2) трехчастные членения (Iй раздел—до доминантовой цезуры, две другие — после); 3) лаконичная двухчастная форма из кратких разновеликих разделов. Вариативность разделов на основе одной модели. Отчлененность их полными совершенными каденциями. Другие варианты.

Интонационный материал. Краткость, лаконичность. Зависимость от жанра.

Тематический план. Конструктивный принцип: тема — интермедия. Возникновение на этой основе ряда тематических структур. Зарождение сонатности в скрытой форме в противопоставлении темы и интермедии, в транспозиции заключительного материала.

Сфера применения старинной двухчастной формы: части старинной сюиты, прелюдии, небольшие арии.

**Старинные вариации.** Повторность структуры, тональности, гармонизации; изменения в фактуре, интонационности. Условность понятия «тема». Тема-формула (мелодическая или гармоническая). Структурная краткость темы и вариаций. Способы варьирования. Ритмическое нарастание. Интонационное усложнение. Возможность перегармонизации отдельных моментов темы. Фактурное варьирование путем полифонических наслоений (вариации на *bassoostinato*). Сфера применения. Жанры чаконы, пассакалии: особенности. Скорбные арии, хоры.

**Куплетное рондо.** Однотемность. Эпизоды — варианты рефрена. Возможность тональных отклонений в эпизодах с выстраиванием формулы T-D-S-T. Гомофонность в рефрене. Форма рефрена, ее лаконичность (период повторного строения). Большая свобода структуры эпизодов. Нерегламентированность количества эпизодов (от двух до одиннадцати). Открытость формы.

Метроритм. Подчеркивание танцевальности, квадратности, четкой акцентности, особенно в рефрене. Интонационный материал: песенность, связанная с движением (ритурнельно-припевный тип интонационности). Тематический план: «тема — интермедия». Главенство темы рефрена, определяющего весь тематизм рондо. Варианты-эпизоды драматургически отдалены от главной темы. Исчерпывание возможностей темы в эпизодах. Неизменность рефрена. Варьирование последнего проведения рефрена.

Сфера применения: пьесы программного характера, клавесинное

музицирование, салонные зарисовки, вставные номера в сюитах. Рондо как жанр и форма.

**Модуляционное рондо (староконцертная форма).** Сходство с фугой: проведения рефрена по тональной формуле T-D-S-T, часто встречающееся проведение основной темы в унисон в начале произведения, наличие интермедий. Коренное отличие: фактурная свобода изложения и развития материала, возможность любого вида фактуры (гомофонного и полифонического), использование в метроритмическом плане приема дробления с замыканием, квадратной четко акцентированной метрики.

Структурная масштабность. Строфичность и функциональная равноценность составляющих частей. Различное количество частей (не меньше 4-х). Четкое членение полными совершенными каденциями. Проявление принципа *imt* в оформлении крупных частей. Условность деления на разработку и репризу.

Интонационное разнообразие, возможность ариозно-мелодического интонирования наряду с линейным, фигурационно-орнаментальным.

Тематический план: чередование темы (ритурнеля) и интермедий (эпизодов) как главный принцип. Различие в видах интермедий: разработочные, с включением эпизодического контрастирования. Масштабность интермедий.

Стирание граней между темой и интермедией. Возможность существования скрытой драматургической игры между главной темой и контрматериалом. Виды контрматериала: контрастный эпизод, характерная интермедия, вариант главной темы. Соответственно – различные типы концертной формы.

Сфера применения модуляционного рондо: быстрые части в концертах, развернутые арии и хоровые номера, вступительные части в сюитах. Характерная вариативность формы при сохранении общих принципов.

**Фуга.** Формула T-D-S-T на уровне тонального плана. Тонико-доминантовые отношения в начале фуги (экспозиция и контрэкспозиция), Место субдоминантовой тональности (в средней фазе в мажорных фугах и в конце—в минорных). Фактурная специфика фуги (обязательная полифоничность). Метроритмическая текучесть, безакцентность. Структурная равнозначность разделов фуги. Строфичность. Сходство с остинатными вариациями. Проведение темы как главный фактор членения. Условность понятий «экспозиция — разработка — реприза» применительно к фуге. Разработочная функция интермедий. Двухчастные, трехчастные «сонатные», рондальные фуги.

Интонационная линейность как главный принцип мелодического движения голосов. Специфические приемы выделения среди интонационного материала яркой темы. Принцип рельефа и фона, ядра и развертывания, темы и интермедии.

Тематический план в фуге. Тема, ответ, противосложение, интермедия. Рондальность принципа чередования темы и интермедии. Многотемные фуги. Раздельные и совместные экспозиции, принцип «тезис — антитезис — синтез» в многотемных фугах.

Сфера применения фуги как формы и как принципа. Характерность фуигированности для стиля барокко. Применение фуги как наиболее

обобщающего принципа изложения в финалах сонат, сюит, концертов. Гибкость фуги в передаче различных образов. Сочетание в фуге единства настроения с его постоянно живой обновляемостью.

**Сюита.** Однотональный цикл танцевальных пьес. Включение ладового контраста во вставных танцах. Сходство тональных планов и гармонических оборотов в танцах. Фактурное разнообразие в танцах. Большая роль непрерывности за счет полифонизации или фигурирования ткани. Фугированность в жигах, аккордовость в сарабандах, инвенционность в аллемандах и курантах.

Метроритм. Сочетание танцевальной акцентности, регулярности с их маскировкой и нарушениями. Структурное подобие танцев (вариативно-строфическая форма). Вариативность количества номеров, использование разновидностей формы. Вступительные пьесы. Обязательные танцы. Вставные номера. Темповый контраст «медленно — быстро — медленно — быстро» как основа. Определенная функциональная нагрузка частей: развитые по форме аллеманда и куранта, более простые сарабанда и вставные номера, «финальность» жиги. Сюита как инструментальный жанр. Оркестровые и сольные (клавирные, скрипичные, виолончельные) сюиты, партиты. Особенности баховских и генделевских сюит. Интернациональное общеевропейское значение старинной сюиты.

**Русско-украинский хоровой концерт.** Соотношение западной и русской хоровых традиций (сугубо вокальный жанр, гетерофонная манера, подголосочность). Используемые тексты – церковные и светские. Особенности воплощения теории аффектов, риторических фигур – общеевропейских и российских.

Смешанная ладовая организация – модально-раннетональная: линейная связь тонов, с одной стороны, и тоникальная централизация, двуладовость мажор-минора, с другой. В метроритмике опора на раннетактовую европейскую традицию. Фактура. Разнообразие в составе хора. Функции голосов. Многообразие видов фактуры: полифоническая (имитационная, разнотемная, полифония пластов), гетерофония, аккордовый склад.

В определении музыкальной формы акцент ложится не на текст (он – основа аффекта), а на фактуру и метр (дополнительно - на лад). Взаимодействие двух тенденций – принципа концертной формы (жанр концерта) и сквозной формы (от словесного текста). Использование контрастно-составных форм (метрические и темповые контрасты), крупной трехчастности. Индивидуальные сочетания различных форм.

## **Тема 1.6. Диахронический аспект в стиле барокко**

Предвестие классического мышления. Развитие инструментальных жанров с их опорой на танцевальность, расчлененность, характерность, конфликтность, доступность восприятия.

Многообразие использования ладогармонической функциональности. Формула T-D-S-T, как в тональных планах, так и в начальных гармонических оборотах. Утверждение главенства двух ладов (мажора и минора). Раскрепощение

фактуры от связывания формы непрерывностью звучания. Выработка различных форм изложения, соответствующих индивидуальному музыкальному характеру. Многогранные смены фактуры на протяжении одного произведения как основа тематических трансформаций. Освоение функций экспозиционности, развития и завершения; типы их выражения. Метроритмическая регулярность, ритмосинтаксическая упорядоченность (дробление с замыканием), выработка интонационных моделей, способных конкурировать в плане драматургической игры (гармонические ходы по звукам трезвучий, мелодические поступенные ответы, ритмические характерные мотивы). Тематические контрасты (в допустимых стилем рамках), их развитие и разрешение (тенденция к синтезу).

В плане целостных композиций освоение основ сонатной формы. Два вида проявления сонатности. Двухчастная развитая форма как канва для старинной сонатной формы. Поиски наиболее оптимальных структурных решений, способов изложения контрастной (побочной) темы. Достижение максимального приближения в ряде случаев к классической сонатной форме у Д. Скарлатти, у И. С. Баха в номерах сюит (Куранта из партиты ми минор). Другой вид проявления сонатной формы через модуляционное рондо (староконцертная форма). Использование варианта главной темы, проведенной в доминантовой тональности как побочной темы с последующей репризной его транспозицией в главную тональность. Перспектива такой формы: сонатная форма И. Гайдна, ряда произведений В. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена.

Классицистские тенденции в вариациях И. С. Баха и Г. Генделя. Темы — арии. Их развитая двухчастная форма. Сходные с классическими приемами варьирования, использование арочного завершения, конструктивной симметричности. Сюита как предвестие симфонического цикла. Аллеманды и куранты как тяготеющие к сонатности (будущее сонатное аллегро), сарабанды (медленные части), вставные менуэты, образующие сложную трехчастную форму да саро и финальные жиги, сменяемые впоследствии рондальными формами (сравнить с жигообразными финалами в ряде концертов Моцарта).

Примеры использования барочных форм в последующих стилях. Стилистическая архаика в духе строгого стиля в творчестве И. С. Баха, Г. Генделя.

### **Примерный перечень произведений, рекомендуемых для практических занятий**

*Фуга:* Фуги И. С. Баха из ХТК (1 т., — до, фа; 2 т. — ми, фа, Ре).

*Модуляционное рондо (староконцертная форма):*

И. С. Бах. Итальянский концерт, ч. 1 и ч. 3; Прелюдия из Английской сюиты соль минор; Прембула из Партиты ми минор;

Бранденбургский концерт № 2, 1 ч.; № 14 из мессы си минор;

Гендель. Кончерто грассо ор. 6 № 1 Соль мажор, ч. 2;

И. С. Бах Арии, отдельные хоры из «Страстей по Матфею», «Страстей по Иоанну», Мессы си-минор, различных кантат.

*Вариативно-строфическая (старинная двухчастная) форма:*

И. С. Бах. Партита Ре мажор, все танцы; прелюдия из ХТК (П. т.—до минор, ми минор и др.); № 23 из мессы си минор.

*Вариации:*

И. С. Бах. Чакона для скрипки соло (или переложение);

Г. Гендель. Чакона Соль мажор; Пассакалия.

*Рондо:*

Ф. Куперен. Пьесы («Любимая», «Душистая вода», «Жницы»), «Пассакалия» си минор;

Ж. Рамо. «Тамбурин»;

И. С. Бах. Рондо из партиты до минор; Гавот из скрипичной партиты Ми мажор; финал скрипичного концерта Ми мажор.

*Сюита:* Партиты и сюиты И. С. Баха, Г. Генделя на выбор. Духовные концерты Бортнянского, Березовского, Титова, Дилецкого и др.

### **Примеры использования барочных форм в последующих стилях:**

*Фуга:*

Л. Бетховен. Фуги из сонат для фортепиано;

Д. Шостакович. Фуги;

П. Хиндемит. «Людус тоналис».

*Модуляционное рондо:*

И. Гайдн. Сонаты: до-диез минор, 1 ч., Ми бемоль мажор («Большая»), 1 ч.;

В. Моцарт. Сонаты: ля минор, 1 ч., До мажор, 3 ч. (К-545)

Л. Бетховен. Сонаты № 6 и № 22 (финалы);

Р. Шуман. Концерт для фортепиано, 1 ч.

*Двухчастные формы:*

Л. Бетховен. Тема вариаций из сонаты № 30 Ми мажор;

П. Хиндемит. Интерлюдия Соль из «Людус тоналис».

*Вариации:*

Л. Бетховен. 32 вариации до минор;

И.Брамс. Финал 4-й симфонии; Д. Шостакович. Прелюдия соль-диез минор к фуге (и другие примеры бассо-остинато);

Г. Свиридов. Торжественная музыка из Партиты фа минор.

*Старинное рондо:*

М. Мусоргский. «Старый замок»;

М. Равель. Форлана.

*Сюиты:*

Э. Григ. «Из времен Гольберга»;

Г. Свиридов. Партиты.

## **Тема 2. Актуальные проблемы анализа музыкальных произведений эпохи классицизма**

### **Тема 2.1. Основные черты музыкального мышления эпохи классицизма. Художественные принципы и жанры**



Классицизм как художественное направление. Рационализм, упорядоченность, стремление к объективности, к закономерности. Моделирование действительности в художественно адекватных образах и жанрах. Гармония противоречий: объективное — субъективное, традиционное — новаторское, типичное — оригинальное, целое — частности. Охват всех возможных сторон музыкальной образности. Оптимизм классицистского мировоззрения.

Полиаффектность, контраст аффектов на разных уровнях формы: между ГП и ПП сонатной формы, между элементами ГП, в развитии ПП, между экспозицией и разработкой, и др. Вместо парного и статичного контраста эпохи барокко — принцип контраста в движении: динамическое нарастание и переход в противоположный аффект. Диалектичность музыкального мышления (сопряженная динамика контрастов). Осмысление диалектической триады «тезис-антитезис-синтез» в самой зрелой форме классической эпохи — сонатной.

Ведущий жанр классицизма — инструментальная симфония. Полный сонатно-симфонический цикл из четырех частей, соответствующий эстетическим родам — драматическому, лирическому, эпическому. Финал как философское обобщение, итог.

Разновидности симфонического жанра: соната, концерт, ансамбли (квартет, трио, квинтет и др.).

Концерт. Его диалогичность, виртуозность, сопоставление индивидуального и коллективного, отличия от старинной концертности. Формальные признаки концерта (каденции, две экспозиции в 1-й части).

Оперный жанр в стиле классицизма. Влияние театральности на симфонию. Обратное воздействие (использование инструментальных форм мышления, особенно сонатности, в ариях).

Облегченные оркестровые жанры: серенады, кассации, дивертисменты. Их ориентированность на симфонию. Танцевально-бытовые жанры (менуэт, марш, лендлер, рондо как жанр). Их постоянное присутствие в симфоническом жанре. Демократичность жанровой основы симфонии.

## **Тема 2.2 Особенности музыкального формообразования в стиле классицизма**

Преобладание принципа функциональности в классическом музыкальном мышлении. Ладогармоническая система. Аккордика, четко очерчивающая гармоническую функцию. Избегание функционально неопределенных гармонических средств. Различные варианты кадансирования (полные, совершенные и несовершенные, половинные, прерванные кадансы) как средство формирования различных композиционных функций. Серединные обороты (секвенции на основе автентических оборотов). Тональные планы. Доминирование натурального мажора и гармонического минора. Максимальное развитие формулы T-D-S-T. Усложнение гармонических форм в переходных моментах модуляционного плана, особое при переходе от D к S.

**Фактура.** Гомофонный склад как основа. Типизация различных видов изложения для определенных разделов формы: гомофония в проведении тем, фигурации в переходных разделах, полифония— в разработках. Универсальность ткани, позволяющая быстро менять формы фактуры. Фактура как важное средство формообразования.

**Метроритм.** Основные ритмосинтаксические структуры. Доминирование структуры дробления с замыканием как главного синтаксического принципа. Производность других структур: суммирование, периодичность, дробление и т. д.

**Квадратность.** Нарушение квадратности как проявление динамического развития.

Развитие специальных композиционных функций на основе общих. Типы изложения и функции частей. Экспозиция, разработка, связующий ход, предыкт, вступление, реприза, заключение, дополнение, кода.

**Мелодико-интонационная специфика сонатной формы.** Специализация типов интонирования в тематической драматургии. Три типа интонирования: гармоническое (по звукам аккорда), собственно мелодическое (поступенность), ритмическое (при повторении высоты звука). Их характерные комбинации. Зависимость характера темы от типа начальной интонации, звучащей в верхнем голосе.

**Драматургия.** Тематические контрасты. Контраст гармонического и мелодического планов как наиболее распространенный. Многоуровневость проявления контрастности (контраст тематических элементов, тем, крупных разделов, частей цикла). Принцип производного контраста. Драматургический конфликт как результат контрастирования. Разработочность как главный способ тематического развития. Синтез или тенденция к синтезу. Три типа драматургии в сонатной форме венских классиков. «Концертный» («альтернативный») тип драматургии в симфонизме Гайдна, основанный на принципе чередования тутти и группы (распределение тематических, громкостных, тембровых ресурсов между ГП, ПП, с одной стороны, и вступлением, СП и ЗП, с другой). «Диалектический» тип сонатной драматургии (ярче — у Бетховена), где основа драматургического контраста — в противопоставлении ГП (СП) и ПП (ЗП). Промежуточный тип драматургии между альтернативным и диалектическим.

Отношение к целостной композиции. Допущение вариативности в пределах типичного. Сонатность. Проникновение сонатности во все иные формы. Проявления сонатности на различных масштабных уровнях.

## **Тема 2.3 Типичные целостные формы классицизма**

Основные формы: сонатная, рондо-сонатная, сложная трехчастная, рондо, вариации, сонатно-симфонический цикл.

**Сонатная форма.** Сфера жанрового применения. Первые части симфоний, сонат, концертов, оперные увертюры, арии и т. п. Другие части сонатно-симфонических циклов, проявление в них сонатности. Художественные идеи

сонатной формы: динамическая картина становления контраста, возникновения конфликта, его развитие и разрешение. Сонатная форма как модель действительности и процессов мышления. Сонатная форма как экспозиционный этап цикла или оперы (завязка основного конфликта).

Формообразующие системы в сонатной форме. Тональный план. Формула T-D-S-T. Основные фазы (функциональные центры и переходы между ними). Дополнительные фазы (отклонения и возвращения к центрам). Структурный план. Общий — экспозиция, разработка, реприза. Дополнительные разделы — вступление, кода. Тематический план. Тезис — антитезис — конфликт — синтез на уровне мотивов, на уровне экспозиции, на уровне всей сонатной формы (далее на уровне всего цикла). Принцип концентрированных кругов.

Соотношение тонального, структурного и тематического планов. Типичные и индивидуальные соотношения. Основные функциональные разделы (партии) сонатной формы.

Главная партия — устойчивый настрой на главную тональность, структурная самостоятельность, модель тематического контраста, конфликта и синтеза. Типичные формы экспонирования — период единого строения с последовательными повторениями фаз *imt*, период повторного строения, период неполной повторности (из первого предложения повторяется только срединно-завершающая фаза, развитое предложение).

Роль связующей партии как тональной модуляции. Пути модулирования как проявление индивидуального стиля и художественного замысла (прямой переход без промежуточных тональностей, «подрыв» тоники, секвенции нисходящие, восходящие, заход в тональности ДД, в одноименные тональности и т. д.). Претворение формулы *imt* (где «i» — дополнение к главной партии, «t» — половинный каданс). Объединение главной и связующей партии в период повторного строения (второе предложение — связующая партия). Тематическое содержание связующей партии (развитие главного тематического элемента, тематическое отстранение в общих формах движения, «предвещание» элементов контрастирующей побочной).

Побочная — заключительная партия — показ новой тональности, отрицание ее путем отклонений, секвенций, нередко с участием главной тональности в подчиненном значении, закрепление тональности ПП. Структурное решение тонального процесса, его трехфазность. Возможность введения самостоятельного материала — «сдвига», перелома. Структурное объединение побочной партии и «сдвига» в единую формулу *imt*, а также, в ряде случаев, в форму периода повторного строения («сдвиг» как срединная фаза всей формы или заключение второго предложения). Случаи оформления «сдвига» в самостоятельную структуру. Заключительная партия как третья фаза тонального процесса. Слитность заключительной и побочной партий (вторгающаяся каденция, распространение принципа «сдвига» на начало заключительной партии). Структурная подчиненность и самостоятельность заключительной партии, функция дополнения, самостоятельная форма.

Тематическое содержание побочно-заключительной части экспозиции.

Производность новой побочной темы от второго элемента главной партии. «Сдвиг» как важный драматургический момент формы, завязка действия, реакция на контраст. Типичность появления интонационного материала главной темы (часто в характере связующей партии). Возможность «прорыва» главной темы. Комплекс приемов наступления «сдвига», волнообразность его развития, кульминация, спад. Интонационная обобщенность заключительной партии, синтез интонационных элементов.

Особое тематическое решение побочно-заключительной части экспозиции. Транспонированная главная партия, ее вариант, усиление развития («сдвиг»), качественный скачок в заключительной партии (новая тема). Характерность такого плана для стиля Гайдна. Общность его со старинной концертной формой (модуляционным рондо).

Особые случаи решения экспозиции. Промежуточная тема в связующей партии, многотемность побочной. Возможность полной совершенной каденции перед побочной партией, отчего возникает экспозиция из трех крупных разделов (главная партия с дополнением-связкой, связующая с новой темой и развитием-«сдвигом», побочная с развитием и заключительной партией). Необычные решения, вызванные автономным функционированием формообразующих систем.

Разработка. Тонально-гармоническая сторона. Три фазы: переход от доминантовой сферы к субдоминантовой, собственно субдоминантовая сфера, возвращение к главной тональности. Разные способы перехода от D к S.

Субдоминантовая сфера. Показ важного функционального центра в виде неустойчивых секвенций. Возвращение в главную тональность. Усиление аккордов доминантовой группы, органнй пункт на доминанте. Ложный предыкт на доминанте к параллельной тональности, к противоположному ладу.

Структура разработки по формуле imt. Три раздела: вступительный, основной, предыкт к репризе. Их специфика. Тенденция к непрерывности, к маскировке цезур, плавному перетеканию из одного раздела в другой. Диспропорции в масштабах (увеличенность среднего раздела как наиболее ярко выражающего общую функцию разработки). Общий масштаб разработки.

Тематическое содержание. Разнообразие в тематическом наполнении разработки. Использование материала экспозиции. Обмен качествами между сложившимися в экспозиции тематическими комплексами (соединение интонационности одной темы с фактурой другой, переключки между различными сторонами тематизма и т. д.). Дробление материала, использование полифонического изложения, ритмические трансформации.

Тематический план разработки как вариант экспозиционного плана. Последовательная трансформация материала. Новые темы в разработке. Эпизодическая тема. Ее родственность побочной теме. Экспозиционность эпизода как противоречие с общей функцией разработки.

Ложная реприза. Противоречие между тональностью и формой подачи главной темы.

Реприза сонатной формы. Основная структурная функция (завершение). Завершенность тональной схемы к началу репризы, необходимость тональных отклонений ради симметричности с экспозицией, переход побочной партии в основную тональность.

Главенство синтеза как тенденции. Сокращение материала в связующей партии. Тенденция к статичности. Оправданность статики репризы сверхфункцией сонатной формы в цикле (экспозиция контраста).

Динамизация репризы как новая тенденция в сонатной форме. Наложение функции разработочности на начало репризы. Кода. Симметричность ее с разработкой. Кода — вторая разработка.

Модификации сонатной формы в связи с особенностями применения. Сонатная форма в медленных частях (сокращенность разделов, меньшая контрастность материала, более равномерное распределение по разделам функции развития), сокращенность собственно разработки. Соната без разработки в медленных частях. Черты рондальности в тематическом плане сонаты без разработки. Соната без разработки в оперных увертюрах. Сонатность в менуэтах симфоний. Сонатность на уровне частей формы. Сонатность на уровне элементов тематизма (на мотивном уровне). Особые проявления сонатности и скерцо бетховенских симфоний. «Перекрытие» сонатностью трехчастности. Превращение средней части в подобие связующей и побочной партий. Сонатная форма в финале. Сонатная форма с эпизодом вместо разработки в финале. Приобретение черт рондо (рефренный характер главной партии, частое ее повторение, особенно в коде). Родственность с собственно формой рондо-сонаты.

**Форма рондо-сонаты.** Сфера применения (финалы). Художественный потенциал. Уменьшение внутренней конфликтности. Выявление главной идеи цикла.

Главные признаки отличия от сонатной формы. Появление рефрена (главной партии) в главной тональности после побочной в экспозиции и репризе, а также в конце части. Сонатная симметрия экспозиции и репризы, отличающая эту форму от «чисто» рондальной. Усиление роли главной тональности. Преобладание крупных тональных зон, уменьшение роли переходов. Однородная гомофонная фактура как форма изложения, главной, побочной партий и эпизода. Структурная оформленность разделов: двухчастная форма или период с дополнением с твердо устанавливаемой каденцией. Ослабление функции заключительности после ПП. Двойная функция среднего раздела (разработка и эпизод). Разные соотношения обеих функции по значимости. Метроритмическая квадратность. Поддержание единой ритмической пульсации.

Интонационная сфера рондо-сонаты. Избегание резкой интонационной расслоенности. Песенно-танцевальный характер тематизма. Тематический план. Принцип чередования рефрена и эпизодов. Отсутствие тематического «сдвига» в побочной. Общая симметричность формы. Общая структурная схема и возможные отступления от нее.

Возможность использования рондо-сонаты в медленных частях, редкость ее применения в первых частях. Особые решения формы у Гайдна, у Моцарта и у Бетховена.

**Сложная трехчастная форма.** Сфера применения (менуэты, скерцо). Эпический характер формы. Тональный план. Автономность каждой части. Влияние цикличности (типа старинной сюиты). Большая развитость первой части. Трио, его структурная простота. Опора на трехчастность в строении каждой части. Ритмическая танцевальность (чаще в характере мменуэта). Особенности метроритма в скерцо (сбои, неожиданные акценты, нарушения квадратности и т. п.). Тематические связи между частями формы как стремление преодолеть их автономность. Наклонение к сонатности в I части. Влияние сонатности на трехчастность. Перспективность такого сочетания (см. романтические формы).

**Классические вариации.** Сфера применения (части циклов, самостоятельные вариационные циклы). Художественный потенциал. Преобладание светлых, ярко жанровых тем для варьирования. Привлечение популярных мелодий в качестве тем (в отличие от суровых образов старинных вариаций). Варьирование. Стабильность тональности, структуры, интонационного характера. Изменения в фактуре, ритмике, частично гармонизации, интонационности. Ладовый, темповый варианты как узаконенное исключение из правила. Двухчастность темы. Упрощенность фактуры, ритма при изложении темы. Скрытые интонационные противопоставления в теме. Их развитие, обострение в процессе варьирования. Двойные вариации (Гайдн).

Стремление к конструктивной оформленности цикла вариаций. Ориентация на сонатно-симфонический цикл.

**Рондо.** Сфера применения. Самостоятельные произведения в жанре и форме рондо. Рондо в сонатном цикле. Художественные возможности. Показ основного образа с разных сторон. Использование тональной формулы: доминантовая тональность первого эпизода, субдоминантовая — второго. Другие варианты тональностей эпизодов. Кода. Развитость рефрена (двухчастная форма) и эпизодов. Масштабная равноценность эпизодов. Приемы тематического контраста. Введение дополнительных связующих ходов, используемых для разрабочности. Примеры обширного разработочного развития (Бетховен). Влияние сонатности на форму рондо. Возможности сочетания рондо с вариационностью ('варьирование рефрена).

**Сонатно-симфонический цикл** как форма. Тональный план. Изменение тональности в медленной части. Четырех- и трехчастный варианты. Порядок частей. Перестановка частей. Два варианта размещения Мменуэта (Скерцо) и медленной части. Формы частей цикла. Сонатное аллегро. Большой выбор форм в медленных частях (вариации, сложная трехчастная, рондо, сонатная форма, смешанные формы). Их срединное положение в цикле, развивающая функция, большая структурная свобода. Функция «отстранения» в Мменуэте. Конфликтность в скерцо. Синтетическая функция финала. Интонационные связи между частями. Трансформация интонационного материала в процессе развертывания цикла.

Уникальные по форме циклы. Пропуск сонатного аллегро в ряде сонат («Лунная» Бетховена, Соната Ля мажор Моцарта). Двухчастные циклы.

## Тема 2.4 Диахронический аспект стиля классицизма

Гайдн, Моцарт, Бетховен как три стадии развития стиля. Связь Гайдна с барочным мышлением. Однотемность как основа гайдновских форм. Признаки модуляционного рондо. Полифония Гайдна. Текучесть, однородность развития. Сходные явления в стиле Моцарта и Бетховена. Примеры чисто классицистских явлений в форме Гайдна (Соната Ре мажор для клавира).

Особенности стиля Моцарта. Многотемность. ариозность мелодики, многоплановость драматургии как влияние оперной практики. Барочные стилизации в позднем стиле Моцарта. Предвосхищение романтической взволнованности, песенности (симфония соль минор).

Стиль Бетховена. Максимальное развитие сонатного мышления. Усиление разработочности, конфликтности. Функциональная многозначность структурных разделов. Смещение признаков вступительности и экспозиционности, предыкатовости и экспозиционности и т. п. Расширение масштабов форм. Эксперименты с построением цикла. Использование моделей мышления барокко, Гайдна, Моцарта. Предвосхищение романтических тенденций (программность, сжатие цикла, переосмысливание функциональности в гармонии). Сталкивание стилей в рамках одного произведения.

Роль классицистских достижений в форме для последующих стилей. Их нормативность.

### Примерный перечень произведений, рекомендуемых для практических занятий

#### *Сонатная форма:*

И. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен. 1-е части сонат. Типичные образцы - В. Моцарт. Сонаты № 2, 3 (изд. Гольденвейзера);

И. Гайдн. Соната Ре мажор № 7; Л. Бетховен. Соната № 1.

Особые случаи: однотемность—И. Гайдн. Соната до-диез минор; многотемность—В. Моцарт. Соната Фа мажор № 12; функциональная многозначность разделов — Л. Бетховен. Соната № 17.

#### *Рондо-соната:*

Финалы сонат и симфоний И. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена.

Типичный образец—Л. Бетховен. Соната № 8, 3ч.

Особые случаи: однотемность — И. Гайдн. Соната До мажор № 28, 2 ч.; В. Моцарт. Соната Ре мажор (К. 576), 3 ч; многотемность — В. Моцарт. Соната Фа мажор (К. 533), 3 ч., Соната до мажор, 3 ч. (пропуск третьего проведения рефрена).

#### *Сложная трехчастная форма:*

Менуэты и скерцо из сонат и симфонии И. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена; отдельные примеры из медленных частей: В. Моцарт. Соната До мажор (К 330), 2 ч. (признаки менуэтности).

*Примеры на признаки сонатности в других формах:*

В. Моцарт. Симфония соль минор, Менуэт; Л. Бетховен. Соната № 2, 3 ч  
*Классические вариации:*

В. Моцарт. Соната Ля мажор № 11, 1 ч.;

Л. Бетховен. Соната Л—бемоль мажор № 12, 1 ч.

*Двойные вариации* (Гайдн).

Л. Бетховен. 32 вариации (стилизация барокко), «Рондо о потерянном гроше» (соединение вариационности с признаками рондо).

*Классическое рондо*

И. Гайдн. Соната Ре мажор № 7, финал;

Л. Бетховен. Соната № 21 «Аврора», финал; Рондо ор. 51 № 1.

### **Тема 3. Актуальные проблемы анализа музыкальных произведений эпохи романтизма**

#### **Тема 3.1. Основные черты музыкального стиля эпохи романтизма. Художественные принципы и жанры**

Трансформация форм классического мышления для выражения новых эстетических воззрений и художественных замыслов. Двойственность стиля: отрицание, трансформация нормативов при одновременном их использовании и зависимости от них.

Идейно-эстетические устремления. Доминирование индивидуального, оригинального, нетипичного, личностного. Многообразие проявлений основных тенденций.

Интерес к бытовым жанрам песенно-танцевального характера, национальному колориту народов разных стран и, прежде всего, восточных, к немusикальным источникам вдохновения (литература, живопись, скульптура, поэзия, природа), к фантастике, иррациональному.

Преобладание малых форм, пьес, сольных инструментальных жанров, виртуозных (этюды, концерты), фантазийных, импровизационных. Особая роль фортепиано как своего рода «оркестра» в руках творческой личности.

Крупные формы. Циклы миниатюр как крупные формы на основе соединения малых форм и бытовых характерных жанров. Проникновение тех же принципов соединения малых форм в целостные крупные композиции. Симфоническая поэма, программная увертюра. Обращение к классическим жанрам (симфонии, сонаты). Внедрение в них бытовых жанров, разнохарактерных пьес. Гипертрофия симфонии у Берлиоза, Брукнера. Сжатие цикла в одночастность у Листа. Скрябина.

Общая тенденция к нахождению «своего» жанра. Огромная роль авторской интерпретации. Синтез композитора и исполнителя.

#### **Тема 3.2 Особенности музыкального мышления и формообразования в стиле романтизма**

Общие принципы. Поиски новых необычных возможностей выражения. Использование нормативов классицизма. Интерес к крайним проявлениям



функциональных систем, к модальности.

Новая интерпретация гармонической функциональности. Акцентирование неустойчивости, отодвигание решения. Полифункциональность, эллипсисы, энгармонизм. Новые тональные планы: формула T-S-D-T, малотерцовые, большетерцовые, секундовые, тритоновые цепи тональностей. Развитие ладовой стороны (народные лады, пентатоника, хроматические, тон-полутон, целотон и др.).

Расширение фактурных возможностей. Новые формы изложения, крайние регистры, смешение гомофонии с полифонией и т. п. Длительное сохранение одного вида изложения.

Многообразие ритмических модусов. Полиритмия, сложные и смешанные размеры. Органическая неквадратность. Противоположные крайности: моноритмичность, подчеркнутая квадратность, простейшие размеры. Использование ритмических формул бытовых танцев, маршей.

Структурная сторона. Огромная роль куплетности, периодичности, повторности. Избегание разработочности. Размывание граней между функциями формулы imt. Открытость, «бесконечность» формы. Преобладание крупных членений. Масштабные контрасты. Развитие мелодики. Кантилена, мелодические волны, местные и центральная кульминации. Интонационная синтетичность, избегание гармонического интонирования, развитие собственно мелодических форм (опевание, скачок с заполнением, поступенные диатонические и хроматизированные волнообразные движения).

Тематизм. Длительное развитие возможностей одной темы («музыкальный портрет»). Скрытые микроконтрасты в деталях при внешней однородности. Тематические контрасты в крупном плане. Сюитность, смена тематических портретов. Тематические лейтмотивы как основа родства тематических сфер. Ослабление моделирующей функции темы. Многообразие общих форм движения, рассредоточение тематизма. Тематические цитаты на больших временных протяжениях.

В музыкальной драматургии наметилось децентрализованное единство: главенство образа одной темы (ГП) сменилось равнозначностью образов контрастных тем (ГП и ПП), иногда со смещением на ПП. Наметилось стремление к сквозной и необратимой линии развития образов. Расхождение между музыкальной драматургией и музыкальной композицией проявилось через нарушение репризности в музыкально-драматургическом развитии.

Отношение к целостной композиции. Тенденция смешения различных классических форм, появление класса смешанных форм. Поиск индивидуального решения. Нахождение художественного оправдания оригинальности формы (литературные жанры, программность).

### **Тема 3.3 Типичные целостные формы стиля романтизма**

Условность понятия типичной формы. Устойчивость принципов формообразования при свободе их конкретной реализации.

**Период** как форма самостоятельного произведения. Сфера применения

(прелюдии, миниатюры, части составных форм). Эскизность или «сиюминутность» становления образа при детализированности его раскрытия.

Тональная и фактурная однородность (с возможными отклонениями во втором предложении). Специализация функций предложений. Разномасштабность предложений: тематическая повторность, однотемность.

Типичный образец формы периода — период из 3-х предложений: первое, среднемасштабное — экспозиция; второе, расширенное и усложненное по языку — развитие; третье — сокращенное, кадансирующее — репризное. Сходство с трехчастной формой. Масштабно-структурное отличие от последней.

Периоды из двух, четырех предложений. Необходимость структурного расширения каждого предложения в периодах из двух предложений. При четырех предложениях — их группировка в пары. Период единого строения. Происхождение формы. Примеры из главных партий классических сонатных форм (Бетховен, 3-я симфония). Историческая перспектива (примеры подобных периодов в миниатюрах XX века).

**Простые многочастные формы.** Сфера применения (развитые пьесы, части составных форм). Художественная полнота музыкального портрета.

Различные решения тональной организации. Структура. Четкое деление на части. Первая часть — классический период. Различия в количестве частей. Двухчастные, трехчастные, двойные двухчастные, трех-пятичастные, двойные трехчастные, случаи семичастности (Шуман, «Эвзебий»). Дополнительные части (вступления, коды). Обычность масштабного тождества частей. Два конструктивных подхода: комплементарный и арочный.

Комплементарность двухчастности типа запев-припев. Арочность трехчастности (экспозиция — развивающая середина — реприза). Диалектическое взаимодействие двух подходов как черта романтического формообразования. Примеры взаимодействия: двухчастная рспризная, трехчастная с кодой, трех-пятичастная с кодой. Двойственность репризы (итог и начало одновременно), развивающей середины (промежуточность и дополнительность).

Возможность значительной масштабности трехчастной формы путем детализации ее компонентов. Выявление сходства с сонатной формой (Мендельсон. Песня без слов си минор).

Тематическая однородность форм. Внутренние противоречия темы на уровне черт мелодики, ритма и т. п. как объект для развития. Возможность частичного контрастирования второй части (например, резкое тональное сопоставление при интонационном родстве). Типичность подобного противопоставления для пьес программных циклов. Особые случаи простых многочастных форм.

Историческая перспектива этих форм. Происхождение (старинные танцы барокко, части классических менуэтов, куплетные и ригурнельные формы бытовой песенной и танцевальной музыки). Их применение в музыке XX века, особенно в практике авангардистских школ.

**Составные (балладные) формы.** Сфера применения. Крупные фантазийные, программные одночастные произведения. Художественная значимость (сопоставление контрастных образов с итоговой трансформацией и синтезом).

Тональные сопоставления (неродственное отношение), напряженность модуляционных движений с последующим доминированием ведущей тональности. Возможность смены тонального центра к концу произведения.

Структурные решения. Обязательное наличие двух исходных частей в развитых простых многочастных формах. Экспозиционный характер обеих начальных частей. Варианты продолжения. Трехчастный вариант. Третья часть — реприза с одновременным синтезом элементов контрастного тематизма. Динамичность функции третьей части (нередко совмещение функций разработочности, репризности и коды, как в Мефисто-вальсе Листа). Принципиальное родство таких форм со сложными трехчастными. Различная степень динамичности репризы.

Многочастный вариант. Балладность. Сходство с двойными вариациями. Формы, основанные на чередовании вариантов исходно контрастирующих образов (Шопен. Вторая баллада). Трансформация как цель варьирования. Избегание прямой разработочности. Частичное включение разработочной функции среди преобладающей вариационности.

Использование черт сонатной формы. Несводимость к сонатной форме. Особый вариант соединения с сонатной формой: две части — экспозиция контрастных образов, третья часть — разработка при доминировании первой темы, четвертая часть — реприза второй темы.

Происхождение формы. Общность с некоторыми формами медленных частей классических сонатно-симфонических циклов. Перспектива. Проникновение принципов балладности в сонатное аллегро начиная с XIX века (особенно в экспозиции).

**Вариации в стиле романтизма.** Их художественная значимость. Создание цепи характерных пьес, вытекающих из исходной темы, часто заимствованной, контрастирующей стилю автора. Роль программности.

Тональная свобода. Возможность изменения тональности в вариациях. Структурная независимость вариаций. Отход от интонационного сродства с исходной темой (преобладающая тенденция). Сюитность вариационного цикла. Использование классических приемов варьирования как средства приближения к теме. Драматургия «удалений» и «приближений» к теме. Двойные, тройные вариации. Отражение в двойных вариациях принципа балладности. Группировка вариаций. Особый вид вариаций — на сопрано - оstinato (Глинка, Мусоргский).

**Рондо** в стиле романтизма. Его художественная значимость. Цепь контрастов на фоне неизменной темы. Сфера применения. Резкость тональных сопоставлений эпизодов и рефрена. Структурная самостоятельность и развитость эпизодов. Возможность пропуска рефрена при большом числе эпизодов. Многочастность рондо, сюитные черты. Минимальная тематическая значимость рефрена. Первостепенность контраста тематизма эпизодов. Их тематическая самостоятельность. Возможность синтезирующей коды. Особые случаи малоконтрастного рондо.

**Романтические циклы миниатюр.** Разнообразие циклических композиций. Их

художественная значимость. Выявление некоторой общности в большом числе самостоятельных пьес. Одножанровые, программные циклы. Тональные связи. Функциональная формула T-D-S-T (Шуман. «Карнавал»), терцовые цепи, квинтовый круг. Структурные связи. Сходство по масштабам, по форме. Выстраивание пьес по принципу усложнения структуры. Кульминационная по сложности и масштабам пьеса в цикле. Использование простых форм с контрастом и без него. Тематические связи между пьесами. Скрытые интонационные связи. Цитаты. Тематические арки. Вокальные программные циклы. Общность сюжета, настроения. Циклы, допускающие неполное исполнение, перестановку номеров. Историческая перспектива: старинная сюита. классические дивертисменты, парафразы и фантазии на темы, новая сюита XX века. Составление сюит из номеров опер, балетов и т. п.

### **Тема 3.4 Диахронический аспект романтического стиля**

Тесная связь с классицистским стилем. Использование основных схем и принципов сонатно-симфонического цикла. Классические формы в сонатах, концертах, симфониях романтиков. Особая значимость классицистских форм при модернизации гармонического языка.

Частичные применения сонатности. Сонатная экспозиция как форма самостоятельного произведения. Взаимодействие классической сонатной формы с особенностями романтического мышления («музыкальные портреты», жанровый аспект, вариационное развитие и т. п.). Песенный симфонизм Шуберта, поэмность Листа, балладность Шопена.

Связь со стилем барокко. Историческая симметричность романтизма и барокко. Их различия. Сознательная стилизация барочных форм и жанров. Новая модальность, ослабление функциональности, прелюдийность, строфичность, фигурационность, полимелодичность в фактуре, монотематизм. Волнообразность эмоций в романтизме.

Примеры сознательного имитирования барочного стиля. Стилизация в сочетании с характерными проявлениями романтического стиля.

### **Примерный перечень произведений, рекомендуемых для практических занятий**

*Период как форма романтической миниатюры:*

Ф. Шопен. Прелюдии До мажор, Соль мажор, си минор, Ми мажор и др.;

А. Скрябин. Прелюдии ор. 11 Ре мажор, соль минор, Соль-бемоль мажор и др.

*Простые многочастные формы:*

Ф. Мендельсон. Песня без слов;

Р. Шуман. «Карнавал»;

П. Чайковский. «Времена года» (№ 3 «Март», № 10 «Октябрь»).

*Балладные композиции:*

Ф. Шопен. Баллады; Баркарола; Полонез-фантазия;

Ф. Лист. Мефисто-вальс;

И. Брамс. Рапсодия си минор;  
М. Глинка. Ночь в Мадриде;  
М. Балакирев. Исламей;  
С. Прокофьев. Соната № 3 для фортепиано.

*Романтические вариации:*

Р. Шуман. Симфонические этюды;  
Э. Григ. Баллада;  
П. Чайковский. Вариации на тему Рококо;  
С. Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини.

*Романтическое рондо:*

Р. Шуман. Венский карнавал; ч. 1; Новеллета Ре мажор №5  
К. Сен-Санс. Рондо-каприччиозо;  
А. Бородин, песня «Спесь»;  
С. Прокофьев, песня «Болтунья».

*Сонатная форма в XIX веке:*

Ф. Шуберт Фортепианные сонаты A-dur op. 120, d-moll op. 143,  
Ф. Шопен Фортепианные сонаты b-moll? H-moll: 1е части,  
И. Брамс Концерт для фортепиано с оркестром №1:1 ч.

*Циклы:*

Р. Шуман. «Карнавал»;  
М. Мусоргский. «Картинки с выставки».

## **Тема 4. Актуальные проблемы анализа музыкальных произведений XX века**

### **Тема 4.1. Основные стилистические направления в музыке XX века. Художественные принципы и жанры. Их стилистическая разнородность**

Три основные тенденции: авангардизм, ретроспекция (творческое переосмысление традиций), традиционализм. Отношение к проблеме формы и содержания. Повышенный интерес к технологии в авангардизме как своеобразное принижение содержательной стороны произведений. Аналогичные тенденции в ретроспективном стиле. «Технологизм» Шенберга и «формализм» Стравинского как наиболее характерные явления в музыке XX века. Невозможность бессодержательности ни в «технологизме», ни в «формализме». Гармония формы и содержания, традиции и новаторства, национального общеевропейского в произведениях Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна, Онеггера, Бартока.

Исключительное жанровое разнообразие в музыке XX века. Использование жанров всех предшествующих исторических эпох. Развитие эстрадно-бытовых жанров, поддерживаемое техникой грамзаписи и воспроизведения. Киномузыка. Проникновение бытовых жанров в профессиональную музыку (Дебюсси, Равель, Стравинский, Шостакович, Щедрин). Обратная связь (джазовые обработки классических произведений, симфоджаз).

Смешанные жанры: симфония-концерт (Прокофьев), опера-монолог (Пуленк, Менотти), «Симфония псалмов» Стравинского.

Синтез искусств: цветомузыка (Скрябин, Мессиан).

#### **Тема 4.2 Особенности музыкального мышления в музыке XX века**

Развитие новых техник музыкального письма. Додекафония, серийность, тотальная сериальность. Определенные художественные возможности этих техник: «автоматическое» обеспечение интонационно-тематического единства произведения, полная контрастность по отношению к функциональной ладотональной системе, интеллектуализм. Возможность использования этих техник на определенных этапах и в определенных типах художественного замысла («Свидетель из Варшавы» Шенберга, «Воцтек» Берга, отдельные эпизоды из произведений Шостаковича, Тищенко, Шнитке). Ограниченность этих техник (некоммуникабельность, рационалистичность). Основные средства и приемы додекафонии. Серия, ее трансформации и транспозиции, наложения. Нерегламентированные аспекты музыкального языка: ритм, фактура, темп, структура. Регламентация в тотальной сериальности: звуковысотность, ритм, динамика, ведущие к усугублению скованности, некоммуникабельности, трудностей исполнения. Пути проникновения в додекафонию тонального мышления («тональные» серии Берга).

Модальная звуковысотная организация. Статичная и динамичная модальность. Значение первой в выдерживании избранной ладовой системы. Лады ограниченной транспозиции (Скрябин, Дебюсси, Мессиан, Шостакович). Отношение к функциональности. Ослабленность эффекта ладового тяготения. Возможность искусственного акцентирования тоники (Си-бемоль в басу в Прелюдии «Паруса» Дебюсси). Транспозиция дважды лада в сонатах Скрябина (6, 7, 8, 9, 10 сонаты) как уподобление тональным движениям. Динамичная модальность. Ладовые модуляции. Сопоставления различных ладовых систем. Ладовые модуляции как аналог тональных планов.

Лад-акустическая система Хиндемита. Принцип основного тона и разной степени родства других звуков с ним. Ориентация на обертоновый ряд. Двенадцатитоновость этой системы. Снижение различий между мажорностью и минорностью. Организующие возможности системы Хиндемита. Удаление от основного тона как средство динамизации формообразующего процесса. Взаимодействие с традиционной тональной системой; совпадения реального процесса развертывания аккордики с функциональным восприятием. Расхождения: большая линейность фактуры, равноценность терцовых и нетерцовых аккордов.

Традиционная ладофункциональная система. Дальнейшее развитие ее возможностей. Обострение тяготений в сторону понижений (Шостакович), повышений (Прокофьев). Увеличение диапазона тяготения между неустойчивыми функциями и тоникой. Принцип увеличения амплитуды колебания вокруг тоники. Политональность и полифункциональность как развитие возможностей традиционной ладогармонической системы. Однотерцовая система родства тональностей.

Усложнение фактурных средств. Применение крайних регистров, полифонии

пластов, стереоэффектов и т. д. Повышение роли фактуры на фоне ослабления функциональности в звуковысотных системах. Симметричность этого явления эпохе зарождения функциональности. Использование всех возможных фактурных средств прошлого. Повышенное внимание к полифонии, к системе фонической плотности и разреженности.

Метро-ритмические новации. Развитие нерегулярной ритмики, полиметрии. Система арифметической прогрессии длительностей у Мессиана. Применение, с другой стороны, неартикулированного звучания (длящиеся тоны и комплексы в музыке Пендерецкого). Наряду с этим - использование в определенных случаях простейшей метроритмики.

Структурная сложность музыкального мышления из-за необычности проявления звуковысотности, ритма. Неопределенность функций частей целого. Смещение функций экспозиционности развития, завершения (показательно творчество Тищенко). Тенденция к структурной открытости, незамкнутости, к нерасчлененному «бесконечному» музицированию. Подрыв принципа целостного музыкального произведения.

Алеаторика. Использование фактурных и фонических арок, вариантной зеркальности, ракоходности (Хиндемит).

Интонационность. Обострение интонационно-мелодической стороны, особенно заметные в вокальной музыке (широкие скачки без заполнения, тритоны, трихорды с малой секундой и скачком). Особое интонирование типа *sprechstimme* (Шенберг). Художественная цель такой интонационной «речи» (передача нервной экспрессии). Особые тенденции в интонационном строе, основанные на претворении интонаций народной музыкальной речи (Барток, Прокофьев, Шостакович). Частушечные интонации у Щедрина.

Тематизм. Растворение тематизма в сложнейшей вариантности. Рассредоточенный тематизм. «Тотальное» тематическое единство в додекафонии. Вариации без темы. Яркий четко очерченный тематизм во многих произведениях Шостаковича, Прокофьева и др. Обычные и необычные формы проявления драматургии типа «тезис — антитезис — синтез». Интонационно-попевочное вариантное перерождение одного типа интонирования в другой с последующим движением к синтезу (тип скрытой формы драматургической конфликтности, например в 5-й сонате Тищенко в 1-й части).

#### **Тема 4.3 Целостные формы в музыке XX века**

Сохранение унаследованных форм в случае сохранения связей с традиционным музыкальным мышлением. Особенности использования традиционных форм в нетрадиционных техниках письма. Период, трехчастная форма, рондо, старинная двухчастная в произведениях Шенберга (Сюита op. 25), Веберна (Вариации op. 27), Хиндемита (Людус тоналис). Появление контраста между некоммуникабельностью языка в таких произведениях и простотой и «доступностью» конструкций. Например, сочетание новой гармонии и традиционных сонатных схем, классической квадратности, дробления с замыканием у позднего Скрябина. Родственность тенденциям романтизма

(сочетание нормативности, с одной стороны, и высокой степени трансформации — с другой).

Создание новых типов форм при одновременном энергичном поиске новых систем мышления – уязвимая тенденция. Индивидуальное формообразование, допущение любой степени аморфности как реакция на господство типичного в прошлых стилях.

Известная склонность композиторов XX века к зеркальному методу вариантного развития, к принципу монтажа (под влиянием кинематографа). Зависимость выбора формы от общей стилистической установки, от жанра при общей необязательности целостности и завершенности.

Яркость и насыщенность традиционных музыкальных форм в произведениях традиционно-функционального и близкого к нему модального стилей.

Формообразование у Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Онеггера, Хиндемита. Обращение их к крупным симфоническим и сонатным жанрам со всеми естественными для них атрибутами. Использование их в целях выражения серьезных проблем современности.

#### **Тема 4.4 Диахронический аспект в музыке XX века Тенденция к ретроспективной стилизации.**

Неоклассические и необарочные направления, выраженные в реконструкции стилей с одновременным отражением современного состояния музыкального мышления. Неоклассические стилизации (Прокофьев, Стравинский). Необарочные тенденции. Воссоздание жанра «концерто гротто» у многих композиторов XX века (Мартину, Темберг, Шнитке, Эшпай), циклов прелюдий и фуг (Хиндемит, Шостакович, Щедрин), партит (Свиридов). Пассакалия в музыке Шостаковича.

Неоромантические тенденции. Циклы миниатюр («Мимолетности» Прокофьева, Прелюдии ор. 34 Шостаковича, «Пожелтевшие страницы» Мясковского, Этюды Стравинского).

Стилизация конкретных стилей (П. Чайковского у Стравинского), полистилистика (Шнитке) и др. Коллаж как стилистический диалог (Шнитке, Денисов). Стилизация «низких» жанров у Шостаковича, Шнитке как средство сатиры и пародии.

Взаимодействие европейского музыкального мышления с внеевропейским.

#### **Примерный перечень произведений, рекомендуемых для практических занятий**

С. Прокофьев. Фортепианные сонаты и концерты. Мимолетности.

Д. Шостакович. Соната № 2 для фортепиано. Прелюдии ор. 34. Концерты.

Р. Щедрин. Соната До мажор для фортепиано. Концерт для фортепиано с оркестром № 1.

Б. Тищенко. Соната № 5.

Б. Барток Концерт для фортепиано с оркестром. «Звуки ночи».

П. Хиндемит. Интерлюдии из «Людус тоналис». Сонаты для фортепиано.



А. Шенберг. Сюита op. 25. .  
А. Веберн. Вариации op. 27.

### **3. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ**

#### **3.1. Планы практических занятий**

1. Общие принципы строения музыкальных произведений
2. Музыкальное произведение: общее понятие, жанровый и стилевой аспекты.
3. Музыкальная форма и композиция.
4. Основные черты музыкального стиля эпохи позднего барокко.
5. Художественные принципы и жанры эпохи позднего барокко.
6. Особенности музыкального мышления позднего барокко.
7. Типичные целостные композиции в стиле барокко.
8. Основные черты музыкального мышления эпохи классицизма.
9. Художественные принципы и жанры эпохи классицизма.
10. Особенности музыкального формообразования в стиле классицизма.
11. Типичные целостные формы классицизма.
12. Диахронический аспект стиля классицизма.

#### **3.2. Темы докладов и рефератов по дисциплине**

Доклады и рефераты не предусмотрены учебным планом.

#### **3.3. Вопросы для самоконтроля по разделам дисциплины**

**(тестовые задания)**

*1 вариант*

1. Подчеркните те музыкальные формы, которые являются типичными для музыкального стиля барокко:
  - период как форма самостоятельной пьесы;
  - сонатная форма;
  - зеркальная форма;
  - вариации на basso ostinato;
  - рондо-соната;
  - концентрическая форма;
  - fuga;
  - модуляционное рондо;
  - открытая форма;
  - монтажный тип композиции;
  - смешанная форма.
2. Композиционная модуляция – это:

- модуляция из одного музыкального стиля в другой в рамках одной композиции;
- смена преобладающих признаков исходной формы на характерные черты другой формы в рамках одной композиции;
- смена тональностей в связи с драматургическим замыслом композитора.

3. Тональная свобода и структурная независимость вариаций от исходной темы в вариационной форме характерна для:

- старинных вариаций;
- классических вариаций;
- романтических вариаций;
- вариационных форм XX века.

4. Укажите композиционный прием, наиболее характерный для полистилистики в музыке XX века:

- вариативное развитие;
- мотивная разработка;
- стилевая аллюзия.

5. В каких формах и жанрах может встретиться данная композиционная схема:

A B св. A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> св. A<sub>2</sub> A<sub>3</sub> A<sub>4</sub> эпиз. B<sub>2</sub> св. A<sub>5</sub> A<sub>6</sub> Кода

- рондо-соната;
- концентрическая форма;
- танец в инструментальной сюите барокко;
- пьеса в инструментальном цикле романтиков;
- медленная часть сонатно-симфонического цикла.

Дайте определение музыкальной форме, отображенной в вышеприведенной схеме:

---

6. Какое буквенное обозначение соответствует концентрической форме:

- ABA
- ABA<sub>1</sub>B<sub>1</sub>A<sub>2</sub>
- ABCBA
- ABACA
- ABCA

7. Структурная самостоятельность рефрена и развитость эпизодов, а также возможность пропуска рефрена при большом количестве эпизодов – характерная черта формы рондо в музыке:

- барокко;
- романтизма;
- классицизма;
- XX века.

8. Разновидность рондо-сонаты с пропущенным средним проведением рефрена, типа A B A C B A или A B A C A D A C B A, получила название \_\_\_\_\_ (по имени композитора).

9. В творчестве какого композитора под влиянием народнопесенной куплетно-вариационной формы были созданы классические образцы вариаций на выдержанную тему в сопрано:

- Л. Бетховен;
- М. Глинка;

- Д. Шостакович;
- Ф. Шуберт.

10. Вокальная форма на основе строф с разным тестом, характеризующаяся внешними изменениями фактуры и ритмического рисунка в дальнейших повторениях, но сохраняющая опорные точки мелодии, гармонии, структуры, называется

---

## **2 вариант**

1. Подчеркните те музыкальные формы, которые являются типичными для музыкального стиля классицизма:

- период как форма самостоятельной пьесы;
- сонатная форма;
- зеркальная форма;
- рондо-соната;
- концентрическая форма;
- fuga;
- открытая форма;
- монтажный тип композиции;
- смешанная форма.

2. Если вокальное произведение характеризуется детальным следованием за текстом – часто прозаическим или декламационным, речитативно-декламационной мелодикой, основано на таких принципах построения, как контрастное развертывание, контрастное сопоставление или единое развитие, то его форма может быть определена как:

- куплетно-вариационная форма;
- куплетно-вариантная форма;
- сквозная форма;
- форма бар.

3. Краткая тема-формула (мелодическая или гармоническая), многократно неизменно повторяемая в басовом голосе, «расцвечиваемая» фактурным и ритмическим варьированием верхних голосов, является характерной чертой:

- старинных вариаций;
- классических вариаций;
- романтических вариаций;
- вариационных форм XX века.

4. В каких формах и жанрах может встретиться данная композиционная схема:

da capo

R	a	R	:	b	:	(R	a	R)	:
h-moll	h-moll	h-moll		A-e		h-moll	h-moll	h-moll	

- рондо-соната;
- ария в мессе барокко;
- танец в инструментальной сюите барокко;
- пьеса в инструментальном цикле романтиков;
- часть классического сонатно-симфонического цикла.

5. Если в вариационной форме есть обязательный контраст отдельных вариаций по ладу, темпу и структуре, то это будут:

- полифонические вариации;

- свободные вариации;
  - орнаментальные вариации;
  - глинкинские вариации;
  - сюита.
6. Какое буквенное обозначение соответствует форме рондо:
- АВА
  - АВА<sub>1</sub>В<sub>1</sub>А<sub>2</sub>
  - АВСВА
  - АВАСА
  - АВСА
7. Принцип зеркальной симметрии – ведущий принцип формообразования в музыке:
- XVIII века;
  - XIX века;
  - XX века.
8. Какой из перечисленных композитор XX века в своем симфоническом творчестве возродил интерес к форме вариаций на basso ostinato:
- С. Прокофьев;
  - А. Веберн;
  - Н. Мясковский;
  - Д. Шостакович;
  - О. Мессиян.
9. Какие вариативные изменения приносят композиторы-романтики в классическую структуру сонатной формы для воплощения нового образного содержания:
- зеркальная реприза;
  - эпизод вместо разработки;
  - повторение экспозиции;
  - сокращение масштабов главной-связующей партии в репризе;
  - отказ от репризы за счет совмещения функций репризы и коды.
10. Укажите общие признаки старинной двухчастной и старинной сонатной форм позднего барокко:
- полифонический или гомофонно-полифонический склад, черты гомофонии отчетливо выявлены только в каденционных участках;
  - двухчастная форма, в которой вторая часть по масштабам превышает первую;
  - симметрия тонального плана;
  - развитие ведет к нейтрализации тематического ядра, его «растворению» в общих формах движения;
  - мелодическое продвижение на основе развития интонационного ядра методом вариантности, развертывания, прорастания, имитации, секвенций;
  - расчлененность формы, ясные цезуры, возникающие благодаря синхронному кадансированию во всех голосах.

### **3 вариант**

1. Подчеркните те музыкальные формы, которые являются типичными для музыкального стиля романтизма:
- период как форма самостоятельной пьесы;
  - сонатная форма;
  - зеркальная форма;
  - рондо-соната;
  - концентрическая форма;
  - fuga;

- открытая форма;
  - монтажный тип композиции;
  - смешанная форма.
2. Вариационная форма, основанная на принципе попеременного чередования двух музыкальных тем, получила определение\_\_\_\_\_.
3. Музыкально-риторические фигуры оказали большое влияние на формирование инструментального тематизма в музыкальном стиле:
- барокко;
  - классицизма;
  - романтизма.
4. Укажите, в каком из видов вариаций сохраняются основные, характерные черты тонального, гармонического и структурного плана исходной темы в процессе последующего варьирования:
- старинных вариаций;
  - классических вариаций;
  - романтических вариаций;
  - вариационных форм XX века.
5. В каких формах и жанрах разных музыкальных стилей может встретиться данная композиционная схема:

А В С Д С<sub>1</sub> В<sub>1</sub> А<sub>1</sub>

- рондо-соната;
  - концентрическая форма в романтической инструментальной пьесе;
  - форма инструментальной сюиты барокко;
  - структура инструментального сюитного цикла романтиков;
  - часть классического сонатно-симфонического цикла
  - сцена в опере композитора 2 половины XIX века.
- Дайте определение музыкальной форме, отображенной в вышеприведенной схеме:
- 
6. Укажите те музыкальные формы позднего барокко, на основе которых происходило формирование классической сонатной формы:
- староконцертная форма;
  - fuga;
  - куплетное рондо;
  - старинные вариации;
  - старинная двухчастная форма.
7. Заслуга в определении основных функций разделов (частей) формы, нашедшем лаконичное выражение в формуле  $i\ m\ t$ , принадлежит:
- немецкому теоретику XIX века Г. Риману;
  - отечественному музыковеду XX в. Б. Асафьеву;
  - итальянскому педагогу и музыкальному теоретику XI Гвидо Аретинскому.
8. Какие из указанных характеристик соответствуют рондо Ф. Куперена, а какие являются инвариантными для рондо венских классиков:

Монообразность, отсутствие контрастов	Яркие образные контрасты между разделами формы
Многочастность (от 7 до 17 частей)	Пятичастная структура
Тема рефрена – период повторного строения с чертами полифонии	Тема рефрена – простая двухчастная форма, период или трехчастная форма
Эпизоды – на материале рефрена, вариантность, проращение, имитация, разработка	Эпизоды – новые темы, разработки, связки от эпизода к рефрену, кода

---

9. Принцип монтажности – ведущий принцип формообразования в музыке:

- XVIII века;
- XIX века;
- XX века.

10. Смещение признаков различных форм в составных формах романтизма часто связано с:

- нарочитым отторжением классических норм композиционного мышления;
- программным замыслом;
- стремлением к максимальной неповторимости, индивидуальности воплощения собственного замысла;
- эклектичностью как характерной чертой эстетики романтизма.

#### **4. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ПО ОСВОЕНИЮ ДИСЦИПЛИНЫ**

Для успешного освоения дисциплины рекомендуется дополнительно использовать следующие источники:

##### **Общие вопросы:**

1. Холопова В.Н. Музыкальные эмоции. Учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. – М: ООО «ПКЦ Альтекс», 2012. – 348 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Книга вторая. Интонация. - Л., 1971.
3. Бершадская Т. Лекции по гармонии. - Л., 1985.
4. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978.
5. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. - М., 1978.
6. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Л.: Музыка, 1982.
7. Михайлов М. К. К проблеме стилистического анализа / Современные вопросы музыкознания. - М., 1979.
8. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. - М., 1982.
9. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. - М., 1974.
10. Ручьевская Ё. Функции музыкальной темы. - Л., 1977.
11. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. - М, 1973.
12. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции / Музыкальный современник. – Вып. 6. – М., 1987.
13. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. – М., 1974.

### **Рекомендованная литература по музыкальному стилю барокко:**

1. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в. - М., 1983.
2. Зейфас Н. Концерто-гроссо в творчестве Генделя. - М., 1980.
3. Ливанова Т. Проблема стиля в музыке XVII века. / Ренессанс.
4. Барокко. Классицизм. - М., 1966.
5. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. - М., 1981.
6. Холопов Ю. Концертная форма у Баха / О музыке. - М., 1974.
7. Холопова В. Формы музыкальных произведений. - С-Пб., 1999.
8. Этингер М. О гармонии в бассо-остинатных формах / Вопросы теории музыки. - М. 1970.

### **Рекомендованная литература по музыкальному стилю классицизма:**

1. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. - Киев, 1970
2. Конен В. Театр и симфония. - М., 1975.
3. Лаул Р. О функциональной динамике сонатной формы венских классиков / Форма и стиль. - ЛОЛГК им. Римского-Корсакова. Ч.2. - М., 1990.
4. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. - М., 1970.

### **Рекомендованная литература по музыкальному стилю романтизма:**

1. Канчели М. Крупная одночастная форма зарубежной музыки XIX и начала XX века / Вопросы теории музыки. - М., 1970.
2. Мазель Л. Исследования о Шопене. - М., 1971.
3. Никифорова Н. Драматургические и композиционные основы контрастно-составных форм / Проблемы музыкальной драматургии XX века. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 69. - М., 1983.
4. Протопопов Вл. О сонатно-циклической форме в произведениях Шопена / Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. - М., 1972.
5. Протопопов Вл. Контрастно-составные музыкальные формы / В кн.: В. Протопопов. Избранные исследования и статьи. - М., 1983.
6. Соколов О. Об индивидуальном претворении сонатного принципа / Вопросы теории музыки. - М., 1970.
7. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. - М., 1983.

### **Рекомендованная литература по музыкальному стилю XX века:**

1. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986.
2. Ершова Е. Черты формообразования в современной музыке. – М., 1987.
3. Гончаренко С. Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века. – Новосибирск, 1997.
4. Гончаренко С. Музыкальные формы XX века. – Новосибирск, 1989.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976.
6. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. – Л., 1982.
7. Музыка XX века. Очерки. – М., 1974.
8. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. – С-Пб., 1999.

## 5. ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

### 5.1. Перечень компетенций и этапы их формирования:

Код	Формулировка компетенции
	<b>Профессиональные компетенции</b>
<b>ПК-1</b>	осуществлять на высоком художественном и техническом уровне музыкально-исполнительскую деятельность (соло, в ансамбле, с оркестром, в оркестре) и представлять ее результаты общественности

#### Этапы формирования компетенций:

Формирование **начальных этапов** компетенций (ПК-1): анализ актуальных проблем и процессов в области музыкального образования, анализа музыкально-исполнительского текста, применение изученных методов в педагогической деятельности; развитие способности формировать профессиональное мышление, мотивацию обучаемого, систему ценностей, направленных на гуманизацию общества.

**Основной этап** формирования компетенций (ПК-1): магистрант повышает уровень способности анализировать актуальные проблемы и процессы в области музыкального образования, музыкально-исполнительского текста, применения изученных методов в педагогической деятельности; способен формировать профессиональное мышление, мотивацию обучаемого, систему ценностей, направленных на гуманизацию общества.

**Завершающим этапом** формирования компетенций (ПК-1): магистрант демонстрирует высокий уровень способности анализировать актуальные проблемы и процессы в области музыкального образования, применять методы психолого-педагогических наук и результаты исследований педагогической деятельности, а области анализа музыкально-исполнительского текста;



способности формировать профессиональное мышление, мотивацию обучаемого, систему ценностей, направленных на гуманизацию общества.

## **5.2. Показатели и критерии оценивания компетенций**

При оценивании компетенций на различных этапах их формирования учитываются качество освоения учебного материала (умение использовать теоретические знания при выполнении практических задач, обоснованность и качество изложения (исполнения) изученного материала), компетентность в раскрываемых вопросах.

Дисциплина заканчивается зачетом на 1 курсе.

### **Шкала оценивания:**

Оценки «**зачтено**» заслуживает магистрант, обнаруживший всестороннее, систематическое и глубокое знание учебно-программного материала, умение свободно выполнять практические задания, предусмотренные программой, усвоивший основную и знакомый с дополнительной литературой, рекомендованной программой.

Оценки «**не зачтено**» заслуживает магистрант, не обнаруживший достаточных знаний основного учебно-программного материала в объеме, предусмотренных программой, слабо знакомый с основной литературой, рекомендованной программой. Допускает значительные погрешности в ответе на экзамене и при выполнении экзаменационных заданий.

## **5.3. Материалы для оценки и контроля результатов обучения**

### **Вопросы к зачету**

1. Основные черты музыкального стиля эпохи романтизма. (ПК-1)
2. Художественные принципы и жанры эпохи романтизма. (ПК-1)
3. Особенности музыкального мышления и формообразования в стиле романтизма. (ПК-1)
4. Типичные целостные формы стили романтизма. (ПК-1)
5. Диахронический аспект романтического стиля. (ПК-1)
6. Основные стилистические направления в музыке XX века. (ПК-1).
7. Художественные принципы и жанры в музыке XX века (ПК-1)
8. Стилистическая разнородность в музыке XX века. (ПК-1).
9. Особенности музыкального мышления в музыке XX века (ПК-1).
10. Целостные формы в музыке XX века. (ПК-1).
11. Диахронический аспект в музыке XX века. (ПК-1).

## **5.4. Методические материалы, определяющие процедуры оценивания**

При оценивании уровня усвоения компетенций необходимо опираться на качество сформированности у магистранта **знаний** основных теоретических положений, подходов и методов психолого-педагогических наук, психологии искусства, роли и возможностей психологии в осуществлении творческого процесса и педагогике искусства, специфики ее использования при решении профессиональных задач; актуальных проблем и процессов в области психологии искусства; социально-психологических факторов, присутствующих в организации и проведении культурно-творческих мероприятий с привлечением различных организаций, учреждений культуры и искусства; **умений** разрабатывать учебно-методические комплексы, отдельные методические пособия и материалы в соответствии с преподаваемым предметом для всех форм обучения – очной и заочной; аргументировано отстаивать личную позицию в отношении современных процессов в области психологии и педагогики искусства, оформлять и представлять результаты выполненной работы; **владений** способами психологического воздействия на слушательскую и зрительскую аудитории, на обучающихся, приемами психической саморегуляции, психотехники, профессиональной терминологией.

## **6. РЕСУРСНОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ**

### **6.1. Основная и дополнительная литература**

#### **Основная литература**

1. Евдокимова, А.А. Психология восприятия музыки : учебно-методическое пособие / А.А. Евдокимова. — Нижний Новгород : ННГК им. М.И. Глинки, 2012. — 32 с. — Текст : электронный // Электронно-библиотечная система «Лань» : [сайт]. — URL: <https://e.lanbook.com/book/108390>
2. Выготский Л. С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Директ-Медия, 2014. – 578 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://biblioclub.ru/index.php?page=book\\_view\\_red&book\\_id=240336](http://biblioclub.ru/index.php?page=book_view_red&book_id=240336)
3. Николаева, А.И. Интерпретация музыки в контексте герменевтики : учебное пособие / А.И. Николаева. - Москва : МПГУ, 2017. - 78 с. - Библиогр. в кн. - ISBN 978-5-94845-270-8 ; То же [Электронный ресурс]. - URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=471138>

#### **Дополнительная литература**

1. Кудряшов А.Ю. - Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII — XX вв. [Электронный ресурс] - А.Ю. Кудряшов – Режим доступа: <http://e.lanbook.com/> – М.: Планета музыки, 2010. – 432 с.
2. Присяжнюк, Д.О. Риторический анализ в музыке XX века: (о взаимодействии музыкального и поэтического текстов) : учебное пособие

- / Д.О. Присяжнюк ; Министерство культуры Российской Федерации, Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки. - Нижний Новгород : ННГК им. М. И. Глинки, 2012. - 64 с. - Библиогр.: с. 44-45. ; То же [Электронный ресурс]. - URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=312274>
3. Холопова В.Н. - Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] - В.Н. Холопова – Режим доступа: <http://e.lanbook.com/> – М.: Планета музыки, 2010. – 496 с.

## **6.2.Ресурсы информационно-телекоммуникационной сети «Интернет»**

В соответствии с лицензионными нормативами обеспечения библиотечно-информационными ресурсами библиотека организует индивидуальный неограниченный доступ из любой точки, в которой имеется доступ к сети Интернет, к учебным материалам Электронно-библиотечных систем (ЭБС):

1. ЭБС «Университетская библиотека онлайн». Издательство: ООО «НексМедиа». Принадлежность сторонняя. [www.biblioclub.ru](http://www.biblioclub.ru). Количество ключей (пользователей): 100% on-line. Характеристики библиотечного фонда, доступ к которому предоставляется договором: доступ к базовой части ЭБС.

2. ЭБС «Издательство Планета музыки». Электронно-библиотечная система ООО «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ». Принадлежность сторонняя. [www.e.lanbook.com](http://www.e.lanbook.com). Количество ключей (пользователей): 100% on-line. Характеристики библиотечного фонда, доступ к которому предоставляется договором: доступ к коллекциям: «Музыка и театр», «Балет. Танец. Хореография».

3. БД Электронная Система «Культура». База Данных Электронная Система «Культура». Принадлежность сторонняя. <http://www.e-mcfr.ru>.

4. Web ИРБИС Хабаровский государственный институт искусств и культуры (электронный каталог). Международная ассоциация пользователей и разработчиков электронных библиотек и новых информационных технологий (ассоциация ЭБНИТ). Принадлежность сторонняя. <http://irbis.hgiik.ru>.

5. eLIBRARY.ru – Научная электронная библиотека. ООО Научная электронная библиотека. Принадлежность сторонняя. <http://elibrary.ru/> Лицензионное соглашение № 13863 от 03.10.2013 г. – бессрочно.

6. Электронно-библиотечная система ФГБОУ ВО «ХГИК». ФГБОУ ВО «ХГИК». Принадлежность собственная. Локальный доступ. <http://carta.hgiik.ru>.

7. Единое окно доступа к образовательным ресурсам. Электронная библиотека. ФГАУ ГНИИ ИТТ «Информика», Министерство образования и науки РФ. Принадлежность сторонняя. Свободный доступ. <http://window.edu.ru>

8. Единая коллекция Цифровых Образовательных Ресурсов. ФГАУ ГНИИ ИТТ «Информика». Принадлежность сторонняя. Свободный доступ. <http://school-collection.edu.ru>

9. Федеральный центр информационно-образовательных ресурсов. Федеральный центр информационно-образовательных ресурсов, ФГАУ ГНИИ ИТТ «Информика». Принадлежность сторонняя. Свободный доступ. <http://fcior.edu.ru>

Для подготовки курсовых, выпускных и научных работ обучающиеся могут использовать полнотекстовую базу данных WebofScience. Режим доступа: электронный, из внутренней сети института. Официальный сайт: [webofknowledge.com](http://webofknowledge.com)

### **6.3. Информационные технологии, программное обеспечение и информационные справочные системы**

Программно-информационное обеспечение учебного процесса соответствует требованиям федерального государственного образовательного стандарта.

Для проведения занятий практического типа, текущего контроля и промежуточной аттестации используется следующее проприетарное программное обеспечение:

–лицензионное программное обеспечение:

1. Microsoft Windows
2. Microsoft Office (в состав пакета входят: Word, Excel, PowerPoint, FrontPage, Access)
3. Adobe Creative Suite 6 Master Collection (в состав пакета входят: Photoshop CS6 Extended, Illustrator CS6, InDesign CS6, Acrobat X Pro, Dreamweaver CS6, Flash Professional CS6, Flash Builder 4.6 Premium Edition, Dreamweaver CS6, Fireworks CS6, Adobe Premiere Pro CS6, After Effects CS6, Adobe Audition CS6, SpeedGrade CS6, Prelude CS6, Encore CS6, Bridge CS6, Media Encoder CS6);

–свободно распространяемое программное обеспечение:

1. набор офисных программ LibreOffice
2. аудиопроигрыватель AIMP
3. видеопроигрыватель Windows Media Classic
4. интернет-браузер Chrome.

Для самостоятельной подготовки студентов к занятиям по дисциплине требуется обращение к программному обеспечению Microsoft Windows, Microsoft Office, в том числе для подготовки мультимедийных презентаций по темам семинаров в программе PowerPoint. Для создания конечных редактируемых версий документа рекомендуется использовать Acrobat X Pro, входящий в состав пакета Adobe Creative Suite 6 Master Collection.

При изучении дисциплины обучающиеся имеют возможность использования информационно-справочных систем «Культура» и «Гарант» также реферативных и библиометрических баз данных рецензируемой литературы Web of Science и Scopus, в соответствии с заключенными договорами.

На всех компьютерах в институте установлено лицензионное антивирусное программное обеспечение KasperskyEndpointSecurity. Необходимым условием информационной безопасности института является обязательная проверка на наличие вирусов внешних носителей перед их использованием с помощью KasperskyEndpointSecurity.

Перечисленное программное обеспечение обновляется по мере выхода новых версий программ в рамках соответствующих лицензий и соглашений.

#### **6.4. Материально-техническая база**

Материально-техническое обеспечение реализуемой дисциплины соответствует требованиям федерального государственного образовательного стандарта.

Для проведения занятий лекционного типа, занятий семинарского типа, групповых консультаций, промежуточной аттестации в учебном процессе активно используются следующие специальные помещения:

158 ауд: фортепиано Petrov, доска настенная меловая, столы, стулья, стол письменный для преподавателя.

301 ауд: фортепиано Petrov, столы, стулья, стол письменный для преподавателя, доска настенная меловая, персональные компьютеры класса CELERON-2,53 ГГц, персональные компьютеры на базе процессора IntelCore i3-3220, проектор, акустическая система.

306 ауд: фортепиано Petrov, столы, стулья, стол письменный для преподавателя, доска настенная меловая, персональные компьютеры класса CELERON-2,53 ГГц, персональные компьютеры на базе процессора IntelCore i3-3220, проектор, акустическая система, midi-клавиатуры, шкаф.

319 ауд: фортепиано Petrov, рояль August Forster, шкаф, столы, стулья, стол письменный для преподавателя, доска настенная меловая.

Для самостоятельной работы студентов предназначены:

209 ауд (читальный зал библиотеки с подключением к сети «Интернет» и доступом в электронную информационно-образовательную среду вуза): Персональные компьютеры, столы, стулья, книжные шкафы, книжный и документальный фонд, телевизор, фонотека, видеотека, фильмотека.

206 ауд (абонемент нотно-музыкальной литературы): Столы, стулья, книжные шкафы, фонд научной, учебно-методической, справочной литературы, нотные сборники.

Проведение лекций сопровождается демонстрацией учебно-методических пособий: слайд-презентации, видеоматериалы, фотоматериалы.

При необходимости в учебном процессе используются комплекты переносных демонстрационных комплексов (ноутбук, проектор, экран).

Все компьютеры Института объединены в локальную сеть, с каждого из них возможен выход в глобальную сеть Интернет. Институт использует выделенный канал со скоростью 10 Мб/с. Для студентов имеется возможность выхода в сеть Интернет с мобильных устройств посредством сети WiFi, которая установлена в читальном зале Института.

## **7.ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ РАБОТА**

Воспитание обучающихся при освоении ими основных профессиональных образовательных программ (далее – ОПОП) осуществляется на основе рабочей программы воспитания и календарного плана воспитательной работы, включаемых в ОПОП.

Цель воспитательной работы – создание условий для активной жизнедеятельности обучающихся, их гражданского самоопределения, профессионального становления и индивидуально-личностной самореализации в созидательной деятельности для удовлетворения потребностей в нравственном, культурном, интеллектуальном, социальном и профессиональном развитии.

Задачи воспитательной работы: развитие мировоззрения и актуализация системы базовых ценностей личности, приобщение к общечеловеческим нормам морали, национальным устоям и академическим традициям; воспитание уважения к закону, нормам коллективной жизни, развитие гражданской и социальной ответственности; воспитание положительного отношения к труду, формирование культуры и этики профессионального общения; формирование личностных качеств, необходимых для эффективной профессиональной деятельности; воспитание внутренней потребности личности в здоровом образе жизни, ответственного отношения к природной и социокультурной среде; повышение уровня культуры безопасного поведения.

Особенности и традиции Института обуславливают следующие основные направления воспитательной работы: патриотическое, гражданское, духовно-нравственное, культурно-творческое, научно-образовательное, профессионально-трудовое, волонтерское (добровольческое), экологическое, физическое. Виды деятельности обучающихся в воспитательной системе образовательной организации: проектная деятельность (как коллективное творческое дело), волонтерская деятельность, учебно-исследовательская и научно-исследовательская деятельность, досуговая, творческая и социально-культурная деятельность и др.

Воспитательный потенциал учебно-исследовательской и научно-исследовательской деятельности реализуется в процессе развития исследовательской компетентности обучающихся на протяжении всего срока их обучения в Институте. Результаты студенческой научно-исследовательской деятельности проходят апробацию в рамках научных и научно-практических конференций различного уровня, в т.ч. конференций, организованных Институте.

Социально-культурная и творческая деятельность обучающихся реализуется при организации и проведении значимых событий и мероприятий гражданско-патриотической, научно-исследовательской, социокультурной и физкультурно-спортивной направленности. Виды творческой деятельности обучающихся в Институте: музыкальное творчество, хореографическое творчество, театральное творчество, научное творчество, медиапроекты и др.

Волонтерская деятельность обучающихся – широкий круг направлений созидательной деятельности, включающий различные формы гражданского участия. По инициативе обучающихся и при их активном участии в Институте осуществляет свою деятельность добровольческий отряд «Мы».

Реализацию Рабочей программы воспитания помогает обеспечивать взаимодействие с различными социальными институтами, субъектами воспитания. Особое значение для воспитательного процесса имеет организация практической деятельности обучающихся с целью развития профессиональных компетенций в условиях Института и профильных учреждений и организаций.

## **8. ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ ИНВАЛИДОВ И ЛИЦ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ (ОВЗ)**

В процессе изучения дисциплины и осуществления процедур текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья применяются адаптированные формы обучения с учетом индивидуальных психофизиологических особенностей.

Обучение лиц с ограниченными возможностями и инвалидов организуется как совместно с другими обучающимися на лекционных и практических занятиях, так и по индивидуальному учебному плану. Во время приемной кампании, а также во время сдачи различных форм промежуточной и государственной итоговой аттестации в Институте созданы необходимые условия для оказания технической помощи инвалидам и лицам с ограниченными возможностями здоровья (при необходимости может быть допущено присутствие в аудитории ассистентов, сопровождающих лиц, собаки-поводыря и т.п.).

Обучающиеся из числа инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья, при необходимости, могут быть обеспечены электронными и печатными образовательными ресурсами с учетом их индивидуальных потребностей. Для реализации доступной среды при необходимости в учебном процессе могут быть задействованы документ-камера для увеличения текстовых фрагментов и изображений (для лиц с нарушениями зрения) и переносная индукционная система для слабослышащих «Исток» А2 со встроенным плеером – звуковым информатором.

ЭБС «Университетская библиотека онлайн» предоставляет обучающимся с ОВЗ (по зрению) ряд возможностей для обеспечения эффективности процесса обучения. При чтении масштаб страницы сайта можно увеличить с помощью специального значка на главной странице. Можно использовать полноэкранный режим отображения книги или включить озвучивание непосредственно с сайта при помощи программ экранного доступа (например, Jaws , «Balabolka»). Скачиваемые фрагменты в формате pdf, имеющие высокое качество, могут использоваться тифлопрограммами для голосового озвучивания текстов, могут быть загружены в тифлоплееры, а также скопированы на любое устройство для комфортного чтения.

Сервис ЭБС «Цитатник» помогает пользователю извлечь цитату и автоматически формирует корректную библиографическую ссылку, что особенно актуально для лиц с ограниченными возможностями и облегчает процесс написания курсовой или выпускной квалификационной работы.

Для подготовки к занятиям обучающиеся с ОВЗ (по зрению) могут использовать мобильное приложение ЭБС «Лань», предназначенное для озвучивания текста книги. Режим доступа: электронный, приложение скачивается обучающимся самостоятельно с сайта [e.lanbook.ru](http://e.lanbook.ru), необходимое условие: быть зарегистрированным в ЭБС «Лань». Используется свободно распространяемая программа экранного доступа Nvda.

Подробнее об организации доступной среды см. соответствующий раздел основной профессиональной образовательной программы.