

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»

Факультет искусств
Кафедра художественного творчества и продюсерства

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Бычкова Н. В.

28.06.2024 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Кузьминич Т. В.

28.06.2024 г.

КОМПОЗИЦИЯ

*Электронный учебно-методический комплекс
для обучающихся специальности
6-05-0215-10 Компьютерная музыка*

Составитель

Круглый М. В., доцент кафедры художественного творчества и продюсерства
Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени
А. М. Широкова»

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета факультета искусств
протокол № 10 от 28.06.2024 г.

УДК 781.61(075.8)
ББК 85.31я73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра композиции учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки» (протокол № 5 от 29.05.2024 г.);

Сытько Л. В., старший преподаватель кафедры композиции Учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки».

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению
кафедрой художественного творчества и продюсерства
(протокол № 11 от 28.06.2024)

К63 Круглый, М. В. Композиция : учеб.-метод. комплекс для обучающихся специальности 6-05-0215-10 Компьютерная музыка [Электронный ресурс] / Сост. М. В. Круглый. – Электрон. дан. (0,4 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2024. – 73 с.

Систем. требования (миним.) : Intel Pentium (или аналогичный процессор других производителей) 1 ГГц ; 512 Мб оперативной памяти ; 500 Мб свободного дискового пространства ; привод DVD ; операционная система Microsoft Windows 2000 SP 4 / XP SP 2 / Vista (32 бит) или более поздние версии ; Adobe Reader 7.0 (или аналогичный продукт для чтения файлов формата pdf).

Номер гос. регистрации в РУП «Центр цифрового развития» 1182440732
от 09.12.2024 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «Композиция».

Для студентов вузов.

ISBN 978-985-547-476-1

Ó Институт современных знаний
имени А. М. Широкова, 2024

Введение

Электронный учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Композиция» предназначен для студентов, обучающихся в учреждении образования «Институт современных знаний имени А. М. Широкова» по специальности 6-05-0215-10 Компьютерная музыка. Профилизация: Компьютерная аранжировка.

Учебная дисциплина «Композиция» входит в цикл обязательных специальных дисциплин, направленных на формирование профессиональных компетенций обучающихся по специальности 6-05-0215-10 Компьютерная музыка и подготовку будущих специалистов к самостоятельной творческой деятельности.

Учебная дисциплина «Композиция» коррелирует с комплексом общетеоретических и специальных дисциплин, изучаемых студентами на кафедре художественного творчества и продюсерства: «Теория музыки», «Компьютерная аранжировка» «Аранжировка и переложение музыкальных произведений», «Обработка белорусского музыкального фольклора», «История джаза и джазового исполнительства», «История популярной музыки и эстрадного театра». К началу изучения учебной дисциплины «Композиция» студенты должны владеть базовыми знаниями по теории музыки (гармонии, полифонии, музыкальной формы) и истории музыки, базовыми навыками по анализу музыкальных произведений.

Основная цель электронного учебно-методического комплекса – помощь в самостоятельной работе обучающихся по освоению учебной дисциплины «Композиция», закрепление знаний о специфических особенностях музыкальных форм, что позволит пройти путь формирования профессионала, способного решать любые художественные задачи, продиктованные творческой практикой, развития у студента воображения, чувства формы, а также освоения широкого спектра эстетических и стилевых особенностей музыки.

Электронный учебно-методический комплекс включает четыре раздела: теоретический раздел, практический раздел, раздел контроля знаний, вспомогательный раздел.

Теоретический раздел содержит тезисы лекций по учебной дисциплине и включает сведения об основных понятиях теории композиции, характеристику простых и сложных форм. Практический раздел содержит некоторые методические замечания и рекомендации по выполнению индивидуальных работ, направленные на закрепление теоретических знаний и выработке практических навыков и умений. Раздел контроля знаний включает общие рекомендации по текущей аттестации студентов по итогам освоения материала учебной дисциплины. Вспомогательный раздел комплекса содержит учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине, основную и дополнительную литературу.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. Краткий курс лекций

Тема 1. Введение в музыкальную композицию

Современной наукой, в том числе и музыковедением, повсеместно признан тот факт, что в целом мышление человека неразрывно связано с явлением «язык». Музыкальное мышление, соответственно, неотделимо от феномена «музыкальный язык». Оно, по мнению М. Арановского, полностью определяется нормами музыкального языка, «наполняется «языковым содержанием» (его материалом становятся элементы и правила данного языка) и предстает как «языковое мышление», как реализация в деятельности специфической «музыкально-языковой способности». Поэтому *структура музыкального мышления*, его составные компоненты, всецело детерминированы компонентами музыкального языка.

Музыкальный язык = средства музыкальной выразительности: ритмоинтонационная основа языка, ладогармонические средства, фактура, тембрика, формы, жанры и т.д.

Опираясь на разработки К. Зенкина и В. Медушевского можно выделить два основных компонента музыкального мышления: 1) «*музыкальные знаки*» (термин В. Медушевского); 2) *техника*.

1. *Музыкальные знаки* – это «музыкальные единицы, более мелкие, чем музыкальные произведения», которые «существуют и в реальных звучаниях, и в психике людей <...> как *единицы музыкального языка*». Иными словами – это *элементы музыкально-языкового мышления композитора* (подчеркнём, что речь здесь идёт о профессиональном композиторе, для которого внутренние слуховые представления часто неотделимы от феноменов музыкальных знаков). Та или иная *совокупность музыкальных знаков может составлять словарь, лексикон определённого музыкального языка*.

Введение понятий «музыкальный язык», «музыкальные знаки», требует уточняющих дефиниций других явлений, изучаемых в области современной музыкальной семиотики, теории музыкального содержания: «означающее-означающее», «значение», «смысл».

Музыкальные знаки, как и всякие иные, представляют единство двух сторон: 1) *означающего* – знак как «материальное образование», то, что в знаке доступно восприятию, его «физико-акустическая характеристика»; 2) *означаемого* – знак как «отличное от себя самого образование ментальное», смысловое содержание знака.

Значение знака – «объективно существующая действительность, к которой отсылает неразрывное единство означающей и означаемой сторон знака».

Смысл – «интерпретация, творческая конкретизация значения <...> знаков в художественном тексте (неповторимая специфика значения <...>)».

2. *Техника* – способы и приёмы работы с единицами музыкального языка, направленные на их организацию в форму текста; *логико-конструктивный компонент музыкального мышления композитора* («формальный логос»). *Техника отождествляется с синтаксическим, грамматическим аспектом музыкального языка*. Поэтому техника во многом связывается и с явлением музыкальной формы как структурным, композиционным планом произведения.

В музыковедческой литературе, особенно в работах по теории музыкальных форм и их анализа, явление музыкального произведения трактуется как единство условно разделяемых уровней – содержания и формы. Согласно представлениям современной семиотики, в каждом из уровней можно выделить три слоя (хотя количество слоёв может быть большим или меньшим, в зависимости от методологии исследований).

1. Содержание музыкального произведения – его «идеальная сторона», «внутренний – идейный, духовный – облик», представления о том, что выражает музыка. Опираясь на разработки С. Махлиной, Ю. Холопова, А. Кудряшова, Е. Борисовой и других, в содержании музыкального произведения можно выделить следующие слои:

- главная художественная идея, индивидуальный замысел произведения – «идейно-проблемная основа содержания», соответствующая объекту творческого отражения;

- совокупность художественных образов – элементы содержания, его конкретные носители: «“музыкальный образ”, характер, музыкальная “идея”, выражение чувств человека, его настроений»; любой другой феномен действительности, переработанный художественным мышлением композитора;

- характер и способ взаимодействия художественных образов или их свойств – структура содержания, тождественная содержанию музыкальной формы и содержанию музыкальной драматургии («сюжет»).

Взяв за основу ряд существенных положений из исследований музыкальной семантики А. Кудряшова и В. Холоповой, можно обозначить две семантические сферы, характерные для содержания музыки в целом: интрамузыкальное и экстрамузыкальное.

Интрамузыкальное – область «собственного, незаимствованного содержания» музыки; сфера возможностей музыкального языка генерировать смыслы и выражать идеи, порождаемые самой музыкой как «автономным» видом искусства.

Экстрамузыкальное – «это философско-эстетические или этические идеи, превращённые в музыкально-экспрессивные реалии»; сфера возможностей музыкального языка выражать – моделировать, означать – конкретные явления предметного мира, эмоции (аффекты), логические понятия, научные категории и прочее.

2. Форма музыкального произведения (слово «форма» употребляется здесь именно в широком философско-эстетическом значении) – его материально-физическая сторона; представления о том, как выражается идея. Проанализировав теорию вопроса формы в искусстве и музыке, мы пришли к выводу, что она также состоит из трёх слоёв:

- звуковая материя («звуковое вещество») – совокупность звуков как физических явлений, которые служат основой для существования всех воспринимаемых слухом элементов музыкального произведения;
- музыкально-языковые средства – элементы музыкального языка и способы их технической обработки или организации;
- музыкальная форма – временная структура музыкального произведения, его архитектоника, композиционный план, демонстрирующий процесс развития музыкального материала.

Музыкальное произведение как неразрывное единство художественного замысла и его предметного воплощения образуют *текст* (от латинского *textus* – ткань, сплетение, соединение) – «последовательность знаков, построенная согласно правилам данного языка, данной знаковой системы и образующая сообщение».

Тема 2. Ресурсы композиции. Принципы музыкального формообразования

Среди выразительных средств музыки основное значение для образования музыкальной формы имеют мелодия, гармония и ритм в их взаимодействии.

Мелодия, то есть выраженная одногласно музыкальная мысль, является важнейшим выразительным средством музыки. В мелодии обычно ярче всего проявляются характерные черты той или иной мысли.

Музыкальная мысль, имеющая большую или меньшую законченность, или, во всяком случае, развитая до приобретения ею характерного облика, называется темой.

Мелодия образуется из взаимодействия звуковысотных (интервальных) последовательностей и ритма. О ритме будет подробнее сказано далее, здесь же остановимся на тех звуковысотных отношениях в мелодии, которые имеют наибольшее значение для формообразования.

Прежде всего, важно направление движения. Почти всякая мелодия – волнообразна, то есть состоит из последования восходящих и нисходящих движений, уравнивающих друг друга. При этом более широкие интервалы часто чередуются с более узкими: после плавного движения в одну сторону типичен скачок в обратном направлении и, наоборот, скачок «заполняется» плавными движениями в обратную сторону. Иногда скачок сменяется скачком в противоположном направлении.

Волнообразность может осуществляться при более или менее ограниченном общем диапазоне, без заметных отступлений от единого уровня напряжения. Такое движение можно назвать одноплановым. Ему часто соответствует примерно одинаковая сила звучности. Степень напряжения возможна различная, в зависимости от характера музыки, регистра и т. д. Восходящее движение, особенно сколько-нибудь длительное или имеющее широкий диапазон, часто служит выражением подъема напряжения и сопровождается *crescendo*.

Нисходящее движение, особенно занимающее много времени или имеющее большой диапазон, наоборот, также часто выражает спад напряжения и сопровождается *diminuendo*. Во всяком случае, длительный подъем или спад связаны с изменением напряжения и почти всегда сопровождаются переменной силой звучания, хотя бы и в сторону, обратную отмеченной выше.

Высшие точки, достигаемые подъемами, называются кульминациями или вершинами. Они являются преимущественно моментами наибольших напряжений. В очень многих случаях, как в относительно законченной музыкальной мысли, так и в целой форме, имеется одна главная кульминация. Она может быть достигнута одним прямым подъемом волны, но чаще достигается восходящей уступчатой линией.

В такой линии намечается ряд частных вершин разной высоты, нередко образующих восходящую скалу, которая ярко отражает общее направление, взятое крупным планом. Кульминация может служить и началом движения.

Движение вниз от кульминации также возможно постепенное, прямое или уступчатое, но, кроме того, существует и прием резкого спада.

Из различных свойств гармонии основное формообразующее значение имеет функциональность. Другое важное и постоянное свойство гармонии – колорит – непосредственное значение для формы имеет сравнительно редко, но, сопутствуя прочим элементам музыки, делает их выпуклее, рельефнее.

В области аккордики функциональность, как известно, выражается в противопоставлении тоники и других созвучий, в централизованности (в подчинении тонике всего остального). Тоника, потенциально, – состояние устойчивости, покоя. Выявлению этого свойства, дающего построению гармоническую замкнутость, способствуют следующие условия:

- 1) прима (основной звук) в басу;
- 2) прима в ведущем мелодическом голосе (несколько менее существенно);
- 3) сильная доля;
- 4) каденционный (чаще всего четный) такт.

В связи с этим, тоника с терцией (секстаккорд) и с квинтой (квартсекстаккорд) в басу мало или вовсе неустойчивы. Любая разновидность тоники на слабой доле как бы «скользит» по сознанию и за редкими исключениями мало пригодна для завершения.

Любой другой аккорд лада – неустойчив. Отнесение некоторых аккордов к тонической группе (VI и III ступени) очень условно, так как вполне заменить ими тонику нельзя. Заключение построения на неустойчивой гармонии или на некаденционной разновидности тоники делает его гармонически разомкнутым.

Неустойчивые аккорды различны по степени напряжения. Это свойство часто используется для роста гармонической напряженности (пример – последовательность трезвучий I—VI—II ступеней) и для образования ее спада (пример – последовательность VII⁷—V⁷).

Важная движущая сила – столкновение противоположных неустойчивых функций – субдоминанты и доминанты, разрешающееся наступлением тоники (простейший прототип – каданс T—S—D—T).

Хроматические гармонии в модуляционных отклонениях, а также альтерированные аккорды создают дополнительное напряжение. В свою очередь, неаккордовые элементы постоянно образуют противоречия с аккордами. Значительность таких конфликтов больше всего зависит от метра: неаккордовый звук на сильной доле (задержание) образует более заметное столкновение с аккордом; на слабой доле противоречие ощутимо меньше, а часто даже почти незаметно.

Поскольку музыка протекает во времени, ритму принадлежит одна из важнейших ролей в формировании звуковысотного материала. Под понятием «ритм», в тесном смысле, понимается организованная последовательность звуковых длительностей. Последовательность звуков, лишенная четкости в соотношении длительностей, не производит впечатления осмысленности, несмотря даже на очевидность ладотонального единства и обычность ряда интервалов.

Ритм скрепляет воедино различные звуки и аккорды и создает из них группы, имеющие осмысленность, характерность и известную обособленность. Из сочетания и соподчинения таких сходных и различных групп образуются законченные мысли-темы, а из тем и их развития – целые произведения.

Ритм неизменно связан с выделением в группах акцентируемых звуков, то есть с метром. Поэтому в дальнейшем изложении понятие «метр» будет считаться включенным в понятие «ритм» и отдельно будет упоминаться лишь по мере надобности.

Понятие «ритм» может быть истолковано шире – как соотношение продолжительностей мелких и крупных обособленных частей формы. Но для того, чтобы не смешивать масштабы истолкования этого понятия, термин «ритм» будет применяться в тесном смысле слова к совокупностям длительностей отдельных звуков. Соотношение же продолжительностей частей формы будет обозначаться терминами «структура» или «строение».

В строении музыкальной формы очень важна пропорциональность, то есть соответствие основных частей формы по продолжительности (ритм в широком смысле слова).

Тема 3. Мелодия

На протяжении веков мелодия правила в царстве музыки, реально отождествляясь с музыкальным произведением во времена древние, выступая в значении символа музыки во времена позднейшие. В XX веке, уступив приоритет ритму и сонору в одних музыкальных стилях, в других направлениях новой музыки она сохранила свой непреложный авторитет. Искусство XX века выработало новые принципы в области мелодического мышления. Постигнуть эти нововведения можно только в случае ясного представления об исторической эволюции мелодического искусства, об основных формах и разновидностях мелоса, складывавшихся веками.

Обычно под мелодией подразумевают достаточно характерную музыкальную мысль, выраженную в одном голосе. Такова традиционная формула, справедливая по отношению к огромному количеству явлений, но отнюдь не всеохватная. Прежде всего, XX век порождает такие стили, которые теснят традиционную мелодику. В одних случаях намечается ее паритетная (всего лишь паритетная!) функция в ряду элементов художественной речи, в других – меняются ее привычные очертания, путь мелодии намеренно теряет индивидуальность, но сохраняет принцип активного линейного продвижения, в-третьих – мелодия вовсе «аннигилируется», выводится из системы средств, и форма творится на основе немелодических процессов.

С другой стороны, древние и современные (бытующие на Востоке) монодические формы также не несут в себе мелодического начала в традиционно принятом понимании. Музыкальная мысль генерируется здесь не собственно мелодией, но развернутой во времени целой формой. Сам же мелодический контур, взятый в любом своем фрагменте, далек от индивидуализации, опирается на предельно обобщенные (как бы предустановленные) формулы-попевки.

Более универсальное определение, соответствующее различным линейно-мелодическим типам, может выглядеть так: мелодия – развернутое движение логически связанных тонов, рождающее линейное напряжение и смысловую

значимость, постоянно регулируемая целостным интонационным контекстом произведения.

Когда окончилась эпоха господства монодических форм и утвердилось многоголосие, мелодия на протяжении веков сохраняла за собой функцию центрального семантического элемента сложно организованной композиции. И это не случайно, ведь именно мелодия вобрала в себя семантические значения интонаций человеческой речи, усиливая и развивая ее эмоциональные предпосылки. Но смысловыми истоками мелодии могут являться также пластика движения(жеста), пение птиц, шумы природы, механизмов и пр. Постепенно мелодия накапливала великую множественность выразительно-смысловых возможностей, обретая способность к многосмысловому содержательному наполнению.

В этом огромная, по существу, непобедимая сила мелодического начала. Множество самых различных течений второй половины XX века покушались на мелодию. Однако и в этих условиях она не просто продолжает жить, но обретает все новые и новые формы, утверждает свою «бесконечность». Первая половина века породила удивительные новации в области мелодического творчества. Вторая же явила не только феномен отрицания, но и феномен возврата к мелосу, притом в классических его формах. Родился и опыт дальнейшей эволюции в области мелодических представлений.

Итак, мелодическое начало – это огромный мир художественный смыслов. Поскольку любая мелодия в какой-то степени ассоциативна, она так или иначе оказывается привязанной к различным жанровым истокам. По признакам жанрового склонения мелодические типы европейской традиции могут быть отнесены к следующим основным разновидностям: хорально-монодический тип – наиболее древний представитель мелодических форм профессиональной музыки, символизирующий слитное чувство общины; песенная мелодика; танцевальная и иная мелодика, отразившая ритмопластику системно повторяющегося жеста; моторно-двигательный тип, символизирующий симметрическую (дисимметрическую) механистичность абстрактного движения; наконец, речитативно-декламационный тип мелоса.

Существуют и другие критерии различия мелодических форм. Мы говорим о полифонической и гомофонной мелодике, о вокальном и инструментальном мелосе. Мы говорим как о моносмысловом, так и о полисемантическом развертывании мелодического процесса, когда разные жанровые признаки слиты в единой форме мелодической конструкции. Наконец, музыка XX века порождает и внежанровое явление линейности, когда мелодический облик голоса полностью деиндивидуализируется, а сам голос выполняет функцию «линейного наполнителя» многоярусно организованной ткани.

Тема 4. Гармония

Многоголосная музыкальная ткань содержит созвучия – одновременные сочетания нескольких различных по высоте тонов – и последования созвучий. И сами созвучия, и связные их последования являются непосредственным выражением гармонии, ее основными материальными атрибутами. Отсюда можно было бы определить гармонию как организацию музыкальной ткани, объединяющую различные тоны в созвучия и связывающую эти созвучия между собой. Однако такое определение устанавливает лишь наиболее очевидные, внешние ее признаки. Сущность же и закономерности гармонии, обуславливающие особые качества ее действия, при этом не учитываются. Остается неясным, например, на какой основе возникают и какими могут или должны быть созвучия и их связи – являются ли они чем-то закономерно-избирательным или представляют собою любые комбинации, которые вообще можно извлечь из звукового материала музыки. Поэтому неизбежно возникает вопрос о музыкально-организующих силах, лежащих в основе гармонии, которые необходимо учесть в ее определении.

Гармония в целом представляет собою результат интенсивных импульсов-излучений лада – интонационно-конструктивного универсума музыки. Концентрируя с особой силой ладовые закономерности, гармония служит наиболее действенной, ничем другим не заменимой формой организации многоголосной музыкальной ткани. Эти закономерности регулируют как структуру

созвучий, так и их последования, являются залогом важнейших конструктивно-логических и выразительно-красочных качеств всей системы гармонии.

Созвучие и последование ряда созвучий образуют внутри многоголосной ткани два плана, которые издавна ассоциируются с пространственными координатами вертикали и горизонтали. Созвучие выражает при этом вертикаль, ряд следующих друг за другом созвучий – горизонталь. В условиях музыкальной организации и вертикаль, и горизонталь оказываются по существу координатами временными, означающими одновременные и разновременные сочетания тонов.

Гармония есть организация многоголосной музыкальной ткани, основанная на ладовой координации тонов по вертикали и горизонтали и выражающаяся в созвучиях и их связях между собою.

Многообразные свои функции гармония осуществляет во взаимопроникающем единстве со всеми компонентами музыкальной ткани – живой, организованной музыкальной материи.

Важнейшим условием полноценного действия гармонии является ее союз с мелодией, вне которого всякая самостоятельность гармонии будет иллюзорной, весьма относительной и односторонней. Даже выступая на передний план, приобретая конструктивно-определяющую функцию, гармония порождает мелодию особой категории – мелодию гармонического происхождения. Связям созвучий в гармонии необходимо сопутствуют различные мелодические явления, охватываемые понятием голосоведения.

Мелодия и гармония или шире – мелодические и гармонические явления вообще – есть основные факторы и материальные формы самого бытия музыки, находящиеся в диалектически подвижном соотношении, в непрестанном разграничении и объединении между собою.

Активное и непосредственное воздействие на характер гармонии оказывает фактура как в элементарных ее проявлениях (регистровое размещение тонов созвучия и простейшие приемы голосоведения), так и в сложных процессах, определяющих стилистически различное воплощение гармонического ма-

териала. К этому присоединяется воздействие тембровых компонентов – инструментовки.

Организация гармонии во времени и формирование ее важнейших функций (ладовых и фонических) неразрывно связаны с метром и ритмом, образующими своего рода канву, по которой распределяются интонационно-гармонические сгущения и разрежения, регулируются равномерность и прерывистость пульса гармонического движения. Общий характер этого движения – быстрая или медленная поступь гармонии – в большой мере обусловлен темпом и определяет такие художественно-стилистические качества гармонии, как легкость и подвижность или грузность и вязкость, динамическая концентрированность или рассредоточенность.

Наконец, общий рельеф тональных группировок и последований в структуре музыкального целого обнаруживает непосредственные связи гармонии с музыкальной формой, здание которой скрепляется тонально-гармоническим каркасом.

Действия гармонии имеют разветвленный и многомерный характер, обнаруживаясь в самых различных аспектах музыкального целого. Однако в наиболее общем плане эти действия исходят из двух взаимосвязанных областей, определяемых свойствами самой гармонии. Первая из них – область собственно формообразующих, конструктивно-логических свойств, основанных прежде всего на ладовых функциях гармонии, устанавливающих и скрепляющих связи между всеми компонентами. Вторая – область специфических, присущих именно гармонии выразительных и красочных свойств, более всего основывающихся на фонических функциях гармонии и направленных на ее известное обособление, выделение из общего ансамбля. Следующие проявления гармонии дают общее представление о ее роли в музыкальном целом.

Повсюду обнаруживается действие гармонии как средства слияния нескольких различных тонов или мелодических голосов в одновременном звучании. Любая многоголосная ткань – гомофоническая, полифоническая, гетерофоническая или сложное, составное многоголосие синтезирующего склада – контролиру-

ется гармонией, при построении любой многоголосной ткани гармония является важнейшим ориентиром и регулятором. Гармония ощущается в одноголосной мелодической линии как своего рода скрытый резонатор, усиливающий художественно-конструктивный потенциал мелодии в целом, и может быть реализована в голосах, дополняющих и сопровождающих мелодию. Наряду с этим часто возникает несовпадение гармонии, скрытой в мелодии, и гармонии дополняющих голосов, ведущее к их полигармоническому соотношению.

Ладофункциональные свойства гармонии обладают связующей силой, которая пронизывает музыкальное целое на различных уровнях: от кратких звеньев-последований созвучий до общей организации тональной структуры, где выступают самые крупные действующие единицы гармонии – тональности.

Начиная с XIX века, композиторы по-особому ощущают и ценят чуткость гармонии к психологически-выразительным, характеристическим и звукописно-красочным нюансам музыки. Появляются стили, в условиях которых гармония вследствие усилившейся вариантности в соотношениях компонентов музыкального целого часто оказывается на переднем плане, приобретая конструктивно-определяющую функцию. Это свойственно музыкальным стилям Листа и Вагнера, Римского-Корсакова и Скрябина, Дебюсси и Равеля, Прокофьева и Свиридова. Гармония становится одним из важных критериев стилистических различий: отношение к гармонии и вытекающие из этого ее функции разъясняют многое в характере творческих устремлений и принципов композитора. Показательно, что в XIX – XX столетиях собственно колористические свойства музыки у одних композиторов обусловлены как гармонией, так и инструментовкой (Лист, Вагнер, Римский-Корсаков, Равель, Дебюсси, Хачатурян), у других же сосредоточиваются почти всецело в области гармонии – при соответствующем ослаблении роли темброво-оркестрового фактора (Шуман, Григ, отчасти Брамс) или даже исключения его (Шопен).

Усиленная и подчеркнутая в своем значении (конструктивно-логическом или выразительно-красочном – в зависимости от конкретных историко-стилистических условий), гармония часто становится источником мелодии.

Примеры такого рода исключительно многообразны – от «аккордовых» мелодий-тем Д. Скарлатти и Гайдна до темы Звездочета или Шамаханской царицы в «Золотом петушке» Римского-Корсакова.

Тема 5. Ритм

Метр и ритм порознь возможны только как отвлеченные понятия и в музыке используются лишь в одновременности. Метр существует благодаря ритмическому оформлению времени, а ритм организуется благодаря закономерностям метра.

Закономерности метрических систем и силовые качества звука обуславливаются не только свойствами нашего организма, но и теми двигательными процессами, которые мы наблюдаем в природе. Такое положение уже само по себе характеризует выразительные возможности метроритма.

Становление музыкальной формы совершается в определенный отрезок времени, измерить который можно лишь путем симметричного отчисления слабых и сильных тактовых долей. Это отчисление связано с различными видами движения: во-первых, с самодвижением, источник которого заключается в самой движущейся вещи, и, во-вторых, с опосредствованным движением, которое своим происхождением обязано постороннему толчку. Примерами первого вида, отражающими свойства нашего организма, являются: дыхание – вдох и выдох, а также шаг – подъем и опускание ноги; образец, заимствованный из окружающей действительности, – качание маятника. Примерами второго вида служат: удар молота о наковальню, при котором чередуются замах рукой, удар по наковальне и вновь подъем, а также ходьба на лыжах с разбегом, отталкиванием и скольжением; образец, взятый из окружающей нас природы, – круги на воде от брошенного камня. Для самодвижения характерны два момента: стремление к действию, своего рода предыкт, с последующим за ним иктом. Для опосредствованного движения характерны три момента: стремление к действию, само действие и подготовка к новому действию – предыкт, икт и постикт.

Эти два вида движения, связанные со свойствами нашего организма и с внешней средой – природой, являются прототипом музыкально-метрического отсчета (отчисления) времени. В тактовой записи он выражается цифрой 2 или 3 в числителе дроби.

Все так или иначе связанное с движением – нашим ли собственным или воспринятым извне – может получить художественное воплощение в соответствующем ритме, в соответствующей метрической сетке. Шаги человека, его торопливая или размеренно-спокойная речь, полет птиц, равномерное или бурное колебание моря – в одинаковой степени могут быть использованы как объекты для ритмического отображения, рисунок которого приобретает ведущее и даже самодовлеющее значение в создании художественного образа. Роль ритма особенно заметна в вокальных произведениях, когда, следуя за размером стиха, он утрачивает черты простого скандирования. То же самое наблюдается в инструментальных пьесах речитативно-декламационного типа и часто в бытовой музыке иллюстративного или сопровождающего характера – в танцах и маршах. Нередко ритм, как движущая сила, направляет интонацию в ту или иную сторону. Ритмическое варьирование, если это обуславливается художественными целями, приводит к полному переосмыслению звукового образа.

Ритмическая соразмерность внутри отдельных построений дифференцирует звуки на опорные и неопорные; опорные звуки сравнительно продолжительны и при возникновении устойчивого каданса совершенно необходимы.

Тактовая группировка при осуществлении формы в целом также подчиняется определенному ритму, понятие о котором как бы расширяется: такты, как самостоятельные единицы либо группируются попарно, либо образуют нечетные – произвольные – сочетания.

В эмоциональном отношении ритм выступает наравне с интонацией. Крупнейшие композиторы-мастера, применяя самые разнообразные средства музыкального искусства, отдавали, как правило, предпочтение или ритму, или интонации. Можно сказать, что у Бетховена наиболее сильной стороной творчества был ритм, а у Чайковского – интонация.

Музыкальный образ, созданный лишь одним ритмом, очень часто поручается ударным инструментам, сольная игра на которых производит иногда большое впечатление.

Тема 6. Фактура

Музыкальное произведение можно представить как последовательность интонационных построений. Сама же интонация обычно содержит несколько знаковых сообщений. Каждый такой информативный импульс, не существуя сам по себе, будучи предназначен лишь к слиянию с другими, вместе с тем имеет свое место в звуковом пространстве интонации, конкретное оформление, свой «рисунок». В создании музыкальной интонации принимает участие большое количество выразительных факторов. Ритм может выступать двояко: как сила, творящая совершенно индивидуальный контур, и как сила, образующая непрерывную пульсацию фона. Звуковысотный фактор определяет линейный (мелодический) и вертикальный (гармонический) параметры. Синтаксис действует по-разному в интонационно-ведущих и во вспомогательных пластах ткани. Даже динамика (не говоря уже о тембре) может быть разной для разных слоев музыкальной ткани, символизирующих разные «знаковые сущности» музыкальной интонации.

Мы свободно оперируем понятиями «музыкальная ткань», «изложение», «склад», подразумевая под ними некий целостный, конечный результат объединения различных компонентов выразительности. Все они выступают в значении определенной «данности»: данные ткань, изложение, склад. В определенном смысле эти значения служат синонимами понятию «фактура». Однако последнее включает в себя еще одно важное дополнение к названным значениям, фактура означает также координационное соотнесение компонентов ткани, их функциональное взаимодействие, внутреннее функциональное устройство музыкального изложения.

Существует множество вариантов определения фактуры, что свидетельствует о сложности самого понятия (при всей его кажущейся очевидности), его

многогранности и некоторой конечной неуловимости. Приведем важнейшие из них, ибо только «сумма попыток» приблизит нас к пониманию этого значения.

Ю. Н. Тюлин определяет понятие фактуры как «совокупность приемов изложения музыкального материала», область, в которой рассматривается не только процесс развития музыкального материала (в соответствующих структурах), а выразительные средства сами по себе, в их взаимодействии, взаимопроникновении, совокупности и единстве.

В учебнике Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана предлагается следующее определение: «Характер, соотношение и функции одновременно развертывающихся компонентов произведения или его отрывка».

В.Н. Холопова так определяет фактуру: «строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих ее голосов».

Как видим, все определения фиксируют отношение и функции компонентов ткани. Одновременно указывается на значение конкретного характера этих компонентов. Из этого следует, что фактура в каждом отдельном случае должна рассматриваться как явление достаточно индивидуальное (в отличие, скажем, от понятия «склад», имеющего более обобщенное значение).

Определение Е. В. Назайкинского содержит существенное дополнение к приведенным: «Трехмерная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов». Иными словами, фактура определяется здесь как категория музыкально-звукового пространства. Не забыто здесь и время: фактурная горизонталь не что иное, как развертывание во времени.

Таким образом, суммарное определение включает в себя категории качественных характеристик компонентов ткани, их функциональных отношений, пространственного размещения и существования во времени.

Вертикальный параметр фактуры определяется звуковысотными отношениями. Мы прекрасно чувствуем распределение фактурных голосов или целых «слоев» по вертикали.

Это распределение в пространстве. Простое расположение аккорда – уже фактурный момент. И он может иметь индивидуальные качественные характеристики и даже нести в себе признаки стиля. К примеру, тесное расположение трезвучия в низком регистре, столь свойственное Бетховену (см. начало «Патетической» сонаты), совершенно не свойственно Шопену, который ценит «воздух» в аккорде и в конечном итоге его краску («хрому»).

Горизонтальная координата определяет жизнь фактурных формул во времени, их варьирование вследствие изменений звуковысотных отношений под воздействием меняющейся фактурной вертикали, изменения плотности, внесение темпоритмических нюансов и пр. На уровне целой композиции фактурная горизонталь определяет либо однотипность, либо контрастность, непрерывность или дискретность, а также эпизодичность жизни отдельных фактурных комплексов.

Тема 7. Музыкальный синтаксис. Тема

Музыкальное развитие в произведении непрерывно в том смысле, что обусловлено внутренней связью, органическим ростом музыкального содержания. Эта внутренняя связь присутствует и в тех случаях, когда в произведении имеется контрастный тематический материал или оно разделяется на части с остановками и паузами.

Непрерывность поддерживается внутренней динамикой, вызывающей у слушателя постоянное ожидание дальнейшего развития, вплоть до его окончательного завершения (Не следует отождествлять внутреннюю динамику с внешней, выражающейся в динамических оттенках. Под внутренней динамикой мы подразумеваем эмоциональную напряженность драматургического развития музыкального содержания, которая очень часто передается нарастанием внешней динамики (*crescendo, forte*), но может поддерживаться и усиливаться при ослаблении звучания (*diminuendo, piano*), и даже в паузах, создавая затаенное ожидание дальнейшего развития. Во внутренней динамике большую роль иг-

рают как интонационная выразительность мелодики, так и гармоническая функциональность, и ритм).

В то же время музыке свойственна членораздельность, расчлененность посредством кадансов (или кадансовых мелодических и гармонических оборотов), остановок, пауз. Эти своего рода музыкальные «знаки препинания», образующие большую или меньшую закругленность или завершенность отдельных построений, называются цезурами. Благодаря сходству в этом отношении со словесной речью, музыкальное развитие (рассматриваемое с точки зрения строения, а, следовательно, и членения) называется музыкальной речью. По этой же аналогии из учения о словесной речи и заимствованы такие понятия, как фраза, предложение и период. Пользуясь этими терминами, следует, однако, остерегаться слишком прямолинейного проведения указанной аналогии, при котором могут быть упущены существенные особенности музыкальной речи, значительно отличающейся от словесной. В частности, музыкальной речи свойственны и совсем другие признаки членения по сравнению со словесной речью.

Строение музыкальной речи весьма многообразно.

Музыкальные жанры, формы, стили, складывания, фактура, типы развития и назначение материала в данном разделе формы – все это, при известной общности, вносит свои специфические особенности в строение. Например, вокальная, а тем более оперная, музыка по своему строению во многом отличается от инструментальной. Для полифонической музыки характерно иное «речевое» строение по сравнению с гомофонной музыкой. Историческое развитие стилей гомофонной инструментальной музыки, сохранив неизменными некоторые основы ее строения, внесло в него и существенные изменения.

В полном объеме вопрос о строении музыкальной речи чрезвычайно сложен. Для первоначального изучения надо его значительно упростить и ограничить, ориентируясь прежде всего на типичные, наиболее распространенные формы строения гомофонной инструментальной музыки классического стиля, свойственные преимущественно экспозиционному изложению. Эти формы отнюдь не отмерли в последующих музыкальных стилях – они нашли применение

и получили в них новое развитие, сохранив свои основные черты вплоть до нашего времени.

Отгалкиваясь от этих типичных форм строения музыкальной речи, следует рассматривать и другие, «ненормативные» формы, по существу бесконечно разнообразные и далеко не всегда поддающиеся точному определению и строгой систематике.

Для анализа строения музыкальной речи необходимо, прежде всего, выяснить, из какого материала и из каких элементов она состоит.

Музыкальный материал может быть тематическим и нетематическим. В последнем случае он представляет собой так называемые общие формы движения однообразного или орнаментального характера. Часто встречается и одновременное сочетание, смешение тематического и нетематического материалов, то есть орнаментальное изложение темы или внедрение тематических элементов в общие формы движения.

Нас интересует именно тематический материал, и в первую очередь закономерности строения темы как наиболее характерного выражения этого материала.

Под темой подразумевается основная музыкальная мысль, ясно оформленная в мелодическом и структурном отношениях, выраженная в индивидуализированном музыкальном материале, имеющем ведущее образно-выразительное значение в данном произведении. Но не всякий тематический материал охватывает тему целиком – он может содержать лишь ее элементы (например, в разработке) или тематические образования второстепенного и третьестепенного значения. Не следует слишком расширять понятие темы, стирая различие между ней и вспомогательным по образному значению тематическим материалом, а тем более ходообразным или орнаментальным.

При рассмотрении темы неизбежно встает вопрос о музыкальном образе, которого мы и должны коснуться в возможных пределах. Эти понятия неразрывно связаны между собой, ибо музыкальный образ прежде всего воплощается в теме, как ведущем индивидуализированном музыкальном материале, – она всегда должна быть содержательна в образном отношении. Но нельзя отождествлять те-

му с образом. Понятие темы относится к музыкальному материалу, образ же – понятие эстетического порядка. Вследствие этого второе гораздо шире первого не только по своей природе, но и по охвату музыкального материала.

В самом деле, произведение не всегда и не во всем развитии наполнено тематизмом; оно может включать целые фазы развития, основанные на «общих формах движения», и это вовсе не означает, что в данных фазах утрачивается образность. Мало того, произведение целиком может быть построено на ходообразном материале нетематического характера и на спокойном фоновом фигурированном движении, создавая яркий образ психического состояния или картины природы (последние, например, во вступлениях к операм «Садко» Римского-Корсакова и «Золото Рейна» Вагнера).

Музыкальная образность может также целиком основываться на нефигурированной гармонии без явного тематизма – на красочности или своего рода «драматической ситуации», создаваемой рядом аккордов, а иногда и отдельными аккордами. Это нашло особенно широкое применение в творчестве Мусоргского – ярким примером служат «Катакомбы» из «Картинок с выставки».

Однако надо подчеркнуть, что в теме воплощается первоначальный образ, если она лежит в основе музыкального произведения.

В небольших сочинениях, содержащих только изложение темы без ее дальнейшего развития, дело и ограничивается первоначальным показом образа в его, так сказать, зачаточном состоянии (например, в прелюде *A-dur* Шопена). В данном случае можно говорить об образном содержании темы, о создаваемом ею первоначальном образе, но и здесь нельзя отождествлять эти понятия.

В народных песнях, построенных на многократном повторении той же темы с новым текстом, уже происходит некоторое развитие образного содержания, неминуемо связанного со словом.

В инструментальной музыке развитие образного содержания обусловлено не только существенными изменениями темы, но иногда и малейшими изменениями в деталях, а тем более в тональностях, в фактуре, в инструментовке (в том числе и в проведении в разных регистрах на фортепиано). Большое значе-

ние в образном развитии темы имеет и соотношение ее с другими музыкальными материалами даже в тех случаях, когда она остается без особых изменений.

В отношении к произведениям, которые не ограничиваются лишь первоначальным показом темы, следует говорить уже о целостном образе, являющемся всегда обобщающим результатом всего развития – развития целого произведения или его частей. Можно также говорить об образных сферах, сосредоточенных в тех или иных разделах крупного сочинения и определяемых разным тематическим материалом (например, главная и побочная партии, представляющие собой разделы сонатной формы, являются с точки зрения содержания самостоятельными образными сферами). При этом целостный образ создается не только развитием данного музыкального материала (с его преобразованием) – как непосредственного, так и на «расстоянии» (например, в репризе), – но и всеми его взаимоотношениями с другими материалами. Произведение в своем развитии целиком пронизано образностью, не ограничивающейся лишь тематическим материалом, но концентрация образности сосредоточивается именно на тематическом материале, если произведение основывается на нем, а не только на «общих формах движения».

Можно сказать, что в крупных произведениях тема является своего рода носителем музыкального образа, основой и средоточием его развития.

Образное содержание темы бывает очень сложным, по существу многогранным. Иногда преобразование темы создает совершенно разные, даже противоположные образы. Кроме того, целостный музыкальный образ может характеризоваться не только преобразованиями той же темы, но и совершенно разными темами, в том числе и контрастными.

Подобно тому, как действующие лица в опере распределяются по разным планам – бывают главные, второстепенные, третьестепенные персонажи, – темы в крупных инструментальных произведениях занимают разные места по своему образно-смысловому значению. Главным темам обычно уделяется особое место, они ставятся в центр внимания (как, например, основные темы в главной и побочной партиях сонатной формы). Второстепенные темы распре-

деляются самыми разнообразными способами. Часто они играют вспомогательную роль для выдвижения на первый план и яркого показа главной темы (во вступлениях, в связующей и во вводной частях, в подходе к репризе). Иногда этому служит яркий сам по себе тематический материал подготовительного характера. Такое распределение имеет важнейшее значение в музыкальной драматургии крупных форм.

Итак, понятия темы и музыкального образа неразрывно связаны между собой, но отнюдь не тождественны и не могут подменять друг друга.

Тема 8. Период. Виды и строение периода

Периодом называется относительно законченная мысль, завершенная каденцией в первоначальной или другой тональности. Сходство определения с темой возможно потому, что тема очень часто излагается в виде периода и тогда их границы совпадают.

Основные крупные части периода, которых чаще всего две, называются предложениями.

Мелодико-тематические соотношения. В большинстве периодов более или менее отчетливо выражен экспозиционный тип изложения, поскольку в них постоянно содержится первоначальное или повторное изложение темы. В связи с этим для периода характерно мелодико-тематическое единство. Оно может выразиться в почти полном сходстве предложений, кроме их окончаний; в частичном повторении материала из первого предложения во втором предложении; в повторении, измененном посредством орнаментации или переноса на другую высоту, с другой гармонией и т. д. Наконец, при отсутствии повторений обычно выдерживается характер мелодико-ритмического и фактурного рисунка без образования значительных контрастов.

Если второе предложение повторяет большую часть первого, то нередко оба они имеют одинаковые мелодические вершины и общей главной кульминации в периоде нет. Но чаще повторяется меньшая часть, благодаря чему возможно образование главной кульминации периода во втором предложении. Ти-

пичное местоположение кульминации – ближе к концу периода, приблизительно около начала его последней четверти или трети. Кульминация во втором предложении содействует большему единству мелодического развития во всем периоде, создавая рост напряжения.

Встречаются периоды, начинающиеся со своей главной кульминации. В некоторых периодах кульминация достигается в заключении; общая уравновешенность от этого может оказаться невысокой, что бывает использовано в художественных целях для развития формы, в которую входит данный период.

Гармония периода в общем соответствует экспозиционному типу изложения, в отношении тонального единства. Во многих случаях период начинается и кончается в главной тональности. Такие периоды будем называть однотональными, а также замкнутыми.

В периоде, который в целом однотонален, часто встречаются отклонения. Более типичное место отклонений – внутри предложений, так что в каденции каждого предложения главная тональность восстанавливается. Но иногда отклонение совпадает с каденцией первого предложения, которое, таким образом, оканчивается в подчиненной тональности. Отклонение в конце предложения может иметь характер перехода.

Второе предложение иногда начинается в подчиненной тональности. Довольно распространенный случай – перенос начала первого предложения на новую высоту в начале второго предложения (секвенция на расстоянии).

Общий распорядок отклонений нередко таков, что отклонение в субдоминантовую сторону совершается во втором предложении, то есть ближе к концу. В частности, уже в рамках периода иногда проявляется важная закономерность последования тональностей в порядке T—D—S—T.

Период, законченный не в той тональности, в которой начат, называется модулирующим. В громадном большинстве случаев период начинается в главной тональности и оканчивается в подчиненной. Модулирующий период, в известном смысле, динамичнее однотонального, так как тонально разомкнут. Мо-

дулирование чаще всего происходит во втором предложении и даже к его концу. Поэтому экспозиционное единство главной тональности преобладает.

Наиболее характерно модулирование в доминантовом направлении (тональности V и III ступеней), настолько привычное, что не нарушает представления об экспозиционности. В общем же возможности в выборе тональности для окончания модулирующего периода несколько шире и могут быть представлены таблицей (в порядке типичности конечной тональности).

Иногда модулирование начинается уже в первом предложении и занимает большую часть периода. Благодаря этому гармоническое строение может приобрести, в той или иной мере, срединный характер. Экспозиционность все же сказывается, хотя и в иных отношениях (единство тематики, структура, полная каденция в конце, повторение всего периода и, наконец, начальное положение в форме.

В очень многих периодах черты экспозиционности сказываются в квадратности строения (ведущей начало от песенно-танцевального рода музыки), то есть в четырехтактовости частей. Много реже встречаются периоды протяжением в 32 (или 64) такта. Изредка встречаются периоды в 4 такта, что наблюдается, обыкновенно, в сложных размерах, и потому каждый такт может быть принят за два ($4 \times 2 = 8$).

Наряду с наиболее обычным типом периода, состоящего из двух предложений, встречаются периоды из трех предложений, сходных тематически. В них часто все три каденции различны.

Наконец, встречаются периоды, делящиеся на предложения не вполне отчетливо их можно распознать по относительной законченности темы, общему экспозиционному характеру, полной каденций в заключении, количеству тактов, часто – по повторению целиком и начальному положению в форме.

Тема 9. Одночастная форма

Одночастная форма – форма, которая не расчленяется на явно выраженные самостоятельные разделы и характеризуется единым, непрерывным в своей

основе развитием музыкального материала. Наличие пауз или других цезур при этом не нарушает ее единства, заключающегося в самой смысловой стороне музыкального материала и его развития.

Одночастные формы весьма разнообразны по величине, сложности, характеру развития и внутреннему строению. Встречаются и простейшие одночастные построения, состоящие всего из нескольких тактов, и широко развитые, иногда очень большого масштаба. Последние сильно отличаются от первых, они значительно сложнее и труднее для анализа. Между простейшей и более развитой формой среднего масштаба точного различия провести невозможно, и в сходных случаях мы этими названиями будем пользоваться лишь условно.

Одночастная форма всякого рода применяется в музыкальных произведениях как в подчиненном, так и в самостоятельном виде, в самых разнообразных жанрах, особенно в вокальной музыке.

Простая одночастная форма. К простой или, точнее, простейшей одночастной форме мы относим первоначальное изложение тематического материала без его дальнейшего развития – в виде простого, периода или даже предложения. Обычная величина такого построения – 8 тактов, но может быть и меньше – до 4 тактов (предложение), а иногда и больше – до 16—18 тактов, если оно представляет собой период без особого усложнения в развитии (как, например, прелюдия № 7 Шопена). Такая форма (наряду с простой двухчастной и трехчастной) может входить как подчиненный раздел в более крупные формы. Это относится прежде всего к темам вариаций. В старинных вариациях, пассакалии и чаконе, темы всегда излагались в одночастной форме (у Баха – в восьмитактных построениях, у Букстехуде – только в четырехтактных). В последующем гомофонном классическом стиле темы вариаций писались обычно в простой двухчастной форме, значительно реже – в трехчастной. Но и здесь мы имеем исключение – тему в виде простого периода. В музыке второй половины XIX века одночастные темы вариаций стали уже распространенным явлением.

Простейшая одночастная форма иногда бывает вступлением в крупных произведениях.

В самостоятельном виде одночастная форма чаще всего встречается в вокальной музыке – в качестве куплета, который повторяется (иногда с небольшими изменениями) с разным текстом, служащим основой развития образного содержания. Это очень типично для народных песен, в особенности танцевального характера. Нередко куплеты настолько коротки, что охватывают лишь по 2 такта и даже по 1. Иногда и массовые песни представляют собой куплетное повторение одночастного построения. Эта форма, носящая специальное название куплетной, используется часто в камерно-вокальной музыке, а также и в опере. При варьируемом сопровождении она приобретает значение куплетно-вариационной формы.

В инструментальной музыке простейшая одночастная форма в самостоятельном виде встречается в легких пьесах (для начинающих). Некоторые фортепианные миниатюры (прелюды и другие сочинения) можно также отнести к простейшей одночастной форме.

Развитая одночастная форма. Под развитой одночастной формой мы подразумеваем более широкую по масштабу по сравнению с простейшей. К этой форме условно причислим построения, так или иначе выходящие за пределы простого периода, и тем более построения неструктурного типа, со свободным развитием материала, в общем – всякого рода одночастные построения, не подходящие к названию «простейших». Мы будем их именовать просто «одночастной формой», когда нет необходимости подчеркивать ее более или менее широкое развитие.

Темам вариаций развитая одночастная форма не свойственна, поскольку для них характерна структурность, при некотором развитии уже образующая двухчастность.

Во вступлениях же к крупным формам развитая одночастная форма встречается чаще простой. Это и естественно, так как для вступлений особенно типично целостное свободное развитие.

В самостоятельном виде она используется в произведениях, основанных на орнаментально-гармоническом или мелодико-орнаментальном движении

пассажного или напевного характера или же на смешении того и другого с тематическим развитием.

Подобная форма (наряду с двухчастной) очень характерна для прелюдий Баха. При отсутствии периодической повторной структуры в таких, даже небольших, прелюдиях присутствуют элементы дальнейшего развития. Поэтому провести границу между простыми и развитыми построениями очень трудно, и мы все примеры отнесем к последней категории.

Все это имеет место в прелюдиях Шопена, Лядова, Скрябина и других композиторов. С чисто тематическим развитием такие формы встречаются реже, поскольку для него более свойственна структурность, периодичность, а поэтому и расчлененность. Однако и примеры широкого тематического развития в одночастной форме также можно найти в музыкальной литературе.

Надо принять во внимание, что в широко развитой одночастной форме, достигающей иногда очень большого размера (например, этюд № 25 Шопена – 67 тактов), обычно образуются отдельные фазы развития, приобретающие значение более или менее самостоятельных разделов. Это позволяет говорить о наличии в ней элементов (или признаков) двухчастности или трехчастности при сохранении в целом одночастного единства построения.

Такая одночастная форма оказывается нередко весьма сложной и может быть более доступной для понимания и анализа после знакомства с двухчастными и трехчастными формами.

Важно также иметь в виду, что в одночастной форме встречается совершенно свободное развитие. В инструментальной музыке подобное развитие приобретает иногда чисто импровизационный характер (например, прелюд № 18 Шопена), в вокальной же музыке оно обуславливается содержанием словесного текста. Романсы, ариозо и монологи в опере часто пишутся в таких развитых одночастных формах.

Тема 10. Двухчастная форма

Простая двухчастная форма состоит из двух частей, каждая из которых является простым построением. Первая часть, в которой излагается основная музыкальная мысль (тема), представляет собой период (значительно реже предложение). Во второй части происходит дальнейшее развитие и завершение музыкальной мысли. Каждая часть двухчастной формы может повторяться. В танцевальных пьесах повторяемая часть называется коленом.

Простая двухчастная форма бывает как слитного, так и расчлененного строения. Степень расчлененности и слитности формы зависит от четкости метрической грани между первой и второй частями, от определенности цезуры между ними, от характера каданса, завершающего первый период. Особенно подчеркивается расчлененность повторением каждой части.

Расчлененность встречается преимущественно в музыке танцевального характера. Слитность более типична для лирических пьес в медленном движении, она обычно достигается мелодическим или фактурным переходом между частями, доминантовым кадансом перед второй частью.

Первый период в двухчастной форме нередко бывает модулирующим в доминантовую или параллельную тональность.

Второй период обязательно оканчивается в главной тональности. Тональная замкнутость является основным признаком, определяющим завершенность и самостоятельность простой двухчастной формы.

В вокальных пьесах, написанных в простой двухчастной форме, часто имеются вступление и заключение, которые, соответственно простоте и пропорциям данной формы, невелики и имеют характер отыгрыша.

Наиболее типичное построение простой двухчастной формы может быть выражено буквенной формулой $A+A_1$. Эта формула подразумевает, что во второй части развитие музыкальной мысли осуществляется путем использования тематических элементов из первой части (переизложение, продолженное развитие).

В простейших случаях раздел A_1 представляет собой период, равный по размеру первому периоду. Такая форма весьма характерна, например, для лендлеров Шуберта.

Во второй части бывает и более широкое развитие тематического материала, в таком случае по размеру она превосходит первую часть в два раза и более.

Встречается двухчастная форма и другого вида: во второй ее части тематический материал, при некоторой общности с первой частью, приобретает все же самостоятельный характер благодаря наличию новых интонационных элементов. Этот вид можно обозначить формулой $A+B$.

Полное отсутствие тематических или фактурных связей между частями не свойственно инструментальной музыке, но используется в вокальных пьесах. Например, к типу $A+B$ относится двухчастная куплетная форма, которая, в отличие от одночастной куплетной формы, представляет собой песню с припевом. Среди последних встречаются примеры, когда вторая часть настолько не сходна по характеру музыки с первой, что различие между A и B , достигает степени контраста.

В некоторых случаях второе предложение второй части данной формы представляет собой точное или неточное повторение второго предложения первого периода. Получающееся при этом строение можно выразить следующей буквенной формулой $a+a_1b+a_1$. Необходимо подчеркнуть, что в этом случае « b » не выделяется в самостоятельную середину. Простую двухчастную форму такого строения мы называем двухчастной формой с включением.

Эту форму нельзя смешивать с простой трехчастной формой, так как существенными признаками последней служат ясно выраженная середина и самостоятельная реприза. Для двухчастной формы с включением эти признаки не характерны.

Происхождение и развитие простой двухчастной формы связано в первую очередь с историей бытовых танцев и в значительной мере с историей различных песенных жанров.

Многие танцы XVII века (аллеманда, куранта, менуэт, гавот) созданы в так называемой старинной двухчастной форме, представляющей собой простую двухчастную форму типа $A+A_1$ которой вторая часть вдвое или втрое протяженнее первой (например, ряд танцев в сюитах И. С. Баха).

В XVIII веке простая двухчастная форма была характерна для лендлеров, а в XIX веке – для циклических вальсов.

Разнообразные примеры простой двухчастной формы в виде самостоятельных пьес имеются в лендлерах и песнях Шуберта, песнях Шумана, Глинки, Даргомыжского.

Простая двухчастная форма как составная часть более сложных музыкальных форм встречается преимущественно в средних частях сонат Моцарта и Бетховена, а также в инструментальных пьесах и романсах Шуберта, Шумана, Глинки, Чайковского.

Особенно типичны случаи, когда в виде простой двухчастной формы излагается тема для вариаций. Подобное применение простой двухчастной формы основано на том, что она обладает известной незавершенностью по сравнению с простой трехчастной формой. Эта незавершенность делает естественным дальнейшее вариационное развитие музыкальной мысли, изложенной в теме.

Тема 11. Трехчастная форма

Под простой трехчастной формой обязательно подразумевается симметричная форма, которая состоит из первой части, середины и репризы.

Первая часть представляет собой простое построение – обычно период, иногда предложение.

Средняя часть данной формы в большей или меньшей степени отличается от крайних частей.

Четко выраженная середина и реприза, возникновение которой чаще всего ясно подготовлено, являются основными признаками трехчастности.

Простая трехчастная форма бывает расчлененной и слитной.

В расчлененной форме обычно повторяется первая часть (как и в двухчастной форме), а затем – вместе средняя часть и реприза.

При точном повторении частей выставляются соответствующие знаки репризы. Однако нередки случаи, когда незначительные изменения в изложении повторяемых частей (изменение регистра, вариантность отдельных мелодических оборотов) исключают возможность использования этих знаков.

В ряде случаев форма произведения может предстать как переходная или смешанная. Например, в фортепианной прелюдии № 10 Шостаковича (*cis-moll*) легко различима граница окончания первого тематического периода, после которого имеется небольшое развитие музыкальной мысли, а затем наступают реприза и заключение. Казалось бы, перед нами – образец простой трехчастной формы. Но если обратить внимание на сильную сокращенность репризы (в ней появляется только начальная фраза темы), то можно отнести данный случай к примерам простой двухчастной формы с расширенным заключением (кодой).

В зависимости от того, что представляет собой середина, следует различать разновидности трехчастной формы.

1. Середина является продолженным развитием тематического материала первой части (проведение темы в близкой или одноименной тональности, варьирование ритма, гармонизации, фактуры и т. д.).

2. В середине происходит разработка темы первой части (приемами вычленения, дробления, гармонического развития и т. п.).

3. Середина построена на новом музыкальном материале. В данном случае различие в характере тематизма между серединой и крайними частями может достигнуть степени контраста.

4. Середина может представлять собой переход без ясно выявленного тематизма.

Нередки случаи, когда в простой трехчастной форме обнаруживается одновременное присутствие признаков различных типов середины.

Гармоническое развитие в середине простой трехчастной формы может быть и простым, и весьма сложным. Естественно, что тот или иной вид гармо-

нического развития в середине связан, прежде всего, с характером ее тематизма. Наличие в середине нового тематизма (A+B+A) дает больше оснований для ухода в далекую тональность (по отношению к главной тональности первого периода).

Неисчерпаемое разнообразие различных случаев тональных соотношений между частями простой трехчастной формы можно свести к трем видам. Расположенные в порядке возрастания сложности гармонического строения середины, эти три вида формулируются следующим образом.

1) В середине не устанавливается новая тональность, но на всем ее протяжении избегается и тоника главной тональности.

2) В середине имеется кратковременное отклонение в параллельную или другую близкую тональность. Это обычно происходит в тех случаях, когда середина основана на использовании тематических элементов из первого периода—A+A₁+A. Середина подобного строения встречается весьма часто.

3) С самого начала середины появляется новая тональность, иногда далекая по отношению к главной. Возвращение в главную тональность осуществляется либо в тактах, непосредственно подготавливающих репризу, либо постепенным модуляционным движением на протяжении всей середины. Подобное соотношение середины и крайних частей формы может встретиться как в случае A+A₁+A, так и в других случаях.

Естественно, что середина небольшого размера дает возможность, как правило, только для сопоставления тональностей. При достаточно протяженной середине обычно имеется постепенный переход к репризе с затрагиванием ряда промежуточных тональностей.

В некоторых образцах, независимо от размеров, середина завершается ясно осязаемым подготовкой репризы.

Из множества различных гармонических, ритмических, фактурных и иных средств выразительности, применяемых для подготовки репризы, необходимо выделить один из наиболее распространенных приемов – завершение середины органическим пунктом на доминанте главной тональности.

Реприза в трехчастной форме бывает точной и измененной. В точную репризу могут быть внесены частичные изменения (за счет варьирования мелодии, изменения фактуры, отдельных гармонических оборотов, регистровых соотношений), но при условии, что они не создают нового развития. Присутствие элементов нового развития приводит к образованию измененной репризы, в которой может иметь место, как расширение, так и сокращение (последнее встречается реже).

В трехчастной форме с расширенной репризой общая кульминация формы часто расположена именно в третьей части. В тех случаях, когда в измененную репризу внесены элементы разработки (новое противосложение к основной мелодии, новое гармоническое отклонение, учащение движения или иное ритмическое решение, усиление массивности изложения), она приобретает характер динамической репризы. В некоторых случаях в репризе происходит объединение тематических элементов из первой части и середины. Такое объединение обычно образует дополнение к основному построению репризы.

Тема 12. Вариационность и вариации

Вариацией (от лат. *variatio*) называется измененное повторение темы (или тематического материала).

Под вариационным развитием понимается такое изменение первоначальной темы, которое относится к деталям и при котором она легко узнается как основа данного варьирующего повторения. При этом обычно сохраняется основная структура темы. Вариационное развитие в чистом виде служит средством обогащения тематического материала, многогранного показа последнего, раскрытия его новых сторон без существенного преобразования.

Следует различать вариационность как принцип развития и вариации как форму.

Вариационность как принцип развития встречается в любых жанрах и формах. Например, в периоде второе предложение может быть вариационным переизложением первого предложения. В форме рондо при повторениях может

варьироваться рефрен. В средней части сонатной формы – разработке – вариационность, в соединении с другими, более сложными методами развития, часто играет существенную роль.

Вариации как форма произведения осуществляют собой определенный конструктивный принцип: изложение законченной темы сопровождается рядом ее видоизмененных повторений – вариаций на эту тему: А (тема) – А₁—А₂—А₃ и т. д. Таким образом, вариации являются своего рода циклической формой, которая состоит из ряда отдельных, обычно завершенных пьес. Видоизменения темы носят в простейших случаях вариационный характер, но могут быть и более глубокими, затрагивающими существенные элементы темы. Таким образом, аналогично тому, как вариационный принцип развития может присутствовать в невариационных формах, вариации как форма могут включать в себя и невариационные методы развития темы.

Тема вариаций излагается в простой завершенной форме. Такая же завершенная форма сохраняется и в каждой из вариаций. Очень часто темой вариаций служит отрывок из какого-нибудь популярного произведения другого композитора, народная песня или танец.

Для темы характерны простота, запоминаемость, несложность мелодии, гармонического языка и фактуры. Именно эти качества дают возможность в дальнейшем развивать тему путем усложнения и детализации. В то же время она должна быть настолько индивидуально очерчена, чтобы ее отдельные обороты легко узнавались в вариациях. Такая индивидуальность может быть выражена в специфическом мелодическом обороте, характерной гармонической последовательности и т. п.

Приемы вариационного преобразования темы весьма разнообразны. Варьированию может подвергнуться сама мелодия или ее сопровождение, или и то и другое вместе. Возможно изменение фактуры, ритма, метра, гармонических последовательностей, лада, тональности и даже структуры темы. Количество вариаций бывает неодинаковым, иногда – очень большим.

Цикл вариаций может завершаться кодой – или в виде отдельного самостоятельного построения, или – расширенного заключения последней вариации.

Вариации различаются в зависимости от характера преобразования темы.

Строгими называются вариации, в которых основные компоненты темы остаются без существенных изменений.

В свободных вариациях возможны существенные изменения любых компонентов темы, вплоть до использования лишь отдельных ее элементов.

Строгие и свободные приемы развития темы могут быть применены в одном и том же произведении. Очень часто в развитом вариационном цикле многообразным свободным вариациям предшествуют несколько вариаций строгих или последние включаются в середину свободных.

Существует особый вид вариаций – остинатные (от лат. *Obstinatus* – упрямый, упорный), характеризующиеся постоянным повторением неизменяющейся мелодической темы с варьируемым сопровождением. Основной их разновидностью являются полифонические вариации на остинатный бас (*bassoostinato*).

Встречаются также вариации, в которых повторяемой неизменно оказывается мелодия верхнего голоса, называемые сопрано остинато (*soprano ostinato*).

Приемы развития мелодии в строгих вариациях. Мелодия в строгих вариациях может развиваться разными путями: орнаментации, распева, вариантного преобразования.

Орнаментация мелодии производится опеванием, окружением основных тонов мелодии различными вспомогательными тонами, заполнением широких интервалов поступенным движением, благодаря чему вокруг основных тонов мелодии возникает как бы узор – орнамент (отсюда и название – орнаментальное развитие). Для типичного орнамента характерна отделенность украшений от опорных тонов мелодии, которая происходит преимущественно за счет ис-

пользования более мелких длительностей в фигурационных звуках (короткие форшлаги, группетто, быстрые пассажи).

Очень свойственно для орнаментального узора также обилие хроматизмов, часто придающих мелодии особую изящность и своего рода «хрупкость».

Распев мелодии производится главным образом теми же приемами, что и орнамент, но для распева типично именно слияние фигурационных звуков с основными, что создает ровную широкую мелодическую линию, часто с метрическим смещением опорных тонов (долгие форшлаги, медленные гаммообразные заполнения скачков и т. п.). Кроме того, для распева более характерна диатоника, чем хроматизм.

Вариантное преобразование – наиболее сложный прием развития мелодии. При сохранении основных опорных тонов оно допускает перенесение их в отдельных мотивах из одного регистра в другой; изменения же в промежутках между опорными тонами выходят за рамки простого опевания мелодии и часто производятся путем включения новых мелодических образований.

Строение цикла вариаций. В расположении вариаций, особенно в крупных циклах, наблюдается определенная тенденция, во многом общая тому, что свойственно и для остигатных вариаций.

1) Вариации размещаются таким образом, что каждая следующая оказывается сложнее предыдущей; в частности, очень типично постепенное ускорение движения за счет применения все более мелких длительностей.

2) В крупных вариационных циклах, содержащих большое количество вариаций, характерно расположение последних группами, по признаку однотипного варьирования темы. Таким образом, группа расположенных рядом вариаций оказывается изложенной примерно в сходной фактуре, благодаря чему все произведение в целом воспринимается более крупными разделами.

3) В объединении вариаций огромное значение имеет размещение кульминаций.

4) Наконец, в расположении вариаций большую роль играет принцип контраста. Этому во многом способствует использование одноименной тональ-

ности для некоторых вариаций, дающее контраст сопоставления мажора и минора. Например, в минорном цикле группа вариаций, написанных в одноименном мажоре, образуя ладовый контраст, может создать как бы центральный раздел, своеобразную «среднюю часть» между минорными вариациями. Возникает «вторичная форма» – трехчастная.

Контраст между вариациями (или группами вариаций) может быть достигнут и путем применения различной фактуры в расположенных рядом вариациях, например аккордовой и полифонической.

Для общей композиции вариационного цикла большое значение имеют строение и особенности, двух последних вариаций.

Предпоследняя вариация, как правило, после долгих и значительных преобразований темы в предшествующих ей вариациях возвращается почти к первоначальному или, во всяком случае, близкому к нему изложению темы, как бы напоминая о тематическом истоке произведения. Часто эта вариация пишется в более медленном движении, а иногда и в более медленном темпе по сравнению с остальными, главным образом с финалом.

Последняя же вариация заканчивает цикл и в связи с этим приобретает некоторые особенности. Ее завершающее и обобщающее значение достигается: во-первых, использованием в ней новой фактуры, обычно более сложной; во-вторых, большим масштабом в сравнении с предыдущими вариациями. Увеличение масштаба происходит чаще всего путем появления коды. Но иногда последняя вариация как бы объединяет в себе несколько разных вариаций, что еще более подчеркивает ее финальное значение.

В XIX веке, начиная со второй его трети, появляется новый вид вариационной формы – свободные вариации, Их возникновение тесно связано с романтическим направлением в музыке, во многом подвергнувшим переоценке характерное для классиков соотношение гармонии и мелодии в организации формы.

Роль мелодических оборотов как «представителей» темы выдвигается на первый план по сравнению с характерным для классиков «представительством» гармонии. Поэтому не столь обязательным делается и сохранение в вариациях

типичных для темы гармонических оборотов и, главное, размещения кадансов, что создает возможности для более значительных ее преобразований в целом. В свободных вариациях возможно изменение структуры (формы), гармонии, тональности темы. Некоторые вариации используют тему не целиком, а лишь отдельные ее элементы; небольшие, иногда на первый взгляд второстепенные, обороты часто выступают на первый план и становятся объектом специального развития.

Вариации могут строиться на разработке какого-либо мелодического оборота, впервые появившегося даже не в теме, а в одной из предыдущих вариаций – так называемые «вариации на вариации». Поэтому во многих свободных вариациях в целом связь с темой выражается уже не столь непосредственно, как это было в строгих, и формы ее проявления более многообразны. Тема может служить лишь поводом для создания цепи разнохарактерных миниатюр, многие из которых связаны с ней весьма отдаленно. Вариации приобретают при этом настолько индивидуальные черты, что становится возможным написание их в различных жанрах – вальса, мазурки, марша и т. п.; возникает особая разновидность свободных вариаций – так называемые жанровые вариации. В объединении свободных вариаций в одно целое большую роль начинает играть принцип контрастности, что в сочетании с разножанровостью и индивидуализированностью отдельных вариаций приближает характер всего цикла к сюитному.

Тема свободных вариаций по своему характеру мало отличается от темы строгих.

Следует лишь отметить возможность большей сложности ее языка, что объясняется большим разнообразием используемых приемов варьирования, сводившихся в строгих вариациях преимущественно к усложнению фактуры. Тема может быть даже разомкнута, с окончанием на половинном кадансе; в связи с этим (в отличие от строгих вариаций) возможна и разомкнутость формы отдельных вариаций.

Приемы развития темы в свободных вариациях, при всем их многообразии и сложности, можно свести к трем основным:

1. Наиболее типичная черта свободных вариаций – возможность применения в них темы не целиком, а лишь фрагментами: в основу вариации могут быть положены отдельные элементы (а иногда и один элемент) темы, путем мотивно-тематического развития которых создается самостоятельная пьеса-миниатюра со своим тональным планом, своей часто совершенно отличной от темы гармонией, формой и т. д. Большую роль в таких вариациях играет ритмическое преобразование используемых элементов темы, благодаря которому, например, песенные интонации могут звучать как танцевальные, скерцозные (или наоборот), что имеет особенно важное значение в жанровых вариациях.

2. Более сложным преобразованием темы в свободных вариациях является такое, при котором в основу вариации положен элемент, происходящий не непосредственно от темы, а от новых тематических компонентов, полученных в результате разработки темы в одной из предыдущих вариаций (так называемая «вариация на вариацию»).

3. Варьирование происходит главным образом путем изменения формы (структуры) темы в сторону ее расширения или сокращения.

Особенности приемов преобразования темы в свободных вариациях, по сравнению со строгими, вызывают и своеобразие в закономерностях построения вариационного цикла в целом.

Расположение вариаций в цикле в основном подчиняется принципу контраста. Вариации, помещенные рядом, обычно бывают контрастны друг другу по характеру, темпу, а в жанровых вариациях – и по жанру. Очень важно отметить применение тонального контраста, совершенно не имеющего места в строгих. Вариации в свободном вариационном цикле могут быть написаны в различных тональностях, иногда очень далеких от тональности темы.

Степень изменяемости темы в вариациях также играет роль в строении цикла. Так, например, характерно, чтобы после вариаций, наиболее удаленных от темы, следовала вариация, близкая к теме, напоминающая о ней, после чего может вновь произойти отход от темы. Очень типично для свободных вариаций (как и для строгих) такое напоминание о теме в предпоследней вариации,

обычно медленной, после которой появляется финал, часто связанный с темой лишь очень отдаленно.

Благодаря многообразию, разнотональности и возможной удаленности от темы вариаций свободного вариационного цикла, роль финала в нем особенно возрастает.

Финал часто представляет собой самостоятельную пьесу, написанную в сложной форме, вплоть до рондо (например: Шуман. «Симфонические этюды», финал) и даже сонатной (например: Чайковский. Трио «Памяти великого артиста», финал вариаций), завершающую цикл и возвращающую в основную тональность или одноименную к теме.

Тема 13. Рондо

Форма рондо основана на многократном (не менее трех раз) проведении одной и той же темы, чередующейся либо, с другими темами (A+B+A+C+A+D+A_i и т. д.), либо с вариантными изменениями той же темы (A+A₁+A+A₂+A_i и т. д.).

Первый раздел рондо, в дальнейшем повторяющийся, носит название рефрена (что в переводе означает припев).

Промежуточные разделы (B, C, D и т. д.) называются эпизодами.

Рефрен проводится, как правило, в одной и той же тональности, определяющей и тональность всего произведения. Эпизоды же имеют каждый свою тональность, иную по сравнению с тональностью рефрена и изменяемую в случае повторения одного и того же эпизода.

При повторных проведениях рефрена типично его варьирование, не выходящее обычно за рамки простой фигурационной обработки. Рондо часто завершается кодой.

Различаются рондо по количеству частей и по характеру развития. Пять частей – наименьшее возможное их количество, так как оно содержит минимально необходимое число проведений рефрена (A+B+A+C+A). Часто встречаются рондо с большим количеством частей.

По характеру развития форма рондо образует следующие типы:

1) Простое рондо, отличающееся замкнутостью и отделенностью разделов. Такому рондо чаще всего свойственно развитие лишь внутри каждого из разделов, и отсюда некоторая калейдоскопичность. Связки между разделами для этого типа рондо не характерны.

2) Более сложное рондо, разделы которого внутренне спаяны между собой единой линией развития. Большую роль в осуществлении этого единства играют связки между разделами формы.

3) Рондо с разработочным развитием, которое в отдельных случаях достигает такой степени, что становится необходимым специальный раздел разработки.

Простые рондо обычно многчастны. Рондо со связками и с разработкой преимущественно пятичастные, реже шести- или семичастные.

Два последних типа рондо (со связками и с разработкой) являются более сложными. Их возникновение связано с эпохой классицизма. По характеру развития они во многом приближаются к высшим формам рондо.

Многократное повторение одной и той же темы создает особые выразительные возможности формы рондо. Количественное преобладание основной темы над остальными утверждает ее как господствующую мысль, господствующее настроение. Особенно существенно, что эта основная мысль в форме рондо оказывается как бы сформулированной сразу, в первом же проведении рефрена, и в дальнейшем утверждается постоянным возвращением к ней; эпизоды же служат лишь промежуточными звеньями, оттеняющими основную мысль.

Применение рондо чрезвычайно многообразно. Рондо встречается и как форма отдельного произведения (инструментального, вокального), и как часть циклического сочинения (сонаты, симфонии), и как форма оперной или балетной сцены, и, наконец, как раздел крупной формы.

В форме рондо чаще всего пишутся произведения, в которых композитор стремится показать преобладание одного настроения, хотя и сменяющегося другими – контрастными, но в целом сохраняющего ведущее значение.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Методические замечания и рекомендации по выполнению практических работ

Учебная дисциплина «Композиция» призвана обеспечивать многосторонний подход к формированию творческой личности студентов, подразумевая сочетание их индивидуальных художественных склонностей с широким спектром эстетических и стилевых проявлений бытующих в современной музыке.

Методы обучения студентов при прохождении учебной дисциплины «Композиция» должны отличаться максимальной гибкостью и персонификацией. Задача преподавателя – внимательно, чутко и своевременно выявлять своеобразие, заложенное в природе дарования студента, характер его творческого мышления. Педагог обязан оказывать помощь в поисках и утверждении студентом своего собственного художественного почерка. Существенные различия между студентами класса композиции (даже в пределах одного курса) – по уровню общего музыкального развития, эрудиции, степени композиторской одарённости, предыдущего опыта творческой работы – требуют от педагога абсолютно индивидуальных подходов в проведении уроков, ориентации занятий в каждом случае на конкретного студента, с обязательным учётом уровня его подготовки и творческих склонностей. Занятия со студентами на протяжении всего прохождения курса, кроме подробного разбора представляемых студентами работ, должны всегда сопровождаться яркими художественными впечатлениями.

Форма работы при прохождении учебной дисциплины «Композиция» предусматривает выполнение студентами практических заданий (создание музыкальных произведений) и анализ в классе результатов с помощью ведущего педагога. В зависимости от индивидуальных творческих склонностей студентов, а также степени их подготовленности возможна известная индивидуализа-

ция практических заданий. Однако, основные музыкальные формы должны быть практически усвоены всеми студентами.

В процессе работы над сочинением небольших произведений (от периода до сложной трёхчастной формы) необходимо ознакомить студентов с широким кругом стоящих перед ними творческих задач, а также дать первоначальные навыки композиторского мастерства. В частности, главное внимание должно уделяться овладению такими навыками, как формирование тематического материала, сопоставление тем в произведении на основе различных видов контраста, написание вступительных и связующих построений. Необходимо, также, уделять внимание типам изложения, характеру голосоведения внутри фактурно-гармонического процесса, тщательности и мотивированности их композиционного применения.

При прохождении более сложных форм – вариаций и рондо – важнейшими задачами учебной дисциплины являются усвоение студентами навыков вариационного развития тематического материала, включая полифонические приёмы, приёмов внутреннего тематического контраста, приёмов тематического и жанрового контраста между частями произведения сюитного типа при сохранении известного единства целого.

Выбор инструментального состава (или электронных средств в случае создания композиции на компьютере) целесообразно поручить студенту, однако следует помнить, что чрезмерно большие составы могут затруднить освоение тех или иных композиционных навыков. Поэтому и здесь ведущему педагогу необходимо проявить определенный такт и гибкость, направляя студента в нужное русло, по возможности максимально сохраняя его творческие устремления.

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. Зачетные и экзаменационные требования

Обязательным условием аттестации студента на зачете или экзамене является предоставление всех выполненных практических работ в течение семестра или учебного года.

В качестве дополнительного задания, по усмотрению преподавателя, студенту может быть предложен анализ фрагмента музыкального произведения, в котором особое внимание следует уделить характеристике средств музыкальной выразительности, синтаксическому разбору, анализу фактуры, особенностям драматургического строения и т.п.

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. Учебная программа

ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ ИМЕНИ А.М.ШИРОКОВА»

УТВЕРЖДАЮ
Ректор Института современных
знаний имени А.М.Широкова

А.Л.Капилов

26.06.2023

Регистрационный № УД-02-34/уч.

КОМПОЗИЦИЯ

Учебная программа учреждения высшего образования
по учебной дисциплине для специальности
6-05-0215-10 «Компьютерная музыка»

2023 г.

Учебная программа составлена на основе типовой учебной программы по учебной дисциплине «Композиция» от 20.06.2017 регистрационный № ТД-С.293/тип. и учебного плана по специальности 6-05-0215-10 «Компьютерная музыка»

СОСТАВИТЕЛЬ:

М.В.Круглый, доцент кафедры художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова»

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова» (протокол № 10 от 31.05.2023);

Научно-методическим советом Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова» (протокол № 5 от 26.06.2023)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Композиция» направлена на формирование профессиональных компетенций обучающихся по специальности «Компьютерная музыка» и подготовку будущих специалистов к самостоятельной творческой деятельности.

Цель изучения учебной дисциплины: формирование профессионала, способного решать любые художественные задачи, продиктованные творческой практикой, развитие у студента воображения, чувства формы, освоение широкого спектра эстетических и стилевых особенностей музыки.

Для достижения этой цели решаются следующие **задачи**:

- изучение и освоение основных средств музыкальной выразительности в их неразрывном единстве и в многообразных вариантах взаимодействия;
- изучение и освоение основных закономерностей в построении мелодической линии;
- изучение и освоение принципов тонально-гармонической организации музыкальной формы;
- изучение и освоение основных видов фактур в различных музыкальных жанрах;
- изучение и освоение основных принципов организации тематического материала в связи со сложившимися исторически типами синтаксических структур;
- изучение и освоение приемов развития тематического материала;
- изучение и освоение принципов драматургического строения различных музыкальных форм;
- формирование аналитического аппарата студента, позволяющего самостоятельно разбираться в различных явлениях музыкального искусства.

Содержание учебной дисциплины включает в себя практические и индивидуальные занятия в форме самостоятельной работы по созданию собственных музыкальных произведений.

Основная задача педагога состоит в выявлении характера творческого мышления студента, индивидуального подхода к каждому студенту даже в рамках групповых практических занятий, подробного разбора и обсуждения представляемых ими работ. Одним из обязательных элементов занятий должен быть анализ лучших образцов мировой музыкальной литературы различных эпох, стилей и жанров.

Данная учебная дисциплина, изучаемая на протяжении всего цикла обучения, предусматривает связь со следующими учебными дисциплинами, модулями: «Аранжировка и переложение музыкальных произведений», «Компьютерная аранжировка», «Джазовая гармония», «Теория музыки и сольфеджио».

В результате прохождения учебной дисциплины студент должен

знать:

- выразительные и формообразующие возможности основных элементов музыкального языка;
- основные закономерности в построении мелодической линии;
- принципы тонально-гармонического построения музыкальной формы;
- виды фактур и их особенности в различных музыкальных жанрах;
- типы синтаксических структур и связанные с ними принципы организации тематического материала;
- приемы развития тематического материала;
- принципы драматургического строения различных музыкальных форм;

уметь:

- использовать средства музыкальной выразительности для создания различных музыкальных образов в соответствии с художественным замыслом;
- грамотно выстраивать мелодическую линию любого из голосов музыкальной ткани;
- логически выстраивать тонально-гармонический план музыкальной формы;
- владеть любыми типами фактур, используя их в соответствии с жанровой основой произведения;

иметь навыки:

- грамотного и логического выстраивания тематического материала;
- использования различных приемов развития тематического материала, исходя из его жанровых, конструктивных, интонационных и пр. особенностей;
- логического выстраивания драматургии музыкальной формы.

Освоение учебной дисциплины «Композиция» должно обеспечить формирование следующих компетенций:

универсальных (УК):

УК-4. Работать в команде, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные, культурные и иные различия;

УК-5. Быть способным к саморазвитию и совершенствованию в профессиональной деятельности;

УК-6. Проявлять инициативу и адаптироваться к изменениям в профессиональной деятельности;

базовой профессиональной компетенции (БПК):

БПК-7. Создавать музыкальные произведения различных жанров, стилей, форм как для одного инструмента, так и для различных инструментальных и вокальных составов.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Композиция» всего отведено 696 часов:

для очной (дневной) формы получения высшего образования 368 аудиторных часов (в т.ч. 156 практических и 212 индивидуальных занятий) и 328 часов самостоятельной работы студента;

для заочной формы получения высшего образования 80 аудиторных часов (в т.ч. 38 практических и 42 индивидуальных занятия) и 616 часов самостоятельной работы студента.

Формы промежуточной аттестации – зачеты, экзамены.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Тема 1. Введение в музыкальную композицию

Музыка как часть окружающей жизни и как вид искусства. Строение музыкального языка. Выразительный потенциал основных элементов музыкального языка. Музыкальный образ и принципы эмоционального воздействия средств музыкальной выразительности. Композиционная идея. «Инструментарий» композитора. Эксперимент как основа творчества.

Тема 2. Ресурсы композиции. Принципы музыкального формообразования

Многообразие выразительных средств в музыке и специфика их применения. Основные принципы работы с композиционными ресурсами. Вопросы соотношения применяемых ресурсов и масштабов музыкального произведения. Ресурсы композиции и музыкальная драматургия. Понятие музыкальной темы и роль тематизма в построении музыкальной формы. Музыкальная тема как комплекс и единство различных элементов музыки. Основные принципы формулирования тематического материала. Виды тематического развития.

Тема 3. Мелодия

Мелодия как выраженная одnogолосно музыкальная мысль. Вокальные и инструментальные мелодии. Типы мелодики. Интонационное содержание мелодии. Характеристики мелодической линии. Образно-эмоциональная сторона мелодической линии. Ладогармоническая основа мелодии. Жанровая сторона мелодии.

Тема 4. Гармония

Роль гармонии в создании музыкального образа. Соотношение «красочной» и функциональной стороны гармонии. Гармоническая пульсация. Формо-

образующая роль гармонии. Драматургический потенциал гармонических функций.

Тема 5. Ритм

Движение и время в музыке. Ритм как организованная последовательность звуковых длительностей и пауз и как один из факторов временного формирования звуковысотного материала. Взаимодействие ритма и музыкального метра. Виды ритмического движения и их выразительный потенциал.

Тема 6. Фактура

Виды фактуры и ее выразительные возможности. Функции голосов музыкальной ткани. Принципы организации фактуры, взаимодействие фактурных элементов. «Пространственная перспектива» музыкальной фактуры. Приемы функционального развития и обогащения фактуры.

Тема 7. Музыкальный синтаксис. Тема

Строение музыкальной речи. Цезура и ее признаки. Синтаксические структуры. Тема как музыкальная мысль, имеющая большую или меньшую завершенность. Основные принципы организации тематического материала. Индивидуальный облик музыкальной темы. Жанровая основа тематизма. Принципы развития тематического материала.

Тема 8. Период. Виды и строение периода

Период как форма изложения законченной или относительно законченной музыкальной мысли. Структурные, тематические, тонально-гармонические характеристики строения периода. Простой и сложный периоды. Мотив, фраза, предложение как составные части периода. Приемы расширения периода. Период с признаками других музыкальных форм. Период как самостоятельная форма.

Тема 9. Одночастная форма

Сходство и отличие периода и одночастной формы. Простая одночастная форма как самостоятельный раздел или как подчинённый в более крупных формах. Одночастная форма как вступление в крупных произведениях. В самостоятельном виде как куплет песни, как инструментальная миниатюра или лёгкая пьеса. Развитая одночастная форма как более широкая по масштабу в сравнении с простой одночастной. Свободный, импровизационный характер развитой одночастной формы.

Тема 10. Двухчастная форма

Разновидности простой двухчастной формы. Формула $A+A_1$ как наиболее типичное построение простой двухчастной формы. Вторая часть как переизложение материала, продолженное развитие. Самостоятельное тематическое значение материала второй части в формуле $A+B$. Мелодические, фактурные, интервальные и ритмические изменения второй части по отношению к первой. Возможное отсутствие тематических и фактурных связей в вокальной музыке. Сложная двухчастная форма. Особенности строения сложной двухчастной формы. Вступление и заключение (кода) в двухчастной форме. Область применения двухчастной формы.

Тема 11. Трехчастная форма

Простая и сложная трехчастные формы, сходства и отличия. Разновидности и особенности строения трехчастной формы. Экспозиция трехчастной формы. Разновидности средней части. Степень контраста между средней и крайними частями. Реприза в трехчастной форме, ее разновидности. Сложная трехчастная форма с эпизодом, с трио. Промежуточные формы, трех-пятичастная форма. Область применения простой и сложной трехчастной формы.

Тема 12. Вариационность и вариации

Вариационность как принцип развития тематического материала. Включение полифонических приемов в вариационное развитие. Тема вариаций, ее отличительные черты. Индивидуальная очерченность темы (наличие специфических мелодических оборотов, характерной гармонической последовательности, простота фактуры). Приемы вариационного преобразования. Фактурное изменение аккомпанемента как один из главных принципов вариационного развития. Применение различных видов смешанной фигурации (ритмо-гармонической, мелодико-гармонической). Область применения.

Тема 13. Рондо

Виды рондо. Степень контраста рефрена и эпизода. Сочетание принципа репризности с принципом контрастного сопоставления. Вокальная основа рондо. Близость к песенно-танцевальному роду музыки. Понятие рефрена. Рефрен как определение общего характера произведения. Количество проведений. Незначительная варьированность рефрена. Характерная замкнутость. Тонально-гармоническое разнообразие эпизодов. Образная закругленность эпизодов как непосредственно связанная с песенно-танцевальным характером тематики рондо. Область применения.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
для очной (дневной) формы получения высшего образования

| Номер темы | Название раздела, темы | Количество аудиторных часов | | | | | Самостоятельная работа студентов (СРС) | Форма контроля знаний |
|------------------|---|-----------------------------|---------------------|----------------------|------------------------|----------------------|--|-----------------------|
| | | Лекции | Семинарские занятия | Практические занятия | Индивидуальные занятия | Лабораторные занятия | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| 1 семестр | | | | | | | | |
| 1 | Введение в музыкальную композицию | | | 2 | | | 2 | |
| 2 | Ресурсы композиции. Принципы музыкального формообразования. | | | 2 | | | 2 | |
| 3 | Мелодия | | | 6 | 6 | | 10 | |
| 4 | Гармония | | | 6 | 6 | | 12 | |
| 5 | Ритм | | | 6 | 6 | | 12 | |
| | Промежуточная аттестация | | | | | | 12 | Зачет |
| 2 семестр | | | | | | | | |
| 6 | Фактура | | | | 8 | | 14 | |
| 7 | Музыкальный синтаксис. Тема | | | | 10 | | 20 | |
| 3 семестр | | | | | | | | |

| | | | | | | | | |
|------------------|---------------------------------|--|--|------------|------------|--|------------|----------------|
| 8 | Период. Виды и строение периода | | | 10 | 18 | | 4 | |
| | Промежуточная аттестация | | | | | | 28 | Экзамен |
| 4 семестр | | | | | | | | |
| 9 | Одночастная форма | | | 20 | 32 | | 20 | |
| 5 семестр | | | | | | | | |
| 10 | Двухчастная форма | | | 20 | 30 | | 6 | |
| | Промежуточная аттестация | | | | | | 10 | Экзамен |
| 6 семестр | | | | | | | | |
| 11 | Трехчастная форма | | | 30 | 30 | | 68 | |
| | Промежуточная аттестация | | | | | | 12 | Зачет |
| 7 семестр | | | | | | | | |
| 12 | Вариационность и вариации | | | 32 | 36 | | 2 | |
| | Промежуточная аттестация | | | | | | 36 | Экзамен |
| 8 семестр | | | | | | | | |
| 13 | Рондо | | | 22 | 30 | | 46 | |
| | Промежуточная аттестация | | | | | | 12 | Зачет |
| | Итого | | | 156 | 212 | | 328 | |

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
для заочной формы получения высшего образования

| Номер темы | Название раздела, темы | Количество аудиторных часов | | | | | Самостоятельная работа студентов (СРС) | Форма контроля знаний |
|------------------|--|-----------------------------|---------------------|----------------------|------------------------|----------------------|--|-----------------------|
| | | Лекции | Семинарские занятия | Практические занятия | Индивидуальные занятия | Лабораторные занятия | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| 1 семестр | | | | | | | | |
| 1 | Введение в музыкальную композицию | | | | | | 4 | ???? |
| 2 | Ресурсы композиции. Принципы музыкального формообразования | | | 2 | 2 | | 10 | |
| 3 | Мелодия | | | 2 | 2 | | 10 | |
| 4 | Гармония | | | | 2 | | 26 | |
| 2 семестр | | | | | | | | |
| 5 | Ритм | | | 2 | 2 | | 20 | |
| 6 | Фактура | | | 4 | 2 | | 30 | |
| | Промежуточная аттестация | | | | | | 12 | Зачет |
| 3 семестр | | | | | | | | |

| | | | | | | | | |
|------------------|---------------------------------|--|--|-----------|-----------|--|------------|----------------|
| 7 | Музыкальный синтаксис. Тема | | | 2 | 2 | | 58 | |
| 4 семестр | | | | | | | | |
| 8 | Период. Виды и строение периода | | | 4 | 4 | | 50 | |
| | Промежуточная аттестация | | | | | | 36 | Экзамен |
| 5 семестр | | | | | | | | |
| 9 | Одночастная форма | | | 4 | 6 | | 50 | |
| 6 семестр | | | | | | | | |
| 10 | Двухчастная форма | | | 4 | 8 | | 50 | |
| | Промежуточная аттестация | | | | | | 36 | Экзамен |
| 7 семестр | | | | | | | | |
| 11 | Трехчастная форма | | | 4 | 8 | | 50 | |
| | Промежуточная аттестация | | | | | | 12 | Зачет |
| 8 семестр | | | | | | | | |
| 12 | Вариационность и вариации | | | 6 | 8 | | 46 | |
| | Промежуточная аттестация | | | | | | 36 | Экзамен |
| 9 семестр | | | | | | | | |
| 13 | Рондо | | | 4 | 6 | | 68 | |
| | Промежуточная аттестация | | | | | | 12 | Зачет |
| | Итого | | | 38 | 52 | | 616 | |

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

СОДЕРЖАНИЕ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

1. Разбор практических работ студентов, в ходе которого выявляются сильные и слабые стороны музыкального материала, обсуждаются фактурные, синтаксические решения, рассматривается интонационный и гармонический потенциал темы, а также намечаются пути исправления недочетов и дальнейшей работы с материалом.

2. Анализ образцов мировой музыкальной литературы различных эпох, стилей и жанров.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс. Книги 1– 2 / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 378 с.

2. Гнесин, М. Начальный курс практической композиции / М. Гнесин. – СПб. : Лань: Планета музыки, 2019. – 222 с.

3. Дорохин, В. В. Основы композиции и импровизации / В. В. Дорохин. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2014. – 231 с.

4. Месснер, Е. Основы композиции / Е. Месснер. – СПб. : Лань, 2019. – 503 с.

5. Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

6. Способин, И. Музыкальная форма / И. Способин. – М.: Музыка, 2002. – 398 с.

7. Ручьевская, Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. – Л. : Советский композитор, 1977. – 160 с.

8. Холопова, В. Музыкальный тематизм / В. Холопова. – М. : Музыка, 1983. – 88 с.

9. Христов, Д. Теоретические основы мелодики / Д. Христов. – М. : Музыка, 1980. – 256 с.

10. Шенберг, А. Основы музыкальной композиции / А. Шенберг. – М. : Прест, 2000. – 231 с.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский, М. Синтаксическая структура мелодии / М. Арановский. – М. : Музыка, 1991. – 317 с.

2. Вахромеев, В. Элементарная теория музыки / В. Вахромеев. – М. : Музыка, 2012. – 254 с.

3. Дубовский, И. Учебник гармонии / И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. – М. : Музыка, 2005. – 477 с.

4. Дьячкова, Л. Мелодика / Л. Дьячкова. – М. : ГМПИ, 1985. – 96 с.

5. Кинус, Ю. Импровизация и композиция в джазе / Ю. Кинус. – Ростов/нД : Феникс, 2008. – 188 с.

6. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.

7. Скребкова-Филатова, М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.

8. Соколов, А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества / А. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 227 с.

9. Холопова, В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Холопова. – СПб. : Лань, 2010. – 366 с.

ПЕРЕЧЕНЬ ИСПОЛЬЗУЕМЫХ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Основными средствами диагностики результатов учебной деятельности по учебной дисциплине «Композиция» являются:

1. Проверка выполнения практических заданий;
2. Устный опрос.

ТРЕБОВАНИЯ К ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

| № п/п | Название раздела, темы | Кол-во часов на СРС (д/з) | Задание | Форма выполнения | Цель или задача СРС |
|-------|--|---------------------------|--|---|---|
| 1 | Введение в музыкальную композицию | 2/4 | Изучение учебной литературы | Составление конспекта | Первичное овладение знаниями |
| 2 | Ресурсы композиции. Принципы музыкального формообразования | 2/10 | Изучение учебной литературы | Составление конспекта | Первичное овладение знаниями |
| 3 | Мелодия | 10/10 | Сочинить одноголосные мелодии различных типов | Сочинение одноголосных мелодий различных типов | Практическое освоение принципов построения мелодической линии |
| 4 | Гармония | 12/26 | Проанализировать предложенные фрагменты музыкальных произведений | Анализ музыкальных произведений | Практическое изучение роли гармонических средств в создании музыкального образа. |
| 5 | Ритм | 12/20 | Проанализировать предложенные фрагменты музыкальных произведений | Анализ музыкальных произведений | Практическое изучение роли ритма в создании музыкального образа |
| 6 | Фактура | 14/30 | Выполнить упражнения на создание различных типов фактуры | Письменное выполнение упражнений на фактуру | Усвоение различных фактурных приемов изложения музыкального материала |
| 7 | Музыкальный синтаксис. Тема | 20/58 | Выполнить анализ фрагментов музыкальных произведений. Сочинить мелодии по заданным синтаксическим структурам | Аналитический разбор фрагментов музыкальных произведений. Сочинение мелодий по заданным синтаксическим структурам | Теоретическое ознакомление с основами музыкального синтаксиса. Практическое освоение приемов формулирования тематического материала |
| 8 | Период. Виды и строение периода | 4/50 | Сочинить разножанровые темы в форме периода | Сочинение различных типов периода | Практическое освоение принципов построения тематического материала |

| | | | | | |
|----|---------------------------|----------------|---|---|--|
| 9 | Одночастная форма | 20/50 | Сочинить произведение в одночастной форме | Сочинение вокального или инструментального произведения в одночастной форме | Практическое освоение принципов развития тематического материала в рамках одночастной формы |
| 10 | Двухчастная форма | 6/50 | Сочинить произведения в двухчастной форме | Сочинение небольших вокальных или инструментальных произведений в двухчастной форме | Практическое освоение принципов построения различных типов двухчастной формы |
| 11 | Трехчастная форма | 68/50 | Сочинить произведения в трехчастной форме | Сочинение небольших вокальных или инструментальных произведений в трехчастной форме | Практическое освоение принципов развития и сопоставления контрастного тематического материала в рамках трехчастной формы |
| 12 | Вариационность и вариации | 2/46 | Сочинить произведение в форме вариаций | Сочинение инструментального произведения в форме вариаций | Практическое освоение приемов вариационного развития тематического материал |
| 13 | Рондо | 46/68 | Сочинить произведение в форме рондо | Сочинение инструментального произведения в форме рондо | Практическое освоение принципов драматургического сопряжения контрастного тематического материала в форме рондо |
| | Итого: | 218/472 | | | |

ПРОТОКОЛ СОГЛАСОВАНИЯ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ

| Название учебной дисциплины, с которой требуется согласование | Название кафедры | Предложения об изменениях в содержании учебной программы по изучаемой учебной дисциплине | Решение, принятое кафедрой, разработавшей учебную программу (с указанием даты и номера протокола) |
|---|------------------|--|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

ДОПОЛНЕНИЯ И ИЗМЕНЕНИЯ К УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЕ на 20__/20__ учебный год

| № п/п | Дополнения и изменения | Основание |
|-------|------------------------|-----------|
| | | |

Учебная программа пересмотрена и одобрена на заседании кафедры художественного творчества и продюсерства (протокол №__ от . .20__)

Заведующий кафедрой

_____ (ученая степень, ученое звание)

_____ (подпись)

_____ (И.О.Фамилия)

УТВЕРЖДАЮ
Декан факультета

_____ (ученая степень, ученое звание)

_____ (подпись)

_____ (И.О.Фамилия)

4.2. Литература

Основная

1. Дорохин, В. В. Основы композиции и импровизации / В. В. Дорохин. – Минск : Белор. гос. академия музыки, 2014. – 227 с.
2. Заднепровская, Г. В. Анализ музыкальных произведений : учеб. пособие / Г. В. Заднепровская. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
3. Месснер, Е. Основы композиции / Е. Месснер. – СПб. : Лань, 2019. – 503 с.
4. Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
5. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
6. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII– XX веков / Т.С. Кюрегян. – М. : ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с.
7. Ручьевская, Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. – Л. : Совет. композитор, 1977. – 160 с.
8. Способин, И.В. Музыкальная форма : учебник / И. Способин. – 6-е изд. – М. : Музыка, 1985. – 400 с.
9. Холопова, В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. – СПб. : Издательство «Лань», 2002. – 368 с.
10. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. – СПб. : Издательство «Лань», 1999. – 496 с.
11. Христов, Д. Теоретические основы мелодики / Д. Христов. – М. : Музыка, 1980. – 256 с.
12. Шенберг, А. Основы музыкальной композиции / А. Шенберг. – М. : Прест, 2000. – 231 с.

Дополнительная

1. Дмитриевская, К. Анализ хоровых произведений / К. Дмитриевская. – М., 1965.
2. Дубовский, И. Учебник гармонии / И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. – М. : Музыка, 2005. – 477 с.
3. Музыкальная форма / под общ. ред. Ю. Н. Тюлина. – М., 1974.
4. Григорьева, Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений» : учеб. пособие для студ. вузов / Г. Григорьева. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 175 с.
5. Казанцева, Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни : учебное пособие [Электронный ресурс] / Л. П. Казанцева. – 4-е изд., стер. – СПб. : Лань, Планета музыки, 2020. – 192 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/133828> – Дата доступа: 20.02.2024.
6. Кинус, Ю. Импровизация и композиция в джазе / Ю. Кинус. – Ростов/нД : Феникс, 2008. – 188 с.
7. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.
8. Консон, Г. Целостный анализ в контексте научной методологии / Г. Консон // Музык. акад. – 2010. – № 2. – С. 140– 150.
9. Корыхалова, Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Н.П. Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2000. – 272 с.
10. Лаврентьева, И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. Лаврентьева. – М., 1978. – 79 с.
11. Мюллер, Т. Полифония: учебник / Т. Мюллер. – М. : Музыка, 1988. – 335 с.
12. Ройтерштейн, М. И. Основы музыкального анализа : учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / М. И. Ройтерштейн. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 112 с.

13. Слонимская, Р. Н. Анализ гармонических стилей: Тезисы лекций и конспект исторического обзора гармонических стилей / Р. Н. Слонимская. – СПб. : Композитор, 2003. – 70 с.
14. Соколов, А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества / А. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 227 с.
15. Старавыбарная, І. Р. Тэорыя музыкі / І. Р. Старавыбарная. – Минск : ТАА “Лімарыус”, 1996. – 192 с.
16. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма / В.А. Цуккерман. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1987. – 239 с.
17. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений: Сложные формы / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1983. – 214 с.
18. Цуккерман, В.И. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии / В.А. Цуккерман. – Ч. 1 – М. : Музыка, 1988. – 175 с.
19. Цуккерман, В.А. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика / В. Цуккерман // Интонация и музыкальный образ. – М. : Музыка, 1965. – С. 264–320.
20. Скребкова-Филатова, М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.

Содержание

| | |
|---|----|
| Введение..... | 3 |
| 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ..... | 5 |
| 1.1. Краткий курс лекций..... | 5 |
| 2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ..... | 48 |
| 2.1. Методические замечания и рекомендации по выполнению практических работ | 48 |
| 3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ..... | 50 |
| 3.1. Зачетные и экзаменационные требования..... | 50 |
| 4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ..... | 51 |
| 4.1. Учебная программа | 51 |
| 4.2. Литература..... | 69 |

Учебное электронное издание

Составитель
Круглый Максим Викторович

КОМПОЗИЦИЯ

*Электронный учебно-методический комплекс
для обучающихся специальности
6-05-0215-10 Компьютерная музыка*

[Электронный ресурс]

Редактор *И. П. Сергачева*
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 30.12.2024.
Гарнитура Times Roman. Объем 0,4 Мб

Частное учреждение образования
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»
Свидетельство о регистрации издателя №1/29 от 19.08.2013
220114, г. Минск, ул. Филимонова, 69.

ISBN 978-985-547-476-1

