**ГОБУ СПО ВО**

**«Воронежский музыкально-педагогический колледж»**

**В.Н. Ермакова**

**РЕКОМЕНДАЦИИ**

**ПО ОРГАНИЗАИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ**

**ВНЕАУДИТОРНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ**

**по дисциплине**

**«Анализ музыкальных произведений»**

для специальности

050601/ 050130 Музыкальное образование

**Воронеж**

**2013 г.**

|  |  |
| --- | --- |
|  | Одобрено  Научно-методическим советом  ГОБУ СПО ВО  «Воронежский  музыкально-педагогический колледж»  Протокол №\_\_  от «\_\_\_» \_\_\_\_\_\_\_\_\_ 201\_\_ г. |

**АЛГОРИТМ ЭСКИЗНОГО АНАЛИЗА ПЕРИОДА**

* 1. Границы периода.
  2. Главные черты образа, его жанровые истоки, ведущие выразительные средства.
  3. Анализ самого периода:
  4. а) функция;
  5. б) структура, характерные масштабно-тематические соотношения;
  6. в) тонально-гармоническое развитие.
  7. Схема структурной формулы периода.

# АЛГОРИТМ ПОДРОБНОГО АНАЛИЗА

# ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ПЕРИОДА

1. Тип образности (в контексте особенностей стиля композитора).

2. Очевидные жанрово-стилистические черты.

3. Функция периода.

4. Структура (тип) периода. Схема.

5. Основные этапы становления формы:

а) импульс (i) – интонационное «зерно»: его масштабы, тематический состав, фактурно-гармоническое оформление, характер взаимодействия выразительных средств (параллельное, противоположное, взаимодополняющее);

б) движение (m) – принципы развития, логика изменения тонально-гармониче­ского плана, характеристика кульминационной зоны: её местоположение, харак­тер средств музыкальной выразительности, их взаимодействие;

в) завершение (t) – кадансово-заключительная зона – особенности и роль веду­щих выразительных средств, масштабная пропорциональность (расширение, до­полнение).

6. Выводы: обобщить наиболее существенные моменты анализа, отметить проявле­ние в форме и музыкальном языке общих черт стиля композитора и данного жанра, определить индивидуальные черты произведения (части).

**ПЛАН АНАЛИЗА ПРОСТОЙ ДВУХЧАСТНОЙ ФОРМЫ**

1. Границы частей.

2. Характеристика I части (по плану анализ периода).

3. Определение отличий при повторении I части (если оно есть).

4. Характеристика II части (в сравнении с I):

а) тонально-гармоническое строение;

б) тематический материал;

в) строение.

5. Определение отличий при повторении II части (если оно есть).

6.Выводы об особенностях всей формы в целом.

**ОБЩИЙ ПЛАН АНАЛИЗА ФОРМЫ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

1. Характер, общее настроение произведения.
2. Жанр произведения.
3. Структура в целом, строение каждой части.
4. Характер и степень тематического контраста частей, тональный план.
5. Вступление и кода (если есть): на каком материале основаны.
6. Характерные особенности средств музыкальной выразительности: мелодии, гармонии, ритма, темпа, динамики, фактуры.
7. Кульминации: место нахождения в форме, средства достижения.
8. Выводы, касающиеся:

а) стиля композитора;

б) жанра анализируемого произведения;

в) выбора тех или иных средств муз. выразительности в связи с названием произведения (в программных пьесах), текстом (в вокальной музыке) и др.

МЕТОДИКА АНАЛИЗА ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

План анализа хорового произведения состоит из четырех блоков:

1. Анализ ***словесного текста*** вне музыкального произведения, осуществляемый по двум аспектам:

|  |  |
| --- | --- |
| **а) содержание:** | **б) структурный анализ:** |
| - идея, тема, образы, сюжетное  развитие;  - жанр; | - структура (строфическая, астрофическая);  - ритмика; |
| - эмоциональное содержание | - значение изменений литературного  первоисточника. |

II. Анализ ***музыкального текста*** (музыкально-теоретический анализ):

1. определение жанра хорового произведения в целом (если он един для всего произведения) и жанра отдельных частей (если они различны по этому аспекту);

2) деление произведения на части и определение их функций в музыкальной форме, форма в целом;

3) тематизм и принципы тематического развития;

4) средства выразительности, характер их взаимодействия;

1. определение кульминаций: средства достижения, смысловое обоснование и место в музыкальной форме;
2. стиль произведения.

III. Анализ ***соотношения словесного и музыкального текстов*** на уровне:

1. художественно-выразительном,
2. образно-содержательном,
3. метроритмическом,
4. композиционном.

IV. ***Исполнительский анализ***:

1. динамический профиль произведения,
2. темповая стратегия,

3) фактурно-тембровая драматургия,

1. кульминации.

Выделяя анализ музыкального текста в качестве самостоятельного блока, следует помнить о том, что применительно к хоровой музыке он лишь условно отделяется от анализа словесного текста, незримо присутствующего на всех ступенях изучения хорового произведения, и служит необходимой базой для создания убедительной художественной интерпретации.

**ПРИМЕР АНАЛИЗА ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

П.Г. Чесноков. Хор «Несжатая полоса»

Сл. Н. Некрасова

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **Вступ** | **I часть** | | | **II часть** | | | | | **III часть** | | | **Кода** | |
|  | 2 стихотворные строфы | | | 7 стихотворных строф | | | | | 6 стихотворных строф | | |  | |
| . | Очень медленно и спокойно (17 т.) | | | Скоро (39 т.) | | | | | Первый темп (43 т.) | | | Первый темп (13 т.) | |
| Ф-но | Хор | | | Ф-но | Хор | | | | Соло | | Ф-но | Хор  4т. | Ф-но  9 т. |
|  | а | b | b1 | вст. | c | c1 | d | e | h | h1 |  | h2 | a |
| 2 т. | 7 т. | 4 т. | 4 т. | 2 т. | 8 т. | 9 т. | 11 т. | 6+3 т. | 21 т. | 16 т. | 6 т. | 4 т. | 3 т. |
| d-moll | | | |  |  |  | g-moll | | g-moll | d-moll | | | |
| р | р | mp | p | pp | p | mf-f | p-mf-f | p-mf-p | p-mf-p |  | ff-f | pp | p |

Основная тема стихотворения Н. Некрасова – социальная тема непосильного крестьянского труда. В разгар Крымской войны и накануне смерти Николая I символика несжатой полосы и пахаря, изнемогающего от тяжелого труда, воспринималась как намек на необходимость борьбы против царского гнета. В стихотворении 15 2-строчных строф. По содержанию стихотворение можно разделить на 3 части. В 1-й – 2 строфы, рисующие грустную картину поздней осени. Во 2-й части – 7 строф. Здесь главенствует образ колосьев, жалующихся на судьбу. Ключевыми словами это части являются слова «скучно» (объединяющее 3-ю и 4-ю строфы), «хуже» (открывающее 7- и 8-ю строфы). 3 часть (6 строф) стихотворения посвящена образу пахаря, занемогшего от непосильной работы.

Стихотворный размер – 4-стопный дактиль с неполной последней стопой. Во всех нечетных строфах окончания строк женские, в нечетных – мужские.

Композитор внес в стихотворный текст ряд изменений. Так, в 9-й строфе композитор повторяет 1-ю строку. В 10-й строфе опущена строка, содержащая слова «автора» («Ветер несет им печальный ответ…»). И наконец, композитор не использует последнюю строфу стихотворения, оставляя в нашей памяти образ пахаря, напевающего заунывную песню, созвучную безрадостной картине поздней осени и тяжелой крестьянской доле. В коде хора композитор повторяет 1-ю строку 9-й строфы, которая открывала III часть произведения.

Характер музыки, безусловно, во многом определяется образами стихотворного текста. Им же (точнее его содержанием) определяется и общая композиция хора, которая может быть определена как трехчастная.

Наиболее проста структура I части, открывающаяся 2-тактовым вступлением фагота, «тянущего» тонический звук «d» (педаль). I часть представляет собой период из трех предложений, в котором 2-е и 3-е построены на одном материале. Наиболее протяженное 1-е предложение периода (7 тактов). Это объясняется чередованием хоровых партий и партии ф-но, где впервые звучит лейтгармония первых двух частей хора (фригийский оборот в сопрано VI6-III35-SII65-t). В партии женского хора преобладают «никнущие» интонации, неизменно возвращающиеся к тоническому звуку, им заканчиваются все фразы и мотивы 1-гопредложения. В вокальных партиях отсутствуют распевы, преобладают повествовательные интонации. Наиболее важная интонация – интонация ч 4, создаваемая I и IV ступенями. Она звучит и в «чистом» виде, и заполненная поступенным движением. Эта интонация определяет и гармоническое строение периода, в котором отсутствуют доминантовые гармонии (кроме III35 нат.). 2-е и 3-е предложения периода (они отличаются друг от друга лишь начальным ходом: во 2-м предложении – нисходящее поступенное движение, в 3-м – восходящий скачок на м 7) можно охарактеризовать как более напевные (преобладает движение по секундам и терциям). Обе каденции – полные плагальные.

II часть контрастирует с I по темпу («Скоро» вместо «Очень медленно и спокойно»). Объединяющим фактором с предыдущей частью является основная тональность d-moll, гармонии VI и III ступеней, партия фагота. Меняется размер: 6/8 вместо преобладающего в I части размера 2/4, который более соответствует 3-сложному размеру некрасовского стихотворения.

II часть хора, начинаясь как куплетно-вариационная форма, перерастает в сквозную. Здесь 4 куплета-строфы. В начале 1-й повторение звука «d» выступает как звукоизобразительный прием: это «изображение» шепота колосьев. Основной мотив 22-го такта дублирует тему вступления, которая в свою очередь основана на лейтгармонии I части. Никнущая секундовая интонация («Скучно нам слушать…») повторяется и секвентно развивается. Это и отражение в музыке слова «скучно», и изображение осенней вьюги, о которой говорится в тексте. Непрерывное движение восьмых нарушается в 1-й строфе лишь однажды и приходится на кульминацию (т. 26), отмеченную достижением высокого звука, ритмической остановкой (четверть с точкой), сменой размера – 9/8 вместо 6/8.

2-я строфа поначалу построена все на той же кружащейся никнущей интонации Она начинается на более высоком динамическом уровне (mf), в более высоком регистре. Происходит общее расширение диапазона (у альтов вниз до соль малой октавы, у сопрано вверх до фа второй). С т. 28 осуществляется постепенный подход к кульминации т. 33 (быстрый «захват» диапазона, форте, высокий звук – соль 2-й октавы, изменение ритмического рисунка, дублировка мелодии I сопрано альтами). Текст этой строфы заканчивается вопросом «Где же наш пахарь? Чего еще ждет?». В музыкальном тексте ему соответствуют вопросительные интонации, а также остановка на SII65 половинной плагальной каденции.

В 3-й строфе интонации становятся более активными. так, выделяется начальная активная квартовая интонация. Более активным становится тонально-гармоническое движение. В т. 38 впервые появляется гармония мажорной доминанты. Начальная затактовая интонация транспонируется в g-moll (это первая смена тональности в произведении). Восходящая (на ч 4) секвенция передает «надрывность» вопросов, звучащих в тексте стихотворения. Кульминационный момент отделен от предыдущего развития ферматой, выделен динамикой, уровень которой повышается на протяжении предшествующих 4-х тактов с пиано до форте, в гармонии – прерванным оборотом в g-moll. 3-я строфа также гармонически разомкнута (доминанта g-moll).

4-я строфа имеет предыктовый характер. Здесь устанавливается доминантовый органный пункт, на фоне которого чередуются гармонии двойной доминанты (DDVII7, DD65b5) и доминанты (в том числе альтерированной – D43 b5). Хоровые партии двигаются в унисон вверх по хроматической гамме. В небольшой фортепианной интерлюдии закрепляется доминанта g-moll.

III часть хора может быть определена как куплетно-вариационная форма, состоящая из 2-х куплетов. Здесь восстанавливается первоначальный медленный темп, тихая динамика. Пение женского хора сменяется соло, тональность остается прежней - g-moll. 1-й куплет представляет собой период повторного строения, разомкнутый по тонально-гармоническому плену с преобладанием плагальных оборотов, где субдоминанта представлена не только обращением главного 7-аккорда (SII65), но и побочного (IV7 в т. 58). Наиболее яркие интонационные ходы – восходящие ч 5 и ч 4. Выразительность никнущих интонаций вокальной партии, которые дублируются в партии фортепиано, усиливается использованием нисходящих задержаний (тт. 66-67). Хроматический вариант фригийского хода в басу напоминает о I части хора. Во 2-м предложении остается доминантовый органный пункт (тт. 70-73), на фоне которого звучат аккорды DD, SII7  и D7. Кульминационным моментом куплета (тт. 74-75) отмечен в вокальной партии высоким звуком – миb 2-й октавы, гармониями DVII43, DDVII2b3, DD9b5). Заключительная каденция периода половинная автентическая с D-3.

2-й куплет начинается аналогично 1-му. Его отличает напевность, определяемая, видимо, заключительной фразой стихотворного текста («…что заунывную песню певал»). К концу куплета происходит переход в основную тональность произведения d-moll. Заключительная каденция разомкнутая – половинная автентическая. Здесь вновь включается партия фагота (на доминанте d-moll). Хроматическое движение в басу фортепианной партии усиливает общую безысходность настроения, подчеркнутую также гармоническими средствами (DDVII43, DVII434, DVII7 к S-те).

Кода носит синтетический характер. В вокальной партии (соло) в тональности d-moll на фоне тонической педали фагота звучит начальная фраза III части. В партии фортепиано повторяется начальная фраза хоровой партии I части хора и основная лейтгармония произведения.

Хоровая фактура I-II частей может быть определена как мелодико-гармоническая, временами – как одноголосная с октавной дублировкой. Количество голосов изменяется от 2-х к 3-м, а затем вновь возвращается к 1-голосию. Кульминационный момент отмечен 3-голосной фактурой.

Общая 3-частная композиция произведения подчеркнута темповым контрастом крайних частей со средней. В динамической отношении наибольшей однородностью отличается I часть хора. Динамические контрасты и нарастания более характерны для II-III частей. Динамические кульминации в произведении распределяются следующим образом:

такты 10 34 41 74 94

mf f f f ff

В I части – местная кульминация (т. 10). Наиболее яркие кульминации (в том числе генеральная кульминация всего хора) находятся во II части (тт. 34 и 41).Кульминация III части приходится на слова «…червь ему сердце больное сосет». И, наконец, цепь кульминаций замыкается в партии фортепиано (т. 94). Эта кульминация самая яркая в динамическом отношении, а также в плане интенсивности гармонического развития (эллиптический оборот).

Хор П.Г. Чеснокова на слова Некрасова «Несжатая полоса» - один из женских хоров, написанных композитором в связи с педагогической работой в женских пансионах. Типично для хорового творчества П.Г. Чеснокова участие солиста, что, правда, более характерно для принадлежащих ему обработок русских народных песен.

В хоре «Несжатая полоса» удачно сочетаются напевность, свойственная русской народной песне, с декламационностью романсового типа. Преобладающий тип соотношения словесного и музыкального текстов - «слог-звук». Интересно и совпадение речевых акцентов с сильными и слабыми долями, причем это происходит не только в 3-дольных размерах (6/8, 9/8), соответствующих 3-дольному стихотворному размеру (дактиль), но и в размере 2/4 путем использования на акцентные слоги более долгих ритмических длительностей.

В целом композитор обобщенно подошел к передаче содержания некрасовского стихотворения, сделав его более лиричным и сгладив социальные мотивы. Вместе с тем нельзя не отметить отдельные звукоизобразительные моменты.

**ПРИМЕР АНАЛИЗА ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Бетховен. Рондо До мажор

**Ор. 51 № 1**

Рондо До мажор ор. 51 № 1 представляет собой трехтемное нерегулярное рондо. Общая схема формы произведения:

**А В связка А1 связка С А2 А3 Кода**

Пр. 2-ч. репр. Типа периода Период Пр. 3-ч. Пр. 2-ч. Пр. 2-ч.

C-dur G-dur C-dur c-moll Аs-dur C-dur C-dur

16 т. 26 т. 8 т. 24 т. 16 т. 13 т. 32 т.

тт. 1-17 тт. 18-43 тт. 43-51 тт.51-75 тт. 75-91 тт. 91-109 тт.109-141

В основе **рефрена** – тема обобщенного песенно-танцевального характера в простой двухчастной форме с репризой. I часть представляет собой квадратный (4+4) период, повторного строения (а + а1), однотональный. Масштабно-тематическая структура –

пара периодичностей а в D а в1 Т

2 2 2 2

Тема рефрена содержит два тематических элемента: в первом – опора на опевание I ступени и восходящее движение по звукам Т35, украшенное группето. Во втором элементе (т. 2) наиболее важное выразительное значение имеет синкопированный ритм, в мелодии же преобладают общие формы движения. Фактура гомофонно-гармоническая с ведущим мелодическим голосом и ритмо-гармонической фигурацией в сопровождении. Принципы развития – точный и варьированный повтор – предвосхищают изменения при последующих повторениях рефрена.

Второй период (с т. 8) начинается изложением нового тематического материала. Он не содержит существенного контраста по отношению к тематизму первого периода. Более того, можно обнаружить общие черты: движение по звукам аккордов (Т6, VII35, D), пунктирный ритм, затактовое начало мотивов. Для этой темы характерна большая дробность строения, наличие педали (на V ступени основной тональности) в аккомпанементе, варьирование мотивов (за счет заполнения проходящими звуками аккордовой «канвы»). В первом предложении 5 тактов, так как в конце содержится мелодическая связка к репризному повторению 2-го предложения первого периода. Отметим подчеркнутый диатонизм темы и тональную замкнутость.

Строение рефрена:

|  |  |
| --- | --- |
| **1-й период** | **2-й период** |
| 1 предл. 2 предл. | 1 предл. 2 предл. |
| а в а в1 | с с1 с2 с3 а в1 |
| 2 2 2 2 | 1 1 1 2 2 2 |

**1-й эпизод** носит развивающе-разработочный характер. Его форма не выходит за рамки периода, но его строения и характер изложения тематического материала явно не экспозиционны. Тематизм 1-го предложения обнаруживает несомненное сходство с интонационным содержанием рефрена (нисходящий ход по звукам Ум35 – со 2-й темой рефрена, опевание – с 1-й). После траспонирования первой фразы из G-dur в D-dur следуют обороты заключительного характера, закрепляющие тональность D-dur. 2-е предложение содержит новый тематический элемент, порученный нижнему голосу и дублированный в терцию (т. 25). Его строение аналогично первому элементу (секвенцирование начальной фразы и расширенное завершение, сочетающее элементы заключительного характера с развитием). Следующее построение (тт. 34-43) может быть отнесено к связке. Оно синтезирует в себе черты дополнительно-заключительного (тт. 34-37) и предыктового (тт. 38-43) изложения (на Д-те С-dur). Все построение идет на органном пункте «g» (поначалу тоническом в G-dur, с т. 38 – доминантовом для С-dur).

Схема 1-го эпизода:

|  |  |
| --- | --- |
| **1-е предложение** | **2-е предложение** |
| **в1 в2** | **c c1 c2** |
| 2 2 3 | 2 2 2 3,5 |
| G D | G G a G,A,G |

С т. 43 начинается ***второе проведение рефрена***. От первого проведения оно отличается варьированием. На уровне структуры это проявляется в сокращении двухчастной формы до периода:

а в D а1 в2 Т;

2 2 2 2

на уровне интонационно-ритмическом – в мелодическом варьировании орнаментального характера (использование мелизмов – мордент, трель; триольных ритмических фигур мелкими длительностями с хроматическими вспомогательными и диатоническими проходящими звуками).

**Второй эпизод** (с т. 51) резко контрастен по отношению к рефрену. Он отделен от него паузой. Велик динамический (рр и f) и ладотональный контраст (одноименный c-moll). При всей контрастности тематический материал второго эпизода имеет интонационно-ритмические связи с рефреном: ритмический рисунок; движение по звукам аккордов (в том числе по IIум35, DVII65). Музыка носит драматический характер. Структура второго эпизода также напоминает строение рефрена и может быть определена как простая двухчастная с репризой.

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **1-й период** | | **2-й период** | | **св.** |
| 1-е предложение | 2-е предложение | 1-е предложение | 2-е предложение |  |
| d d1 d2 | d3 d4 e | g g1 g2 g3 св. | d d1 d5 d6 |  |
| 1 1 2 | 1 1 2 | 2 2 1 1 1 | 1 1 2 | 3 |
| c f c | c Es | Es f c | c |  |
| D35 | T35 | D35 D35 | VI35 t |  |

Первый период квадратный, повторного строения, модулирует в параллельный Es-dur. Во втором периоде появляется новый тематический элемент, напоминающий вторую тему рефрена, и содержится расширенная варьированная реприза.

После небольшой трехтактовой связки (тт. 72-75) следует ***третье проведение рефрена*** в тональности Аs-dur. Здесь продолжается варьирование орнаментального характера в первом периоде, что позволяет говорить о рассредоточенных вариациях темы рефрена. Тема второго периода синтезирует черты соответствующего построения первого проведения рефрена (см. т. 8) и 2-й темы второго эпизода (см. т. 58). Реприза двухчастной формы отсутствует.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **I часть** | | **II часть** | **связка** |
| **1-е предложение** | **2-е предложение** | **1-е предложение** |  |
| а b | a2 b2 | с d с1 d1 d |  |
| 2 2 | 2 2 | 1 1 1 1 1 | 3 |
| Аs | As c | c |  |
| D35 | D35 | D35 |  |

После трехтактовой связки, основанной на восходящем хроматическом движении, начинается ***четвертое проведение рефрена*** в основной тональности C-dur (т. 91). Как и в предыдущем As-dur’ном проведении, здесь отсутствует репризный раздел простой двухчастной формы.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **I часть** | | **II часть** | **св.** |
| **1-е предложение** | **2-е предложение** | **1-е предложение** |  |
| а b | a2 b3 | с с1 с2 с4 |  |
| 2 2 | 2 2 | 1 1 1 2 | 1 |
| С | С | c |  |
| D35 | Т35 | Т35 |  |

Вместо него следует построение разработочного характера (с т. 109), в котором секвентно развивается начальный мотив рефрена. Он звучит надломленно-вопросительно, благодаря хроматическому опеванию вводного звука и отсутствию его разрешения. Такому впечатлению содействует и замедление темпа (rit.), и окончание двух первых мотивов ферматой на неустойчивой VII ступени, и замена C-dur одноименным минором во втором мотиве. В хроматической секвенции участвуют, главным образом, бемольные тональности, связанные диатоническим родством с As-dur’ным проведением рефрена.

Видимо, это следует считать началом коды. Ее начальное построение (тт. 109-114), как уже говорилось, носит разработочный характер. Тональный план: С, с, Des. Второму разделу коды (тт. 115-120) присущ импровизационный характер, благодаря «растворению» тематизма в аккордово-фигурационном изложении. Тональный план этого построения разомкнут: начавшись в Des-dur, построение «заканчивается» DDVII65b3, а вернее вторгается в К64 C-dur следующего раздела коды (попутно затрагиваются тональности b, с, f), носящего заключительно-каденционный характер (на доминантовом органном пункте C-dur). Тоника основной тональности появляется в т. 125, после чего с регистровым и фигурационным варьированием 5 раз повторяется один и тот же мотив (в гармонии ему соответствует автентический оборот). В т.130 вновь используются хроматические секвенции с мотивом VII65 t6 (d, e, F), которые сменяются движением по восходящей хроматической гамме (напоминает связку к последнему проведению рефрена) – см. тт. 132-135. Нисходящее движение преимущественно диатонического вида завершается полной совершенной каденцией в С-dur (мелодический рисунок в другом ритме воспроизводит начальную интонацию второй темы рефрена – см. т.8). Кода обрамляется начальной интонацией рефрена (ср. тт. 169 и 136). Терцовое дублирование вызывает ассоциации с 1-м эпизодом (см. т. 25). Диатоническая секвенция мотива рефрена завершается суммирующей фразой, в основе которой все тот же начальный мотив рефрена, но теперь он носит заключительный (кадансирующий) характер.

Итак, До мажорное рондо Бетховена состоит из 6 частей. Характер и строение рефрена весьма типичны для классического рондо. К нему же восходит и традиция усиления контраста между рефреном и эпизодами по мере продвижения формы. Тональный план, как и строение формы в целом, соединяет традиционные и новые черты. Традиционна тональная направленность эпизодов – доминантовая тональность в 1-м эпизоде и одноименная – во 2-м. Традиционным следует признать и варьирование рефрена (по линии структуры и фигурационной орнаментики). Новые черты в форме – два подряд проведения рефрена, одно из которых в As-dur, и отсутствие эпизода между ними. Стоящее особняком проведение рефрена в As-dur аналогично по функции ложной репризе в сонатной форме.

А вот типично бетховенскими черты: это внедрение разработочности в разные разделы формы (эпизоды, коду), наличие тесных интонационных и ритмических связей между тематическим материалом рефрена и эпизодов (особенно ярко прослеживается на уровне вторых тем). Типично бетховенский характер носит тематизм произведения. Это проявляется в преобладании так называемой «чистой мелодии», основанной на движении по звукам аккордов. Но мелодика такого рода зачастую соседствует с характерным для венских классиков (Моцарт) тематизмом галантного стиля. Внесение драматизма в тему центрального эпизода делает его кульминационным разделом произведения.

Таким образом, характер тематического материала, структура и принципы развития в Рондо До мажор Бетховена соединяют в себе черты классического рондо и элементы, устремленные в будущее, предвосхищающие черты рондо послеклассического периода: многотемность, нерегулярность проведений рефрена, относительную свободу тональностей при повторении рефрена.

**Тематика рефератов**

1. Стиль в музыке.
2. Категории формы и содержания в музыкальном искусстве.
3. Методы анализа музыкальных произведений.
4. Храмовая музыка христианской традиции.
5. Хоровой концерт.
6. Месса. Реквием.
7. Соединение музыки, драматического действия и танца в балете.
8. Историческая эволюция содержания балетов.
9. Принципы музыкальной драмы в балете.
10. Симфонизация балета в творчестве П.И. Чайковского.
11. Оперетта как развитие и продолжение традиций французской комической оперы, австро-немецкого зингшпиля.
12. Жанр мюзикла.
13. Типы опер.
14. Хоровые сцены в операх М.П. Мусоргского (А.П. Бородина, Н.А. Римского-Корсакова): роль в драматургии, особенности строения.
15. Оратория. Кантата.
16. Простые формы в произведениях детского репертуара (на примере пьес «Детского альбома» П.И. Чайковского, «Альбома для юношества» Р. Шумана, «Детских сцен» Р. Шумана, «Детской музыки» С.С. Прокофьева и др.).
17. Особенности трактовки простой (сложной) трехчастной формы на примере пьес из цикла «Времена года» П.И. Чайковского.
18. Сонатная форма в вокальной и хоровой музыке.
19. Жанры камерно-вокальной музыки.
20. Жанры хоровой музыки.
21. Особенности формообразования во взаимодействующей музыке (камерно-вокальной, хоровой).
22. Историческая эволюция музыкальных жанров.
23. Принципы формообразования в музыке ХХ века.
24. Концертная форма в творчестве И.С.Баха (Генделя).
25. Мадригал. Мотет.
26. Музыкальные формы барокко.
27. Эволюция сонатной формы в XIX веке.
28. Музыкальные формы романтизма.
29. Сонатная форма во II-IV частях сонатно-симфонического цикла и вне циклических форм.
30. Контрастно-составные формы.
31. Эволюция жанра вариаций.
32. Рондо: эволюция жанра и классификация.

# Литература

1. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие. – Л., 1988.
2. Берберов Р.Н. Специфика структуры хорового произведения. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов музыкальных вузов. – М:ГМПИ им. Гнесиных, 1981.
3. Богатырев С.С. Сонатная форма Д. Скарлатти // Богатырев С.С. исследования. Статьи. Воспоминания. – М., 1972. – С. 69-98.
4. Бонфельд М.Ш. Теоретический курс анализа музыкальных произведений. – Вологда, 1982.
5. Бутир Л.М. Заметки о тональных планах в концертной форме И.С. Баха (модуляция как выбор и сочетание) // Теория, история и психология музыкального творчества. – Петрозаводск, 1990.
6. Бутир Л.М. О роли концертов в творческом наследии И.С. Баха /\ Вопросы теории и эстетики. – Л. 1974. – Вып. 13.
7. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. 1. Ритмика. 2. Интонация. 3. Композиция. – М., 1972-1978.
8. Ванслов В. Балет в ряду других искусств // Музыка и хореография современного балета. – Л., 1977. – Вып. 2. – с. 5-32.
9. Виноградов В.В. проблема авторства и теория стилей. – М., 1961.
10. Генова Т. Из истории basso ostinato XVII-XVIII веков (Монтеверди, Перселл, Бах и др.) // Вопросы музыкальной формы. – М., 1977. – Вып. 3. – С. 123-155.
11. Гиршман Я. Пассакалия в произведениях советских композиторов   
    // Музыкальный современник: Сборник статей. – М.: Сов. Композитор, 1983. – Вып. 4. – С. 117-142.
12. Гончаренко С. Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов ХХ века. – Новосибирск, 1997.
13. Гончаренко С. Музыкальные формы XX века. – Новосибирск, 1989.
14. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. – Киев, 1973.
15. Григорьева Г.В. Музыкальные формы ХХ века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 «Музыкальное образование». – М., 2004.
16. Дмитревская К. Анализ хоровых произведений. – М., 1965.
17. Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 55-97.
18. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 69-98.
19. Ершова Е.Д Черты формообразования в современной музыке. – М., 1987.
20. Жигачева Л. Сонатная структура в вокальных произведениях Глинки и Даргомыжского // Вопросы музыкальной формы. – М., 1977. – Вып. 3. –С. 3-26.
21. Задерацкий В. Музыкальная форма. – М., 1995. – Вып. I.
22. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки. – М.. 1975. – Вып. 3.
23. Иванова Л.П. Концертная форма в первых частях Бранденбургских концертов И.С. Баха // Форма и стиль. Сб. трудов ЛОЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова. – Л., 1990. – Часть II.
24. Катонова С. Музыка советского балета. – Л. 1980.
25. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века. – М., 1976.
26. Козлов П., Степанов А. Анализ музыкального произведения. – М., 1960.
27. Кошмина И.В. Русская духовная музыка: Пособие для студ. муз.-пед. училищ и вузов: В 2 кн. – М.: ВЛАДОС, 2001. – Кн. 1.: История. Стиль. Жанры.
28. Кулешова Г. Композиция оперы. – Минск, 1983.
29. Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. – М., 1996.
30. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII-XX веков. – М., 1998.
31. Лаврентьева И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. – М., 1978.
32. Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. – М., 1977.
33. Линькова Л.А. О драматургии балета // Музыка и драматургия современного балета. – Л., 1979. – Вып. 3. – С. 54-71.
34. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М., 1994.
35. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М., 1979.
36. Маклыгин А.Л. О формообразовании в вокальной музыке эпохи Возрождения. – Казань, 1990.
37. Медушевский В.В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. – М., 1984. – Вып. V.
38. Михайлов М.К. Стиль в музыке. Исследование. - Л., 1981.
39. Михайлов М.К. Этюды о стиле в музыке. – Л., 1990.
40. Музыкальная форма / Под ред. Ю.Н. Тюлина. – М., 1965.
41. Музыкальные жанры / Под ред. Т.В. Поповой. – М., 1968.
42. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: ВЛАДОС, 2003.
43. Назайкинский Е.В. Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль. – М., 1987. – С. 175-185.
44. Никифорова Н. Драматургические и композиционные основы контрастно-составных форм // Проблемы музыкальной драматургии XX века. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1983. – Вып.69. – С. 49-64.
45. От барокко к классицизму. – М., 1993.
46. Паисов Ю. Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70-80-х годов // Музыкальный современник: Сб. статей.– М., 1987. – Вып. 6.-С. 201-241.
47. Панкратов С. Сонатность в ариях и ансамблях опер Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля. Труды РАМ им. Гнесиных. – М., 1996. – Вып. 135. – С. 5-27.
48. Попова Т.В. Музыкальные жанры и формы. – М., 1954.
49. Проблемы музыкального стиля. – М., 1982.
50. Протопопов Вл. Вариации в русской классической опере – М., 1957.
51. Протопопов Вл. Контрастно-составные музыкальные формы // Протопопов В.В. Избранные исследования и статьи. – М., 1983. – С. 168-175.
52. Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. - М., 1979.
53. Ренессанс, барокко, классицизм: Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков. – М., 1966.
54. Ройтерштейн М.И. Основы музыкального анализа. – М.., 2001.
55. Розанова Ю. Симфонические принципы балетов Чайковского. – М., 1976.
56. Русский хоровой концерт конца XVII – первой половины XVIII веков: Хрестоматия. – М., 1976.
57. Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма – СПб., 1998.
58. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. – М., 1985.
59. Скребков С.С. Анализ музыкальных произведений. – М., 1958.
60. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973.
61. Соколов А. Музыкальная композиция ХХ века: диалектика творчества. – М., 1992.
62. Соколов О.В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. – Горький, 1977.
63. Соколов О.В.Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Нижний Новгород, 1994.
64. Сохор А.Н. Теория музыкальных жанров: Задачи и перспективы // теоретические проблемы музыкальных жанров и форм. – М., 1971.
65. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. – М., 1968.
66. Способин И.В. Музыкальная форма. - М., 1984.
67. Усова И.М. Хоровая литература***.*** Учебное пособие. - 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1988. – 207 с.
68. Холопов Ю.Н. Концертная форма у И.С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. – М., 1974.
69. Холопов Ю.Н. Музыка ХХ века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений // Современная музыка в теоретических курсах вузов. Сб. ГМПИ им. Гнесиных. –М., 1981. – Вып. 51. – С. 119-141.
70. Холопов Ю.Н. Три рондо. К исторической типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 132. – С. 113-125.
71. Холопова В.Н. Музыкально-хореографические формы русского классического балета // Музыка и хореография современного балета. – М., 1982. – Вып. 4. – С. 57-72.
72. Холопова В.Н. Типология музыкальных форм второй половины ХХ века // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. ГМПИ им. Гнесиных, РГК им. С.В. Рахманинова. – М., 1992. – Вып.132.
73. Холопова В.Н. Форма музыкальных произведений. Учебное пособие. – СПб., 1999.
74. Ценова В. О современной систематике музыкальных форм // Laudamus. – М., 1992. – С. 107-114.
75. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма: Учебник. – М., 1987.
76. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы. – М., 1980.
77. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. – М., 1983.
78. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии. Ч. 2: Учебник. – М., 1990.
79. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в русской музыке. – М., 1990. – Ч. 2.
80. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М., 1964.
81. Шилова И. Заметки о мюзикле в зарубежном кино // Музыкальный современник: Сборник статей. – М.: Сов. Композитор, 1983. – С. 254-282.
82. Шушкова О.М. Раннеклассическая сонатная форма. – Владивосток, 1995.
83. Якубов М. Форма рондо в произведениях советских композиторов. – М., 1967.

**Оглавление**

|  |  |
| --- | --- |
| Алгоритм эскизного анализа периода …………………………………. | 3 |
| Алгоритм подробного анализа инструментального периода ………… | 3 |
| План анализа простой двухчастной формы ……………………………. | 4 |
| Общий план анализа формы музыкального произведения …………… | 4 |
| Методика анализа хорового произведения ……………………………. | 5 |
| Пример анализа хорового произведения. П.Г. Чесноков. Хор «Несжатая полоса» ……………………………………………………………………. | 7 |
| Пример анализа инструментального произведения. Бетховен. Рондо До мажор …………………………………………………………………….. | 13 |
| Тематика рефератов ……………………………………………………… | 19 |
| Литература ………………………………………………………………… | 20 |