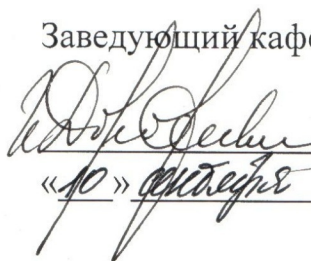


Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»
Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра эстрадной музыки

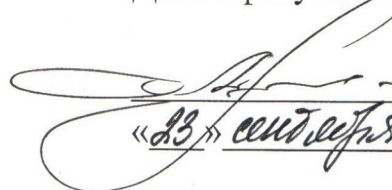
СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 И.А. Дорофеева
«10» сентября 2024 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.М. Громович
«13» сентября 2024 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

«КОМПОЗИЦИЯ»

для специальности

6-05-0215-10 Компьютерная музыка

Профилизация: Компьютерная аранжировка музыкальных произведений

Составитель:

А.В. Цапко, старший преподаватель кафедры эстрадной музыки
учреждения образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств»

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета музыкального и
хореографического искусства 13.09.2024 г., протокол № 1

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Кафедра художественного творчества и продюсерства частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова»;

Рецензент: Д.В. Бударин, заслуженный артист Республики Беларусь, артист оркестра, ведущий мастер сцены государственного учреждения «Заслуженный коллектив Республики Беларусь «Национальный академический оркестр симфонической и эстрадной музыки Республики Беларусь имени М. Я. Финберга».

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1 Тексты лекций.....	6
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	32
3.1 Практические задания.....	32
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	36
4.1 Задания для управляемой самостоятельной работы студентов.....	36
4.2 Перечень рекомендуемых средств диагностики.....	38
4.3 Вопросы к экзамену (зачету).....	39
4.4 Критерии оценки уровня знаний и умений учащихся.....	41
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	42
5.1 Примерная учебная программа.....	42
5.2 Примерный тематический план.....	48
5.3 Основная литература.....	49
5.4 Дополнительная литература.....	49

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Композиция» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальности 6-05-0215-10 Компьютерная музыка (Профилизация: Компьютерная аранжировка музыкальных произведений).

Целью издания является формирование у студентов комплексной системы теоретических знаний и умений в области творческой (композиторской) деятельности

Главными задачами УМК являются:

- обеспечение повышения качества получения образования в сфере эстрадного искусства;
- определение дидактических средств обучения, для реализации образовательных задач, сформулированных в типовой учебной программе по учебной дисциплине «Композиция»;
- развитие творческих способностей к сочинению музыки;
- последовательное усвоение студентами теоретических знаний и практических навыков композиции.

Учебно-методический комплекс ориентирован на оказание помощи преподавателям и студентам высших специализированных учебных заведений в приобретении и освоении базовых знаний как теоретического, так и практического характера в области композиции. Разделы, включенные в комплекс, предназначены для оптимального сопровождения образовательного процесса и формирования у студентов компетенций, необходимых для решения профессиональных задач.

Система организационных форм обучения композиции включает в себя общие и индивидуальные занятия, а также самостоятельную работу студентов.

Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты сначала изучили теоретические вопросы, касающиеся построения музыкальной формы, развития композиционной логики, а затем применили полученные знания, как на практических занятиях, так и в подготовке заданий для самостоятельной работы.

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Композиция» содержит следующие разделы:

- 1. Пояснительная записка.**

В *пояснительной* записке рассмотрены основные цели и задачи УМК

- 2. Теоретический раздел.**

В *теоретический раздел* УМК включен лекционный материал. В тексте лекций использованы научно-теоретические источники из списка основной и дополнительной литературы.

3. Практический раздел.

Практический раздел включает в себя перечень творческих практических заданий, структурированных по темам учебной дисциплины. Данные задания выполняются как на групповых практических занятиях, так и при самостоятельной работе студентов.

4. Раздел контроля знаний.

Раздел *контроля знаний* включает в себя задания для самостоятельной контролируемой работы студентов; перечень вопросов к экзамену; критерии оценки результатов учебной деятельности.

5. Вспомогательный раздел.

Вспомогательный раздел включает примерную учебную программу по учебной дисциплине «Композиция», учебно-методическую карту учебной дисциплины и список основной и дополнительной литературы.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Тексты лекций

Тема 1. Мелодия (тема) как основа музыкального произведения

Мелодия (тема) в многоголосной музыке – преимущественно главный элемент всей музыкальной ткани, который выражает основную мысль произведения в целом или его части. Мелодия содержит в себе все те качества, что и все музыкальное произведение: интонационность, лад и гармонию, ритм и метр, мелодическую линию, фактурный рисунок, архитектуру, динамику. Среди названных элементов выделяется один, с которым связана специфика этого музыкального явления – мелодическая линия.

Понятие «мелодическая линия» очень точно отражает суть явления. Действительно, линия непрерывна, длительна, обладает плавностью переходов, в ней гибко вычерчивается путь движения звуков мелодии, так что при восприятии возникает тот или иной индивидуальный, характерный мелодический рисунок. Мелодическая линия придает главному голосу и всему произведению логическую связность и наглядную архитектурность. Способы построения мелодической линии, применение специальных линейных приемов входят в арсенал профессиональных навыков и средств композитора, говорят об уровне композиторского мастерства.

Почти всякая мелодия волнообразна, то есть состоит из последовательности восходящих и нисходящих движений, уравновешивающих 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.

Восходящее движение, особенно сколько-нибудь длительное или имеющее широкий диапазон, часто служит выражением подъема напряжения и сопровождается крещендо.

Нисходящее движение, особенно занимающее много времени или имеющее большой диапазон, наоборот, также часто выражает спад напряжения и сопровождается диминуэндо.

Следует отметить, что в основе любой мелодии (темы) лежит особенность голосового, вокального звуковедения. Наиболее естественным и поэтому исходным интервалом здесь оказывается секунда. Таким образом, движение секундами составляет основополагающее условие построения мелодической линии, создания ощущения плавности, непрерывности, певучести, того, что и носит название мелодичности.

Тема 2. Принципы формообразования музыкальной композиции в пределах простых форм (период)

Хорошо известно, что наименьшей законченной музыкальной формой является период. Композиционное строение периода, как правило, выражено двумя (Шопен, Прелюдия A-dur) иногда тремя (Скрябин, Пьесы для ф-п, op.11 №№1,3,4,5) еще реже четырьмя предложениями (Шуберт, Вальс h-moll op. 18 №6, начальные 16 тактов), но есть периоды неделимого строения или делящиеся на предложения не вполне отчетливо (Бетховен, «32 вариации» для фортепиано, тема). Происходит это по причине отсутствия кадансирующих гармонических оборотов или, проще говоря, кадансов в конце каждого предложения. По тематическому строению периоды бывают повторного и неповторного строения. Период повторного строения характеризуется тем, что второе предложение по материалу и его развитию сходно с первым. Сходство это бывает в разной степени: иногда только в общих чертах или в отдельных моментах. Обычно оно сосредоточивается в начале предложений при некотором различии в их конце. Нередко сходство выражается в секвентном развитии фраз или отдельных мотивных образованиях. Иногда предложения отличаются только кадансированием – это наиболее типичное повторное строение с более простым развитием тематического материала. Надо при этом иметь в виду, что точное, без всяких изменений повторение предложения не превращается в период, так как не образует дальнейшего развития тематического материала, не создает его нового качества, а лишь представляет собой точно выписанное повторение первого предложения.

В периоде неповторного строения второе предложение строится на материале, явно отличающемся от первоначального. Обычно при этом сохраняется некоторое интонационное родство, способствующее объединению обоих предложений. Такие периоды, более сложные по тематическому развитию и встречаются довольно редко.

В подавляющем большинстве самостоятельных произведений, написанных в форме одного периода, передано и развито какое-либо одно переживание, настроение, поэтому можно утверждать, что в этих сочинениях воплощен один музыкальный образ. Попытка установить какое-либо точное соответствие между композиционно-структурным понятием, каким является период, и эстетическим понятием, каким является образ, была бы несостоятельной. Существуют произведения, воплощающие один образ и написанные в более сложных, чем период, формах. Более сложные периоды, в отличие от простых, расширены, каждое предложение такого периода может быть представлено в качестве самостоятельного периода. К сложным также относятся крупные периоды, в которых каждое предложение делится на тематически сходные построения, благодаря чему образуются подряд четыре части, сходные по началам. В инструментальных, а чаще в вокальных произведениях, построенных в форме периода, встречаются вступления и окончания. Вступления бывают двух основных разновидностей: без

определенной темы и с проведением какой-нибудь темы или ее элементов. Вступления без определенной темы состоят из одного звука, аккорда или нескольких аккордов.

Заключение всего произведения (кода) имеет все признаки заключительного изложения и нередко выполняет функцию тематической репризы.

Тема 3. Принципы формообразования музыкальной композиции в пределах простой двухчастной формы

Происхождение и развитие простой двухчастной формы связано в первую очередь с бытовыми танцами и песенными жанрами. Эта форма коренится в народной музыке и тесно связана с сопоставлением двух частей: запева и припева. Ряд танцев 17 века (алеманда, куранта, менуэт, гавот) сочинялись в так называемой старинной двухчастной форме типа $a-a_1$, в которой вторая часть вдвое или втрое преобладает первую. В 18 веке она была характерна для лендлеров, а в 19 – для циклических вальсов. Разнообразные примеры простой двухчастной формы встречаются в песнях и танцах Шуберта, Шумана, Глинки, Даргомыжского, инструментальных пьесах и романсах Чайковского, темах вариаций, массовых песнях, романсах, а также в качестве составной части более сложных форм.

Простая двухчастная форма состоит из двух частей, каждая из которых является простым построением, не сложнее периода ($a+b$). В зависимости от строения второй части, точнее от включения или исключения повторения второго предложения из первой части во второй, простая двухчастная форма условно классифицируется как репризная и безрепризная. Данная классификация не случайна и в большей степени связана с жанровым и идейным содержанием музыкального произведения. Ю. Тюлин в своем учебнике «Музыкальная форма» уходит от понятия репризы, называя данное явление как двухчастная простая форма с включением повторения музыкального материала из первой части и без включения.

В большинстве случаев первая часть представляет собой простой экспозиционный период, состоящий из двух предложений равной длины ($a+a_1$) или ($a+b$), либо одно большое предложение. Гораздо реже встречается сложный период (Чайковский романс «Растворил я окно»), в единичных случаях малое предложение (Скрябин, Мазурка op. 25 №6, главная тема).

В первой части излагается основная музыкальная мысль (тема), во второй части происходит её дальнейшее развитие и завершение музыкальной мысли ($A+A_1$). С тематической стороны для первого периода характерно сходство двух предложений, но в случае различия их мелодического рисунка сохраняется общая ритмическая направленность.

Композиционное строение второй части часто соответствует первой, и в большинстве своем в ней также два предложения. Вторая часть продолжает и завершает музыкальную мысль, изложенную в первой части. Гармония во второй части чаще всего менее устойчива, чем в первой части; достигается

это за счёт введения доминантового органного пункта, неустойчивых гармонических оборотов, секвенций и т.д.

Полное отсутствие тематических и фактурных связей между частями широко используется в вокальных пьесах, где часть А – запев, а часть В – припев. Среди вокальных произведений встречаются примеры, когда вторая часть настолько не сходна по характеру музыки с первой, что различие между А и В достигает большой степени контраста.

Для инструментальной музыки повторение музыкального материала из предыдущей части (реприза) является важным элементом в формообразовании, т.к. создает ощущение завершенности формы и целостности музыкального произведения. В том случае, когда второе предложение второй части представляет собой точное или неточное повторение второго предложения из первой части, такую форму принято называть простой двухчастной с репризой. Название репризы носит здесь условный характер т.к. композиционное повторение музыкального материала совершенно не имеет самостоятельной середины.

Двухчастная форма, во втором периоде которой не содержится отчетливое повторение элементов из первого периода, называется двухчастной формой без репризы.

С тематической стороны, единство здесь достигается общей однотипностью мелодико-ритмического рисунка, равно как и всей фактуры. В случае проведения во второй части элементов из первой, они изменяются настолько, что не производят впечатления репризных повторений.

Первая часть произведения нередко бывает модулирующей в доминантовую или параллельную тональность, вторая обязательно оканчивается в главной тональности.

Вступление и заключение (кода) встречаются часто, особенно это характерно для вокальной музыки.

Тема 4. Принципы формообразования музыкальной композиции в пределах простой трехчастной формы

Простая трехчастная форма возникает тогда, когда уже известные по простой двухчастной форме функции изложения, развития, завершения реализуются в своей отдельно предназначенной только ей части. Таким образом, в первой – экспозиционной части излагается основная мысль (тема), во второй – развивающей она продолжается, а в третьей – завершается. Принцип построения развития и завершения по своей природе такой же, что и в простой двухчастной форме, но благодаря протяженности и масштабности получают большую автономность, а отсюда большую рельефность и интенсивность.

Музыкальное произведение, написанное в пределах простой трехчастной формы, состоит из трех частей, каждая из которых по своей структуре не сложнее периода. Все части между собой равнозначны, но не равны по своей функциональной значимости.

Первая часть представляет собой обычный однотональный или модулирующий период, состоящий из двух равных предложений, или одного большого предложения. Иногда это может быть сложный период (Чайковский «Сентиментальный вальс») период из трех предложений (Чайковский, «Апрель» из цикла «Времена года»), изредка бывает малое предложение. В первой части экспозиционно излагается тема, устанавливается основная тональность. Однако здесь, в отличие от произведений, написанных в простой двухчастной форме, период первой части может быть усложнен за счет введения расширения и дополнения (Бетховен, Соната № 4, II ч.). Это объясняется, вероятно, тем, что развитая середина и масштабная реприза в простой трехчастной форме в состоянии уравновесить первую часть любой степени сложности и величины.

Вторая часть (середина) противопоставляется крайним частям. Если произведение однотемное, то середина не вносит тематического контраста, а полностью строится на тематических элементах из первого периода в виде разработки. Несмотря на однотемность произведения, мелодико-ритмический контраст все же вносится в середину. Он заключается в том, что вычлененные из первого периода мелодические элементы (1-2 такта) подвергнуты тематической разработке как в мелодическом, гармоническом так и ритмическом отношении. Таким образом, новое освещение тематических элементов и создает контраст с первым периодом, как их первоисточником. Иногда внутри середины произведения, имеющей разработочный характер, появляется новая эпизодическая неповторяемая в дальнейшем тема (Шопен «Мазурка *gis moll op.33 №1*).

Гармоническое строение середины в однотемном произведении играет очень большую роль в создании контраста между серединой и крайними частями. Основой такого контраста является преобладание неустойчивых гармоний в главной тональности или введение подчиненных тональностей.

Возможность широкого развития середины дает достаточное количество времени для модулирования в отдаленные тональности, если это необходимо, и для возвращения к главному тональному центру.

Для большинства средин характерно окончание половинной каденцией на главной доминанте или тонике доминантовой тональности. Это создает предыкт к третьей части – репризе.

Усилению предыктового напряжения способствует и часто вводимый в конце середины доминантовый органнй пункт. Иногда, особенно при значительном удалении в подчиненные тональности, конец середины явно служит связующей частью между серединой и репризой.

В структурном отношении середина представляет большое разнообразие. Во-первых, протяжение середины обычно не меньше протяжения первого периода. Иногда, правда, встречаются маленькие середины длиной всего в одно предложение (тогда отличие от двухчастной формы заключается в репризе, которая не короче первого периода). Гораздо чаще середины развиты пространнее, чем первый период, иногда даже в несколько раз.

Развитие середины в большой мере обусловлено жанром произведения.

В одних случаях, середина или ее часть представляет собой особого рода период, даже многократно модулирующий. Но нередко середина состоит из ряда построений, не образующих периода, и, в этом смысле, ближе подходит к общему типу срединного изложения. Внутреннее строение часто имеет дробный характер, что, понятно, связано с разработкой тематических элементов первой части.

В однотемных произведениях, написанных в трехчастной форме, середина может контрастировать с крайними частями в различных отношениях (тональность, лад, характер гармоний, интервалика мелодических оборотов, общее направление мелодического движения, регистр, тембр, фактура), кроме тематики. Но существуют и такие примеры, где середина основана на новой собственной теме, создающей большой контраст с крайними частями. (Шопен, Мазурка op.33, №3)

Типы тематического контраста могут быть довольно разнообразными, причем степень контрастирования, в известной мере, связана с шириной развития крупных частей формы. Чем мельче форма, тем вероятнее меньший контраст и наоборот, общие крупные размеры формы благоприятствуют большему контрасту и даже могут порождаться им.

Третья часть – реприза, является точным или несколько измененным повторением музыки первого периода.

Роль репризы сложно переоценить, как известно она относится к числу главных принципов музыкального формообразования. Повторение того или иного построения, даже без всяких изменений, после другой музыки вызывает особое впечатление завершенности. Реприза воспринимается как необходимый результат дальнейшего развития, и, потому, восприятие ее всегда в какой-то степени динамично. Для однотемного произведения после разработки отдельных тематических элементов особенно важно появление темы целиком.

Такие буквальны повторения вполне можно называть статическими репризами вследствие их некоторой механичности.

Статическим репризам противопоставляются динамические репризы, то есть повторения измененные. Степень динамизации может быть очень различной и зависит от глубины вносимых изменений. Если орнаментальное варьирование мелодии чаще всего не вносит существенных изменений, то введение новых отклонений или учащение ритмического движения может значительно повысить динамический контраст.

Неустойчивое начало репризы (а иногда и большей ее части) обуславливается обычно применением доминантового органного пункта. После срединного ухода в побочные тональности установление главной тональности обеспечивает необходимый репризе гармонический эффект возврата к тому, что уже было.

Начало репризы не в основной тональности с последующим ее установлением сравнительно редко и бывает обозначено ясным изложением темы.

В музыкальной литературе существуют художественные примеры с так называемой ложной репризой. Репризу называют ложной в том случае, когда есть два начала реприз – первое, как бы ошибочное, не в основной тональности и потому довольно быстро прерываемое; второе – истинное, в основной тональности, с продолжением и окончанием (Бетховен. Квартет ор. 131 cis-moll).

Встречаются примеры простой трехчастной формы без тематической репризы при явном наличии репризы тональной. Такие образцы можно скорее найти в вокальной музыке, в которой тематическая репризность находится несколько на втором плане.

Со стороны строения для репризы характерно прежде всего протяжение, которое равно протяжению первого периода или больше его, при использовании внутреннего расширения.

Расширения внутреннего порядка, как и вообще в периодах, происходят обычно, во втором предложении. Для расширения обычно применяется прием повторения (простого, варьированного или секвентного), сопровождающийся дробностью строения на данном участке, с заключительным структурным суммированием в конце репризы.

Сокращение репризы в простых трехчастных формах встречается довольно редко.

Простая трехчастная форма (и ее разновидности) применяется в самостоятельных произведениях различных жанров вокальной и инструментальной музыки, является частью более крупных форм.

Тема 5. Музыкальная композиция в пределах сложной двухчастной формы.

Сложной двухчастной называется форма, состоящая из двух тематически самостоятельных, преимущественно песенных по структуре частей, где хотя бы одна или две части написана в форме, превышающей период. В инструментальной музыке сложная двухчастная форма встречается крайне редко (Шопен, Ноктюрн g-moll. ор.15) причиной этому является отсутствие репризы, что лишает форму естественного завершения.

Лишенная объединяющей силы репризы, сложная двухчастная нуждается для поддержания своего единства в каком-либо ином средстве. Таким средством обычно оказывается словесный текст, который оправдывает наличие двух разнохарактерных частей и объединяет их в единое целое. Именно поэтому сложная двухчастная форма более всего распространена в вокальной музыке – романсах, ариях (Глинка «Давно ли роскошно ты розой цвела», Чайковский «На нивы желтые»).

В силу идейного и образного содержания произведения строение частей может довольно сильно отличаться между собой. Например, первая часть может представлять собой простой период, а вторая написана в простой двух-, трехчастной форме или наоборот. Нередко одна из частей может представлять собой предложение, тогда как другая часть может иметь

развитие вплоть до сложной трехчастной формы. В тональном отношении обе части могут быть написаны как в одной общей тональности, так и в разных отличительных друг от друга тональностях.

В тематическом отношении части по определению контрастны и этот контраст, как правило, поддерживается сменой фактуры, а иногда и метра. (Глинка, «Давно ли роскошно ты розой цвела»: первая часть – 4/4, вторая – 9/4).

Таким образом, в произведениях сложной двухчастной формы применимы почти все возможные средства контраста, а посему проблема единства формы для сложной двухчастной, остается весьма актуальной.

Следует отметить, что единство целого обеспечивается, прежде всего, функциональным неравенством частей. Обычно одна из частей воспринимается как главная, другая – как подчиненная, вспомогательная. Если превышает вторая часть, то первая имеет отчасти характер вступления (Мусоргский, Серенада из «Песен и плясок смерти»). Если главенствует первая часть, то вторая обладает до некоторой степени чертами заключения (Моцарт, Ария Церлины № 12). Общая для всей формы кода также помогает объединить контрастные части в одно целое. Иногда для большей определенности вся форма повторяется, как бы убеждая слушателя в закономерном последовании резко контрастных частей (Бетховен, Багатель ор. 126 № 4).

Тема 6. Принципы формообразования музыкальной композиции в пределах сложной трехчастной формы

В творчестве композиторов сложная трехчастная форма является, пожалуй, самой распространенной и связано это, по-видимому, с ее масштабной развернутостью, симметричностью и уравновешенностью.

В сложной трехчастной форме крайние части тематически одинаковы и представляют собой простую двух- или трехчастную форму; средняя же часть, строение которой бывает различным, ярко контрастирует с крайними частями. Различаются два основных вида сложной трехчастной формы – с трио и с эпизодом в качестве средней части. Кроме того, существуют сложная трехчастная форма с повторением частей и сложная двойная трехчастная форма. Сложная трехчастная форма нашла свое отражение в таких инструментальных произведениях как вальс, мазурка, менуэт, марш, ноктюрн и т.п. В вокальной музыке сложная трехчастная форма встречается преимущественно в оперных ариях, изредка романсах.

Первая часть – экспозиционный показ темы, поэтому по форме она достаточно развернута и тонально замкнута. В большинстве случаев первая часть написана в простой двух- или трехчастной форме, причем во всех разновидностях. Известны случаи, где первая часть – период (Шуберт, музыкальный момент ор. 94 №3) или большое предложение (Брамс, Интермеццо ор.76 №7).

В средней части – трио, излагается новая контрастная по отношению к первой части тема. Поскольку она не является производной от основной темы и не связывается с ней переходом, то происходит своего рода, контрастное сопоставление двух тем.

Само название «трио» (итал. *trio* – три) сохранилось еще с 18в., когда такие части принято было писать на три голоса.

Контраст между главной и побочной темами в произведениях сложной трёхчастной формы (как и в любой составной) – это контраст сопоставления, поскольку побочная тема не выводится из главной путем ее переработки, а привносится извне, по принципу дополнительности.

Скромность фактуры и легкость звучания – одна из сторон, которой средняя часть противостоит обычно более массивной первой части.

Характер тематического материала в трио зависит от жанра, в котором написано произведение. Например, в скерцо тема трио часто более певучая, чем в моторной первой части. Подобное соотношение можно встретить и в этюдах, и в маршах. Тематическая самостоятельность – норма сложной трехчастной формы, однако существуют примеры тематической зависимости средней части от первой (Шопен, Мазурка op.68 №2). Контраст трио тогда обеспечивается другими сторонами музыки, прежде всего ладовой и фактурной.

В тональном отношении трио может писаться как в основной, так и в подчиненной тональности и здесь нет строгой закономерности. К тому же, трио, чаще всего, вводится без связующих элементов, прямо после окончания первой части.

В случае тональной замкнутости трио, для связывания вводится новое построение между ним и репризой (Бетховен, Соната, op. 10 № 2, ч. II). Кроме того, в данной форме встречается еще другой тип связывания. Известно, что в простых формах очень часто повторяются части. Это традиционное повторение используется так, что повторяемая последующая часть перерабатывается и превращается в построение, модулирующее к репризе. Этот вид связки можно считать более органичным, по сравнению с отдельной связкой, вставленной между частями (Бетховен, Соната, op. 2 № 3, Скерцо).

Сложная трехчастная форма со средней частью – **эпизодом** отличается от трио, лишь своим строением.

С тематической стороны средняя часть – эпизод контрастирует с крайними частями примерно в той же степени что и трио, в этом проявляется их сходство. Но эпизод в тематическом отношении нередко оказывается более свободным и менее однородным. В нем чаще встречаются новые тематические образования, чем в трио или крайних частях.

С гармонической стороны эпизод, также контрастирует с окружением. Он очень часто начинается с подчиненной тональности, по своему внутреннему строению эпизод характеризуется неустойчивостью, текучестью, благодаря отсутствию замкнутости его частей. В этом его

отличие от трио и известное сходство с серединой простой формы. В конце эпизода также обычен предыкт к репризе.

По своей структуре эпизод очень отличается от трио. В эпизоде не образуются замкнутые периоды, внутреннее строение, в связи с гармоническим и мелодическим оживлением, часто более дробно, чем в крайних частях.

Эпизод, как правило, не повторяется, в отличие от трио, части которого, как во всякой простой форме, могут быть повторены.

Средняя часть – эпизод очень характерна для медленных произведений. Если от первой части к эпизоду не меняется темп, то контраст этот как бы заменяется более оживленной ритмикой.

Третья часть – **реприза** очень часто представляет собой точное повторение первой части. Поэтому, сплошь и рядом, в нотном тексте реприза не выписывается, а обозначается ремаркой *Da Capo* (сокращенно – *D.C.*). Иногда все же реприза выписывается полностью, даже при точном повторении. Если же в репризу вносятся изменения, – она, разумеется, должна быть выписана.

В общем, реприза сложной трехчастной формы преимущественно статична. Для ее динамизации применяется главным образом один прием, мало меняющий ее суть и лишь ускоряющий процесс, – сокращение. Наиболее типичен пропуск середины и репризы первой части, так что от нее остается один первый период. Произведение с такой формой принято называть сложной трехчастной с неполной репризой (Ф. Шопен, Полонез *c-moll*).

Иногда для большей динамизации репризы используется переработка материала первой части.

Наличие или отсутствие вступления в сложной трехчастной форме зависит от жанра, в котором написано произведение. Например, в скерцо и менуэтах из сонатно-симфонических циклов вступление практически не встречается, а для инструментальных и вокальных произведений оно весьма актуально. Как и в простых формах, вступление часто связано с темами из крайних частей и середины, хотя иногда встречаются вступления, построенные на самостоятельной теме. Его размеры колеблются от 1–2 тактов до значительно развитых построений (Шопен, Полонез *A s-dur*).

Кода встречается в сложной трехчастной форме очень часто; притом она может быть широко развита. Общее назначение коды – утвердить главную тональность произведения и, что не менее важно, создать известное обобщение контрастирующего тематического материала всей формы.

С тематической стороны кода лишь иногда бывает самостоятельна, чаще всего она строится на тематизме крайних частей или средней части. Темы могут проводиться как последовательно, так и в контрапунктическом соединении.

С гармонической стороны для код характерны отклонения в субдоминантовую сторону, повторное кадансирование на тонике, органичный

пункт сначала на доминанте, а потом на тонике (Бетховен, Соната, оп. 2 № 3, Скерцо) или только на тонике (Бетховен, Соната, оп. 31 № 3, Менуэт).

Тема 7. *Музыкальная композиция в вариационной форме. Вариационный принцип развития музыкального материала. Строгие вариации*

Музыкальная композиция в вариационной форме, строится на видоизмененных повторениях темы (двух и более тем) или тематического материала.

Вариационная форма и вариационный метод развития, пожалуй, самые распространенные явления в музыкальном формообразовании. Вариации сочиняли как композиторы, так и концертирующие исполнители-виртуозы, причем зачастую в качестве тематической основы собственного произведения брались мелодические темы из чужих произведений (вариации на тему: Корелли, Моцарта, Паганини, Глинки и т.д.). Вариации на собственную тему даже специально оговаривались: «Thème original et variations» op. 19 №6, Чайковского.

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 – вариационное развитие часто играет существенную роль.

Вариации как форма произведения представляют собой систематическое проведение вариационного развития, основанное на определенном конструктивном принципе: сначала излагается тема, затем одна за другой следуют вариации на эту тему – А (тема) А1А2А3 и т. д. Таким образом, вариации являются своего рода циклической формой, которая состоит из ряда отдельных, обычно завершенных пьес.

Тема вариаций излагается в простой завершенной форме. Такая же завершенная форма сохраняется и в каждой из вариаций.

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 как сама мелодия, так и ее сопровождение, или то и другое вместе. Возможно изменение фактуры, ритма, метра, гармонических последовательностей, лада, тональности.

В 17 столетии появились вариации, построенные на сплошном повторении в басу одного и того же мелодического оборота. Такой бас,

состоящий из многократного повторения одной мелодической фигуры, называется **basso ostinato** (упорный бас).

В эпоху барокко существование таких вариаций было связано с полифоническим мышлением, из-за чего их называют еще и полифоническими вариациями. Полифонические вариации на оstinatный бас представляют собой одну из наиболее ранних вариационных форм. Их появление относится к 16 веку, а в 17 и 18 веках они получили особенно широкое распространение и достигли своего расцвета. Указанный тип вариаций был настолько тесно связан с определенными танцевальными жанрами того времени – чаконей и пассакалей, что впоследствии само название «чакона» и «пассакалия», постепенно утратив обязательную принадлежность к танцу, стали обозначать именно данную форму вариаций.

Мелодическая тема в басу (*basso ostinato*) – это прежде всего, гаммообразная нисходящая, восходящая, диатоническая или хроматическая последовательность от I к V ступени.

Вариации на оstinatный бас основывались как на гармоническом, так и на полифоническом принципах развития. Вариации на оstinatную тему сводятся к разработке лишь сопровождающих ее голосов, сама же тема проводится все время неизменно.

В 18 веке с развитием гомофонного стиля, наряду с полифоническими оstinatными вариациями, все шире распространялись вариации с преобладающим значением фактурного преобразования темы – строгие вариации (классические), иногда называемые орнаментальными.

Они характеризуются тем, что целый ряд композиционных сторон темы обязательно сохраняется на протяжении всего цикла вариаций. К неизменяемым компонентам темы относятся: основные мелодические контуры темы, структура темы, основной гармонический план и даже основные гармонические последовательности, основные кадансовые обороты, тональность (изменяться может только лад на одноименный).

Благодаря сохранению этих компонентов облик темы меняется незначительно.

Темы строгих вариаций просты, легко запоминаемы, не сложны по гармоническому языку и закончены по форме. Фактура их чаще всего гомофонная или аккордовая.

Форма темы обычно двухчастная, реже одночастная, иногда бывает трехчастная, но с сокращенной репризой, т.к. полная реприза придала бы теме слишком замкнутую и уравновешенную форму, что, в свою очередь способствовало бы слишком сильной отделенности одной вариации от другой.

В большинстве случаев темы имеют определенно выраженный песенный или танцевальный характер.

По сравнению с оstinatными, возможность варьирования темы в строгих вариациях значительно шире. Если в оstinatных варьируются только сопровождающие голоса, то в строгих – и сопровождение и сама мелодия, причем варьирования весьма многообразны.

Мелодия в строгих вариациях может развиваться путем орнаментации, распева или 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 отдаленность украшений от опорных тонов мелодии, которая происходит преимущественно за счет использования более мелких длительностей в фигурационных нотах (короткие форшлагги, группетто, быстрые пассажи). Очень свойственно для орнаментальности обилие хроматизмов, придающих мелодии изящность.

Распев мелодии производится теми же приемами, что и орнамент, но для распева типично слияние фигурационных звуков с основными, что создает ровную широкую мелодическую линию, часто с метрическим смещением опорных тонов (долгие форшлагги, 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 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.

Варьирование сопровождения в строгих вариациях играет наиболее существенную роль в преобразовании темы. Поскольку гармоническая основа и форма темы в вариациях остаются без изменений, варьирование происходит главным образом путем развития фактуры.

Разработка фактуры сопровождения может сводиться к использованию простейших приемов фигурации с преимущественным сохранением регистра и диапазона темы. При этом сопровождение остается подчиненным по отношению к мелодии. Существенных изменений в облик темы подобное варьирование не вносит. Более сложной является такая разработка фактуры сопровождения, при которой применяются различные виды смешанной фигурации (ритмо-гармоническая, мелодико-гармоническая), изменяется регистр и расширяется диапазон вариации по сравнению с темой. Часто сложная фигурация сопровождается включением полифонических приемов, что еще более усложняет фактуру. В таких вариациях гармония и фактура часто перестают быть просто сопровождением мелодии, приобретая значение одного из основных факторов выразительности. Характер темы в них изменяется более существенно, чем в вариациях с использованием простейших видов фигурации (Бетховен, 32 вариации 3-я вариация).

Еще более сложной разработкой фактуры сопровождения является такая, в которой есть мотивное развитие темы. При этом элементы мелодии могут переходить в сопровождение, и наоборот, сама мелодия может включать в себя отдельные попежки из сопровождения.

Вариации располагаются по принципу усложнения и по степени контраста. Контраст может достигаться путем применения различной фактуры в расположенных рядом вариациях (аккордовой и полифонической).

Для общей композиции вариационного цикла большое значение имеет строение 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 первоначальному изложению темы, как бы напоминая о тематическом истоке произведения (Бетховен. «32 вариации», тридцать первая вариация). 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. Но иногда последняя вариация как бы объединяет в себе несколько разных вариаций, что еще более подчеркивает ее финальное значение.

Тема 8. Музыкальная композиция в вариационной форме.

Вариационный принцип развития музыкального материала. Свободные вариации

В 19 веке, начиная со второй его трети, появляется новый вид вариационной формы – свободные вариации. Их возникновение тесно связано с романтическим направлением в музыке.

В свободных вариациях тема подвергается значительно большему преобразованию, чем в строгих. В них возможно изменение структуры (формы), гармонии, тональности, темы. Часто некоторые вариации используют тему не целиком, а лишь определенные ее элементы, небольшие, иногда на первый взгляд второстепенные, обороты. Отдельные детали темы также 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 связь с темой выражается уже не столь непосредственно, как это было в строгих, и формы ее проявления делаются более многообразными. Тема может служить не только основой вариационного развития, как в строгих вариациях, но лишь поводом для создания цепи разнохарактерных миниатюр, многие из которых связаны с ней весьма отдаленно. Ряд вариаций приобретает настолько индивидуальные черты, что становится возможным написание их в различных жанрах, например, вариации в жанре вальса, мазурки или 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 большую сложность 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 возможна и разомкнутость формы отдельных вариаций, которые в строгих вариациях всегда были замкнутыми (Шуман, «Симфонические этюды» или соната f-moll, Andante).

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

1. Возможность применения темы не целиком, а лишь фрагментами. Большую роль в таких вариациях играет ритмическое преобразование используемых элементов темы, благодаря которым, например, песенные интонации могут звучать как танцевальные, скерцозные или наоборот, что имеет особенно важное значение в жанровых вариациях.

Например, во второй части трио «Памяти великого артиста» Чайковского все вариации (начиная с шестой) развивают одну и ту же начальную попевку темы. Но в каждой из них, из-за ладовых, ритмических, гармонических и фактурных изменений, эта попевка служит основой совершенно разных по жанру и характеру образов: украинская песня-танец в четвертой вариации, свирельный наигрыш в пятой, скорбный монолог в девятой, мазурка в десятой и т. д.

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 элементов, полученных в результате разработки темы в одной из предыдущих вариаций (так называемая «вариация на вариацию»), (Шуман, соната f-moll, ч. II).

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

Например, во второй части трио «Памяти великого артиста» Чайковского двухчастная с репризой форма темы в третьей вариации превращается в трехчастную путем расширения середины темы до самостоятельного построения и развития репризного предложения до полной репризы.

В финале сюиты № 3 Чайковского трехчастная форма темы переходит в одночастную в шестой и седьмой вариациях.

Остальные элементы темы в таких вариациях могут изменяться лишь постольку, поскольку этого требует изменение формы. Такие вариации, по существу, представляют собой свободный вариант темы.

Расположение вариаций в цикле в основном подчиняется принципу контраста или жанровому разнообразию.

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 политональному многообразию и возможной удаленности от темы в вариациях, роль финала особенно возрастает.

Финал часто представляет собой самостоятельную пьесу, написанную в сложной форме, вплоть до рондо (Шуман. «Симфонические этюды», финал).

В 19 веке, параллельно с возникновением свободных вариаций, складывается еще один своеобразный вид вариационной формы – вариации **soprano ostinato**. В подобных вариациях мелодия темы повторяется совершенно точно, а сопровождение к ней подвергается непрерывным изменениям как в фактурном, так и в гармоническом отношении.

Следовательно, вариации **soprano ostinato** представляют собой своеобразное сочетание приемов остинатных вариаций (неизменно повторяемая мелодия) с приемами свободных (варьирование гармонии) и даже строгих (фактурная обработка сопровождения).

Основное отличительное свойство вариаций **soprano ostinato** – главенствующая роль мелодии как основного неизменного фактора, определяющего облик темы. Все же остальные средства лишь обогащают ее.

Вариации эти получили широкое распространение в оперном, в частности русском, и вообще вокальном творчестве. Они наиболее характерны именно для вокальной музыки, являясь одной из разновидностей варьированной строфы (Глинка. «Руслан и Людмила», «Персидский хор»; Мусоргский. «Хованщина», песня Марфы «Исходила младешенька»). Но использование такого приема встречается и в музыке инструментальной (Глинка. «Руслан и Людмила», «Турецкий танец»). Оригинальным примером вариаций **soprano ostinato** служат «Парафразы» — коллективное произведение русских композиторов: Бородина, Римского-Корсакова, Лядова, Кюи и других. Коротенькая мелодия становится основой сюиты из семнадцати частей – «Колыбельная», «Вальс», «Траурное шествие», «Полька» и т. д. В каждой части заключено множество вариационных проведений темы, точнее – свободных фантазий, которые могут быть исполнены как без темы, так и одновременно с ней.

Тема 9. Музыкальная композиция в форме рондо

Произведение, написанное в форме рондо основано на многократном (не менее трех раз) проведении одной и той же темы, чередующейся с другими темами (A+B+A+C+A+D+A и т. д.).

Первый раздел рондо, в дальнейшем повторяющийся, носит название рефрена (припев). Промежуточные разделы (B,C,D и т. д.) называются эпизодами.

Рефрен проводится, как правило, в одной и той же основной тональности 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 рефрен обычно варьируется, но не выходит за рамки простой фигурационной обработки.

В большинстве своём завершается рондо кодой.

Различается рондо по характеру развития, образуя следующие типы:

1. **Простое** рондо, отличающееся замкнутостью и отделенностью разделов. Такому рондо чаще всего свойственно развитие лишь внутри каждого из разделов, 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 при тесной взаимосвязи разделов достигает такой степени, что становится необходимым специальный раздел разработки.

Свое происхождение форма рондо, как и многие другие музыкальные формы, получила в народной песенно-танцевальной музыке. Прообразом явились хороводные, или так называемые круговые, песни с припевом.

Композиторы 17-го первой половины 18 века использовали форму рондо преимущественно в музыке песенно-танцевального характера или непосредственно в жанре танца – гавотах, менуэтах, жигах, или в произведениях, по содержанию близких к нему. Можно сказать, что для ранних произведений песенность и главным образом танцевальность являются жанровой основой тематизма.

Особенно большое распространение форма рондо получила в сочинениях французских клавесинистов – Куперена, Дакена, Дандрие, Рамо.

Для ранних форм рондо типичен ряд черт, показывающих, что здесь отдельные композиционные стороны только намечаются и не сложились еще в четкую систему. В то же время основные признаки формы – повторения рефрена, чередующиеся с эпизодами, – уже определились.

Ранние формы рондо в большинстве своем многочастны, причем количество частей бывает различным. Не установился и тональный план формы. Эпизоды пишутся в близких по отношению к рефрену тональностях, но их последовательность в разных произведениях может быть неодинаковой.

Можно уловить лишь тенденцию к использованию в первых эпизодах тональностей преимущественно доминантовой сферы, а в последних субдоминантовой. Часто эпизоды начинаются даже в тональности рефрена, лишь постепенно модулируя в новую тональность.

Тематически эпизоды мало контрастируют с рефреном, в большей степени они интонационно родственны ему. Нужно сказать, что старинное рондо часто строится на одной теме (монотематическое рондо). В некоторых случаях эта единственная тема попеременно играет роль то рефрена, то эпизода, причем разница между тем или другим ее значением заключается преимущественно в тональности: проведения темы в одной и той же основной тональности звучат как рефрен (Р), проведения же ее в других тональностях воспринимаются как эпизоды (Э).

Встречаются случаи, когда тема излагается все время в одной тональности, а в промежутках даются небольшие ходы-связки, не имеющие самостоятельного значения ни тематически, ни тонально.

Для старинного рондо характерна замкнутость рефрена и эпизодов, ограниченность их друг от друга.

Рефрен обычно пишется в форме периода, эпизоды же представляют собой либо период, либо более свободное построение с чертами продолженного развития, часто модулирующее, но обязательно замкнутое кадансом.

Единство достигается главным образом некоторым нарастанием контрастности от первых эпизодов к последним, а также увеличением масштабов последних эпизодов.

В 18 веке в отдельных произведениях имеется тенденция к сокращению количества частей рондо и, следовательно, к большей масштабности этих частей.

В классическом стиле рондо приобретает новые черты. Простые рондо уступили место более сложным – со связками, часто с разработкой. Возникли новые определенные формы, получившие большое распространение в разных жанрах инструментальной, а также и вокальной музыки. Эти формы оказались исторически весьма устойчивыми и в общих чертах дожили до нашего времени.

Основным типом является пятичастное рондо, подразделяющееся на два основных вида:

1) с двумя различными эпизодами – АВАСА;

2) с повторением первого эпизода, но в другой тональности – АВAB1A.

Наряду с ними встречаются и другие, особые формы:

1) с разработкой во втором эпизоде – АВARA (Бетховен, Соната № 2, ч. II);

2) с первым или вторым эпизодом на тематическом материале рефрена – AA1CA или ABAA1A (Моцарт, Соната № 8, финал; соната № 15, финал);

3) шестичастная, с проведением разработки после второго эпизода – АВАСRA (Бетховен, Соната № 21, финал). Изредка используются и

многочастные «старинные» формы (типа ABACADA), но значительно усложнившиеся в своем развитии.

В классическом стиле получило весьма широкое распространение именно пятичастное рондо ABACA. Рондо ABAB1A встречается значительно реже (впервые оно было введено Моцартом).

При сокращении количества разделов классического рондо, сами разделы разрастаются, делаются более развернутыми. Строение рефрена и эпизодов чаще всего представляет собой уже не период, а простую двух- или трехчастную форму. Усиливается тематический контраст между рефреном и эпизодами. В рондо с двумя эпизодами особенно контрастирует второй (C). Как правило, он оказывается более развернутым и по форме. В то же время первый эпизод (B) обычно менее ярок в тематическом отношении и менее отчленен и определен по структуре.

Определяется и устанавливается тональный план рондо. Рефрен проводится при всех повторениях в основной тональности, эпизоды – в других тональностях. Тональность первого эпизода (B) – обычно доминантовая или параллельная. Если формула рондо ABAB1A, то в эпизоде при повторении обязательно изменяется первоначальная тональность. В пятичастном рондо ABACA второй эпизод пишется чаще всего в тональности субдоминанты или в одноименной тональности. При основной минорной тональности встречается также тональность VI степени.

Возрастание контраста между отдельными разделами рондо сочетается в творчестве композиторов-классиков со стремлением к связному развитию целого. Этому, способствует усиление значения связок-переходов между разделами рондо. Связками между первым эпизодом и соседними проведениями рефрена являются короткие модулирующие построения, плавно подводящие к новой тональности. Особое тематическое развитие для этих связок нетипично. Часто они вначале звучат как заключение предыдущего раздела и лишь «по пути» переосмысливаются в связку-переход (Бетховен, Рондо op.51). Иной характер имеет связка, ведущая от второго эпизода к последнему проведению рефрена. Она обычно представляет собой большое построение с применением мотивной разработки тематических элементов из всех разделов рондо, часто с органичным пунктом на доминанте основной тональности, подготавливающим финальное проведение рефрена. Такая развитость связки подчеркивает значительность последней репризы рефрена, окончательного утверждения основной мысли рондо.

В связи с усилением контраста и появлением более сложного развития возникает необходимость и большего обобщения, добавочного завершения формы. Отсюда в классическом рондо вырастает значение коды.

Кода в рондо, в зависимости от характера содержания, степени контраста и развития в форме, может быть самой различной – от небольшого заключения (Бетховен. Соната № 20, финал) до широких развернутых построений с большими или меньшими чертами разработки (Бетховен. Рондо C-dur, op. 51). Кода может быть отдельным, отграниченным от основной части рондо построением, иногда даже с использованием нового

тематического материала. Но встречается и постепенное переключение последнего рефрена в код. В некоторых случаях кода, построенная на интонациях рефрена, может заменить собою его последнее проведение (A+B+A+C+K на теме рефрена).

Таким образом, основные отличительные черты рондо в эпоху зрелого классицизма – усиление контраста и появление сквозного развития, способствующие большей динамичности, большему единству и цельности формы.

Тема 9. Принцип формообразования циклических произведений. *Сюита (старинная, классическая)*

В переводе с французского слово «сюита» означает «последовательность», «ряд». Она представляет собой многочастный цикл, состоящий из самостоятельных, контрастных друг другу пьес, объединенных общей художественной идеей.

Иногда вместо названия «сюита» композиторы использовали другое, также распространенное – «партита».

Исторически первой была старинная танцевальная сюита, которая писалась для одного инструмента или оркестра. Первоначально в ней было два танца: величаявая павана и быстрая гальярда. Их играли одну за другой – так возникли первые образцы старинной инструментальной сюиты, получившей наибольшее распространение во 2-й половине 17-го 1-й половине 18-го века.

В своем классическом виде сюита утвердилась в творчестве австрийского композитора И. Я. Фробергера. Ее основу составили четыре разнохарактерных танца: **аллеманда, куранта, сарабанда, жига**.

Аллеманда – умеренно медленный, четырехдольный танец, обычно полифонического склада.

Куранта – умеренно быстрый, трехдольный танец. Фактура куранты, так же как и аллеманды, чаще всего полифоническая, но характер музыки совсем иной. Она более подвижна, фразы ее обычно гораздо короче, чем фразы аллеманды.

Сарабанда – очень медленный, трехдольный танец. Истоки ее лежат не в танце, а в траурно-похоронном шествии. Даже впоследствии, утратив обязательную принадлежность к похоронному обряду и превратившись в танец, сарабанда сохранила сурово-скорбную сосредоточенность. Сарабанда сопровождалась мелодией с аккомпанементом. Для нее характерна аккордовая фактура, часто переходящая в гомофонную, что сильно отличает сарабанду от остальных танцев сюиты.

Жига – весьма быстрый коллективный, комический танец с триольным ритмом.

Все танцы писались обычно в одной и той же тональности, преимущественно в старинной двухчастной, типичной для полифонических произведений форме. Некоторые из обязательных танцев повторялись

дважды с вариационным развитием. Такой варьированный повтор назывался дублем. Варьирование в основном сводилось к орнаментальному распеву одного из голосов. Поэтому чаще всего варьировалась сарабанда, в которой сильнее всего отделялся солирующий голос.

Интересен порядок расположения танцев в старинной сюите. Они следовали друг за другом таким образом, что контрастность рядом расположенных танцев все время возрастала — умеренно медленная аллеманда рядом с умеренно быстрой курантой, затем очень медленная сарабанда и очень быстрая жига. Это способствовало единству и цельности всего цикла. Единству цикла помогало также использование одной тональности для всех танцев, а в отдельных случаях и интонационная близость некоторых из них (аллеманды и куранты). Среди старинных сюит встречались и такие, в которых все танцы строились на одной вариационно изменяемой теме. Сюита, следовательно, представляла собой нечто вроде жанровых вариаций.

Помимо четырех основных танцев, в сюиту почти всегда включались дополнительные, или необязательные, танцы — гавот, менуэт, буррэ, паспье, лур и другие. Эти танцы помещались чаще всего между сарабандой и жигой. В каждую сюиту входили обычно два одинаковых по жанру дополнительных танца (например, два гавота или два менуэта), причем после второго танца вновь повторялся первый.

Таким образом, второй танец, который писался чаще всего в тональности, одноименной к первому, составлял как бы среднюю часть, своеобразное трио внутри повторов первого танца.

Сюиты часто начинались вступительной частью, называвшейся прелюдом или *Allegro*. Вступительные части не отличались жанровой определенностью, и характер их, как и форма, могли быть различными, например: в «Английской сюите» g-moll Баха вступительное *Allegro* имеет характер стремительного танца, вместе с финальной жигой образующего обрамление более спокойных промежуточных танцев. Возможен и другой характер вступления, например медленное *Grave*.

Старинная сюита особенно интересна тем, что в ней наметились композиционные черты многих структур, впоследствии развившихся в самостоятельные музыкальные формы. Так, строение дополнительных вставных танцев предвосхитило будущую трехчастную форму. Гавот I (A) — Гавот II (B) — Гавот I (A).

Характер расположения танцев в сюите довольно явно предвосхищал расположение частей сонатного цикла. Медленная аллеманда соответствовала медленному и, как это типично для ранних симфоний, всегда отделенному от основной части вступлению; быстрая куранта — следующему за вступлением сонатному аллегро; медленная сарабанда — медленной части симфонии, так же как и последняя, она резко выделялась из всего цикла общим характером и складом наконец, быстрая жига соответствовала быстрой же, обычно танцевальной, финальной части цикла. Вставные номера

сюиты, среди которых большое место занимал менуэт, послужили основой менуэтов в симфонии.

Таким образом, в старинной сюите зародились черты многих, более поздних музыкальных форм. Все они развивались постепенно, отчасти параллельно с самой сюитой, отчасти позже. Сама же старинная сюита, положив начало множеству развившихся позднее композиционных форм, фактически перестала существовать на грани 18 и 19 веков.

Во второй четверти 19 века появляется новая сюита.

Новая сюита, очень сильно отличается от старинного танцевального цикла.

Во-первых, она не основывается непременно на танцах, хотя и нередко их в себе включает. Во-вторых, сплошное тональное единство частей стало казаться монотонным, и к сюите был применен принцип обязательного тонального единства лишь крайних частей, заимствованный из сонатного цикла (и даже это условие иногда нарушается). Средние части сплошь и рядом пишутся в других тональностях, как в сонате или симфонии. Части также контрастируют тематически и по темпу. Тем самым создается внешнее сходство между сюитой и сонатой. Но есть и существенные различия.

Сюите меньше свойствен (а иногда даже вовсе не свойствен) принцип внутреннего единства всего цикла, пронизывающий сонату или симфонию. Каждая часть сюиты – как бы отдельная картина. С внешней стороны можно отметить и более мелкую форму частей, нередко довольно многочисленных.

Она предельно развивает идущий от старинной сюиты принцип контраста в сочетании составляющих ее частей.

Контрастность их усиливается применением разных тональностей, иногда далеких, а также использованием для отдельных частей самых различных жанров и форм.

Большое значение в новой сюите получает принцип программности.

В сюиту начинает входить ряд картин, связанных с определенным сюжетом, и тогда она получает общий программный заголовок (например, «Бабочки» или «Карнавал» Шумана). Иногда каждая из частей сюиты имеет свою особую программу и не связана сюжетом с остальными (например, «Маленькая сюита» Бородина).

Основоположником новой сюиты является Шуман. Именно в таких его фортепианных произведениях, как «Карнавал», «Бабочки», «Фантастические сцены», «Детские сцены» зародился новый жанр сюиты, представляющий собой не последовательность определенных танцев, как это было в старинной, а цепи разнохарактерных миниатюр, многие из которых вовсе не танцевального характера.

Особую разновидность сюиты представляют собой сочинения, составленные из отдельных номеров какого-нибудь крупного произведения, например балета, музыки к драме и т.д.

Таких сюит в 19 веке появилось очень много, например: Бизе, Сюита Додэ, из музыки к драме «Арлезианка»; Чайковский, Сюиты из балетов –

«Лебединое озеро», «Щелкунчик»; Прокофьев. Сюиты из балета «Ромео и Джульетта», из музыки к кинофильму «Александр Невский» и т.д.

Тема 11. Музыкальная композиция в джазовой музыке XX в.

Джаз как явление музыкальной культуры возник на рубеже 19–20 веков в южных штатах США в результате синтеза европейской и африканской музыкальных культур.

Африканская культура в лице чернокожих рабов, перевозимых с западных берегов Африки в Америку, дала джазу импровизацию, пластику и ритмичность, европейская — мелодичность и гармонию звуков, минорные и мажорные стандарты. Кроме особой выразительной роли ритма были унаследованы другие черты африканской музыки — трактовка всех инструментов как ударных, ритмических; преобладание разговорных интонаций в пении, подражание разговорной речи при игре на гитаре, фортепиано, ударных инструментах.

Вначале это была настоящая африканская музыка. Та, которую невольники привезли со своей родины. Но шли годы, десятилетия. В памяти поколений стирались воспоминания о музыке страны предков. Оставались лишь стихийная жажда музыки, жажда движений под музыку, чувство ритма, темперамент. На слух воспринималось то, что звучало вокруг — музыка белых. А те пели, в основном, христианские религиозные гимны. И негры тоже стали петь их. Но петь по-своему, вкладывая в них всю свою боль, всю страстную надежду на лучшую жизнь хотя бы за гробом. Так возникли негритянские духовные песни спиричуэл. А в конце 19 века появились и другие песни — песни-жалобы, песни протеста. Их стали называть блюзами. В блюзах говорится о нужде, о тяжелом труде, об обманутых надеждах.

Блюз сложился из таких её проявлений, как «рабочая песня», холлер (ритмичные выкрики, сопровождавшие работу в поле), выкрики в ритуалах африканских религиозных культов (англ. (ring) shout), спиричуэлс (христианские песнопения), шант и баллады (короткие стихотворные истории).

Преобладающая форма блюза — 12 тактов, где первые 4 такта зачастую играют на тонической гармонии, по 2 — на субдоминанте и тонике и по 2 — на доминанте и тонике. Это чередование также известно как «блюзовая сетка». Метрическая основа в блюзе — 4/4. Нередко используется ритм восьмых триолей с паузой — так называемый шаффл.

Характерной особенностью блюза является использование блюзового лада, включающего в себя пониженные III, V и VII ступени (т. н. «блюзовые ноты»). Часто музыка строится по структуре «вопрос — ответ», выраженная как в лирическом наполнении композиции, так и в музыкальном, зачастую построенном на диалоге инструментов между собой. Блюз является импровизационной формой музыкального жанра, где в композициях зачастую используют только основной опорный «каркас», который обыгрывают солирующие инструменты. Исконная блюзовая тематика строится на

чувственной социальной составляющей жизни афроамериканского населения, его трудностях и препятствиях, возникающих на пути каждого темнокожего человека.

Блюз был и до сих пор остается краеугольным камнем джаза. Но не меньшую роль в становлении раннего джаза сыграл регтайм – другой вид негритянской музыки, который развился примерно в то же время, что и блюз.

Рэгтайм, что в переводе звучит как “рваное” или “разорванное время”, конкретно термин “rag” означает звуки, появляющиеся между долями такта. Фактически, это означает ярко выраженное синкопирование в мелодической линии на базе ровного аккомпанемента.

Для регтайма характерен музыкальный размер 2/4, 4/4, но имеются и исключения (3/4, 6/8). Его музыкальная форма, как правило, очень проста и укладывается в следующую схему: последование четырех (реже пяти) самостоятельных тем, каждая из которых имеет 16-тактовое построение. Все темы организованы в два раздела. Внутри первого раздела присутствует трехчастная реприза по схеме AA BB A. Второй раздел, по ассоциации с формой военного марша, обычно носит название «трио» и звучит в субдоминантовой тональности по отношению к тонике первого раздела. Структурирование материала в трио, как правило, следует схеме CC DD.

Таким образом, регтайм принципиально мозаичен по своей структуре, однако он подчинен определенной нерушимой закономерности. Принцип классического периода с его квадратностью, уравновешенностью и расчлененностью доведен здесь до совершенства.

Следует сказать, что регтайм — единственный жанр предшественник джаза, в котором отсутствует импровизация.

Свинг (с англ. покачивание) – стиль, включающий в себя два понятия – обозначение джазового стиля (эпохи биг-бэндов) и название принципиального явления, возникающего в процессе джазового музицирования. Свинг оркестрового джаза, сложился на рубеже 20-30 годов в результате синтеза негритянских и европеизированных стилевых форм джазовой музыки. Одной из главных форм воплощения стиля “свинг” стала импровизация солиста, на фоне подготовленного и достаточно сложного аккомпанемента. Этот стиль требовал от музыкантов хорошей техники, знания гармонии и принципов музыкальной организации. Главная форма такого музицирования – большие оркестры или биг-бэнды, получившие невероятную популярность среди широкой публики во второй половине 30-х годов.

Второе понятие «свинг» возникает, как единое для музыкантов ансамбля и слушателей психофизическое состояние особого ощущения музыкального времени, постоянно нагнетаемого и разрешаемого конфликта отдельных музыкальных составляющих. Природа этого эффекта состоит в процессе формообразования в интонационных элементах музыки. Особенно ярко проявляется он в импровизационных видах музыкального искусства. В джазе “свинг” достигается различными приемами ритмического, фразировочного, артикуляционного, тембрового и др. характера, зависящими

от стиля джаза. Джазмены обычно стремятся выработать свой индивидуальный арсенал "освинговывания" музыки. Это же может относиться и к ансамблевому, и к оркестровому музицированию.

В эпоху свинга получила особое развитие специфическая форма исполнения блюза на фортепиано, называемая "Буги-вуги". Этот стиль был заимствован пианистами Южных штатов у исполнителей на банджо и гитаре. Для пианистов, в буги-вуги характерно постоянное проведение остинатных фигур в партии левой руки типа "шагающего" или "блуждающего" баса, когда в партии правой идет импровизация на блюзовую гармонию по сложной полиритмической схеме.

"Буги-вуги" – это особый стиль в джазе, происходящий из специфической манеры игры на фортепиано. Как это часто бывает, сама эта музыка появилась еще до того, как ей было дано такое необычное название. Буги-вуги – это способ игры на фортепиано, очень удобный в тех случаях, когда пианист вынужден был играть один, без сопровождения ритм-группы. Он возник в среде тех, кого нанимали развлекать публику на вечеринках и приемах, в недорогих кафе типа "хонки-тонк", в барах типа "barrelhouse" и прочих местах. В начале XX века в моду начала входить синкопированная, энергичная музыка, вскоре получившая название "джаз". Вместе с ней менялась и манера игры салонных музыкантов, исполнявших до этого спокойную и тихую музыку. Чтобы заменить целый бэнд, пианисты изобретали разные способы ритмичной игры. К тому времени огромной популярностью пользовался рэгтайм, где применялся прием так называемого "страйд-пиано", где левая рука постоянно скачет по клавиатуре, беря то басовую ноту, то соответствующий ей аккорд.

В отличие от этого метода, пианисты буги-вуги, как правило, не отвлекаются на аккорды в игре левой рукой, создавая различные виды басовых фактур. При этом правая рука, независимая от того, что играет левая, приобретает полную свободу в создании своих мелодических линий. За время развития буги-вуги возникло множество самых разных способов игры левой рукой, отличавших одного мастера от другого.

На некоторых записях "классиков" буги-вуги, таких как Альберт Эммонс или Пит Джонсон, иногда можно слышать, как они начинают пьесу с типичного рэгтайма, и лишь позднее переходят на буги. Это лишний раз подчеркивает, что с точки зрения исполнительской техники рэгтайм был предвестником буги-вуги. А если ознакомиться с биографиями наиболее известных пианистов этого стиля, то становится ясно, что все они – представители традиционного блюза. В манере игры "буги-вуги" иногда поражает сложнейшее сочетание несовместимых, казалось бы, ритмических рисунков в правой и в левой руке. Гармонический строй пьес в стиле буги-вуги весьма прост. Он ограничен в подавляющем большинстве двенадцатитактным блюзом, с его основными тремя аккордами – тоникой, субдоминантой и доминантой. Но в рамках этого ограничения пианисты буги-вуги достигали большого разнообразия в изобретении своих специфических фактур.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Практические задания

В данном подразделе представлены примеры практических заданий. Структура каждого примера включает: тему, цель, задание.

ПРИМЕР 1

Тема: *Мелодия (тема) как основа музыкального произведения*

Цель: познакомиться с примерами музыкальных тем из художественных произведений различных авторов. Научить анализировать музыкальные произведения с точки зрения формы, гармонии, ритма, драматургии, средств музыкальной выразительности и тематического развития.

Задание: сочинить несколько разножанровых и разнохарактерных музыкальных тем с целью их дальнейшего использования в собственных сочинениях.

ПРИМЕР 2

Тема: *Музыкальная композиция в пределах простых форм (период)*

Цель: познакомить с принципами построения музыкальной композиции в пределах простого и сложного периода. Научить анализировать музыкальные произведения с точки зрения формы, гармонии, ритма, драматургии, средств музыкальной выразительности и тематического развития. Развить творческие способности к сочинению музыки.

Задание: проанализировать примеры музыкальных произведений различных авторов, написанных в рамках простого и сложного периода.

Сочинить простой и сложный период на основе ранее написанных музыкальных тем.

ПРИМЕР 3

Тема: *Музыкальная композиция в пределах простой двухчастной формы.*

Цель: познакомить с принципами построения музыкальной композиции в пределах простой двухчастной формы. Научить логике создания и развития музыкального произведения в простой двухчастной форме.

Задание: проанализировать примеры музыкальных произведений различных композиторов, написанных в рамках простой двухчастной формы.

Сочинить произведение в рамках простой двухчастной формы на основе ранее написанных музыкальных тем.

ПРИМЕР 4

Тема: *Музыкальная композиция в пределах простой трехчастной формы.*

Цель: познакомить с принципами построения музыкальной композиции в пределах простой трехчастной формы. Научить анализировать музыкальные произведения с точки зрения формы, гармонии, ритма, драматургии, средств музыкальной выразительности и тематического развития. Развить творческие способности к сочинению музыки.

Задание: проанализировать примеры музыкальных произведений различных композиторов, написанных в рамках простой трехчастной формы.

Сочинить произведение в рамках простой трехчастной формы на основе ранее написанных музыкальных тем.

ПРИМЕР 5

Тема: *Музыкальная композиция в пределах сложной двухчастной формы.*

Цель: познакомить с принципами построения музыкальной композиции в пределах сложной двухчастной формы. Научить логике создания и развития музыкальных произведений. Развить творческие способности к сочинению музыки.

Задание: проанализировать примеры музыкальных произведений различных композиторов, написанных в рамках сложной двухчастной формы.

Сочинить вокальное или инструментальное произведения в данной форме.

ПРИМЕР 6

Тема: *Музыкальная композиция в пределах сложной трехчастной формы.*

Цель: познакомить с принципами построения музыкальной композиции в пределах сложной трехчастной формы. Научить анализировать музыкальные произведения с точки зрения формы, гармонии, ритма, драматургии, средств музыкальной выразительности и тематического развития. Развить творческие способности к сочинению музыки.

Задание: проанализировать примеры музыкальных произведений различных авторов, написанных в рамках сложной трехчастной формы.

Сочинить первую часть произведения сложной трехчастной формы с последующим самостоятельным досочинением и доработкой оставшихся частей.

ПРИМЕР 7

Тема: *Музыкальная композиция в вариационной форме (строгие вариации).*

Цель: познакомить с основными принципами построения вариаций строгого стиля. Рассмотреть характерные особенности темы, гармонии, ритма, формы, тональности для вариаций строгого стиля. Рассмотреть

различные способы варьирования и вариационного развития. Научить логике создания и развития музыкального произведения в вариационной форме.

Задание: проанализировать музыкальные примеры произведений вариационной формы строгого стиля с точки зрения темы, гармонии, ритма, тональности, формы и т.д.

Сочинить произведение вариационной формы на *basso ostinato*.

ПРИМЕР 8

Тема: *Музыкальная композиция в вариационной форме (свободные вариации).*

Цель: познакомиться с основными принципами построения вариаций свободного стиля. Рассмотреть характерные особенности темы, гармонии, ритма, формы, тональности для вариаций строгого стиля. Научить логике создания и развития музыкального произведения в вариационной форме.

Задание: проанализировать музыкальные примеры произведений вариационной формы свободного стиля с точки зрения темы, гармонии, ритма, тональности, формы и т.д.

Сочинить произведение вариационной формы на одну или несколько тем.

ПРИМЕР 9

Тема: *Музыкальная композиция в форме рондо.*

Цель: рассмотреть ключевые особенности старинного и классического рондо. Научить логике создания и развития музыкального произведения в форме рондо.

Задание: проанализировать музыкальные примеры произведений, написанных в форме рондо с точки зрения темы, гармонии, ритма, формы, тональности, соотношения частей и т.д.

Сочинить вокально-инструментальные произведения в данной форме.

ПРИМЕР 10

Тема: *Циклические формы. Сюита (старинная, классическая)*

Цель: дать определение сюите как жанру инструментальной музыки. Рассмотреть принципы построения старинной и классической сюиты. Научить логике создания и развития инструментальной сюиты.

Задание: проанализировать инструментальную сюиту эпохи барокко и эпохи классицизма. Сделать сравнительный анализ.

Сочинить инструментальную сюиту, состоящую из не менее чем, двух произведений, объединенных одной тематической идеей.

ПРИМЕР 11

Тема: *Музыкальная композиция в джазовой музыке XX в.*

Цель: рассмотреть основные стилевые и жанровые направления джазовой музыки 20-го века. Проанализировать их с точки зрения формы, мелодии, гармонии, ритма, метра и т.д. Дать ясное представление о стилевых джазовых направлениях, научить сочинять произведения согласно характерным особенностям того или иного стиля.

Задание: послушать аудио записи известных джазовых композиций. Проанализировать их с точки зрения формы, мелодии, гармонии, ритма, метра и т.д. Сочинить свой вариант нескольких джазовых композиций придерживаясь стилистических особенностей выбранного жанра и стиля.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Задания для управляемой самостоятельной работы студентов

I-й курс

1-й семестр

1. Сочинение тем различного характера для их дальнейшего использования в процессе сочинения музыки. Сочинение простого и сложного периода.
2. Анализ построения и развития музыкального тематизма в произведениях композиторов различных эпох. Анализ музыкальных произведений в форме периода.

2-й семестр

1. Сочинение произведений в рамках простой двухчастной, простой трехчастной формы.
2. Анализ музыкальных произведений написанных в простой двухчастной, простой трехчастной форме.

II-й курс

1-й семестр

1. Сочинение вокальных и инструментальных произведений в пределах сложной двухчастной, сложной трехчастной формы.
2. Анализ музыкальных произведений, написанных в сложной двухчастной сложной трехчастной форме.

2-й семестр

1. Сочинение инструментального произведения в рамках старинного или классического рондо
2. Анализ музыкальных произведений, написанных в форме Рондо.

III-й курс

1-й семестр

1. Сочинение строгих, свободных вариаций на одну, две темы.
2. Анализ произведений в вариационной форме.

2-й семестр

1. Сочинение инструментальной танцевальной сюиты.
2. Анализ произведений циклических форм.

IV-й курс

1-й семестр

1. Сочинить на выбор несколько инструментальных композиций (блюз, регтайм, буги-вуги, кантри, регги, босса-нова, рок-н-ролл)

2-й семестр

2. Сочинить несколько инструментальных композиций с использованием латиноамериканских ритмов.

4.2 Перечень рекомендуемых средств диагностики

Контроль учебной деятельности студентов по дисциплине «Композиция» осуществляется с помощью следующих форм диагностики:

- ✓ устный опрос;
- ✓ контрольный урок;
- ✓ зачет;
- ✓ экзамен.

4.3 Вопросы к зачёту, экзамену

1. Мелодия (тема) в музыкальном произведении
2. Лады народной музыки в музыкальной композиции
3. Интонационно-ладовое строение темы
4. Трансформация элементов темы в процессе драматургического развития
5. Возможности перегармонизации темы
6. Значение драматургии в развитии музыкального образа произведения
7. Функции частей в музыкальной форме
8. Роль вступления и коды в музыкальном произведении
9. Развитие темы, элементов темы, гармонии, ритма, фактуры в музыкальном произведении
10. Строение музыкальной композиции в рамках простой одночастной формы (периода)
11. Виды периодов: однотональный, модулирующий, сложный, простой, и др.
12. Характерные особенности простого и сложного периодов
13. Музыкальная композиция в рамках простой двухчастной формы
14. Характерные особенности простой двухчастной формы (с репризой и без репризы)
15. Строение сложной двухчастной формы
16. Разновидности сложной двухчастной формы
17. Область применения сложной двухчастной формы в музыке
18. Музыкальная композиция в рамках простой трехчастной формы
19. Разновидности простой трехчастной формы
20. Принципы формообразования музыкальной композиции в пределах сложной трехчастной формы
21. Область применения сложной трехчастной формы в музыке
22. Особенности строения средней части в произведениях сложной трехчастной формы
23. Сложная двухчастная и сложная трехчастная формы: сходства и отличия
24. Разновидности третьей части (репризы) в сложной трехчастной форме (ложная, статическая, динамическая, расширенная, сокращенная)
25. Музыкальная драматургия произведения, ее законы и способы развития
26. Трех-пятичастная форма и промежуточная форма (характеристика строения)
27. Музыкальная композиция в вариационной форме
28. Вариации как музыкальная форма

29. Вариационный принцип развития в музыкальном произведении
30. Вариации на basso ostinato
31. Характерные особенности темы, гармонии, ритма, формы, тональности в вариациях строгого стиля
32. Характерные особенности темы, гармонии, ритма, формы, тональности в вариациях свободного стиля
33. Методы варьирования в строгих вариациях (мелодия, фактура, лад)
34. Роль тональности в вариационной форме
35. Вариации на одну тему и несколько тем
36. Музыкальная композиция в форме рондо
37. Старинное рондо: принцип построения, сопоставления частей и рефрена
38. Классическое рондо: принцип построения и сопоставления частей
39. Роль тональности в форме рондо
40. Роль контраста между частями в форме рондо
41. Старинная сюита. Принцип построения и сопоставления частей
42. Роль тональности и контраста в старинной сюите
43. Характерные особенности сюиты XX века
44. Гармония, лад, ритм в джазовой музыке
45. Роль импровизации в джазовой музыке
46. Блюз: характеристика лада и формы
47. Регтайм: характеристика формы и стиля
48. Буги-вуги: характеристика формы и стиля
49. Музыка кантри (общие сведения)
50. Рок-н-ролл: характеристика жанра, формы и стиля

4.4 Критерии оценки уровня знаний и умений учащихся

1 балл – отказ от ответа, либо полное отсутствие знаний в рамках учебной программы, невладение специальной терминологией, неспособность выполнить практическое задание.

2 балла – отсутствие знаний по большей части экзаменационных вопросов, фрагментарные и крайне поверхностные знания лишь по некоторым из вопросов в рамках учебной программы, некорректное использование специальной терминологии, неспособность выполнить практическое задание.

3 балла – фрагментарные и крайне поверхностные знания в рамках учебной программы, неверная интерпретация основных терминов и понятий, неспособность выполнить практическое задание.

4 балла – базовые знания по большей части экзаменационных вопросов, владение основными терминами и понятиями, наличие базовых практических навыков.

5 баллов – базовые знания по всем экзаменационным вопросам, владение специальной терминологией, способность привести пример из практики, наличие базовых практических навыков.

6 баллов – уверенные знания по всем вопросам в рамках учебной программы, способность раскрыть содержание любого специального термина или понятия, наличие уверенных практических навыков.

7 баллов – полные и систематизированные знания в рамках учебной программы, уверенное владение специальной терминологией, корректная интерпретация понятий, способность решить любую практическую задачу.

8 баллов – глубокие и систематизированные знания по всем вопросам в рамках учебной программы, владение специальной терминологией на высоком уровне, способность найти наиболее оптимальное решение любой поставленной практической задачи.

9 баллов – глубокие и систематизированные знания по всем разделам учебной программы, безупречное владение специальной терминологией, способность подробно раскрыть содержание любого понятия, умение быстро и эффективно решить любую поставленную практическую задачу.

10 баллов – глубокие и систематизированные знания по всем разделам учебной программы, а также по актуальным профессиональным вопросам, выходящим за ее пределы, безупречное владение специальной терминологией, способность найти нестандартное эффективное решение любой поставленной практической задачи.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Примерная учебная программа по учебной дисциплине «Композиция» для специальности 6-05-0215-10 Компьютерная музыка (Профилизация: Компьютерная аранжировка музыкальных произведений).

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Примерная учебная программа по учебной дисциплине «Композиция» разработана для учреждений высшего образования в соответствии с требованиями образовательного стандарта общего высшего образования по специальности 6-05-0215-10 Компьютерная музыка.

Композиция – это одна из профилирующих дисциплин, в рамках которой на практике изучаются законы строения музыкальных произведений, принцип развития музыкального материала и музыкальной драматургии в целом.

Занятия композицией для студентов являются важной составной частью творческого и профессионального образования. При изучении учебной дисциплины «Композиция» реализуются творческие возможности и способности студентов. Они учатся выражать с помощью средств музыкальной выразительности собственные мысли, эмоции, различные музыкальные идеи.

Создание музыкального произведения как художественного целого предполагает наличие необходимых знаний, касающихся различных музыкальных областей. Прежде всего, это затрагивает вопросы стиля, жанра, музыкальной формы, образного содержания, музыкальной драматургии, гармонии, полифонии, фактуры и т. д. По этой причине учебная дисциплина «Композиция» входит в комплексную подготовку студентов, тесно взаимодействуя с такими специальными дисциплинами, как «Гармония и полифония», «Анализ музыкальных форм», «Аранжировка и переложение музыкальных произведений», «Компьютерная аранжировка», «Чтение и анализ оркестровых и ансамблевых партитур» и др.

Учебная дисциплина охватывает основные формы академической музыки: от простейшей формы периода к вариациям и рондо, включая основные композиционные формы джазовой, рок- и поп- музыки.

Целью учебной дисциплины «Композиция» является обучение студентов сочинению музыкальных произведений различных жанров, стилей, форм как для одного инструмента, так и для различных инструментальных и вокальных составов.

Задачи учебной дисциплины:

– ознакомить студентов с принципами композиторского творчества;

- развить творческие способности к сочинению музыки;
- научить логике создания и развития музыкальных произведений для различных инструментальных и вокальных составов;
- научить анализировать музыкальные произведения с точки зрения формы, гармонии, ритма, драматургии, средств музыкальной выразительности и тематического развития.

Освоение образовательной программы «Композиция» должно обеспечить формирование у студентов базовой профессиональной компетенции: БПК-7 Создавать музыкальные произведения различных жанров, стилей, форм как для одного инструмента, так и для инструментальных составов.

В результате изучения учебной дисциплины «Композиция» студенты должны *знать*:

- общие правила композиции;
- правила создания музыкального произведения;
- правила построения музыкальной композиции в простой двухчастной и простой трехчастной музыкальных формах;
- правила построения музыкальной композиции в сложной двухчастной и сложной трехчастной музыкальных формах;

уметь:

- создавать музыкальные произведения малых форм вокальной, вокально-инструментальной и инструментальной музыки;

владеть:

- принципами создания музыкальных произведений малых форм вокальной музыки;
- принципами создания музыкальных произведений малых форм инструментальной музыки.

В рамках образовательного процесса по учебной дисциплине студент должен не только приобрести теоретические и практические знания, умения и навыки по специальности, но и развить свой ценностно-личностный, духовный потенциал, сформировать качества патриота и гражданина, готового к активному участию в экономической, производственной и социально-культурной жизни страны.

В соответствии с примерным учебным планом на изучение учебной дисциплины «Композиция» всего отведено 696 академических часов, из них 368 часов – аудиторные (16 часов – лекционные, 140 часов – практические, 212 часов – индивидуальные) занятия. Рекомендуемая форма промежуточной аттестации студентов – зачеты, экзамены.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Введение

Цели и задачи учебной дисциплины. Связь и взаимодействие дисциплины с такими специальными дисциплинами, как «Гармония», «Анализ музыкальных форм», «Аранжировка и переложение музыкальных произведений», «Компьютерная аранжировка», «Инструментоведение и инструментовка», «Чтение и анализ оркестровых и ансамблевых партитур». Средства музыкальной выразительности как инструментарий композитора. Понятие о музыкальной драматургии. Законы строения мелодии и гармонии. Типы фактуры. Выразительная и драматургическая роль тембра.

Тема 1. Мелодия (тема) как основа музыкального произведения

Тема как отражение музыкально-художественного образа, эмоционально-драматургического импульса и образно-программного содержания. Интонационно-ладовое строение темы. Гармоническая основа темы. Тональный план. Внутренняя драматургия строения темы: “конфликтная”, “бесконфликтная”. Возможности трансформации элементов темы в процессе драматургического развития. Последовательное превращение темы в развитый музыкально-художественный образ.

Закономерности импульсно-эмоционального принципа развития тематизма. Причинно-следственные тематические связи.

Возможности перегармонизации темы. Тема и ее фактурное оформление.

Сочинение тем различного характера для их дальнейшего использования в процессе сочинения музыки.

Тема 2. Принципы формообразования музыкальной композиции в пределах простых форм (период)

Строение музыкальной композиции в рамках простой одночастной формы (периода). Виды периодов: однотональный, модулирующий, сложный, простой, квадратный и неквадратный, делимый и неделимый на предложения. Характерные особенности простого и сложного периода. Анализ произведений в форме периода. Сочинение произведений в рамках простого и сложного периода.

*Тема 3. Принципы формообразования музыкальной композиции
в пределах простой двухчастной формы*

Строение музыкальной композиции в рамках простой двухчастной формы. Связь идейного содержания произведения и его развитие в процессе сочинения. Основные разделы музыкальной формы: экспозиция (показ темы), разработка (развитие темы, элементов темы, гармонии, ритма, фактуры) и реприза (повторение экспозиции с частичным или полным проведением темы в основной тональности). Характерные особенности простой двухчастной формы с репризой и без репризы. Анализ произведений в простой двухчастной форме. Сочинение произведений в рамках простой двухчастной формы.

*Тема 4. Принципы формообразования музыкальной композиции
в пределах простой трехчастной формы*

Строение музыкальной композиции в рамках простой трехчастной формы. Связь идейного содержания произведения и его развитие в процессе сочинения. Основные разделы музыкальной формы: экспозиция (показ темы), разработка (развитие темы, элементов темы, гармонии, ритма, фактуры) и реприза (повторение экспозиции с частичным или полным проведением темы в основной тональности). Характерные особенности простой трехчастной формы. Анализ произведений в простой трехчастной форме. Сочинение произведений в рамках простой трехчастной формы.

*Тема 5. Принципы формообразования музыкальной композиции
в пределах сложной двухчастной формы*

Строение сложной двухчастной формы. Особенности строения сложной формы, роль контраста. Значение драматургии в развитии музыкального образа пьесы. Динамика музыкально-художественной драматургии развития, ее законы и способы выражения. Разновидности сложной двухчастной формы. Область применения сложной двухчастной формы. Анализ произведений в сложной двухчастной форме. Сочинение вокальных и инструментальных произведений в данной форме.

*Тема 6. Принципы формообразования музыкальной композиции
в пределах сложной трехчастной формы*

Строение сложной трехчастной формы. Сходства и отличия сложной трехчастной от сложной двухчастной формы. Особенности строения сложной трехчастной формы, роль контраста. Значение драматургии в развитии музыкального образа пьесы. Динамика музыкально-художественной драматургии развития, ее законы и способы выражения. Разновидности сложной трехчастной формы. Сложная трехчастная форма с трио, с эпизодом. Промежуточная форма, трех-пятичастная форма. Область применения сложных форм. Анализ произведений в сложной двухчастной и сложной трехчастной формах. Сочинение вокальных и инструментальных произведений в данной форме.

*Тема 7. Музыкальная композиция в вариационной форме. Вариационный
принцип развития музыкального материала.
Строгие вариации*

Вариации как музыкальная форма. Отличия вариационной формы от вариационного принципа развития. Вариации на basso ostinato. Характерные особенности темы, гармонии, ритма, формы, тональности для вариаций строгого стиля. Методы варьирования в строгих вариациях (мелодия, фактура, лад). Орнаментация мелодии как способ развития. Роль тональности в вариационной форме. Вариации на одну тему и несколько тем. Область применения вариационных форм. Анализ произведений в вариационной форме. Сочинение инструментальных произведений в данной форме.

*Тема 8. Музыкальная композиция в вариационной форме.
Вариационный принцип развития музыкального материала.
Свободные вариации.*

Вариации как музыкальная форма. Отличия вариационной формы от вариационного принципа развития. Вариации на soprano ostinato. Характерные особенности темы, гармонии, ритма, формы, тональности для вариаций свободного стиля. Строгие и свободные вариации, их отличительные черты. Методы и особенности варьирования в свободных вариациях (мелодия, мелодические элементы, бас-гармония, фактура, ритм, метр). Роль тональности в вариационной форме. Вариации на одну тему и несколько тем. Область применения вариационных форм. Анализ

произведений в вариационной форме. Сочинение инструментальных произведений в данной форме.

Тема 9. Музыкальная композиция в форме рондо

Особенности строения формы. Разновидности формы рондо (старинное, классическое).

Ключевые особенности старинного и классического рондо. Главная тема (рефрен). Мелодические, гармонические, структурные особенности темы, ее количественное проведение. Характер рефрена, его главенствующая роль в форме. Мелодические, гармонические, структурные особенности побочной темы (эпизод), ее количественное проведение. Роль тональности в форме. Роль контраста между частями и способы его достижения. Область применения рондо. Рондо в сочетании с другими формами (рондо-вариации, рондо-соната). Анализ произведений в форме рондо. Написание вокально-инструментальных произведений в данной форме.

Тема 10. Принцип формообразования циклических произведений.

Сюита (старинная, классическая)

Определение сюиты как жанра инструментальной музыки. Программное и тематическое объединение частей старинной сюиты (Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Жига). Роль тональности и контраста в старинной сюите. Принцип построения и сопоставление частей.

Классическая сюита. Основные отличия от старинной сюиты. Область применения сюиты. Анализ циклических произведений. Сочинение инструментальной сюиты, состоящей из не менее двух произведений, объединенных одной тематической идеей.

Тема 11. Музыкальная композиция в джазовой музыке XX в.

Характерные особенности мелодии, гармонии, метра, ритма в джазовой музыке (блюз, регтайм, свинг, буги-вуги, бибоп, рок-н-ролл, соул, фанк, фьюжн, smooth jazz). Роль импровизации в джазовой музыке. Анализ джазовой музыки с точки зрения формы, гармонии, ритма, стилистических и инструментальных особенностей. Сочинение вокальных, вокально-инструментальных произведений в рамках перечисленных жанров и направлений.

ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

Темы	Количество аудиторных часов
Введение	2
Тема 1. Мелодия (тема) как основа музыкального произведения	20
Тема 2. Принципы формообразования музыкальной композиции в пределах простых форм (период)	24
Тема 3. Принципы формообразования музыкальной композиции в пределах простой двухчастной формы	24
Тема 4. Принципы формообразования музыкальной композиции в пределах простой трехчастной формы	34
Тема 5. Принципы формообразования музыкальной композиции в пределах сложной двухчастной формы	40
Тема 6. Принципы формообразования музыкальной композиции в пределах сложной трехчастной формы	44
Тема 7. Музыкальная композиция в вариационной форме. Вариационный принцип развития музыкального материала. Строгие вариации	40
Тема 8. Музыкальная композиция в вариационной форме. Вариационный принцип развития музыкального материала. Свободные вариации	36
Тема 9. Музыкальная композиция в форме рондо	34
Тема 10. Принцип формообразования циклических произведений. Сюита (старинная, классическая)	38
Тема 11. Музыкальная композиция в джазовой музыке XX в.	32
Всего...	368

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ**Литература***Основная*

1. *Коленько, Р. Г.* Анализ музыкальных форм : учебно-методическое пособие для студентов учреждений высшего образования по специальностям 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), 1-16 01 10 Пение (по направлениям), 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям) / Р. Г. Коленько ; [среди рец. С. К. Ерохина]. – Минск : БГУКИ, 2013. - 146 с.

2. *Месснер, Е. И.* Основы композиции [Электронный ресурс] : учебное пособие / Е. И. Месснер. – 5-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2021. – 504 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/179691>.

3. *Ходинская, Н. Н.* Анализ музыкальных форм : учебное пособие / Н. Н. Ходинская, Р. Г. Коленько ; [среди рец.: С. В. Гутковская]. – Минск : [б. и.], 2009. – 148 с. : нот., ил. ; 29х21 см.

Дополнительная:

1. *Бриль, И. М.* Практический курс джазовой импровизации / И. М. Бриль. – 3-е изд. – М. : Сов. композитор, 1985. – 112 с.

2. *Кофанов, А. Н.* Сочинение музыки / А. Н. Кофанов. – СПб. : Композитор, 2007. – 156 с.

3. *Мазель, Л. А.* Вопросы анализа музыки / Л. А. Мазель. – М. : Сов. композитор, 1991. – 375 с.

4. *Назайкинский, Е. В.* Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

5. *Чугунов, Ю. Н.* Эволюция гармонического языка джаза / Ю. Н. Чугунов. – М. : МГИК, 1994. – 171 с.