

**Задания для студентов специальности «Теория музыки» 3 курса  
С 23 по 29 марта 2020 года**

**Оглавление**

История мировой культуры. Преподаватель Москвичева Ю.В. ....	2
Основы философии. Преподаватель Шайхет Е.В. ....	3
Иностранный язык. Преподаватель Михалёва И.Г. ....	4
Музыкальная литература (отечественная). Преподаватель Дроздецкая Н.К. ..	5
Музыкальная литература (современная зарубежная). Преподаватель Супонева Г.И. ....	5
Сольфеджио. Преподаватель Кузнецова Н.Н. ....	5
Гармония. Преподаватель Кузнецова Н.Н. ....	5
Анализ музыкальных произведений. Преподаватель Боярских Е.А. ....	6
Основы общей психологии. Преподаватель Титаренко В.Г. ....	13
Методика преподавания ритмики. Преподаватель Соколова И.А. ....	13
Оперная драматургия. Преподаватель Дроздецкая Н.К. ....	15

## История мировой культуры. Преподаватель Москвичева Ю.В.

### Задание 1. Тест. Тема «Культура России XVIII века».

1. Первый император России
  - а) Александр I
  - б) Павел I
  - в) Петр I
  
2. Санкт-Петербург основан Петром I в
  - а) 1699 году
  - б) 1703 году
  - в) 1800 году
  
3. В эпоху барокко получает развитие тип храма
  - а) крестово-купольный
  - б) шатровый
  - в) восьмерик на четверике
  
4. Екатерининский дворец в Царском Селе имеет
  - а) линейную композицию
  - б) композицию покоем
  - в) ротонду
  
5. Шпалера - это
  - а) развеска икон в храме
  - б) сплошная развеска картин на стене
  - в) расстановка статуй вдоль стены
  
6. Главный архитектор русского барокко
  - а) Камерон
  - б) Кваренги
  - в) Растрелли-младший
  
7. Строгий (зрелый) классицизм получает развитие в России
  - а) в 1780-1790х гг.
  - б) в 1700-1730х гг.
  - в) 1800х гг.
  
8. Основоположник жанра портрета в России
  - а) Рокотов
  - б) Никитин
  - в) Левицкий
  
9. Лессировочную технику в живописи использовал
  - а) Рокотов
  - б) Лосенко
  - в) Ерменев
  
10. Мастер детского портрета
  - а) Вишняков
  - б) Матвеев

- в) Боровиковский
11. Ведута - это
- а) вид портрета
  - б) вид натюрморта
  - в) вид пейзажа, выполненного с документальной точностью
12. Портрет Марии Лопухиной написал
- а) Никитин
  - б) Боровиковский
  - в) Антропов
13. Основоположник пейзажа в России
- а) Семен Щедрин
  - б) Иван Айвазовский
  - в) Карл Брюллов
14. Картина «Владимир и Рогнеда» Лосенко принадлежит
- а) к историческому жанру
  - б) к портрету
  - в) к бытовому жанру
15. Плафон - это
- а) вид пейзажа
  - б) мозаика пола
  - в) расписной потолок в дворцовом интерьере

**Задание 2. Дать развернутые ответы**

1. Назовите основные жанры русской живописи
2. Что такое анфилада?
3. Перечислите иностранных мастеров (архитекторов и живописцев), работавших в России
4. Назовите основные произведения Никитина
5. Перечислите (с пояснением) композиции дворцов эпохи барокко

**Задание 3. Характеристика творчества одного из художников XVIII века (по выбору)**

**Основы философии. Преподаватель Шайхет Е.В.**

**Тема для самостоятельного изучения: Натурфилософия 16-18вв.**

Вопросы для изучения:

1. Общая характеристика натурфилософии.
2. Английская натурфилософия. Ф. Бэкон.

Западноевропейская философия в период буржуазных революций 16-18 вв.  
(Натурфилософия).

В период 16-18 вв. в наиболее передовых странах Западной Европы в недрах старого феодального способа производства окончательно складываются новые капиталистические отношения. Дворянство, на которое опирается власть монарха, все более теряет не только свою экономическую силу, но и политическое влияние, что связано с укреплением буржуазии как новой социальной силы и носителя новой системы ценностей. Но эти

ценности, так же как и новый тип экономических отношений пробивают себе дорогу через глобальные социальные потрясения. Период 16-18 вв.- этап буржуазных революций в Европе:

Нидерланды – середина 16- начало 17вв.

Англия – середина 17в.

Франция конец 18в.

Разложение феодальных отношений существенно изменяет положение религии в обществе. Духовная диктатура церкви подорвана, что создает предпосылки для развития наук. Однако религия все еще сохраняет значительную идейную власть над людьми. Не удивительно, что ранние буржуазные революции 16-18 веков совершаются под знаменем новой реформированной религии – протестантизма.

Но если религия составляет значительную часть моральных ценностей людей, то в науке и философии она окончательно теряет свое прежнее господствующее положение. Бурное развитие естественных наук, их выводы и постулаты окончательно изменяют традиционное теологическое мировосприятие. Формируется *натурфилософия* – особый взгляд на мир, основанный на выводах естественных наук. Наибольшее распространение получает материалистические трактовки мироздания (так называемый неосознанный материализм естествоиспытателей).

В этот период меняется и понимание задач науки и философии. В отличие от большинства своих предшественников, считающих смыслом философствования постижение некоей «высшей истины», девиз философов Нового времени: не «наука ради науки», а увеличение власти человека над природой посредством рационального совершенствования всех сторон жизни человека.

В определенном смысле, эпоха натурфилософии – гимн человеческому разуму, способному постичь все глубины бытия, а значит возвысить человека над миром.

Крупнейшие натурфилософы:

Англия: Френсис Бэкон, Томас Гоббс, Джон Локк.

Франция – Рене Декарт.

Голландия – Бенедикт Спиноза.

### **Самостоятельное изучение темы: « Натурфилософия Ф.Бэкона»**

Опорный конспект

Ф.Бэкон.  
(1561-1626гг)

Родоначальник опытной науки нового времени.

Гносеология Бэкона как новое понимание целей философии.

Цель натурфилософии - возвышение человека над природой посредством обретения истинного знания.

Опыт как главный метод познания. Виды опытов.

Заблуждения разума как препятствия познания : «идолы рода, пещеры, площади, театра»

Пути познания.

Особенности онтологии Бэкона.

Двойственность природы человека по Бэкону.

### **Проблемный вопрос.**

В чем заключаются основные отличия основ миропонимания эпохи Натурфилософии и Средневековой философии

**Иностранный язык. Преподаватель Михалёва И.Г.**

**Задание по английскому языку:** Учебник Николайко – урок 5 учить слова к диктантам 5.1, 5.2, урок 6 письменный перевод диалога +упражнение.

**Задание по немецкому языку:** стр. 264 перевод текста (письменно), выписать слова в словарь, упр. 3 стр.267, упр. 30, 31, стр.274 (письменно).

### **Музыкальная литература (отечественная). Преподаватель Дроздецкая Н.К.**

Готовиться к опросу по опере «Борис Годунов» М. Мусоргского. При подготовке использовать материалы лекций и учебника по «Русской муз. литературе» вып. 2.

### **Музыкальная литература (современная зарубежная). Преподаватель Супонева Г.И.**

Музыкальная культура Франции. Композиторы группы «Шести». Франсис Пуленк. (конспекты, подготовка к опросу).

### **Сольфеджио. Преподаватель Кузнецова Н.Н.**

1. **Одноголосие:** Островский, Соловьев, Шокин «Сольфеджио» №№399 – 402.
2. **Трехголосие:** Способин «Двухголосие. Трехголосие» №123.
3. **Интонационные упражнения от звука:** построить от звука «b» малый мажорный септаккорд и разрешить по схеме, используя таблицу; петь полученные аккорды.
4. **Интонационные упражнения в ладу:** в тональности f moll построить указанную аккордовую последовательность и петь ее – T-D<sup>4</sup><sub>3</sub>- DD<sup>#1</sup><sub>7</sub> - T<sub>6</sub>- D<sup>6</sup><sub>5</sub> → S=VI -II<sup>4</sup><sub>3</sub>-DD<sup>4</sup><sub>3</sub><sup>b5</sup>-k-D<sub>7</sub>-t.
5. **Диктант:** записать трехголосный диктант (количество проигрываний – 9 / 10) по ссылке  
[http://www.lafamire.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1129&catid=39&Itemid=82](http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1129&catid=39&Itemid=82)

### **Гармония. Преподаватель Кузнецова Н.Н.**

1. Дубовский, Евсеев, Способин, Соколов «Учебник гармонии» («Бригадный»), тема 41 – **конспект**, анализ музыкальных примеров из текста;
2. Письменное решение задач по теме 41 - №618 (1 – 3, 5);
3. Игра на фортепиано - №619 (1 – 3), №618 (4); секвенция №250 (хроматическая, см. ниже)



4. Игра модуляций из минора во все тональности 1 степени родства (по сочиненной 4-х-тактовой заготовке).

## **Анализ музыкальных произведений. Преподаватель Боярских Е.А.**

1. *Тема: Большое регулярное рондо.* Подготовиться к устному зачету по материалам лекции.
2. В учебнике Т. Кюрегян читать соответствующий параграф с. 76-81 (прилагается).
3. Выполнить анализ произведений: А.П. Бородин «Спесь»; Р. Шуман. Новеллетта №5 D-dur, В.А. Моцарт Соната F-dur KV 533/494 III часть. Составить схемы форм.

ным проведением побочных тем или без него. Разделы большого рондо именуются: излагающий главную тему — рефреном, излагающие побочные темы — эпизодами (первый, второй и т.д.).

Большое рондо подразделяется: а) по количеству тем — на трехтемное, четырехтемное и т.д.; б) по правильности возвращения главной темы после побочных — на регулярное и нерегулярное; в) по объекту повторения — на формы, где возвращается только главная тема, и формы, где возвращается также побочная тема (или темы). В результате полное определение формы большого рондо многосложно, например, трехтемное регулярное рондо, или четырехтемное нерегулярное рондо, или трехтемное регулярное рондо с повторением первой побочной темы и т.д.

Слагаемые большого рондо в принципе те же, что и малого — это темы и ходы, и они обладают аналогичными характеристиками — темы более устойчивы, хотя и различны по весу (отсюда деление на главную и побочные), ходы неустойчивы. Однако многотемность большого рондо обуславливает еще одну иерархию — на уровне побочных тем: они также обладают разной весомостью, отличаясь степенью самостоятельности, глубиной мотивного и тонального контраста, протяженностью и структурной определенностью.

Из общего определения большого рондо ясно, что его планировка может быть весьма различной и учесть все схемы почти невозможно. Многочисленные формы с разными схемами роднит указанный общий фундаментальный принцип — п е р е х о д одной темы в другую. Типичное для рондо скрепление формы главной темой (в результате ее повторения) также существенно, однако достижимо и без ее регулярного возвращения. Поэтому формы, где новые темы равномерно чередуются с главной, но, лишённые переходов, вводятся путем сопоставления с ней, похожи на рондо внешне, тогда как по существу ближе составным формам. Двойственной природе таких форм отвечает компромиссное (и внутренне противоречивое) наименование — «составное рондо».

Большое рондо лишь умножает принцип малого, но не отменяет его, в своей основе сохраняя тот же характер музыкальной мысли. Поэтому оно и применяется в сущности в тех же условиях: как форма выражения лирического состояния и, напротив, как способ выразить мысли легкие и живые. В первом случае это медленные части сонатно-симфонических циклов, отдельные лирические пьесы; во втором — финалы циклов, иногда первые части и также отдельные пьесы. В музыке вокальной большое рондо встречается в камерной литературе и в опере — в сольных номерах, в ансамблях, хорах, сценах.

§ 93. Большое регулярное рондо. Регулярным называется рондо, в котором главная (начальная) тема последовательно возвращается после побочных<sup>82</sup> (стрелка обозначает переход):

Главная → 1-я побочная → Главная → 2-я побочная → Главная ... Главная

Общее число тем не регламентировано, но как правило их три — главная и две побочные (пятичастное рондо в общей сложности: Моцарт. Концерт c-moll для ф-но с орк. KV 491, II ч.) или четыре — главная и три побочные (семичастное рондо: Бетховен. Секстет духовых ор. 71, IV ч.); форма с большим числом тем редка (Моцарт. Дивертисмент D-dur KV 205, V ч. — пять тем или девять частей).

Г л а в н а я т е м а характеризуется теми же свойствами, что и в малом рондо: она песенная по природе, преобладают формы простая двухчастная (Моцарт. Соната для скрипки и ф-но Es-dur KV 481, II ч., начало темы см. в примере 141) и простая трехчастная (Моцарт. Соната B-dur KV 570, II ч.), период здесь встречается значительно реже (Моцарт. Соната для скрипки и ф-но e-moll KV 60, III ч.). Иногда главная тема включает контрастный материал, но это скорее исключение (Моцарт. Концерт для скрипки с орк. D-dur KV 218, III ч.: 8+6 — 2/4 Andante, 16 — 6/8 Allegro).

При повторных проведений главная тема может варьироваться (Бетховен. Квартет ор. 74, II ч.), сокращаться (например, до начального периода при исходной песенной форме: Моцарт. Соната B-dur KV 570, II ч.). В рондо венских классиков главная тема всегда проводится в главной тональности. Допустимое начало одного из проведений в какой-либо побочной тональности обычно имеет своим продолжением поиски главной тональности (как при ложной репризе) и уже в ней — истинное начало темы (Моцарт. Соната для скрипки и ф-но Es-dur KV 481, II ч.: при третьем появлении /т. 65/ целое предложение главной темы звучит в тональности Sn; второе же предложение превращается в длинный ход, подводящий к главной тональности As-dur, где дается полное проведение главной темы).

В более поздней музыке главная тема при срединных проведений может транспонироваться (Шуберт. Соната a-moll ор. 164, II ч. — второе проведение в F-dur) и даже стать тонально неустойчивой, ходообразной

<sup>82</sup> В европейской теории XIX — нач. XX вв. такая конструкция называлась третьей формой рондо.

(Брамс. Соната C-dur op. 1, IV ч.). Кроме того, в позднем рондо последнее проведение главной темы иногда отсутствует, так что форма заканчивается побочной темой (Прокофьев. Менуэт из бал. «Ромео и Джульетта»).

Побочные темы как норма мотивно самостоятельны. Разная степень контраста с главной темой определяется в большинстве случаев не столько наличием или отсутствием мотивных связей, сколько самим типом тематического материала, его жанровыми (в широком смысле) корнями. Например, первая побочная тема может сохранять присущий главной теме дух инструментализма, тогда как вторая побочная — обнаруживать родство с кантиленой (Моцарт. Дивертисмент D-dur KV 205, V ч.) или наоборот, вторая побочная может выделяться своим инструментальным характером при песенной главной и первой побочной (Моцарт. Концерт для ф-но с орк. D-moll KV 466, II ч.). Контраст между второй побочной и главной темами подчас очень силен и нередко усугубляется сменой темпа, размера (Бетховен. Рондо G-dur op. 51). Впрочем, мотивные связи с главной темой все же возможны — скорее в первой побочной (едва ощутимые или очень заметные, вплоть до тематического тождества с главной темой — Моцарт. Квintет Es-dur KV 407, III ч.), а иногда и в обеих побочных темах (Моцарт. Квintет Es-dur KV 614, II ч.; в примере 141 начальная мелодическая фраза второй побочной представляет почти точное обращение опорных точек мелодии в начальной фразе главной темы; в свою очередь мелодическая линия первой побочной в ее начале точно совпадает с таковым во второй побочной, но из-за ритмического отличия это соответствие менее заметно).

Тональный план классического рондо в основном регулируется универсальной формулой T – D – S – T. Соответственно для первой побочной темы типична какая-либо доминантовая тональность, а для второй — субдоминантовая: D – S (Моцарт. Соната для скрипки и ф-но Es-dur KV 481, II ч.), D – Tr (Моцарт. Квintет Es-dur KV 407, III ч.). Нарастание субдоминантовости к концу может осуществляться и при слабой субдоминанте в первой побочной: Tr – S (Моцарт. Концерт для ф-но с орк. c-moll KV 491, II ч.). Для второй побочной темы не менее, чем субдоминантовая, характерна одноименная тональность — смена лада очень помогает созданию необходимого здесь тематического контраста (Бетховен. Рондо для скрипки и ф-но G-dur). В случае трех побочных тем комбинируются названные варианты: при мажорной главной тональности — D – Tr – D (Бетховен. Секстет op. 71, IV ч.), D – Tr – °T (Моцарт. Соната Es-dur для скрипки и ф-но KV 58, III ч.), при минорной главной — Tr – Sp – °T (Моцарт. Соната e-moll для скрипки и ф-но KV 60, III ч.) и т.п. Иногда нужная тональность достигается в первой побочной не сразу, но уже в процессе изложения темы, которая начинается в главной тональности (Моцарт. Маленькая ночная серенада, KV 525, II ч.; Бетховен. Романс G-dur для скрипки с орк. op. 40). Редчайшим исключением следует признать изложение всей побочной темы, особенно второй, в главной тональности; в этом случае отсутствие тонального обновления в теме, призванной внести наибольший контраст, компенсируется всеми возможными средствами, вплоть до смены метра и темпа (Моцарт. Соната B-dur для скрипки и ф-но KV 378, III ч.).

Форма побочных тем зависит от их протяженности и степени устойчивости; выбор широк — от предложения до сложной трехчастной. Первая побочная тема бывает в форме: большого предложения (Бетховен. Романс G-dur для скрипки с орк. op. 40), периода (Моцарт. Соната для скрипки и ф-но Es-dur KV 481, II ч., начало темы см. в примере 141), в простой двухчастной (Моцарт. Концерт c-moll для ф-но с орк KV 401, II ч.) и простой трехчастной (Моцарт. Соната B-dur KV 570, II ч.); возможная при изложении первой побочной тональногармоническая неустойчивость обуславливает и ее ходообразное строение (Бетховен. Соната № 4 a-moll для скрипки и ф-но, III ч.). Вторая побочная обычно более развернута, поэтому здесь чаще встречается не период (хотя он возможен: Бетховен. Соната № 25, III ч.), а простые формы — двухчастная (Моцарт. Соната B-dur KV 570, II ч.) и трехчастная (Моцарт. Квintет Es-dur KV 407, III ч.; также Моцарт. Соната для скрипки и ф-но Es-dur KV 481, II ч., начало темы см. в примере 141); с ростом масштабов и обособленности тем в более поздней музыке стала допустимой и невозможная у венских классиков сложная трехчастная форма (Шуберт. Соната D-dur op. 55, IV ч.).

Ходы в большом рондо принципиально не отличаются от ходов в малом рондо и так же разнообразны по своей протяженности и структуре, тематическому и тональногармоническому строению (см. § 88). Довольно редко бывают в наличии все ходы — и ведущие к побочным темам, и возвращающие к главной (Шуберт. Блестящее рондо для скрипки и ф-но op. 70). Ходов уводящих часто нет, и тогда побочные темы вводятся путем сопоставления (Моцарт. Соната для скрипки и ф-но Es-dur KV 481, II ч.). Особенно это характерно для второй побочной темы в пятичастном рондо, поскольку подчеркивает вносимый ею контраст (Моцарт. Квintет Es-dur KV 614, II ч.). Возвратные ходы, хотя бы в виде небольших связок, как правило, имеются (среди исключений —



Моцарт. Концерт для скрипки с орк. G-dur KV 218, III ч.: главная тема после первой побочной вступает «без посредников»).

Рондо без ходов вообще (Моцарт. Концерт для ф-но с орк. Es-dur KV 482, II ч.) или с минимальными связками между побочными темами и главной вплотную приближаются к составным формам и прежде всего — к сложной трехчастной с двумя трио, разделенными репризой главной темы. Провести границу между этими формами подчас очень трудно, и выбор того или иного определения обуславливается местом применения формы, типичным для той или иной формы жанром. Например, в менуэте или скерцо сонатно-симфонического цикла (равно как в других танцах, маршах) эту форму естественно трактовать как сложную трехчастную с двумя трио (Моцарт. Дивертисмент D-dur KV 334, V ч.), а в финале — скорее как рондо (Моцарт. Сонатина № 1 C-dur, IV ч.). Надо, однако, отдавать себе отчет в особом, составном характере такого рондо, в большой дистанции, отделяющей его от истинно «рондовой» формы, где темы переходят одна в другую, а не просто сопоставляются.

Единство и динамизм регулярного рондо венских классиков и некоторых позднейших, идущих в русле той же традиции, обуславливаются не только наличием переходов, но и целесообразным неравенством слагаемых. В сфере побочных тем оно выражается в принципиальном усилении контраста по мере продвижения формы, в увеличении протяженности и самостоятельности тем (например, в III ч. Сонаты для скрипки и ф-но e-moll KV 60 наблюдается последовательное структурное усложнение тем: первая побочная написана в форме периода, вторая — в простой двухчастной форме, третья — в простой трехчастной). Неравенство в проведеньях главной темы устанавливается посредством масштабных преобразований: первоначальное изложение темы обычно самое полное, нередко это какая-либо простая форма с повторением частей; следующее проведение сильно сокращено, от темы может остаться только начальный период; последнее проведение восстанавливает тему в ее исходном виде, но без повторения частей (Моцарт. Соната для скрипки и ф-но F-dur KV 547, I ч.). Целенаправленное варьирование рефрена также помогает устранить эффект механической повторности, а обычная для рондо развернутая кода (см. § 97) итожит его тематическое содержание.

Все это есть в тщательно выработанной пятичастной форме регулярного большого рондо из II ч. сонаты для скрипки и ф-но Es-dur KV481 Моцарта (пример 141). Песенная по сути, хотя инструментально «приукрашенная», главная тема (в первоначальном изложении — простая двухчастная репризная форма с повторением частей) подвергается искуснейшему варьированию, увеличивающему ее инструментальное наклонение. Здесь нет ни единого одинакового воспроизведения повторяемой мелодии: уже при первом изложении темы второе предложение варьирует первое, а реприза формы продвигает кропотливый процесс «вышивания по заданной канве» далее; второе проведение рефрена, «ложный» A-dur'ный рефрен, наконец, последний изыскивают все новые узоры, тонко расписывающие основной мелодический контур — вплоть до его растворения в хроматически мерцающей трели. Холодной красоты рефренов с их инструментально трактованной мелодикой противостоят эпизоды, где скрипка поистине поет с теплой и непосредственно-эмоциональной интонацией. Уже этот контраст тона делает форму рельефной и увлекательной для слушателя. Но есть еще лишенная эмоционального воздействия, но важная для динамического восприятия формы игра объемов: все три проведения рефрена масштабно не равны друг другу (первый рефрен с учетом повторений — 32 такта, второй рефрен в виде начального периода — 8 тактов, третий рефрен — целиком, но без повторения частей — 16 тактов), а эпизоды не равны между собой и не равны ни одному из проведений рефрена (первый эпизод /период из трех предложений/ — 12 тактов, второй эпизод /простая трехчастная форма/ — условно 18 тактов<sup>83</sup>). Наконец, есть тональный «сюжет», где традиционно-надежная основа T – D – S – T разнообразится непредсказуемыми вкраплениями (в том числе и благодаря коде с ее цитированием материала первого хода и второй побочной), дающими в итоге — даже без учета тонального движения ходов — более богатый план: T – D – T – S, °S – Sn – T, °T, T. Так, в совместном действии тематического, тонального, структурного факторов рождается «динамическое единство» классического большого рондо.

С разрастанием тем, с увеличением их числа, с доведением контраста до предела в некоторых образцах постклассической эпохи цельность формы уменьшается, и она приобретает подчас черты сюиты.

§ 94. Большое регулярное рондо с повторением побочных тем. В трехтемном, а иногда и в четырехтемном регулярном рондо побочная тема (или темы) очень часто повторяются — транспонированно или (в редких

<sup>83</sup> Условность названного числа тактов во втором эпизоде обусловлена тем, что его реприза постепенно превращается в ход и невозможно указать точный момент этого превращения (при данном подсчете за него принято начало второго предложения в репризе, что не совсем верно в плане восприятия формы).

случаях) на той же высоте. Новое качество, которое сообщает это повторение форме (о нем будет сказано ниже), позволяет расценивать ее как особую разновидность большого рондо. Ее место — почти исключительно в финалах сонатно-симфонического цикла (редкий пример в медленной части: Бетховен. Квартет ор. 18 № 3, II ч.) и сравнительно нечасто — в отдельных пьесах.

Основной тип формы, самый распространенный и стабильный, следующий<sup>84</sup>:

Главная → 1-я побочная → Главная → 2-я побочная → Главная → 1-я побочная → Главная  
Т Д Т S Т Т Т

(Обозначения тональностей условны: первая побочная тема возможна не только в доминантовой, но и в других побочных тональностях, а ее транспозиция бывает не только в главную тональности; вторая побочная также относительно свободна в выборе тональности, противопоставлена ей только главная.)

Примеры: Бетховен. Сонаты № 2, 4, 8, 11, 12, финалы; Григ. Соната № 2 G-dur для скрипки и ф-но, III ч.; Чайковский. Симфония № 2, II ч. (без транспозиции побочной темы при повторении). Моцарт. Соната A-dur для скрипки и ф-но KV 526, III ч. (третье проведение главной темы в тональности субдоминанты).

Варианты того же типа представляют формы с пропуском одного из проведений главной темы при повторении — третьего или четвертого<sup>85</sup>:

Главная → 1-я побочная → Главная → 2-я побочная → 1-я побочная → Главная

Пример: Моцарт. Соната D-dur KV 284, II ч. (редкий образец данной формы в медленной части).

Главная → 1-я побочная → Главная → 2-я побочная → Главная → 1-я побочная

Примеры: Гайдн. Симфония № 101 D-dur, IV ч.; Брамс. Соната № 2 A-dur для скрипки и ф-но, III ч. (третье проведение главной темы в субдоминантовой тональности).

Специфика большого рондо с повторением первой побочной темы в сравнении с формой без повторения — в иных пропорциях, в симметричности и уравновешенности целого. Изменения на заключительном участке формы не локальны, они косвенно отражаются и на предшествующем. Суть процесса такова. Обширная репризная зона из главной, побочной и снова главной тем, которая образуются вместо одиночного проведения главной темы, заставляет по-иному оценивать и начальный участок формы, построенный аналогично: он предстает как единый развернутый экспозиционный раздел. В сущности являя собой малое рондо (главная — побочная — главная) с той особенностью, что побочная тема здесь нередко имеет заключение, данный экспозиционный раздел почти никогда не отказывается от ходов — как уводящего к побочной теме, так и возвращающего к главной, и потому обладает особым единством (редкие примеры без хода к первой побочной теме: Бетховен. Соната № 1 D-dur для скрипки и ф-но, III ч.; Григ. «Из карнавала» ор. 19 № 3)<sup>86</sup>. В результате вторая побочная тема, оказавшись в центре, окруженная крупными симметричными экспозиционным и репризным разделами, обретает право на еще большую контрастность и самостоятельность, и это право она нередко реализует (отсюда, к примеру, возможность вариационной формы во второй побочной теме: Чайковский. Симфония № 2, II ч.). Для того, чтобы отделить центр формы со второй побочной от экспозиционного раздела еще сильнее, чтобы сделать границу между ними резче, здесь очень часто — можно сказать, как правило, — отсутствует ход (см. все вышеперечисленные примеры из сонат Бетховена). Однако в случаях крайнего контраста второй побочной темы, контраста на уровне циклического, ход к ней все же имеется, иначе форма рискует распасться (Моцарт. Концерт Es-dur для ф-но с орк. KV 271, III ч., Концерт Es-dur для ф-но с орк. KV 482, III ч.).

Изредка в описанной форме нет ходов вообще, соответственно она имеет составной характер и квалифицируется как рондо с повторением первой побочной темы только по типичным для формы условиям применения (Бетховен. Квартет ор. 18 № 4, IV ч.).

Показательный образец большого трехтемного рондо с повторением первой побочной представляет III ч. сонаты для скрипки и ф-но № 2 A-dur Бетховена (начала его тем приведены в примере 142), где четвертое проведение главной темы замещается кодой на ее материале.

Крупный репризный раздел, созданный путем дополнительного проведения первой побочной темы в конце, бывает иногда и в четырехтемном рондо:

<sup>84</sup> В европейской теории XIX – нач. XX вв. этот тип именовался четвертой формой рондо, а в ряде отечественных учебников советского периода — рондо-сонатой с эпизодом.

<sup>85</sup> Известен и обратный случай — с дополнительным проведением главной темы, которая «разрезает» прежде единое пространство первой побочной темы (Моцарт. Хафнер-серенада KV 250, VI ч.).

<sup>86</sup> Редкий случай малого рондо с повторением тем в экспозиционном разделе (главная – побочная – главная – побочная – главная): Шуберт. Соната a-moll ор. 42, IV ч.

Гл. → 1-я побочная → Гл. → 2-я побочная → Гл. → 3-я побочная → Гл. → 1-я побочная → Гл.

Пример: Моцарт. Соната B-dur KV 281, III ч.

В этом варианте, однако, отчасти утрачивается то укрупнение формы (три больших раздела), которое отличает вышеописанное трехтемное рондо. Подобный эффект в четырехтемном рондо удастся достичь в случае, если третья побочная тема столь весома, что может уравновесить все предыдущее (Моцарт. Концерт A-dur для скрипки с орк. KV 219, III ч.: третья побочная в одноименном миноре по сути представляет целую серию тем в составной форме и успешно противостоит начальному разделу, который являет уже не малое рондо, а большое трехтемное: Гл. – 1-я побочная – Гл. – 2-я побочная – Гл.).

Наконец, транспонированному повторению может подвергаться не только первая побочная тема, но и вторая<sup>87</sup>:

Гл. → 1-я побочная → Гл. → 2-я побочная → Гл. → 1-я побочная → Гл. → 2-я побочная → Гл.  
D S T T

Пример: Григ. Соната № 3 c-moll для скрипки и ф-но., III ч.

В таком случае большое рондо как бы удваивается, повторно проходя все свои стадии.

**§ 95. Большое нерегулярное рондо.** Нерегулярным называется рондо (с повторением тем или без него), в котором чередование главной темы и побочных при их первоначальном изложении не строгое, а свободное, вследствие чего рядом оказываются две и более побочные темы, а иногда и две главные. Например, в рондо Шуберта для ф-но в 4 руки e-moll op. 84 № 2:

Гл. 1-я побочная → 2-я побочная → Гл. → 1-я побочная 3-я побочная → 2-я побочная Гл.

Умножение тем в зоне первой или второй побочной было известно уже музыке венских классиков (Моцарт. Соната F-dur для скрипки и ф-но KV 57, III ч. — две темы в области первой побочной: C-dur и d-moll; Моцарт. Соната D-dur KV 311, III ч. — две темы в области второй побочной: h-moll и G-dur), но там рядом стоящие темы скорее дополняют друг друга, чем контрастируют, и потому сохраняют некоторое единство. В музыке более поздней различие достигает степени контраста, темы не объединяются, но существуют порознь, и форма в целом становится более дробной и пестрой (Григ. Квартет g-moll, IV ч.: первая побочная B-dur, вторая, после хода — d-moll; Шуман. Соната № 1 fis-moll, IV ч.: в зоне второй побочной, то есть после проведения главной темы в c-moll, целая серия тематических образований разной степени оформленности и контрастности).

Две самостоятельные темы в области главной требуют, конечно, особых условий, и не случайно, что немногие примеры такого рода содержатся в финальных рондо концертов для солистов с оркестром (Моцарт. Концерт для двух ф-но с орк. Es-dur KV 365, III ч.: первая главная тема оркестровая, вторая главная тема — солиста). Во избежание излишней тематической пестроты в качестве главной в дальнейшем фигурирует только одна тема (Моцарт. Концерт B-dur для ф-но с орк. KV 450, III ч.) или же та и другая поочередно.

Формы, в своей основе подобные нерегулярному рондо, но еще более свободные, уместны в больших оперных сценах, где изобилие тем, обусловленное сценическим действием, скрепляется возвращением время от времени главной темы. Например, планировка сцены на пристани (до появления Садко) из IV картины оп. «Садко» Римского-Корсакова такова:

Гл. → 1-я побочная → 2-я побочная → Гл. → 3-я побочная → 1-я побочная → 2-я побочная → Гл. Кода  
ц.144 ц.146 ц.149 ц.152 ц.153 ц.156 ц.158 ц.162 ц.166

**§ 96. Вступление и кода.** Вступление в большом рондо довольно редко. В отличие от рондо как части цикла, где вступление невелико и несамостоятельно (Чайковский. Квартет № 2, IV ч.), в рондо — отдельных сочинениях оно может разрастаться до очень солидной интродукции (Сен-Санс. Интродукция и рондо-каприччиозо для скрипки с орк.), имеющей значение почти самостоятельной вступительной пьесы. Контрастная по темпу, такая интродукция имеет собственный тематизм и подчас достаточно развернутую форму (в рондо для скрипки с орк. A-dur Шуберта вступительное Adagio написано в виде не доведенного до конца малого рондо: главная тема в простой трехчастной форме, ход, побочная в тональности субдоминанты, возвратный ход и предыкт, после которого — вместо репризы главной темы — вступает Allegro в форме большого рондо).

Кода в большом рондо бывает почти всегда и подчас в состоянии влиять на планировку целого. Довольно часто она вбирает в себя последнее проведение главной темы (Моцарт. Соната e-moll для скрипки и ф-но KV 60, III ч.), которое расценивается как кодовое ввиду соответствующих гармонических и структурных изме-

<sup>87</sup> Сокращенным вариантом этого типа можно считать рондо, где транспонированно повторяется только вторая побочная, без первой (Брамс. Соната № 3 F-dur, V ч.).

нений в изложении. В развернутой коде (из трех разделов) крайние разделы могут строиться на материале главной темы, а центральный — на каком-либо ином. В таком случае в коде продолжается «рондовое» чередование главного и побочного материала, но и тот, и другой окрашены в кодовые тона (прежде всего благодаря гармонии заключительного характера, ориентированной на тонику). Бывает, что кода содержит дополнительные проведения побочных тем — первой (Чайковский. Квартет № 2, IV ч.) или второй (Григ. Концерт для ф-но с орк., III ч.). Ввиду итогового характера коды для нее вполне естественно объединить многие темы рондо (Бетховен. Соната № 4 a-moll для скрипки и ф-но, III ч.), в том числе вступительную (Моцарт. Дивертисмент B-dur KV 287, VI ч.). Введение в коду нового материала, напротив, несколько противоречит ее природе, а в рондо оно особенно редко вследствие его многотемности (Григ. «Из карнавала» ор. 19 № 3).

### *Задания по анализу*

В нижеследующих заданиях анализировать форму большого рондо. Анализ может быть последовательным (установление границ в форме, характеристика главной темы, хода, первой побочной и т.д.) либо выборочным: после установления типа формы и границ в ней рассматриваются а) главная тема по всех проведениях; б) побочные темы (в сравнении между собой и с главной темой); в) ходы; г) вступление и кода; д) форма в целом.

**Задание 41** (§ 93). Моцарт. Соната для скрипки и ф-но Es-dur KV 380, III ч. Бетховен. Соната № 10, III ч.; Рондо ор. 51 № 1 C-dur. Шуман. Новеллетта № 5 D-dur. Бизе. Хор и сцена № 25 из IV д. оп «Кармен».

**Задание 42** (§ 94). Бетховен. Соната № 5 F-dur для скрипки и ф-но, IV ч. Чайковский. Большая соната G-dur ор. 37, IV ч. Моцарт. Соната F-dur KV 533/494, III ч.; Соната Es-dur для скрипки и ф-но KV 302, II ч.

**Задание 43** (§ 95). Шуман. «Венский карнавал», I ч. Шопен. Рондо ор. 1. Бородин. Плач Ярославны из IV д. оп. «Князь Игорь». Моцарт. Концерт A-dur для ф-но с орк. KV 488, III ч.

**Задание 44** (итоговое). Моцарт. Рондо a-moll KV 511. Бетховен. Соната № 21, III ч. Брамс. Соната для скрипки и ф-но № 1 G-dur, II ч. Глазунов. Концерт для скрипки в орк., II ч. Вебер. Соната № 3 d-moll ор. 49, III ч. Танеев. Фортепьянный квинтет ор. 30, II ч. Глазунов. Симфония № 5, II ч. Римский-Корсаков. Финал I д. из оп. «Снегурочка».

### *Практические упражнения*

**Упражнение 38** (§ 93). На главную тему, ранее продленную до простой трехчастной формы (упр. 25), сочинить трехтемное регулярное рондо; второе проведение главной темы сделать сокращенным, ход ко второй побочной не обязателен. Образец выполнения: пример 143.

**Упражнение 39** (§ 93). Импровизировать на фортепьяно большое рондо на данную главную тему (пример 118; желательно продление темы до простой двухчастной или простой трехчастной форм).

## **Глава V. Сонатная форма**

**§ 97. Определение. Применение. Классификация.** Сонатной называется форма из трех разделов, где после первого раздела — экспозиции с противопоставлением главной и побочной тем (тонального, структурного, образного) следует второй — разработка, где темы развиваются, а затем третий — реприза, повторяющий экспозицию с изменениями тональными (вследствие транспозиции побочной темы) и, возможно, иными.

Отличие сонатной формы от нижестоящих по рангу заключается в том, что в ней разработочное развитие (в ограниченной мере возможное и в рондо, и даже в песенных формах) приобретает значение ведущего метода тематической работы, а разработка как специальный раздел находится в центре формы не только по своему местоположению, но и по смыслу, по роли в целом.

Сонатная форма применяется почти всегда в сонатно-симфоническом цикле: в первой части более всего, а также в финале, в медленной части, как исключение — в скерцо; она бывает и формой отдельных произведений разных жанров — фантазии, баллады, поэмы и др. Жанр музыки немало влияет на характер сонатной формы. Не случайно, что наряду с универсальным термином «сонатная форма» бытует и более узкий — «сонатное allegro», который в старых руководствах уточнялся еще сильнее: «форма первого allegro», то есть именно первой частью сонатного цикла. Поскольку в таком сонатном allegro природа формы проявляется в наибольшей степени, оно выделено в нижеследующей классификации в качестве первого — основного — типа формы. С попаданием в другие части цикла сонатная форма более или менее трансформируется согласно их потребно-

## Основы общей психологии. Преподаватель Титаренко В.Г.

Смотри архив материалов на сайте.

## Методика преподавания ритмики. Преподаватель Соколова И.А.

### Что такое логоритмика?

Логоритмика – это система двигательных упражнений, в которых различные движения сочетаются с произнесением специального речевого материала. Это форма активной терапии, преодоление речевого и сопутствующих нарушений путем развития и коррекции неречевых и речевых психических функций и в конечном итоге адаптация человека к условиям внешней и внутренней среды.

Особенность метода заключается в том, что в двигательные задания включается речевой материал, над качеством которого призвана работать логопедическая ритмика, музыка не просто сопровождает движение, а является его руководящим началом. Под влиянием регулярных логоритмических занятий у детей происходит положительная перестройка сердечно-сосудистой, дыхательной, двигательной, сенсорной, речедвигательной, и других систем, а также воспитание эмоционально-волевых качеств личности.

Цель логоритмики: профилактика и преодоление речевых расстройств у детей с 2 до 5 лет путем развития, воспитания и коррекции у детей двигательной сферы в сочетании со словом и музыкой.

В результате логоритмических занятий реализуются следующие задачи:

- уточнение артикуляции;
- развитие фонематического восприятия;
- расширение лексического запаса;
- развитие слухового внимания и двигательной памяти;
- совершенствование общей и мелкой моторики;
- выработка четких, координированных движений во взаимосвязи с речью;
- развитие мелодико-интонационных и просодических компонентов;
- творческой фантазии и воображения.

Структура логоритмических занятий включает в себя развитие памяти, внимания, оптико-пространственных функций, слуховых функций, двигательной сферы, ручной моторики, артикуляционной моторики, речевой функциональной системы, звукопроизношения. В занятия включаются пальчиковые игры или массаж пальцев, гимнастика для глаз, различные виды ходьбы и бега под музыку, стихотворения, сопровождаемые движениями, логопедическая гимнастика, мимические упражнения, а также могут быть упражнения на релаксацию под музыку, чистоговорки, речевые и музыкальные игры.

*Если ребенок 2 лет не говорит или говорит плохо- есть смысл попробовать заниматься логоритмикой. В этом возрасте очень трудно осуществлять логопедическое воздействие - ребенок быстро утомляется, не может выполнять артикуляционную гимнастику и т.д. Детям более старшего возраста, уже занимающихся с логопедом, логоритмика тоже может помочь в плане закрепления звуков, отработки плавности речи, улучшения двигательной координации, обучения коммуникативным навыкам.*

Таким образом, логоритмика – методика, опирающаяся на связь слова, музыки и движения.

### Примеры упражнений:

#### Танец – игра «Вороны» А. Ануфриева

**Цель:**

- развивать подражательные навыки;
- учить проговаривать фразы с различной силой голоса.
- учить сочетание движения и речь;
- побуждать к участию в театрализованной игре;

Вот под елочкой зеленой Скачут весело вороны Кар-кар-кар!	<i>Прыгают на двух ногах в произвольном направлении</i>
Целый день они кричали Спать ребятам не давали. Кар-кар-кар!	<i>Стоят на месте, делают большие махи руками</i>
Только к ночи умолкают Спят вороны, отдыхают. Кар-кар-кар!	<i>Убегают на места и кладут ладошки под щеку Закрывают глаза («спят»).</i>

### Игра «Танюшины игрушки»

#### Цель:

- развивать память физических действий и ощущений.
- развивать двигательные навыки, научить выполнять упражнения слаженно, дружно.
- развивать умение сочетать движения с речью.

Есть у девочки Танюшки В доме разные игрушки:	<i>присесть влево, вперед, вправо</i>
Заяц, волк, медведь, лиса	<i>изобразить походку каждого</i>
Грузовик без колеса,	<i>присесть, изобразить повороты руля</i>
Кукла Барби и кровать,	<i>встать, изобразить баюканье куклы</i>
Есть любимая лошадка.	<i>Изобразить скачки на лошади.</i>
Ей расчешем длинный хвостик	<i>лавными движениями руки сверху вниз</i>
И верхом поедem в гости	<i>Изобразить скачку на лошади.</i>

### Игра «Хрюшки и пес»»

#### Цель:

- развивать фантазию, образное мышление, актерские способности;
- учить выразительно, произносить фразы, несущие различную эмоциональную окраску;
- вызывать положительный эмоциональный настрой.

Хрюшки в лужице лежали, Хрюшки ножками болтали. Хрю-хрю-хрю, Хрю-хрю-хрю!	<i>ложатся на пол на живот и болтают ногами</i>
Хрюшки ножками болтали. Показали пяточки	<i>встают на колени, опираясь руками о пол,</i>
Свои хвостики-крючки	<i>Поднимают голову и вертят хвостиком.</i>
Песик по двору гулял,	<i>дети – «поросята» садятся на колени.</i>
Поросяток распугал	<i>«песик» ходит вокруг, пугая их.</i>
Гав-гав-гав, да-да-да! Разбегайтесь, кто куда!	<i>«поросята» убегают на места.</i>

### Речевая игра «На дачу»

#### Цель:

- развития чувства ритма у детей.

- воспроизведение ритмических рисунков хлопками.
- уметь координировать движения со словами.

Мы едем в электричке: «Ура, ура, ура!»	<i>подпрыгивают на стульчиках</i>
Стучат, стучат колеса «Та-та! Та-та! Та-та!»	<i>шлепки по коленкам хлопки</i>
Мелькают мимо сосны И ели, и дома.	<i>повороты головы вправо, влево</i>
Стучат, стучат колеса «Да-да! Да-да! Да-да!»	<i>шлепки по коленкам. хлопки</i>
На даче ждет нас Мурка, Дружище верный Рекс,	<i>имитация “мягкие лапки кошки” кисти рук трясут.</i>
Приедем мы на дачу Пойдем все вместе в лес.	<i>Шлепки по коленкам.</i>

**Задание:** подобрать два упражнения по каждому пункту и сформулировать цель каждого упражнения (как в примерах):

- Упражнения на развитие дыхания, голоса и артикуляции
- Упражнения на активизацию внимания и памяти
- Речевые упражнения без музыкального сопровождения
- Речевые упражнения с музыкальным сопровождением
- Упражнения на развитие мимики
- Артикуляционные упражнения
- Упражнения на развитие фонематического восприятия
- Коррекция звукопроизношения

### **Оперная драматургия. Преподаватель Дроздецкая Н.К.**

Найти в И-нете и прослушать оперу Дж. Пуччини «Турандот»: желательна постановка Дзеффирелли, с участием Пласидо Доминго и с русскими субтитрами; подготовить свои слушательские наблюдения и замечания об особенностях драматургии оперы и исполнителях ведущих партий.