Министерство культуры Российской Федерации

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Кафедра теории музыки

Рабочая программа дисциплины

«МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА»

для обучающихся по специальностям
53.05.01 Искусство концертного исполнительства
Специализация № 1 «Фортепиано»,
Специализация № 2 «Орган, клавесин, исторический клавир»,
Специализация № 3 «Концертные струнные инструменты
(по видам инструментов: скрипка, альт, виолончель, контрабас, арфа), исторические струнные инструменты»,
Специализация № 4 «Концертные духовые и ударные инструменты
(по видам инструментов: флейта, кларнет, гобой, фагот, труба, тромбон, валторна, туба, саксофон, ударные инструменты), исторические духовые и ударные инструменты»,
Специализация № 5 «Концертные народные инструменты
(по видам инструментов: баян, аккордеон, домра, балалайка, гитара)»
Квалификация «Концертный исполнитель. Преподаватель»

53.05.02 Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром и академическим хором
Специализация № 1 «Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром»
Квалификация «Дирижер оперно-симфонического оркестра. Преподаватель»
Специализация № 2 «Художественное руководство
академическим хором»
Квалификация «Дирижер академического хора. Преподаватель»

53.05.04 Музыкально-театральное искусство
Специализация № 1 «Искусство оперного пения»
Квалификация «Солист-вокалист. Преподаватель»

Новосибирск 2021

УТВЕРЖДЕНА
на заседании Ученого совета
ФГБОУ ВО «Новосибирская
государственная консерватория
имени М.И. Глинки»
«28» июня 2021 г.
Председатель Ученого совета
_____ Ж.А. Лавелина

Составлена
в соответствии с требованиями
ФГОС ВО по специальностям

53.05.01 Искусство концертного исполнительства (специализации № 1 «Фортепиано»; № 2 «Орган, клавесин, исторический клавир»; № 3 «Концертные струнные инструменты» (по видам инструментов: скрипка, альт, виолончель, контрабас, арфа), исторические струнные инструменты»; № 4 «Концертные духовые и ударные инструменты (по видам инструментов: флейта, кларнет, гобой, фагот, труба, тромбон, валторна, туба, саксофон, ударные инструменты), исторические духовые и ударные инструменты»; № 5 «Концертные народные инструменты (по видам инструментов: баян, аккордеон, домра, балалайка, гитара)»);

53.05.02 Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром и академическим хором (специализации № 1 «Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром», № 2 «Художественное руководство академическим хором»);

53.05.04 Музыкально-театральное искусство (специализация № 1 «Искусство оперного пения»)

Автор-составитель: канд. искусствоведения, доцент А.С Молчанов

Редактор: начальник методического отдела М.Ю. Смирнова

Рецензенты: доктор искусствоведения, профессор С.С. Гончаренко,
кандидат искусствоведения, доцент Ж.А. Лавелина

I. **Организационно-методический раздел**

Рабочая программа дисциплины «Музыкальная форма» составлена в соответствии с требованиями ФГОС ВО в области культуры и искусства (М., 2017) к минимуму содержания и уровню подготовки выпускника по специальностям 53.05.01 Искусство концертного исполнительства (специализации № 1 «Фортепиано»; № 2 «Орган, клавесин, исторический клавир»; № 3 «Концертные струнные инструменты» (по видам инструментов: скрипка, альт, виолончель, контрабас, арфа), исторические струнные инструменты»; № 4 «Концертные духовые и ударные инструменты (по видам инструментов: флейта, кларнет, гобой, фагот, труба, тромбон, валторна, туба, саксофон, ударные инструменты), исторические духовые и ударные инструменты»; № 5 «Концертные народные инструменты (по видам инструментов: баян, аккордеон, домра, балалайка, гитара)»); 53.05.02 Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром и академическим хором (специализации № 1 «Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром», № 2 «Художественное руководство академическим хором»); 53.05.04 Музыкально-театральное искусство (специализация № 1 «Искусство оперного пения»), с учетом учебных планов НГК этих специальностей и локальных нормативных актов.

В основу данной рабочей программы положено содержание программ: 1) «Анализ музыкальных произведений» для музыкальных вузов по специальности «Инструментальное исполнительство» федерального компонента СД ГОС ВПО (сост. М.С. Скребкова-Филатова, М., 2006), рекомендованной Учебно-методическим объединением высших учебных заведений РФ по образованию в области музыкального искусства и Министерством культуры РФ; 2) «Анализ музыкальных произведений» (сост. С.П. Панкратов, М., 1988).

Аннотация курса. Данный курс входит в число дисциплин обязательной части Блока Б.1 «Дисциплины (модули)». Общая трудоемкость дисциплины – 3 ЗЕТ (108 часа), аудиторная работа – 66 часов, самостоятельная работа – 40 часов, контроль – 2 часа, время изучения – 5-6 семестры. Предмет реализуется в форме мелкогрупповых занятий.

Цель курса состоит в изучении принципов и закономерностей музыкального формообразования, овладении музыкантами-исполнителями навыками анализа музыкальных произведений различных исторических эпох, жанров, стилей и форм.

В *задачи дисциплины* входит изучение принципов музыкального формообразования как основы для профессиональной исполнительской, исследовательской, педагогической деятельности музыкантов; совершенствование аналитического аппарата студентов, необходимого для успешной работы в классе по специальности; формирование навыков самостоятельного анализа музыкантами-исполнителями произведений, созданных в различные исторические эпохи, развитие художественно-аналитического мышления студентов; формирова-

ние умений и навыков как «малого анализа», рассматривающего отдельные аспекты музыкального произведения, так и «целостного анализа» в связи с особенностями образного строя, драматургии, структуры.

Место курса в системе профессиональной подготовки выпускника. Курс «Музыкальная форма» является неотъемлемой частью профессиональной подготовки музыкантов. В содержательном плане он обобщает умения и навыки, полученные в рамках освоения других дисциплин музыкально-теоретического цикла, направленных на развитие профессионального музыкального мышления, художественного вкуса, а также расширение общеэстетического и музыкального кругозора молодого исполнителя.

Требования к уровню освоения содержания курса. Данная дисциплина участвует в формировании следующих компетенций, в соответствии с которыми студент должен быть:

ОПК-1 Способен применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности, постигать музыкальное произведение в широком культурно-историческом контексте в тесной связи с религиозными, философскими и эстетическими идеями конкретного исторического периода,

Знать:

– основные типы форм классической и современной музыки;
– основные направления и стили музыки XX – начала XXI вв.;
– композиторское творчество в историческом контексте;

Уметь:

– анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;
– применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности;

Владеть:

– навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины;
– профессиональной терминологией;
– практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений;
– навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох.

ОПК-6 Способен постигать музыкальные произведения внутренним слухом и воплощать услышанное в звуке и нотном тексте,

Знать:

– различные виды композиторских техник (от эпохи Возрождения и до современности);

– стилевые особенности музыкального языка композиторов XX века в части ладовой, метроритмической и фактурной организации музыкального текста;

Уметь:

– пользоваться внутренним слухом;

– анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания;

Владеть:

– теоретическими знаниями об основных музыкальных системах.

Краткие методические указания.

Занятия по дисциплине проходят в группе и носят лекционно-практический характер. Урок включает теоретическую часть (объяснение педагога) и практическую (анализ произведений студентами, доклады по разным темам, семинарские выступления). Соотношение данных частей урока может меняться в зависимости от характера изучаемой темы, специализации, а также уровня подготовленности группы. По желанию педагога отдельные темы могут изучаться в виде семинарских занятий.

Важной особенностью курса Музыкальная форма на исполнительских факультетах является его практическая направленность. В связи с этим необходимо в контексте курса применять различные аналитические задания (индивидуальные и в малых группах), способствующие закреплению положений теоретической части, а также выработки категориального аппарата и общей методики анализа. Полезно систематически активизировать самостоятельную творческую работу студентов, поручая им доклады с всесторонним анализом произведений специального класса, а также семинарские выступления на разные темы. Аналитический разбор должен быть всегда доказателен и музыкально окрашен, сопровождаться иллюстрацией произведения за фортепиано или же с использованием средств звукозаписи. Возможно прослушивание одного и того же произведения в различных исполнительских трактовках, что, с одной стороны, даст возможность студентам-инструменталистам глубже почувствовать связь между содержательными и структурными особенностями анализируемого сочинения, а с другой — проявит вариантную множественность исполнительской интерпретации.

II. Содержание курса

Требования к минимуму содержания по дисциплине (основные дидактические единицы)

Знакомство с основами теории музыкального формообразования и главными этапами развития истории музыкальных форм; представления о закономерностях развития музыкального языка. Тема и принципы тематического развития; функции частей в музыкальной форме. Классификация музыкальных форм: полифонические, гомофонные, циклические и оперные. Жанровая система музыки. Изучение типовых музыкальных форм XVIII -XIX веков. Новые

принципы формообразования в музыке XX века. Анализ примеров из музыкальной литературы в виде целостных произведений и их фрагментов.

Тема 1. Введение в предмет.

Предмет, цели, задачи, методы курса «Музыкальная форма». Категория музыкального произведения и формы, основные этапы развития европейской музыки XVII-XX веков. Анализ как наука о строении музыкальных произведений и методах подхода к ним. Возникновение учения о музыкальной форме в конце XVIII века в Германии. Основополагающий труд А.Б. Маркса «Учение о музыкальной композиции», его системный характер. Понятие музыкальной формы: структурный аспект и система средств выразительности. Специфика проявления формы в связи с особенностями музыки как вида искусства. Архитектоническая и процессуально-динамическая стороны композиции. Единство формы и содержания. Функциональный профиль музыкального произведения, система функций. Всеобщие функции развития (i:m:t), общие логические и специальные композиционные функции (по В. Бобровскому), функции музыкального материала. Интегрирующий характер курса анализа музыкальных произведений, основанного на единстве всех сторон музыки и подчиненного художественной идее целого.

Практическая работа. Функциональный анализ произведений классико-романтического репертуара.

Самостоятельная работа. Изучение литературы по вопросам музыкальной формы, подбор примеров на функции музыкального материала из произведений спецкласса.

В результате изучения темы №1 студент должен:

- знать композиторское творчество в историческом контексте;
- уметь применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности;
- владеть профессиональной терминологией.

Тема 2. Жанр и стиль в музыке.

Музыкальный *жанр* как исторически сложившийся тип музыки, имеющий весьма точные лексические свойства. Типология музыкального жанра (Г.Бесселер, Т.В.Попова, В.А.Цуккерман, А.Н.Сохор, О.В.Соколов). Исторические истоки существующих жанров, опора на древние прототипы. Три жанровых начала — моторика, декламационность, кантилена (по С. Скребкову), три важнейшие жанровые сферы — танец, песня, марш (по Д. Кабалевскому). Инструментальная сигнальность, звукоизобразительность (по А. Сохору). Понятие «обобщение через жанр» (А. Альшванг), жанр отражающий и отражаемый, жанровое цитирование, жанровая модуляция (по В.Холоповой). Функции музыкального жанра: коммуникативная, тектоническая, семантическая (по Е.Назайкинмкому). Исполнительская интерпретация через понимание музыкантом-исполнителем жанровых особенностей произведения.

Музыкальный *стиль* как отличительное качество музыкальных явлений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа). Типология музыкальных стилей. Индивидуальные стили (исполнительский, композиторский), общее и различное в их проявлении, центр и периферия исполнительского и композиторского стилей. Характеристика национального и исторического стилей. Функции музыкального стиля: обеспечение историко-культурной ориентации слушателя; фиксация и выражение определенного содержания; функция объединения-разграничения (по Е.Назайкинскому). Множество стилевых направлений в XX веке. Стилизация и полистилистика как особенности стиля XX века, «мышление стилями» (С. Савенко). Гибкое соотношение между стилем и жанром. Понятие жанровый стиль (по А.Сохору).

Практическая работа. Стилевой и жанровый анализ музыкальных произведений с целью выявления особых выразительных возможностей музыки. Ж.Бизе «Кармен» финальная сцена, М.Равель «Вальс» для большого симфонического оркестра, А.Шнитке «История доктора Фаустуса» VI, VII части.

Самостоятельная работа. Изучение литературы по проблемам музыкальной формы, жанра, стиля.

В результате изучения темы №2 студент должен:

– знать основные типы форм классической и современной музыки;

– основные направления и стили музыки XX – начала XXI вв.;

– уметь применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности;

– владеть навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины;

– навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох.

Тема 3. Средства музыкальной выразительности. Мелодия.

Система средств выразительности как совокупная система выражения индивидуального и неповторимого содержания музыкального произведения. Средства специфически музыкальные и неспецифически музыкальные; средства основные (мелодия (звукоинтонационность), гармония, лад, метроритм, фактура) и дополнительные (темп, тембр, динамика, агогика, штрихи и артикуляция). Эволюция системы выразительных средств. Господство определенного музыкального средства или комплекса средств в ту или иную эпоху. Выдвижение дополнительных средств на ведущие позиции во второй половине XX века.

Значение *мелодии* в ряду специфических музыкальных средств выразительности. Линия как звуковысотный контур мелодии. Типы мелодического движения; комбинации восхождения, нисхождения, пребывания на неизменной высоте — волнообразность; плавное и скачкообразное движение, скачки с заполнением. Типы вершин и их выразительная роль в мелодической линии. Кульминация как одна из основных функций мелодической вершины, различные

пути достижения кульминации, прием превышения кульминации. Точка золотого сечения. Мелодия как музыкальная речь, первичная форма музыкального высказывания (по М. Арановскому). Роль интонации в мелодии, мелодическое согласование и сопротивление. Ладовая и метроритмическая стороны мелодии.

Практическая работа. Анализ музыкальных произведений, демонстрирующих различные типы мелодического движения, выразительную и формообразующую роль ритма, динамики, тембра, фактуры: П.Чайковский «Мелодия» для скрипки и фортепиано, Вальс из «Детского альбома» К.Сен-Санс «Лебедь», С.Рахманинов Концерт для ф-но № 3 (тема главной партии 1 части);

Самостоятельная работа. Анализ мелодий из произведений репертуара спецкласса

В результате изучения темы № 3 студент должен:

– знать композиторское творчество в историческом контексте;

– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;

– владеть практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений.

Тема 4. Средства музыкальной выразительности. Метроритм. Фактура, динамика, тембр, темп.

Ритм как фактор временной организации в музыке. Метр как акцентная сторона ритма. Широкое и тесное значение ритма и метра. Значение метра и ритма для жанровой основы. Согласование метра и ритма в мотивной структуре. Синкопа как нарушение согласования метра и ритма; гемиола — вид метрической перекрестности. Легкие и тяжелые такты, понятие стопы. Ямбический и хореический тип мотива и их различный выразительный смысл. Регулярная акцентная метрическая организация движения и нерегулярная. Эволюция метра и ритма. Постепенное высвобождение ритма из-под власти метра (переменный тактовый размер, переменные ритмические рисунки, синкопы, гемиолы, неквадратность, полиритмия и полиметрия). Роль и значение фигуры И. Стравинского. Регулярность и нерегулярность как формообразующие факторы. Появление ритмических прогрессий и серий, бестактовая музыка.

Фактура, динамика, тембр, их формообразующая роль. Мобильность системы средств музыкальной выразительности в XX веке. Выдвижение на первый план неосновных средств, действующих совместно со специфическими. Понятие тембродинамических, фактурногармонических, ритмофактурных явлений. Значение глубинно-пространственного фактора фактуры. Смена фактурных пластов (смена «движений), их модуляция (из рельефа в фон и наоборот). Новые типы фактуры в XX веке: пуантилизм, сверхмногоголосие, микрополифония. Самоценность звука, освобожденного от функциональной зависимости. Взаимодействие фактуры с тембральной стороной, постепенная эмансипация тембра, понятие «ин-

струментального театра», сонористики. Понятия «формы динамической волны» (В. Бобровский), «крещендирующей драматургии» при обязательном взаимодействии динамического, фактурного и тембрального факторов.

Практическая работа. Анализ музыкальных произведений, демонстрирующих различные типы метроритмического, выразительную и формообразующую роль ритма, динамики, тембра, фактуры: И. Стравинский «Великая священная пляска», С. Прокофьев Концерт для ф-но № 1 (тема эпизода в разработке); Щедрин Р. «Звоны»; К. Пендерецкий «Флуоресценции», А. Муров «Монофония Re», Г. Канчели «Симфония № 4», А. Шнитке «Пианиссимо».

Самостоятельная работа. Изучение литературы, связанной с вопросами формообразующей роли различных средств музыкальной выразительности.

В результате изучения темы № 4 студент должен:

– знать композиторское творчество в историческом контексте;

– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;

– владеть практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений.

Тема 5. Музыкальный тематизм.

Тема как комплекс интонаций, выражающих характерные черты музыкального образа. Структурный, функциональный и семантический аспекты темы. Внетекстовые функции тематизма, интонационно-семантические истоки, роль жанровых связей. Внутритекстовые функции, организация структурного аспекта формы. Тема как объект развития. Использование остинатных, вариационно-вариантных, разработочных методов. Тема и общие формы движения, рельеф и фон. Масштабы темы в зависимости от эпохи, стиля, жанра произведения. Темы полифонического и гомофонно-гармонического склада. Изменение критериев темы в музыке XX века. Степень гармонической законченности темы. Темы импульсы и темы данности.

Период как простая относительно развитая и законченная форма изложения музыкальной мысли. Строение периода: количество предложений, повторность и неповторность структуры, приемы расширения, гармоническое согласование каденций, тональное развитие в рамках экспозиционной структуры, возможность модуляции, дополнения к периоду. Сложный период.

Практическая работа. Анализ темы в структуре периода: Бетховен Л. Сонаты для ф-но № 5 тема II части, № 7 темы II и III частей. Шопен Ф. Ноктюрны №№ 13,15 начальные темы.

Самостоятельная работа. Изучение литературы, связанной с проблемами тематизма в музыкознании, анализ тематического материала произведений спецкласса.

В результате изучения темы №5 студент должен:

– знать композиторское творчество в историческом контексте;
– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;
– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;
– анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания;
– владеть практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений.

Тема 6. Период и простые формы.

Период как форма изложения музыкальной темы. Строение периода. Период как мера простых форм.

Одночастная форма как целостное законченное музыкальное произведение. Становление жанра музыкальной миниатюры в музыке композиторов-романтиков. Связи с литературными жанрами новеллой и рассказом. Господство «драматургии сжатого времени». Структурный аспект музыкальной миниатюры — простые формы, ориентация на структуру периода. Отличие периода самостоятельной структуры от периода части более крупной формы. Полная функциональная замкнутость целого (i:m:t), однотональность, развернутые предложения (по 8,16 и более тактов), расширения, вступительные и связующие построения, репризное дополнение, более частое использование структуры периода из 3-х предложений и сложного периода. Функциональная неоднородность одночастной формы, бифункциональность разделов, возникновение отклонений в другие формы.

Простая двухчастная форма — форма из 2-х частей, где первая часть период, а вторая либо контрастная (содержащая новую тему), либо развивающая, строящаяся на материале первой части, но не больше периода. Народные истоки простой 2-х частной формы. Связь с принципом оттеняющего или развивающего сопоставления двух частей: куплета (запева) и припева, сольного и общего танца, песни и инструментального наигрыша. Два основных типа простой двухчастной формы: 1) *безрепризный (а+ $а_1$)+(в+ $в_1$)* — типичен для вокальной музыки; *2) репризный (а+ $а_1$)+(r+ $а_1$),* содержащий во втором разделе развивающее построение и репризу одного из предложений первой части. Применение двухчастной формы в небольших самостоятельных произведениях — прелюдиях, мелких программных пьесах, а также в частях более крупных структур (в сложных формах, теме вариаций, частях рондо, реже — в сонатной форме).

Простая трехчастная форма как репризная форма из 3-х частей, где первая часть период, а остальные не используют структуры сложнее. Широкое распространение простой трехчастной формы, ее разновидности: *развивающая* (однотемная), *контрастная* (двухтемная). Простая трехчастная форма со смешанной серединой и серединой типа перехода. Типы репризы простой трех-

частной формы: точная, варьированная, динамизированная, динамическая. Случаи структурных сокращений в репризных разделах. Близость *простой трехчастной формы* с сокращенной репризой к двухчастной репризной. Критерии отличия: контрастная середина, наличие связующих построений между серединой и репризой, динамизация репризы (трехчастная форма); наличие более тесной связи между серединой и репризой и их слияние в один раздел — признак двухчастной формы.

Практическая работа. Анализ отдельных пьес из циклов музыкальных миниатюр композиторов XIX –XX веков: Ф.Шопен Прелюдии; А. Скрябин Прелюдии соч.11, Прокофьев С. Мимолетности; Д. Шостакович Прелюдии ор. 34.

Самостоятельная работа. Изучение литературы, посвященной исследованию простых форм и проблемам музыкальной миниатюры.

В результате изучения темы № 6 студент должен:

– знать основные типы форм классической и современной музыки;

– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;

– пользоваться внутренним слухом;

– владеть практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений.

Тема 7. Сложные формы.

Формы, сложенные из других форм. Главный принцип формообразования — контраст (коренной контраст на гранях крупных разделов). Прототипы возникновения — в старинных сюитах при непосредственном сопоставлении двух одноименных танцев (менуэтов, гавотов) с повторением

Сложная трехчастная форма — репризная форма из 3-х частей, где первая часть имеет форму более крупную, чем период, а вторая часть (середина) также развита и ярко контрастирует с крайними. Сложная двухчастная форма — безрепризная форма из 2-х частей, где первая часть имеет форму более крупную, чем период, а вторая часть также развита и ярко контрастирует с первой. Важнейший признак составности допускает присутствие в частях форм того же или более высокого ранга: простых форм (двух- или трех- частных), вариационной формы, рондо, концентрической, *сложных форм, сонатной (чаще без разработки)*. Большее распространение сложных трехчастных, чем двухчастных форм, сфера применения которых — вокальная музыка.

Вторая часть сложных форм всегда имеет новую контрастную тему и строится либо на свободном ее развитии, либо использует какую-либо из типовых структур. В сложной трехчастной форме выделяют следующие типы второй части (середины): 1) trio - где средняя часть имеет законченную самостоятельную структуру; 2) *эпизод* - где вторая часть не имеет кристаллизованной

формы и строится на свободном развитии нового материала с преобладанием серединной композиционной функции; 3) *контрастно-составная* середина (появившаяся в музыке романтиков), состоящая из контрастного сопоставления 2-х или более тем, сменяющих друг друга по принципу сюитности.

Третья часть, реприза (для трехчастной формы*)* по смыслу — утверждение первоначальной музыкальной мысли, архитектоническое, симметричное уравновешивание композиции. Классический вариант — *точная реприза - da capo.* Характерна также *варьированная* и *сокращенная реприза,* особенно в условиях медленного темпа. Однако реприза может быть и областью интенсивного преобразования, быть динамической (Шопен Ноктюрн ор. 48 № 1 c-moll), что, впрочем, мало характерно для сложных форм.

Кода — итоговый раздел сложных форм, приводит к обобщающему единству контрастно построенную композицию. Выделяют 1) коду на материале первой части, где еще раз происходит утверждения первого образа в качестве ведущего; 2) на материале второй части, уравновешивающий контраст в форме дополнительным повторением материала середины; 3) синтетическую коду, на материале обеих частей, в которой в зависимости от контекста может быть подчеркнуто родство между контрастными темами, а может наоборот вскрыто их противоречие.

Понятие *промежуточной формы* между простой и сложной (Мусоргский «Балет невылупившихся птенцов» — с двухчастной серединой: ABCA, Шопен Ноктюрн №1 b-moll с первой частью периодом и контрастной серединой в основе которой 2-х частная репризная форма с повторением частей).

Практическая работа. Анализ сложных форм: Л. Бетховен Соната № 4, ч. 2; Соната № 7, ч. 3; Соната № 15, ч.2; Ф. Шопен Ноктюрны №№ 6,7, 13; Р. Шуман Симфония B-dur, скерцо.

Самостоятельная работа. Изучение литературы, посвященной вопросам сложных форм, анализ музыкальных произведений.

В результате изучения темы № 7 студент должен:

– знать основные типы форм классической и современной музыки;

– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;

– пользоваться внутренним слухом;

– владеть практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений.

Тема 8. Разновидности простых и сложных форм. Двойные формы. Использование принципа повторения середины и репризы в простой форме. Простая трехпятичастная и двойная трехчастные формы с общей структурой a b a_1 b_1 a_2. Точное или варьированное повторение частей в трехпятичастной форме с сохранением тонального плана. Повторение частей с тональными и

структурными изменениями в двойной трехчастной форме. Связь с рондо по принципу троекратного повторения раздела «а», отличия по жанровым признакам и функции раздела «b», носящего серединный характер. Сложная двойная трехчастная форма со структурой $ABA_1B_1A_2$. Простая и сложная двойная двухчастная форма со структурой aba_1b_1 или ABA_1B_1, принцип контраста, повторение с обязательным изменением тональности в разделе B_1. Сходство по структуре с сонатной формой без разработки, отличие по функциональному профилю формы, преобладание принципа контраста, а не динамического сопряжения.

Тройные формы, образующиеся от двукратного повторения середины и репризы. Тройная трехчастная форма из 7 разделов a b $a_1b_1a_2b_2a_3$ и тройная двухчастная форма из 6 частей $aba_1b_1a_2b_2$. Процессы варьирования и сокращения структуры при повторениях в тройных формах, функциональная неустойчивость последнего раздела, его перетекание в коду.

Сложная трехчастная с двумя trio. ABACA, связь с рондо, отличие по жанровым признакам, устойчивости и стабильности раздела А при повторениях с сохранением тональности и структуры. Традиция обозначения разделов В и С как соответственно trio 1 и trio 2, контекстное проявление данной формы в жанрах дивертисмента, серенады, скерцо, сюиты, как одной из частей сонатно-симфонического цикла.

Практическая работа. Анализ примеров на разновидности простых и сложных форм и на концентрическую форму: Э.Григ «Танец эльфов», «Тайна»; Ф.Шопен Ноктюрны №№ 2,8, Прелюдия №17, Баллада №2; Р.Шуман Соната №1 для ф-но III часть.

Самостоятельная работа. Изучение литературы, посвященной вопросам простых и сложных форм и концентрической формы.

В результате изучения темы № 8 студент должен:

– знать основные типы форм классической и современной музыки;

– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;

– пользоваться внутренним слухом;

– владеть практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений.

Тема 9. Концентрическая форма.

Концентрическая форма как разновидность зеркально симметричных структур в музыке. Внутренняя открытость формы и замкнутость во вне. Действие принципов дополнительности и обратимости, функциональная переменность разделов. Образное крещендо от краев к центру и образное диминуэндо от краев к центру. Вариативность структуры ABCBA, ABCDCBA и т.п. Использование концентрической формы в инструментальной и вокальной музыке,

соответствие принципам драматургического развертывания (приход и уход персонажей).

Практическая работа. Анализ примеров на концентрическую форму: Р.Шуман «Порыв»; Ф.Шуберт «Приют»; А.Бородин «В монастыре»; В Салманов «Лев в железное клетке», С. Прокофьев соната № 7 для ф-но Финал.

Самостоятельная работа. Изучение литературы, посвященной вопросам простых и сложных форм и концентрической формы.

В результате изучения темы № 9 студент должен:

– знать основные типы форм классической и современной музыки;

– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;

– пользоваться внутренним слухом;

– владеть практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений.

Тема 10. Музыкальные формы эпохи барокко.

Общая характеристика эпохи. Выработка универсального музыкального языка, опирающегося на теорию аффектов и музыкальную риторику. Становление музыкального тематизма как яркого носителя образности. Развитие светских и духовных жанров. Музыкальная форма — способ создания законченного и совершенного произведения. Закрепление тональной логики по принципу T - D - S-T.

Старинная двухчастная форма. Первая часть — *период типа развертывания,* состоящий из проведения краткой темы-ядра и его вариантного развертывания, заканчивающегося кадансом в D или параллельной тональности. *Вторая часть* — возвратный ход на том же материале, с активизацией вариациионно-вариантных (часто полифонических) приемов. Вторая часть как правило превосходит первую по масштабам (иногда в два-три раза). В ней могла содержаться дополнительная каденция (часто в субдоминанте). Конец второй части с транспозицией в главную тональность нередко воспроизводил конец первой части, например, материал дополнения. Применение старинной двухчастной формы в прелюдиях и в сюитных танцах.

Старинная сонатная форма отличается от старинной двухчастной более масштабной и самостоятельной доминантовой зоной в первой части, транспонируемой в основную тональность во второй, и приобретающей функцию побочно-заключительной партии. Экспозиция развивает принцип *«ядро* (главная партия 4-8 тактов) секвентно-модулирующее *развертывание,* приводящее в побочную тональность (связующая партия) - *каданс»* (побочная партия). Двухчастность — существенная черта старинной сонатной формы: слияние разработки и репризы. Как правило, два варианта: 1) небольшое развитие и неполная реприза - транспозиция в главную тональность побочной партии; 2) «разработ-

ка» точно повторяет главную тему в побочной тональности, в которой закончилась экспозиция, являясь, по сути, нетональной репризой главной партии. Тональная симметричность общей формы:

Экспозиция *Реприза*

T (ГП) - D (ПП) - D (ГП) - T (ПП)

Тесная связь со старинной двухчастной формой: тематическая однородность, преодоление метрической регулярности, неравномерность разделов. Область применения: сюитные танцы, части сонат, прелюдии. Особое отражение старинной сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти.

Концертная форма — наиболее масштабная и развитая из нециклических форм барокко. Представляет собой чередование тонально и структурно изменяемого ритурнеля с несколькими интермедиями, что поддерживается контрастом tutti и solo. Ритурнель проводит главную тему, первоначально звучащую в основной тональности устойчиво и завершенно. Ее протяженность и строение могут быть различными, используется принцип развертывания, имитационно-полифонические приемы. При последующих проведениях ритурнель меняет тональность, сокращается.

Интермедия — раздел, в котором развивается тема с использованием вариационно-вариантных, разработочных и полифонических приемов. В структурно-гармоническом плане интермедия ходообразна, соединяя проведения темы ритурнеля в разных тональностях.

Количество частей не регламентировано. Общая тенденция — переход от отчетливой композиционной выраженности чередования ритурнеля с интермедиями к их взаимопроникновению в рамках разработочного центрального раздела формы и восстановлению их функций самостоятельных единиц. Три типа концертной формы: альтернативный, развивающий и da capo.

Ария с ритурнелем как отличительный тип музыкальной формы эпохи барокко, использующийся в вокальной музыке. Тип «арии с девизом», содержащий основную тему в инструментальном ритурнеле. Принцип чередования и контрастного сопоставления инструментального ритурнеля и вокальной части со словесным текстом. Соединение ритурнеля с известными типовыми формами (2-х и 3-х частными, сонатной).

Бар-форма. Культура мейстерзингеров. Поэтический и музыкальный ряд. Структура бара. Соединение двухчастности с куплетностью и другими тенденциями формообразования. Преломление бар-формы в творчестве композиторов доклассической эпохи. Пути развития бар-формы в романтической музыке.

Практическая работа. Анализ музыкальных произведений, написанных в старинных формах: И.Бах ХТК, т.1. Прелюдии b-mo11, As-dur; т.2. Прелюдии f'-moll, D- dur; Французские и Английские сюиты, Партиты и сонаты для скрипки solo; Концерты d-moll, f-moll для клавира с оркестром, Страсти по Матфею; Д. Скарлатти Сонаты, Г. Пёрселл 2 арии Дидоны из оперы «Дидона и Эней», Р. Вагнер Песнь Вальтера из оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры».

Самостоятельная работа. Изучение литературы, посвященной вопросам музыкальных форм эпохи барокко, анализ музыкальных произведений.

В результате изучения темы №10 студент должен:
– знать основные типы форм классической и современной музыки;
– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;
– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;
– пользоваться внутренним слухом;
– владеть практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений.

Тема 11. Рондо в историческом развитии.

Принадлежность представлений о *круге к* числу важнейших в человеческом мышлении. Происхождение из песенно-танцевальной музыки. Различие *рондо как жанра, как формы и как принципа формообразования. Рондо* —- форма, основанная на чередовании неоднократно возвращающейся главной темы *(рефрена)* с различными эпизодами. Главный принцип формообразования — неоднократный контраст при неоднократной повторности. Исторические типы рондо.

1. Старинное рондо (рондо французских клавесинистов или куплетное рондо). Основные композиторы: Дакен, Куперен, Рамо. Множество пьес программных и жанровых (менуэт, гавот, бурре). Проявление характерных черт эстетики эпохи французского классицизма: идеи Руссо о «подражании природе» — в программной изобразительности пьес. Культ рациональной упорядоченности, избегание резких контрастов, конфликтов. Структура: рефрен в форме периода, возвращающийся каждый раз без вариаций, эпизоды (куплеты) оттеняют его развитием с уходом в тональности I степени родства. Количество разделов от 5 до 17. Последний эпизод в форме наиболее масштабен. Связующие построения и кода отсутствуют.

2. Рондо К.Ф.Э. Баха. Противоположность эстетики Ф.Э. Баха уравновешенности французских клавесинистов, ее созвучность течению «Буря и натиск». Фантазийность, эмоциональность авторского стиля, танцевально-песенный, скерцозный тематизм, использование приемов риторики. Отличительные черты рондо: 1) транспозиция рефрена в его средних проведениях (иногда в далекие тональности); 2) яркая контрастность, как между частями, так и внутри них; 3) форма рефрена — период, или 2-х, 3-х частная простая; 4) активные изменения рефрена при последующих проведениях: сокращение, расширение, разработка; 5) построение эпизодов на фантазийном, пассажном материале; 6) многочастность; 7) различный жанровый облик рефренов.

3. Классическое рондо (Гайдн, Моцарт, Бетховен). Глубина образно-тематических и тональных контрастов между эпизодами и по отношению их к рефрену, усложнение структуры разделов, уменьшение их числа до 5 со схемой АВАСА. Сквозное развитие, варьирование и сокращение рефрена при повторениях, наличие связок, коды. Усиление контраста в форме от первого эпизода ко

второму. Тональный план по разделам TDTST. Появление разновидностей рондо. Лирическое (медленное) рондо с ослаблением исходных его жанровых признаков. Появление в творчестве В.Моцарта рефренных форм, использующих жанровые признаки рондо, но в рамках другой структуры (сложной трехчастной с припевом (Rondo alla Turca), сонатной формы (Рондо D-dur)). Область применения: финалы и медленные части инструментальных циклов, а также в качестве самостоятельных пьес.

4. Постклассическое рондо (Рондо в XIX и XX веках). Творчество Р. Шумана как новый этап в развитии формы рондо. Расширение жанрового наполнения рондо. Главенство принципов карнавала с калейдоскопическим мелькание картин. Контрастные рондо, возникшие на основе сложной трехчастной формы с двумя трио, и сюиты, так называемые, рондо-сюиты. Основные черты: резко возросшая роль контраста, при котором каждый эпизод подобен самостоятельной романтической миниатюре; рефрен (часто в трехчастной и более развернутой форме) на фоне ярких эпизодов утрачивает свои позиции, структурно сжимается к концу, а иногда и вовсе эллиптически сокращается. Использование рондо с четным и нечетным количеством частей. Образцы формы рондо у русских композиторов XIX века. Увеличение уровней, на которых действует структура рондо. Вариационност, ладогармоническое развитие, структурная вариантность. Новое развитие в инструментальной сфере рондо-сюиты в симфонизированном варианте (М. Глинка «Вальс-фантазия»). Использование формы рондо с минимумом материала и структурой АВАВА (П. Чайковский финал скрипичного концерта). Возрождение типов «простых» рондо в первой половине XX века. Применение рондо в творчестве С. Прокофьева во всех жанрах и на всех масштабных уровнях композиции: микро (строение темы) и макро (строение инструментального цикла или сценического произведения).

Практическая работа. Анализ музыкальных произведений, написанных в форме рондо, с целью выявления основных черт бытования этой формы в различных исторических этапах: Ж. Рамо Вихри; К.Ф.Э. Бах Рондо B-dur для клавира; И. Гайдн Соната D-dur № 7 (финал); Л. Бетховен Рондо «Ярость по поводу утерянного гроша», Соната №25 для ф-но финал; Р.Шуман Новелетты №№ 1, 5; С.Прокофьев «Болтунья», «Джульетта-девочка».

Самостоятельная работа. Изучение литературы посвященной исследованию формы рондо в произведениях композиторов различных эпох, анализ музыкальных произведений спецкласса.

В результате изучения темы № 11студент должен:

– знать основные типы форм классической и современной музыки;

– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;

– пользоваться внутренним слухом;

– владеть практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных

произведений.

Тема 12. Вариационная форма.

Вариационный метод развития как основа вариационной формы. Сочетание мобильных, изменяемых компонентов и стабильных, постоянных, константных в одновременности. Песенно-танцевальные, народно-жанровые корни вариаций.

Строгие (классические, орнаментальные) вариации. Наиболее четкое следование традиции. Сохранение структуры темы, гармонии, тональности, лада, метра, темпа, мелодического контура. Изменение ритма и фактуры, звуковысотная орнаментика мелодического голоса, принципы диминуции и редукции. Переменность в n…ый раз. Изменение в одной из вариаций параметров, которые обычно не изменяются (премена лада, смена метра и т.п.).

Свободные (романтические, жанровые) вариации. Снятие ограничений классических вариации. Построение вариаций на отдельных элементах темы, усиление жанровой характерности, приближение к монотематической сюите.

Остинатные вариации.

1) вариации на выдержанный бас (basso ostinato). Жанры пассакалии и чаконы (XVII век). Тема — краткая (от двух до восьми тактов), использующая риторические фигуры, чаще, нисходящая (от I к V ст.) по фригийскому тетрахорду (диатоническая или хроматическая), в пассакалии излагающаяся в октавный унисон, в чаконе представляющая гармоническую формулу. При варьировании тема неизменна, может переноситься в другие голоса, другую тональность, ритмически и мелодически фигурируется. Редкое применение данного типа вариаций в XIX веке, возрождение в XX веке.

2) вариации на неизменную мелодию (soprano ostinato, «глинкинские вариации»). Связь с песенным жанром, вокальными формами (куплетно-вариационной). Способы варьирования: изменение гармонии, тональности или лада, фактуры, оркестровки. Использование в оперной и оркестровой музыке у русских композиторов XIX века.

Двойные и многотемные вариации. Два типа: попеременное варьирование каждой темы и группы вариаций на каждую тему. Приемы варьирования те же, что и в однотемных соответственно эпохе и стилю композитора.

Композиционная организация вариационного цикла. Тяготение вариаций к объединению в группы, появление «формы второго плана», преодоление дискретности. Решение проблемы финала; 1) особая роль последней вариации; 2) повторение темы в конце формы; 3) переключение вариаций в другую форму (фугу, сонатную форму и т.п.). Обратный принцип строения вариационного цикла. *Вариации с темой в конце.* Отход от классического мышления в области формообразования в конце XIX и в XX столетии (в творчестве Р. Щедрина, А. Шнитке, А. Чайковского, С. Губайдулиной).

Практическая работа. Анализ различных типов вариаций: И.Бах Месса h-moll («Crucifixus»); В.Моцарт Соната для ф-но A-dur К.331 (I ч.); Л.Бетховен Соната №12 для ф-но (I ч.), Симфония № 5 II часть, М.Глинка Персидский хор из

оперы «Руслан и Людмила», «Камаринская»; Р.Шуман Симфонические этюды; И. Гайдн Симфония № 99 Es-dur (II ч.); Д.Шостакович Концерт для скрипки с оркестром №1 III ч. Р. Щедрин Концерт № 3 для ф-но с оркестром.

Самостоятельная работа. Изучение литературы по вопросам вариационной формы, анализ музыкальных произведений.

В результате изучения темы №12 студент должен:

– знать основные типы форм классической и современной музыки;

– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;

– пользоваться внутренним слухом;

– владеть практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений.

Тема 13. Сонатная форма.

Репризная форма, основанная на драматургическом контрасте главной и побочной партий, на их тональном противопоставлении в экспозиции и транспозиции побочной партии в основную тональность в репризе. Единственная форма, сформировавшаяся в профессиональной музыке. Наиболее яркое распространение получила в творчестве венских классиков. Диалектичность мышление, борьба противоположных начал. Основные организующие принципы: повторность на разных уровнях, контраст в развитии, динамическое сопряжение материала, конфликт и приведение к единству.

Тональные отношения классической сонатой формы. Нарушение равновесия внутри экспозиции и его последующее восстановление в репризе. Господство варианта T-D и T-T, появление медиантовых (терцовых) тональных отношений в творчестве Бетховена и у романтиков. Использование отношений мажора-минора, ладового и тонального неподчинения побочной партии в репризе.

Тематические отношения классической сонатной формы. Постепенное усиление контраста между партиями: от оттеняющего, дополняющего до коренного, при сохранении однотемных сонатных композиций, приближающихся к старинным образцам.

Динамическое сопряжение материала как непрерывное становление и развитие образов от первого звука до последнего, взаимообусловленность и подготовленность каждого раздела сонатной формы.

Формирование классической трехчастной модели сонатной формы в творчестве Й.Гайдна. Появление яркого гомофонного тематизма, способного к дальнейшему разработочному развитию, прочная сопряженность всего материала. Три этапа развития в разработке: 1) вступительный раздел; 2) центральный разработочный; 3) предыкт. Формирование 2-х типов предыктов: 1) остановка на D предыдущей тональности; 2) модуляция в новую тональность и остановка

на ее D. Динамизация репризных разделов: частое слияние главной и побочной партий в единый раздел, продолженное тематическое развитие, приводящее к качественному обновлению, оминоривание побочных партий в репризах минорных сонат. Влияние отголосков предыдущих эпох. Не везде ярко выражен тематический контраст, встречаются сонатные формы близкие к старинным образцам.

Политематизм сонатной формы В.Моцарта, многоэлементность. Краткость разработочного раздела, компенсирующаяся постоянным сквозным интонационным прорастанием и переинтонированием тематизма. Использование В.Моцартом различных модификаций сонатной формы: без разработки, с зеркальной репризой, с эпизодом, с сокращенной репризой. Расширение жанрового состава произведений, использующих сонатную форму (включая оперу).

Насыщение сонатной формы процессуальностью в творчестве Л.Бетховена. Преобладание тем-импульсов, разомкнутых, быстро перерастающих в развитие. Изложение тематического материала по принципу «движущегося периода». Разнообразие приемов развития и композиционных решений, усиление контраста, увеличение масштабов, постоянная динамизация репризных разделов, появление коды-разработки.

Эволюция сонатной формы в XIX - XX вв. Расширение жанровой сферы тематизма, влияние внемузыкальных факторов (программность), расширение жанрового состава произведений (баллада, фантазия, рапсодия, поэма, картина). Ослабление принципа динамического сопряжения, преобладание вариационно-вариантных методов развития. Структурные изменения в форме: сокращений главной или побочной партий в репризе, полное эллиптическое сокращение репризного раздела. Другая сторона изменений — композиционное наращивание частей, образование двойной сонатной формы (первый образец — финал 8-ой симфонии Л.Бетховена, далее встречается у И.Брамса, Г.Малера). Включение в развитие процессов композиционного отклонение и модуляции (эллипсиса). Два вида проявления сонатности в музыке XX столетия: 1) форма-процесс, с ослаблением структурной стороны и усилением функциональной; 2) форма-кристалл, с четкой структурой, но сильно ослабленными динамическими процессами.

Рондо-соната Форма, объединяющая черты рондо и сонаты, не относящаяся к числу смешанных форм. Типизированность и регламентированность схемы: A B A C (R) A B_1 (Кода). Две основные разновидности рондо-сонаты связаны: 1) с приближением к форме рондо (второй эпизод самостоятельный по тематизму, структурно оформленный); 2) с приближением к сонатной форме (второй эпизод разработка).

Рефрен (главная партия) нередко пишется в простой двух- или трехчастной форме, а также в форме периода. В целом типична замкнутость, квадратность строения, что связано с жанровым тематизмом. При дальнейших проведениях возможны варьирования и сокращения рефрена. Характерно наличие подготавливающей связки (связующей партии) между рефреном и первым эпизодом (побочной партией) и ее отсутствие перед вторым эпизодом.

Первый эпизод или побочная партия рондо-сонаты в отличие от сонатной формы в большинстве случаев однотемна, лаконична, излагается в форме периода в тональности доминанты или параллельного мажора. Заканчивается побочная партия часто полной каденцией, за которой следует заключительная партия, иногда переходящая в связку ко второму проведению рефрена (главной партии).

Центральный эпизод (в первой разновидности рондо-сонаты) по тональности и Структуре напоминает трио. Излагается часто в простой двух- или трехчастной форме, иногда переходит в связку к очередному проведению рефрена. Иногда этот эпизод содержит как новый материал, так и разработку предшествующих тем. Далее следует общая реприза с тональными изменениями в побочной и заключительной партиях. Применяется форма рондо-сонаты чаще всего в финалах сонатно-симфонических циклов.

Другие разновидности сонатной формы. (сонатная форма без разработки, сонатная форма с зеркальной репризой)

Практическая работа. Анализ музыкальных произведений с целью сравнения трактовки сонатной формы композиторами разных эпох, а также выявления особых разновидностей этой формы: В. Моцарт Соната № 12, К. 332, ч.1; Л. Бетховен Симфония №№ 3,5, I части; Сонаты для ф-но № 1 (I часть и финал), №№5, 16, 21, 23 I части; Р. Шуман Соната для ф-но fis-moll, ч.1; Симфония №4 I часть. Э. Григ Соната для виолончели и фортепиано I часть; Д. Шостакович Фортепианный квинтет, финал. И. Стравинский соната для ф-но. И. Гайдн Симфония № 103 (финал); В. Моцарт Соната для ф-но B- dur K.533/494 (финал); Л. Бетховен Сонаты для ф-но №№ 4, 8 (финалы); С. Прокофьев Соната для ф-но № 6 (финал). Чайковский П.И. Увертюра к балету «Щелкунчик», Россини Дж. Увертюра к опере «Севильский цирюльник», Шопен Ф. Концерт для ф-но с оркестром № 1 II часть.

Самостоятельная работа. Изучение литературы по вопросам сонатного формообразования, анализ музыкальных произведений.

В результате изучения темы №13 студент должен:

– знать основные типы форм классической и современной музыки;

– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;

– пользоваться внутренним слухом;

– владеть практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений.

Тема 14. Цикл и циклические формы.

Цикл как композиция, состоящая из самостоятельных по форме частей, связанных единством идейно-художественного замысла. Сюитный тип цикла. Старинная сюита. Контрастное сопоставление танцев, отражающих различные

явления жизни. Объединяющее начало тональности. Новая программная сюита романтиков. Усиление контраста, расширение жанрового состава частей, сочетание различных аспектов формообразования. Сюита с чертами рондо (М.Мусоргский «Картинки с выставки»), бальные сюиты танцев (вальсы И.Штрауса), сюиты из балетов и опер. Изменение состава сюит (оркестровые, ансамблевые, сольные).

Сонатно-симфонический цикл как цикл концепционного типа. Кристаллизация во второй половине XVIII века в связи с развитием инструментальных жанров и классической сонатной формы. Стабилизация частей и их функций в цикле. I часть активная, быстрая (человек в действии), по форме чаще сонатное allegro. II часть — лирический центр медленная, спокойная (человек созерцающий, размышляющий), форма сложная трехчастная, вариации, любые разновидности сонатной формы. III часть жанрово-танцевальная, менуэт, позднее (у Бетховена) скерцо, имеющее более широкий образный диапазон, форма чаще всего сложная трехчастная с trio. IV часть — финал, синтезирующий все основные тенденции в цикле (форма сонатная, рондо-соната, вариации). Возможность существования сонатно-сифонического цикла без сонатной формы (Л.Бетховен соната №12). Модификации сонатно-симфонического цикла. Камерно-концертный вариант цикла (без жанровой части), отклонения в последовательности частей и в их количестве. Тенденция к расширению цикла – пятичастные циклы, влияние программности, расширение скерцозно-динамических образов, полиструктурность. (Г.Берлиоз «Фантастическая симфония», Г.Малер Симфония №5, Д.Шостакович Симфония №8). Тенденция к сжатию цикла. Двухчастные циклы. Сжатие цикла до крупной одночастной формы. Художественное значение сонатно-сифонической формы в истории музыки.

Практическая работа. Анализ форм циклического типа. Сонаты и симфонии классиков и романтиков.

В результате изучения тем № 14 студент должен:

– знать основные типы форм классической и современной музыки;

– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;

– пользоваться внутренним слухом;

– владеть практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений.

Тема 15. Свободные, смешанные и контрастно-составные формы.

Развитие сонатно-симфонического цикла в XIX веке. Появление новых жанров в связи с программностью, «литературностью» (баллады, поэмы, фантазии). Роль процессуально-динамического фактора, сжатие цикла до крупной одночастной формы. Монотематизм — один из ведущих принципов. Образова-

ние смешанных форма, сочетающих признаки двух или более типовых структур. Сонатная форма как основа смешанных форм, наслоение признаков вариаций, рондо, концентричности и других форм. Два вида проявления цикличности на уровне крупной одночастности: 1) I часть — масштабная Г.П.; II часть — П.П., сдвинутая в центр композиции; III часть — разработка и эпизод (может отсутствовать); IV часть — динамическая реприза. 2) I часть — Г.П. и П.П.; II часть – лирический эпизод в разработке; III часть – эпизод scherzando (может отсутствовать); IV — часть динамическая реприза. Крупная одночастная форма свободного строения. Принцип контрастного сопоставления разделов ABCDE… Отдельные элементы репризности и арочного обрамления формы, свойственность жанру фантазии

Контрастно-составная форма (термин В. Протопопова) — музыкальная форма циклического типа, состоящая из нескольких контрастирующих частей, следующих друг за другом путем attacca. Возникла в XVII веке до кристаллизации сонатно-симфонического цикла (фантазиях, малом полифоническом цикле). Формирование зрелого типа контрастно-составной формы в поздних квартетах Л.Бетховена, продолжение линии развития данной формы в музыке XX века: Соната №4 для ф-но А. Скрябина, Квартеты №№ 7,8,11 Д. Шостаковича. Признаки контрастно-составной формы: 1) ярко выраженная цикличность (с обозначением частей); 2) многочастность; 3) особые функции частей цикла (крайние части медленного медитативного характера, средние – быстрые активные; 4) преодоление автономии частей путем attacca; 5)функциональная двойственность тематизма; 6) репризность разделов, при наличии тематических арок между частями, а также проявление принципов монотематизма, лейттематизма, реминисценций; 7) эллиптичность модуляционных процессов развертывания формы.

Практическая работа. Анализ музыкальных произведений, написанных в контрастно-составных и смешанных формах: Л. Бетховен квартет №14. Д. Шостакович Квартеты №№ 7, 8; 11; Ф. Лист «Тассо»; Прокофьев С. Концерт для ф-но № 1, Н. Римский-Корсаков Концерт для фортепиано с оркестром.

Самостоятельная работа. Изучение литературы по вопросам дискуссий вокруг понятия контрастно-составных форм, подготовка докладов по смешанным формам (на примере подробного анализа одного произведения), их классификация.

В результате изучения тем № 15 студент должен:

– знать основные типы форм классической и современной музыки;

– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;

– пользоваться внутренним слухом;

– владеть практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений.

Тема 16. Формы вокальной музыки.

Специфика вокальной музыки, влияние словесного текста, ограниченность и тембральная характерность певческого аппарата певца. Трехсторонний синтез: слово — вокальная мелодика — инструментальное сопровождение. Уменьшение роли репризности, частое использование двухчастных безрепризных форм, более свободная трактовка реприз в трехчастных формах (наличие тональных, но не тематических реприз), разомкнутость (особенно экспозиционных разделов), преобладание вариационно-вариантных методов развития.

Классификация вокальных форм.

1. Куплетная форма — точное повторение музыки при словесном обновлении текста, передача обобщенного эмоционального состояния, свойственного всем куплетам. Производность формы от народной песни. Разновидность куплетной формы — куплетная форма с припевом. Оформление куплета и припева в простую форму (2-х иногда 3-х частную М. Глинка романс «Не искушай»).

2. Куплетно-вариационная форма. Неизменность вокальной мелодии (вокальная разновидность вариаций на мелодию-остинато) при варьировании инструментального сопровождения (фактурные, тонально-гармонические изменения, подчеркивающие детали поэтического образа). Обогащение формы элементами сквозного развития (Мусоргский «Хованщина» — «Ходила младешенька»).

3. Куплетно-вариантная форма. Построение куплетов на вариантном методе прорастания, с последующим развитием и кульминацией. Достижение в каждом последующем куплете более высокого уровня развития по отношению к предыдущему (П. Чайковский «Я ли в поле да не травушка была»).

4. Сквозные вокальные формы. Принцип непрерывного обновления музыкального материала и поэтического текста. Контрастное сопоставление разделов, принцип непрерывного развертывания, использование речитативных и ариозных фрагментов. Использование сквозной формы в жанрах баллады, фантазии, поэмы, стихотворения с музыкой (Ф. Шуберт «Предчувствие воина»).

Понятие строфичности как соотношение цезур поэтического и музыкального текстов. Соблюдение и несоблюдение строфического принципа на уровне сквозной формы. Проявление принципов вокального и инструментального формообразования в рамках крупных сценических произведений. Низший ряд — форма отдельных номеров (арии, ариозо, ансамбль, хор), средний ряд — формы крупных частей, сцен, актов; высший ряд — форма целого произведения

Практическая работа. Анализ музыкальных произведений, демонстрирующих разновидности вокальных форм: Шуберт Ф. «Зимний путь», «Лебединая песня»; романсы М. Глинки, П. Чайковского, С. Рахманинова, Г. Свиридова, Н. Мясковского, М. Мусоргский «Борис Годунов» пролог, П. Чайковский «Пиковая дама» 6 картина, С. Прокофьев «Дуэнья» сцена музицирования у дона Жерома.

Самостоятельная работа. Изучение литературы, посвященной исследованию вокальной музыки, анализ музыкальных произведений

В результате изучения темы №16 студент должен:

– знать основные типы форм классической и современной музыки;

– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;

– пользоваться внутренним слухом;

– владеть практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений.

Тема 17. Взаимодействие музыкальных форм в вокальном и инструментальном формообразовании.

Структурный и функциональный аспекты музыкальной формы и их взаимодействие. Наложение, смещение, движение функций, бифункциональность разделов, действие формы второго плана. Подвижное совмещение функций на уровне всей формы. Композиционное отклонение — временное переключение функции данного раздела формы в другой без перехода к другой форме. Композиционная модуляция — окончательное переключение функций на уровне всей композиции, приводящая к переходу в другую форму. Восходящая, нисходящая модуляции, модуляция в пределах одного ранга. Ранг музыкальной формы (по Бобровскому) положение формы в иерархии музыкальных форм на основе сложности структуры, количестве контрастных сопоставлений и возможностей тематического развития. Композиционный эллипсис как разновидность модуляции, образующийся путем выпадения подразумевавшегося по смыслу раздела и заменой его на другой раздел (композиционное отключение, или нулевое совмещение функций по Бобровскому). Возможности более детального изучения процессов музыкального развития в форме.

Взаимодействие музыкальных форм в вокальной музыке на основе принципа куплетности. Проникновение куплетности в сквозную форму, проявление сквозного принципа в куплетной форме.

Практическая работа. Анализ музыкальных форм: Ф. Шопен Мазурка соч. 59 №3 (крайние разделы), К. Дебюсси «Празднества», П. Чайковский Симфония №6 финал. Д. Шостакович Симфония №6 I часть, Прелюдии №№ 3,23,24 соч.34, Шуберт Ф. «Предчувствие воина», «Серенада», Мусоргский М. «Полководец».

В результате изучения темы №17 студент должен:

– знать основные типы форм классической и современной музыки;

– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной

музыкальной формы;
– пользоваться внутренним слухом;
– владеть практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений.

Тема 18. Формы в музыке XX века. Общая характеристика.

Множественностью художественно-смысловых концепций музыкальной культуры XX века. Преодоление жесткой детерминированности типовых структур, развитие альтернативных подходов с усилением индивидуализации форм во второй половине XX столетия. Плюралистичность подходов к вопросам формообразования. Типология форм по трем основным уровням (В.Холопова): 1) макроуровень — по типам драматургической и архитектонической организации; 2) медиоуровень — по типам тематической организации; 3) микроуровень — по типам организации на основе различных средств музыкальной выразительности, а также различных композиторских техниках. Фомы аддитивные и континуальные (Т.Кюрегян), 5 уровней классификации музыкальных форм по В.Ценовой (по типу звукового материала, по интонационным свойствам, по типу процессуальности, по типу диспозиции, по степени стабильности музыкального текста).

Особенности функционального развития, создание новых техник, принципов формообразования. Серийная композиция в додекафонии. Выведение всей музыкальной ткани из 12 неповторяющихся звуков (серии). Склад и фактура в серийной композиции, их расположенность к полифонии особого рода. Серийная гармония, зависящая от интервального содержимого серии и от методов развертывания серийной ткани. Тематическая насыщенность серийной композиции, почти не предполагающая противопоставление темы и общих форм движения, многослойность серийной формы. Распространение серийной организации на разные параметры музыки: динамику, ритм, тембр, артикуляцию — тотальный сериализм.

Принципы *алеаторной организации:* подвижная координация частей и элементов структуры. Теоретическая работа П. Булеза «A1ea» (жребий), декларирующая новую эстетику, которая допускает в сочинении элементы случайности. Два вида алеаторики: 1) «неограниченная», предполагающая несколько вариантов реализации композиции, по выбору исполнителя; 2) «ограниченная», допускающая алеаторические приемы построение в отдельных разделах, или по ограниченным параметрам (ритм, звуковысотность).

Практическая работа. Анализ музыкальных форм XX века: Р.Щедрин Концерт№2 для ф-но с оркестром, А. Веберн Вариации соч.27, Б. Чайковский Партита для виолончели и камерного ансамбля, С. Тосин Концерт «Aescis» финал.

Самостоятельная работа. Изучение литературы, посвященной проблемам музыкального формообразования XX века.

В результате изучения темы №18 студент должен:
– знать основные направления и стили музыки XX – начала XXI вв.;

– композиторское творчество в историческом контексте;
– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;
– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;
– владеть теоретическими знаниями об основных музыкальных системах.

Тема 19. Монтажный принцип в музыке. Цепная форма.

Развитие принципов кадровой драматургии, сопоставление разнородного стилистического материала. Полистилистика. *Цепная форма* (термин С. Слонимского) как выражение более общих тенденций в музыкальном искусстве второй половины XX века. Основные черты цепной композиции (по Т. Сорокиной): политематизм, отграниченность материала, преобладание экспозиционной функции, резкие контрасты, наличие суммирующего построения в конце формы. Область применения — жанры, связанные с концертностью. Преломление цепной формы в творчестве С.Слонимского.

Практическая работа. Анализ музыкальных форм: С.Слонимский Концерт-буфф, Драматическая песнь, Р.Щедрин «Фрески Дионисия», Автопортрет.

Самостоятельная работа. Изучение литературы, посвященной полистилистике и цепной формам.

В результате изучения темы №19 студент должен:
– знать различные виды композиторских техник (от эпохи Возрождения и до современности);
– стилевые особенности музыкального языка композиторов XX века в части ладовой, метроритмической и фактурной организации музыкального текста;
– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;
– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;
– пользоваться внутренним слухом;
– владеть теоретическими знаниями об основных музыкальных системах.

Тема 20 Интонационно-фазная драматургия.

Развитие типовых форм в XX столетии. Преодоление дискретности, жесткости структуры, появление функциональных эквивалентов типовых форм. *Интонационно-фазная драматургия* как целенаправленное фактурно-интонационное развитие, выступающее в качестве самостоятельного формообразующего фактора и имеющее стадиально-обновляющийся характер. Вероятная область применения — конфликтная симфоническая драматургия, функциональная эквивалентность сонатной форме, господство принципа соподчинения материала, слабая отграниченность элементов структуры, господство тех-

ники интонационных прорастаний. Преломление интонационно-фазной драматургии в симфоническом творчестве Б. Тищенко.

Практическая работа. Анализ музыкальных форм: Б. Тищенко Концерт №1 для виолончели 17 духовых, ударных и фисгармонии, Г. Иванов Симфония.

Самостоятельная работа. Изучение литературы, посвященной интонационно-фазной драматургии.

В результате изучения темы №19 студент должен:

– знать основные направления и стили музыки XX – начала XXI вв.;
– композиторское творчество в историческом контексте;
– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;
– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;
– владеть теоретическими знаниями об основных музыкальных системах.

Тема 21. Формообразование в музыкальном минимализме.

Минимализм как творческое направление, сложившееся у композиторов США в 60-70-е годы XX века: С. Райха, Т. Райли, Ля Монт Янга, Ф. Гласса, Дж. Адамса. Эстетическая основа — преодоление разрыва между переусложненной авангардной музыкой XX века и восприятием публики, перспектива использования различных культур: традиционной музыки Бали, Африки, индийской раги. Основы минималистского произведения: *Репетшпивный метод,* использование кратких мелодико-ритмических построений (паттернов) и их многократное повторение. Повторность как ведущее средство развертывания музыкального материала, циклами коротких музыкальных формул. Создание статичной и «бесконечной» музыкальной формы, для которой свойственно: тождество элементов и целого, отсутствие развития, условность начала и конца.

Практическая работа. Анализ произведений С. Райх «Фортепианная фаза», «Скрипичная фаза», Т. Райли «In C», Ф. Гласс «Энштейн на берегу» (фрагменты), А.Пярт «Tabula rasa».

Самостоятельная работа. Изучение литературы по вопросам формообразования в музыке XX века, подготовка докладов, включающих анализ музыкальных произведений, написанных для струнных, духовых и ударных инструментов, фортепиано.

В результате изучения темы №21 студент должен:

– знать основные направления и стили музыки XX – начала XXI вв.;
– композиторское творчество в историческом контексте;
– уметь пользоваться внутренним слухом;
– анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания;
– владеть профессиональной терминологией;
– навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох.

Тема 22. Остинатные формы и жанры в музыке XX века.

Остинато как прием повторения какого-либо мелодико-ритмического оборота, сочетающегося со свободным развитием в других голосах. Остинато — «простейший закон устойчивого, стабильного полагания музыкальной мысли» (С. Скребков). Новые эмоционально-выразительные возможности остинато XX века, рельефность остинато, гибкость с точки зрения вертикального контекста. Остинато как главный выразительный и композиционный прием произведения в условиях снижения роли вертикального контекста. Развитие полиостинатных и остинатно-канонических форм. Микроостинатная форма, построенная на повторении мелодико-ритмической темы-формулы, протяженностью в один мотив или фразу. Микроостинатная форма статического типа. Специфическое претворение остинатности в композициях, построенных на 1 звуке. Формирование жанровых признаков остинато. Произведения и части цикла с названием «Остинато».

Практическая работа. Анализ произведений Б. Тищенко Сцена затмения из балета «Ярославна», А. Шнитке Квинтет (финальная часть). Б. Чайковский концерт для фортепиано с оркестром I часть. Дж. Шельси 4 пьесы для оркестра (на 1 ноте каждая), Губайдулина С. Квартет № 2, Р. Столяр Струнный квартет (часть Остинато).

Самостоятельная работа. Изучение литературы по вопросам формообразования в музыке XX века, связанной с проблематикой остинатности в музыке.

В результате изучения темы №22 студент должен:

– знать основные направления и стили музыки XX – начала XXI вв.;
– композиторское творчество в историческом контексте;
– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;
– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;
– владеть практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений.

Тема 23. Открытые и мобильные формы.

Концепция открытого произведения в смежных видах искусства и в музыке. Функциональные аспекты открытости, отсутствие предуказанной точки окончания. Принцип алеаторики, мобильность элементов структуры, возможность их спонтанной группировки во время исполнения. Возросшая непредсказуемость дальнейшего развития, потенциальная возможность продолжать форму до бесконечности. Различные варианты сочетания стабильности и мобильности. Поиски Дж. Кейджа и Э. Брауна, осмысление идеи Alea в статьях и сочинениях Булеза, Штокхаузена, Денисова. Композиторские и музыковедческие обоснования феномена открытости.

Практическая работа. Анализ произведений Э. Браун «25 страниц», «Доступные формы» I и II, Модули, П. Булез Соната для фортепиано № 3 К. Штокхаузен

Самостоятельная работа. Изучение литературы по вопросам формообразования в музыке XX века, связанной с проблематикой остинатности в музыке.

В результате изучения темы №23 студент должен:

– знать основные направления и стили музыки XX – начала XXI вв.;

– стилевые особенности музыкального языка композиторов XX века в части ладовой, метроритмической и фактурной организации музыкального текста;

– уметь анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности;

– выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы;

– применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности;

–владеть теоретическими знаниями об основных музыкальных системах.

III. Распределение часов курса по темам и видам работ

№ №	Наименование темы (раздела)	Общее кол-во часов	Кол-во часов контактной работы			Кол-во часов самостоятельной работы студентов
			лекционные	практические	индивидуальные	
	5 семестр					
1.	Введение в предмет	2,5	2	-	-	0,5
2.	Жанр и стиль в музыке	2,5	2	-	-	0,5
3.	Средства музыкальной выразительности. Мелодия	2,5	2	-	-	0,5
4.	Средства музыкальной выразительности. Метроритм. Фактура, динамика, тембр, темп.	4,5	4	-	-	0,5
5.	Музыкальный тематизм	2	2	-	-	0,5
6.	Период и простые формы	3,5	3	-	-	0,5
7.	Сложные формы	2,5	2	-	-	0,5
8.	Разновидности простых и сложных форм.	2,5	2	-	-	0,5
9.	Концентрическая форма	3	2	-	-	1
10.	Музыкальные формы эпохи барокко	4	3	-	-	1
11.	Рондо в историческом развитии	5	4	-	-	1
	Контроль	**1**	-	-	-	-
	Итого за семестр	**36**	**28**	-	-	**7**
	6 семестр					
12.	Вариационная форма	7	5	-	-	2
13.	Сонатная форма	10	8	-	-	2
14.	Цикл и циклические формы	4	2	-	-	2
15.	Свободные, смешанные и контрастно-составные формы	4	2	-	-	2
16.	Формы вокальной музыки	8	4	-	-	4
17.	Взаимодействие музыкальных форм в вокальном и инструментальном формообразовании	6	2	-	-	4
18.	Формообразование в музыке XX века. Общая характеристика	5	1	-	-	4
19.	Монтажный принцип в музыке. Цепная форма.	3	2	-	-	1
20.	Интонационно-фазная драматургия	3	2	-	-	1
21.	Формообразование в музыкальном минимализме	9	4	-	-	5
22.	Остинатные формы и жанры в музыке XX века.	8	4	-	-	4
23.	Открытые и мобильные формы	4	2	-	-	2
	Контроль	**1**	-	-	-	-
	Итого за семестр	**72**	**38**	-	-	**33**
	Итого за год	**108**	**66**	-	-	**40**

IV. Формы промежуточного и итогового контроля

В соответствие с учебными планами НГК текущий контроль знаний студентов включает проверку домашних заданий, семинары, доклады, письменные проверочные работы в течение обоих семестров. Пятый и шестой семестры завершаются зачетом с оценкой.

V. Учебно-методическое обеспечение курса

РЕКОМЕДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Альшванг А. Проблемы жанрового реализма. Оперные жанры «Кармен» // Избранные сочинения в 2 Т. Т.2. М., 1965.
2. Анализ вокальных произведений: учебное пособие под ред. Е.Ручьевской Л., 1988.
3. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991.
4. Арутюнов Д. Сочинения П. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1989.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
6. Баранова П. Особые экспозиции в сонатной форме XIX века. СПб., 1999.
7. Берберов Р. Специфика структуры хорового произведения. М., 1981.
8. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 2008.
9. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
10. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
11. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки: Учебное пособие в 2-х частях. М., 2003.
12. Валькова В. Музыкальный тематизм — мышление – культура. Н.-Новгород, 1992.
13. Валькова В. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. М., 1978. Вып. 3.
14. Гнилов Б. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха): автореферат дис. д-ра иск. М., 2008.
15. Гончаренко С. Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века. Новосибирск, 1997.
16. Гончаренко С. Драматургические и композиционные принципы концентрической музыкальной формы. Новосибирск, 1984.
17. Гончаренко С. Музыкальные формы в таблицах: Наглядное пособие по курсу анализа музыкальных произведений. Новосибирск, 2007.
18. Гончаренко С.С. Детерминированность и недетерминированность музыкальной композиции: от серийности к минимализму: Учеб. Пособие по курсу «Музыкальная форма» для студентов высших учебных заведений. Новосибирск, 2015.

19. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1975.
20. Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. М., 1961.
21. Григорьева Г. Анализ музыкальных произведений. Рондо в музыке XX века. М., 1996.
22. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений». Учебное пособие. М., 2004.
23. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской и советской музыки второй половины XX века. М., 1989.
24. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
25. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. М., 1972. Вып. 2.
26. Ершова Е. Черты формообразования в современной музыке. М., 1987.
27. Задерацкий В. Музыкальная форма Вып. I. М., 1995.
28. Заднепровская Г. Анализ музыкальных произведений: Учебное пособие М., 2003.
29. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины XIX века: принципы, приемы. М., 1983.
30. Иванова Л. Контрастно-составная форма в инструментальных циклах советских композиторов // Анализ, концепции, критика. Л., 1977.
31. Канчели М. Крупная одночастная форма в музыке XIX - начала XX века. Тбилиси, 1969.
32. Катунян М. К изучению новых тональных систем в современной музыке // Проблемы музыкальной науки. М., 1983. Вып. 5.
33. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX века. Ч.2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Ч.3. Поэтика и стилистика. М., 2007.
34. Климовицкий А. Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических течениях западноевропейской музыки XX века // Кризис буржуазной культуры и музыка. М., 1976. Вып. 3.
35. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
36. Кон Ю. Об искусственных ладах // Проблемы лада. М., 1972.
37. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. Статьи и исследования. Л., 1982.
38. Костарев В. Вокальное произведение как синтез искусств. Екатеринбург, 2005.
39. Крапивина И. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2003.
40. Курленя К.М. Анализ музыкального произведения в поисках художественного смысла // Статьи музыковедов Урала и Сибири: межвуз. сб. науч. тр. - Челябинск, 1993. С. 5-28.
41. Кюрегян Т. Нетиповые формы в советской музыке 50-70-х годов // Проблемы музыкальной науки. М., 1989. Вып.7.

42. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков… автореферат дис. д-ра иск. М, 1999.
43. Лаврентьева И. Влияние песенности на формообразование в симфониях Шуберта (К вопросу о взаимодействии вокальных и инструментальных принципов в песенном симфонизме) // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
44. Лаврентьева И. Поздние сонаты Бетховена // Вопросы музыкальной формы. М., 1966. Вып. 1.
45. Лаул Р. Мотив и музыкальное формообразование. Л., 1987.
46. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М., 1991.
47. Мазель Л. Заметки о форме и тематизме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества // Бетховен. М., 1971. Вып. 1.
48. Мазель Л. О мелодии. М., 1952.
49. Мазель Л. О природе и средствах музыки. М., 1991.
50. Мазель Л. Период. Метр. Форма // Музыкальная академия, 1996. № 1.
51. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
52. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
53. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. М., 1984. Вып. 5.
54. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
55. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
56. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. М., 2003.
57. Найко Н. Малые одночастные формы в инструментальной музыке XIX - первой трети XX веков. Красноярск, 2002.
58. Петриков С. Об интонационно-фазной форме в инструментальных произведениях Тищенко// Проблемы музыкальной науки. М., 1989. Вып.7.
59. Плотников Б. Очерки и этюды по методологии музыкального анализа. Красноярск, 2002.
60. Поспелов И. Репетитивная техника и минимализм // Музыкальная академия 1992 №4.
61. Протопопов В. Сонатная форма в западноевропейской музыке 20ой половины 19 века. М., 2002.
62. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI - начала XIX века. М., 1979.
63. Протопопов В. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена // Бетховен. М., 1971. Вып. 1.
64. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. СПб., 2004.
65. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания. М., 1976.
66. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
67. Скребков С. Анализ музыкальных произведений. М., 1958.

68. Скребков С. Новаторские черты тематического развития в музыке Шопена. // С.С. Скребков. Избранные статьи. М., 1980.
69. Скребков С. Почему неисчерпаемы возможности классических форм // С.С. Скребков. Избранные статьи. М., 1980.
70. Скребков *С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
71. Скребкова-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке // Проблемы музыкальной науки. М., 1975. Вып. 3.
72. Скребкова-Филатова М. Об организующей роли фактуры в современной музыке // Современное искусство музыкальной композиции. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1985. Вып. 79.
73. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке. М., 1985.
74. Снытко А. Тематизм и его свойства в современной музыкальной композиции (на рпимере творчества белорусских композиторов XX-XXI веков): автореферат дис… канд. иск. Минск, 2006.
75. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века: учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» М., 2004.
76. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992.
77. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н.-Новгород, 1994.
78. Сорокина Т. Взаимодействие принципов музыкального формообразования //Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2007.
79. Сорокина Т. Рефренные формы в творчестве Шопена: Лекция по курсу анализа музыкальных произведений для историко-теоретико-композиторских отделений музыкальных вузов. Новосибирск, 1988.
80. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.
81. Спасов Б., Холопова В. Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
82. Способин И. Музыкальная форма. М. 2007.
83. Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. М., 1985.
84. Тюлин Ю. Музыкальная форма. М., 1974.
85. Тюлин Ю. Строение музыкальной речи. Л., 1969.
86. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. М., 2006.
87. Холопов Ю. Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1967. Вып. I.
88. Холопов Ю. Концертная форма у И.С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
89. Холопов Ю. Метрическое строение периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
90. Холопов Ю. Музыка XX века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений // Современная музыка в теоретических курсах вуза. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1981. Вып. 51.

91. Холопов Ю. Принципы классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
92. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971.
93. Холопова В. Мелодика. М., 1984.
94. Холопова В. Музыка как вид искусства. СПб, 2000.
95. Холопова В. Музыкальный тематизм. М., 1983.
96. Холопова В. Музыкальный ритм. М., 1980.
97. Холопова В. Фактура. М., 1979.
98. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб., 2006.
99. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М., 1980.
100. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1987.
101. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. М., 1988.
102. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1983.
103. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М., 1984.
104. Чигарева Е. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом // Проблемы музыкальной науки. М., 1973. Вып. 3.
105. Чигарева Е. Семантика сонатной композиции в фортепианных концертах Моцарта // Проблемы историко-стилевой эволюции: гармония, форма, жанр. Новосибирск, 1994.
106. Шмакова О. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера, Хиндемита(1930-1950-е гг.): автореферат дис… канд иск. Новосибирск, 2008.
107. Якубов М. Форма рондо в произведениях советских композиторов. М., 1967.

УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

1. Аудио- и видео-записи произведений разных эпох, жанров и стилей в исполнении известных музыкантов-пианистов (фонотека).
2. Ноты произведений композиторов различных эпох (библиотека).

Профессиональные базы данных

1. База данных с коллекцией изданий Новосибирской консерватории в ЭБС «Библиороссика» http://www.bibliorossica.com/publishers.html#/1714/perPage/10/page/1/sort/1000

2. Комплекс образовательных ресурсов в электронной форме: http://libra.nsglinka.ru/marcweb2/Default.asp
3. Политематическая база данных ЭБС Издательство «Лань» http://e.lanbook.com/
4. Международная база данных музыкальных партитур [International Music Score Library Project (IMSLP)] URL: https://imslp.org/wiki/Main_Page
5. База данных музыкальной библиотеке Stanford University, Digital scores URL: https://library.stanford.edu/music/digital-scores

Информационные справочные системы

1. Научная электронная библиотека eLibrary.ru https://elibrary.ru
2. Справочная система электронного каталога библиотеки: http://libra.nsglinka.ru/marcweb2/Default.asp
3. Электронный федеральный портал «Российское образование» http://www.edu.ru/
4. Единое окно доступа к информационным ресурсам http://window.edu.ru/
5. Электронные информационные ресурсы Российской государственной библиотеки http://www.rsl.ru
6. Электронные информационные ресурсы Российской Национальной библиотеки http://www.nlr.ru

1.

VI. Приложения к программе

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ

Методологической основой программы послужили труды таких крупных ученых, как Б. Асафьев, Л. Мазель, В. Цуккерман, В. Бобровский, С. Скребков, Ю. Тюлин, И. Способин, Е. Ручьевская, Ю. Холопов, В. Холопова, В. Задерацкий, Т. Кюрегян. Содержание курса опирается на музыкальную классику, произведения отечественной и зарубежной литературы XVII-XX веков.

В соответствии с поставленными задачами учебный процесс на занятиях по музыкальной форме должен строиться на сбалансированном сочетании различных форм работы: лекционного материала, конспектируемого студентами, практических заданий по разбору как отдельных элементов композиции, так и целостного анализа сочинений (в том числе и из репертуара спецкласса), самостоятельно подготовленных докладов по отдельным темам, выступлениях на семинарах.

Методика анализа музыкальной формы произведений традиционно базируется на двух стадиях аналитического рассмотрения. Первая – это предварительный технический анализ, касающийся звуковысотности, метроритмических особенностей, интонационно-тематической стороны, фактуры, композиционной структуры, драматургии. Вторая стадия анализа заключается в опре-

делении конкретной жанровой разновидности произведения, его стилевой направленности, художественной самобытности и выразительности. Но в любом случае желательно ориентировать студентов на определенный план, чтобы сделать данный вид работы более последовательным и логичным, а также с целью конкретизации представлений студентов о задании, полученном от преподавателя (примерные планы различных анализов см. в разделе методические рекомендации для студентов).

Форма проведения анализа также должна варьироваться. Наряду с разбором произведений в классе совместно с педагогом следует поручать студентам индивидуальные задания, в которых было бы заметно личное участие и отношение к учебному процессу, стимулировалась творческая инициатива, проявлялись особенности мышления, эрудиция. Также целесообразно использовать анализ в малых группах (по 2-, 3-, 4 человека). Такая форма работы придает обучению дискуссионный характер, активизирует студентов, способствует поднятию общего среднего уровня подготовки в группе. При этом желательно, чтобы предлагаемый материал иллюстрировался (самими студентами, педагогом или в виде качественной аудиозаписи). Иллюстрацию возможно проводить и несколько раз, с тем чтобы конкретизировать слуховые впечатления обучающихся, а не только полагаться на их внутренний слух и степень ознакомленности с тем или иным опусом.

Изучение отдельных явлений формообразования, а также тех тем, которые хорошо известны студентам по училищному курсу, может проходить в виде *докладов.* Примерный список тем докладов может выглядеть следующим образом: «Бар-форма», «Старинная двухчастная и Старосонатная формы», «Ария с ритурнелем», «Малые формы эпохи барокко», «Концертная форма барокко», «Рефренные формы в творчестве Шопена», «Рондо в творчестве Прокофьева», «Многотемные вариации», «Сонатная форма без разработки» и т.п.

В отдельных случаях возможно введение в курс ряда *семинарских занятий,* например, по темам «Жанр и стиль в музыке», «Особенности формообразования в XX веке». Проведение семинарского занятия предполагает непосредственно устную форму общения, направленную на максимальное проявление творческой инициативы студентов, активизацию мышления, аналитических способностей, умения логично высказывать свои мысли, проводить параллели, обобщать, дискутировать, спорить. Преподавателю здесь отводиться роль умелого координатора, способного в нужный момент выявить возникающие скрытые связи между различными мнениями, акцентировать некоторые особенно важные положения, а также следить за соблюдением регламента и плана занятия, с тем, чтобы все заявленные вопросы были обсуждены.

Самостоятельная работа студентов — еще одна важная составляющая учебного курса. В нее обычно включается изучение литературы по темам курса, подготовка докладов и материала к семинарам, целостный анализ произведений, играемых в классе по специальности или по общему фортепиано. Задания, предлагаемые для самостоятельной работы, должны соответствовать изучаемой теме и в тоже время стимулировать проявление творческой инициати-

вы. В связи с этим важно в период обучения постоянно поддерживать инициативных студентов, помочь разобраться им в тех вопросах, которые окажутся наиболее интересными. Успешных в творческом отношении учащихся стимулировать положительными оценками, а также поручать им выполнение практических заданий, преодолевающих чисто учебные рамки курса.

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ДЛЯ СТУДЕНТОВ

Организация учебного процесса требует от студентов четкости, собранности, внимания, от этого во многом зависит успешность усвоения материала. При выполнении того или иного задания необходимо внимательно слушать объяснение педагога, чтобы наиболее адекватно и профессионально решать те или иные учебные задачи. С самого начала курса необходимо систематизировать освоение преподносимого и самостоятельно изучаемого материала. Помимо поурочных записей лекций и докладов сокурсников необходимо систематически конспектировать рекомендуемую литературу, а также вести записи анализов музыкальных произведений, заданных на дом, составлять схемы изучаемых форм, посещать при необходимости фонотеку, работать с материалами internet. В случае пропуска отводить больше времени на самостоятельную работу и выполнение домашнего задания. Освоение пройденного на уроке теоретического материала должно сопровождаться обращением к обязательной и дополнительной литературе.

Анализ музыкальной формы может иметь различную степень глубины. При самостоятельном разборе того или иного произведения лучше руководствоваться определенным планом. При анализе темы следует осветить следующие моменты: 1) образно-эмоциональный облик темы; 2) жанрово-семантические истоки; 3) по возможности назвать форму темы и анализируемого произведения; 4) выделить ведущее выразительное средство (-а) и выявить его ладово-гармонические, метроритмические, фактурно-регистровые особенности; 5) если в теме ярко выделяется ядро, то сделать анализ ядра и проследить этапы его развития в рамках экспозиционной структуры темы; 6) в конце анализа сделать обобщение, где следует подчеркнуть выразительную роль музыкального материала, его работу в плане создания характера темы, а также соотнесенность со стилем композитора и эпохи.

При анализе структурного аспекта формы, следует, опираясь на действие композиционных функций, а также принципы повторности и контраста, разделить форму на отдельные построения, составить схему, обозначая повторяющиеся разделы тождественными буквами. Соотнести получившийся вариант с известными типовыми формами, выявляя при этом структурные особенности целого и отдельных частей. На основании полученных данных сделать вывод о принадлежности анализируемого произведения к той или иной известной структуре.

При целостном анализе музыкального произведения следует сначала составить его схему, затем приступать к анализу тематического материала (по плану анализа темы). В сложных произведениях необходимо сопоставить разные темы друг с другом, определить степень контраста, способы и особенности развития музыкального материала. Следует также учитывать тип драматургии, анализировать характер, приемы взаимоотношения образов как на микро-, так и на макро- уровнях. В выводах подчеркнуть художественно-выразительное значение и роль этого произведения в творчестве композитора, влияние сочинения на музыкальный контекст времени и влияние на него художественно-эстетических взглядов автора (и его окружения), осветить место анализируемого опуса в творческом пути, а также с позиции тенденций той эпохи, когда оно было создано.

VII. Требования к материально-техническому обеспечению дисциплины

Специализированная учебная аудитория для групповых занятий, оборудованная аудио- и видеотехникой.

Лицензионное программное обеспечение: Электронная библиотечная система «Библиороссика»; Информационная система «Музыкальная культура Сибири»; АИБС «МАРК-SQL» Internet. Лицензионный договор с ЗАО «НПО “ИНФОРМ-СИСТЕМА”» № 010/2011-М от 08.02.2011.