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

Специальность 53.05.06 Композиция

Квалификация: Композитор. 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 специальности
53.05.06 Композиция

Автор-составитель: д-р искусствоведения, проф. С.С. Гончаренко

Редактор: начальник методического отдела М.Ю. Смирнова

Рецензенты: кандидат искусствоведения, доцент Т.А. Гоц

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 специальности 53.05.06 Композиция, с учетом учебного плана НГК по этой специальности, Положения о проведении текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации обучающихся НГК и Положения об итоговой государственной аттестации выпускников.

В основу настоящей рабочей программы положена авторская программа-конспект «Музыкальная форма» (Новосибирск, 2013).

Аннотация курса. Курс входит в число основных дисциплин Блока 1 «Дисциплины (модули)». Срок освоения дисциплины: IV – VI семестры, что согласуется с учебным планом, утвержденным в НГК. Всего на курс отводится 288 часов, из них 156 аудиторных, 129 – на самостоятельную работу, контроль – 3 часа. Лекции по курсу занимают 1 час в неделю и дополняются еженедельным индивидуально-практическим занятием в объеме 2-х часов.

Целью курса является обогащение представлений студентов об эволюции принципов музыкального формообразования в европейской профессиональной музыке прошлого и современности; совершенствование их аналитического аппарата и развитие музыкального мышления путем обращения к историко-стилевым и музыкальным явлениям от эпохи Средневековья до наших дней.

В задачи дисциплины входит формирование аналитических навыков и умений, позволяющих ориентироваться в широком историко-стилевом диапазоне композиционных закономерностей, а также применять их в процессе создания собственных произведений. Важными задачами являются также фокусирование внимания студентов на интонационном процессе в музыкальном произведении, на внутренней логике этого процесса и динамике его развертывании во времени; развитие самостоятельности мышления и творческой инициативы студента; знакомство с научной литературой в области теории формы.

Место курса в системе профессиональной подготовки выпускника. Данный специальный курс является обобщающим в изучении дисциплин теоретического цикла. Он сводит воедино знания и навыки, полученные студентами в курсах полифонии, гармонии, инструментовки, истории оркестровых стилей, позволяет охватить музыкальное произведение как художественное целое в единстве всех выразительных средств и композиционной логики. Курс теснейшим образом связан со специальностью, освоением метода создания и оформления композиторского замысла в нотном тексте, поскольку знакомит с опытом композиторов прошлого и современности. Он также связан с дисциплинами исторического цикла: историей зарубежной музыки, историей русской музыки. Важное значение приобретает в нем акцент на традиции и новаторстве в отражении

эстетических норм той или иной исторической эпохи, а также на соотношении общих представлений о картине мира и ведущих тенденций в музыкальном формообразовании.

Требования к уровню освоения содержания курса. Данная дисциплина участвует в формировании следующих компетенций, которые выражаются в том, что студент:

ОПК 1 Способен планировать образовательный процесс, выполнять методическую работу, применять в образовательном процессе результативные для решения задач музыкально-педагогические методики, разрабатывать новые технологии в области музыкальной педагогики.

Знать:

– основные исторические этапы развития зарубежной и русской музыки от древности до начала XXI века;

– основные типы форм классической и современной музыки;

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

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;

– 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;

– навыками анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст,

постигаемый внутренним слухом.

Краткие методические указания. Занятия по дисциплине проходят в форме лекций, а также индивидуально-практических занятий, т. е. курс сочетает теоретическую и практическую формы овладения умениями и аналитическими навыками. Практическая часть в данном курсе является основной. Полезно систематически активизировать самостоятельную творческую работу студентов, поручая им доклады с всесторонним анализом произведений, их иллюстрацией на фортепиано или в аудио- или видеозаписи. Полезно обсуждение разных точек зрения, касающихся определения данной формы, предлагаемых в учебной, научной литературе или доказываемой тем или иным студентом.

Структура курса опирается на методологическую базу современной теории музыки и включает следующие разделы.

I. Методологические проблемы курса.

II. Доклассические музыкальные формы.

III. Формообразование в музыке классико-романтической традиции (от 70 – 80 –х гг. XVIII в. до рубежа XX –XXI вв.

IV. Формообразование в «новой» музыке.

Актуальность курса и его главная идея – рассмотреть историю музыкальных форм сквозь призму задач настоящего времени. Изучение закономерностей формообразования в тот или иной исторический период завершается разделом об их претворении в современной музыке. При этом главное внимание уделяется не только выявлению в форме произведения черт той или иной композиционной модели прошлого, но и – в особенности – тем качествам, которые эта модель приобретает в контексте конкретной авторской ее интерпретации.

Последний раздел курса посвящен вопросам о специфике грамматики и структуры целого в произведениях, где действуют принципы, отличные от тех, что «питали» композиторское творчество в прежние времена.

Параметры отбора материала приведены в разделе «Методические рекомендации для преподавателя». Формы контроля и промежуточной отчетности и итоговые требования помещены в соответствующем разделе.

II. Содержание курса

Требования к минимуму содержания курса по дисциплине (основные дидактические единицы)

Знакомство с основами музыкального формообразования и главными этапами в истории музыкальных форм; представление о закономерностях развития музыкального языка. Фонический, синтаксический и композиционный уровни организации музыкальной формы. Тема и принципы тематического развития; функции частей в музыкальной форме. Классификация музыкальных форм. История музыкальных форм. Принципы

музыкального формообразования в различные эпохи истории европейской музыки: средневековье, Возрождение, барокко, классицизм, романтизм, XX–XXI век. Анализ музыкальных произведений различных эпох и стилей.

ОСНОВНЫЕ РАЗДЕЛЫ КУРСА

Раздел первый. Методологические проблемы курса

Тема I. Содержательность музыкальной формы

Музыкальная композиция – структура – форма. Музыкальная форма в широком и тесном значении. Соотношение динамической и конструктивной сторон музыкальной формы. Пространственно-временная организация музыкального произведения – хронотоп как сущностное качество его художественной целостности.

Музыкально-риторические фигуры. Семантика и грамматика в эпоху Ренессанса и Барокко. Неориторические тенденции в музыке XIX и XX века. Семантические функции музыкальных жанров. Первичные (бытовые, или обиходные) жанры как денотаты во вторичных (концертных, или преподносимых) жанрах. Простые и сложные жанры. Жанровая драматургия музыкального произведения. Взаимодействия жанров, жанровые отклонения и модуляции. Усиление коннотативных функций жанра в музыкальном творчестве в конце XIX и в XX веке.

Семантические функции стиля. Стиль как система выразительных средств, которая воплощает целостность миросозерцания. Стилизация. Транскрипция. Взаимодействие стилей в музыке разных исторических эпох. Полистилистика в музыке XX века. Современные композиторы о работе с музыкой прошлого.

Мигрирующие интонационные формулы: из барокко в классицизм, романтизм и в XX в.

Тема II. Тематизм и форма

Драматургия, композиция, тематическая организации

Тематизм и тематическое развитие – основа драматургии и композиции музыкального произведения. Классические и аклассические виды тематизма и их семантика. М. Гнесин о дифференцирующем и интегрирующем тематическом развитии (1962). В. Медушевский о дифференцирующем (дедуктивном, рассеивающем) и интегрирующем (объединяющем, целенаправленно собирающем тематизм) типах тематической организации. Тематический контраст и его функции. Особые случаи взаимодействия тематизма, принципов развития и композиции. О. Соколов о принципах «расхождение от тождества» и «сведения к тождеству». Монтаж в синтетических жанрах и инструментальной музыке

Функциональная теория музыкальной формы

Понятия «функция», «функциональность» в различных областях знания Теория функциональности в зарубежном и отечественном музыкознании: от учения о гармонии – к учению о форме. Идеи Ю. Тюлина о

переменности функций и их развитие В. Бобровским применительно к драматургии и композиции музыкального произведения. Уровни композиционных функций по И. Способину и по В. Бобровскому. Тематическая организация и распределение драматургических и композиционных функций в музыкальном произведении. Теория взаимодействия композиционных функций В. П. Бобровского.

Семантические свойства структуры

Проблема композиционных знаков в свете дискуссии о специфике музыкального языка, музыкального текста и музыкального знака. Драматургические потенции типовых форм. Композиционный знак как знак стиля. «Драматургический комплекс» (понятие В. П. Бобровского) как воплощение складывающейся в творчестве того или иного композитора индивидуально-авторской логики в распределении драматургических функций. Драматургический комплекс Бетховена, Листа, Скрябина. Драматургический комплекс в современной музыке, в произведениях Шостаковича. Тищенко, Кобекина и др. Нетипизированные структуры как воплощение индивидуальной драматургической логики в конкретном произведении.

Практическая работа. Анализ конкретных произведений и / или их фрагментов. Конспектирование рекомендуемой литературы.

Самостоятельная работа. Анализ произведений. Изучение теоретической литературы по вопросам музыкальной драматургии, функциональности музыкальной формы.

В результате изучения данного раздела студент должен:

Знать:

– основные исторические этапы развития зарубежной и русской музыки от древности до начала XXI века;

Уметь:

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

– пользоваться внутренним слухом;

– анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания;

Владеть:

– навыками анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом.

Раздел второй. Доклассические музыкальные формы

Введение

Déjà vu: современное формообразование сквозь призму традиции. Работа композитора с музыкой прошлого. Метод моделирования – одно из основных направлений в музыке XX– XXI столетий.

Тема III. Формообразование в ранней музыке

Текстомузыкальные формы монодии

Монодийные формы ранней музыки

Сюжетные и несюжетные фрагменты в вербальном тексте. Типизированные мелодические обороты, общие для разных напевов – мелодические формулы. Зарубежные и отечественные ученые о функциях мелодических формул в культовой монодии. Строчные и строчно-строфические формы в григорианском хорале и древнерусском певческом искусстве. Техника центонизации. Строчные формы в традиционной музыке, в повествовательных жанрах славянского фольклора. Методика анализа монодийных форм и способы фиксации его результатов.

Монодийные формы в современном композиторском творчестве

Встречные потоки импульсов, идущих от традиционной культуры и профессиональных академических жанров, как интенсивный фактор моделирования монодийных форм. Возвращение монодии в эпицентр композиторского внимания в середине прошлого столетия. О. Мессиан о мелодических и ритмических формулах как моделях для собственного творчества (Трактат «Техника моего музыкального языка», 1944). Монодийные формы в творчестве зарубежных и отечественных композиторов. «Дотематический» мелос в структурно зависимых от слова формах древней монодии и строчные монодийные формы экспонирования тематического материала в современной музыке. Вокальные и инструментальные образцы. Ладоритмические отличия мелодических формул «новой» монодии от «древней». Динамика их преобразования в композиционном процессе музыкального произведения. Значение монодийности в усилении вариантного принципа формообразования и возникновении нетипизированных структур. Ритуальная и фарсовая семантика монодийных форм в традиционной и профессиональной музыке.

Сквозная мотетная форма эпохи Ренессанса

Мотет, мадригал, месса – ведущие жанры европейской профессиональной музыки в эпоху Ренессанса – гигантская многовековая лаборатория европейского композиторского профессионализма, в которой вырабатывались принципы соотношения слова и музыки, складывались композиционные модели. Мотет – жанр, связывающий литургическую практику и светскую музыку. Два основных принципа в формах мотета, преобразующих строчную форму монодии в многоголосную композицию. Принцип тождества, который кладется в основу куплетного повтора напева и остинато мелодической формулы, вычлененной из хорала (мелодическое остинато color и ритмическое остинато talea). Принцип обновления, в основу которого положена последовательная имитация мелодических формул (строк) хорального напева – сквозная мотетная форма. Ее использование в творчестве нидерландских мастеров и Палестрины. Сквозная мотетная форма в мадригальных жанрах. Взаимодействие в них поэтических и музыкальных структур. Мадригалы, канцонетты и балетто в итальянской и английской

традиции. Тема как категория теория музыки в эпоху Возрождения (thema, sogetto, passagio, point).

Месса как литургия и как музыкальный жанр в циклической форме

Единство целого, которое обеспечивается чинопоследованием и каноническим священным текстом. Вариабельность циклической формы. Missa brevis, Missa ordinarium, Missa proprium. Объединение принципов тождества (вариации на soprano ostinato – cantus firmus) и обновления (сквозная мотетная форма) в мессах XV – XVI вв. Месса пародия (например, «L'homme arme» нидерландских мастеров и Палестрины) и месса парафраза (Месса Д. Палестрины на его мадригал «Vestiva e colli»). Форма дискретного ostinato в цикле мессы (чередование «кантусных» и «некантусных» разделов). Циклическая форма в инструментальной мессе XIV–XVII вв. Композиционные принципы, которые важны для дальнейшей эволюции формообразования: циклизация, вариационность и вариантность, рондо, репризная трехчастность.

Возрождение жанров мотета, мадригала и мессы в современной академической музыкальной практике. «Новомотетная» композиция сквозного типа. От политекстового мотета к мультилингвизму в паралитургических жанрах (Dies irae К. Пендерецкого, Реквиемы Б. Бриттена, Э. Денисова). Некоторые тенденции в претворении Мессы как многоохватного концепционного жанра зарубежными и отечественными композиторами в XX в.

Тема IV. Музыкальные формы барокко

Общая характеристика

Значение периода XVII – первой половины XVIII в. как определяющего для становления жанров и форм в музыке Нового времени. Богатство и разнообразие в эпоху барокко формообразующих принципов, развитых впоследствии в стилях классицизма, романтизма и в XX веке. Антиномичность как основная черта эпохи – сосуществование и взаимодействие традиций, идущих от средневековья, и нового секуляризованного искусства. Воплощение художественных идей Барокко в музыкальном формообразовании. Оппозиция и взаимодействие духовных и светских жанров, канонов в формообразовании и их свободной творческой интерпретации. Значение числовых отношений и пропорций в форме как продолжение традиций старых мастеров; рационализм классицизирующих тенденций в музыкальной композиции – тенденция к упорядоченности, симметрии, формирование принципа репризности в тональном и тематическом плане произведения с одной стороны, и широкое распространение прелюдийных, фантазийных, свободных импровизационных форм, с другой стороны. Преобладание контраста-сопоставления: оппозиция в музыкальном произведении тематического материала, выразительных средств (полифонической и гомофонной фактуры,

tutti и solo, темпов (типов движения), минорного и мажорного ладов и пр.).

Плюрализм стилей и жанров и его аналог – тенденция к многосоставности, многочастности в музыкальных формах. Многообразие видов тематизма. Их жанровая и дихотомическая классификация. Концентрированный и рассредоточенный тематизм. Смешение стилей и жанров (In mixto genere) и тенденция к взаимодействию композиционных принципов.

Композиционные принципы и формы

Простые и сложные формы. Простые (малые) формы: бар, одночастные (нескольких видов по О. М. Шушковой), двухчастные, трехчастные, многочастные формы. Принцип секционности (секция – раздел, отграниченный полной совершенной каденцией). Сложные (составные) формы.

Старинная сонатная форма. Сонатная форма И. С. Баха и Д. Скарлатти – исторически синхронные, но стилистически различные – барочная и раннеклассическая – сонатные формы. Двухчастная и трехчастная старинная сонатная форма. Принцип репризности как выражение классицизирующих тенденций и четкость композиционных функций в старинном рондо. Концертная форма (иные названия: ритурнельная, рондовариантая, модуляционное рондо и др.). Ее типы (по классификации Ю. Н. Холопова): альтернативный, разработочный, тип da capo. Характеристика разделов – темы (tutti); интермедии, или эпизода (solo); коды. Техника работы с темой в ее серединных проведениях, отсечение фрагментов ее многомотивной структуры, добавления и/или прорастание материала. Взаимодействие концертной формы с иными композиционными принципами в инструментальных и вокально-инструментальных жанрах. Стилевые характеристики концертной формы А. Вивальди и И. С. Баха. Обширная область применения формы – концерты, прелюдии, танцы из сюит и партит, трио-сонаты, concerti grossi, арии, дуэты, хоры.

Циклическая форма. Общая характеристика процессов циклизации. Определение понятий *цикл, циклизация, циклический контраст.* Множественный контраст как ведущий принцип циклизации. Барочный контраст на различных уровнях композиции (в малых, составных, вариационных, контрастно-составных формах). Многоуровневая (многоступенчатая) циклизация: подцикл (субцикл) – цикл – макроцикл.

Инструментальные циклы барокко

Типы барочных циклов: малый полифонический цикл, большой полифонический цикл, сюита, цикл сонатного типа. Сюита. Внемузыкальные и интрамузыкальные факторы сюитной циклизации. Каталогический принцип в старинной танцевальной и программной сюите. Циклические функции, степень регламентации и единство цикла в клавирных и оркестровых сюитах И. С. Баха. Сюиты Ф. Куперена. Принцип программности. Смешанный тип цикла. Тематизм и формы в сюитах И. С. Баха и Ф. Куперена.

Соната. История сонаты. Малая контрастно-составная форма в канцоне и ричеркаре как этап формирования сонатного цикла. Экспериментальные черты в сонатах раннего барокко, в сравнении с относительной упорядоченностью в сюитах. Формирование черт сонаты da chiesa и da camera в творчестве Б. Марини, А. Корелли. Духовная тема в сонатах Г. Бибера, И. Кунау. Строение цикла в сольных и ансамблевых сонатах И. С. Баха и Г. Ф. Генделя.

Циклизация в жанре концерта. Concerti grossi, концерты ripieni и сольные концерты как знак эпохи «концертирующего стиля». Особое качество драматургического единства в Concerti grossi, в сравнении с малым полифоническим циклом и сюитой. Стабильные и мобильные черты циклической формы в Concerti grossi А. Вивальди, И. С. Баха, А. Корелли и Г. Ф. Генделя. Общие черты в трактовке цикла в concerti grossi у А. Корелли и Г. Ф. Генделя. Стабилизация функций крайних частей. Проблема драматургического центра цикла. Предвосхищение черт сонатно-симфонического цикла венских классиков.

Принципы «переменности» и «централизующего единства» (С. Скребков), организующие барочные инструментальные циклы. Их инвариантные и вариативные свойства. Степень регламентации в различных типах циклов. Канон (концерты А. Вивальди, И. С. Баха), частичная канонизация (старинная танцевальная сюита), модель (циклы concerti grossi Г. Ф. Генделя), циклы индивидуальной планировки (трио-сонаты и concerti grossi А. Корелли).

Вокально-инструментальные циклы (мессы, страсти, оратории, кантаты). Формообразование в вокально-хоровой музыке барокко. Музыкальные формы в Высокой мессе И. С. Баха. Техника работы с хоралом и ее применение в кантатах И. С. Баха. Арочное обрамление хоралом циклической формы. Сквозной или рассредоточенный вариационный циклы на хорал. Его изложение в простой хоральной обработке (schlichterchoral) в совместном пении церковного хора и общины в завершении цикла – результат гомилетической традиции в духовной кантате. В. Цуккерман о старинных добаховских вариациях, в которых постепенно снимаются имевшиеся в теме наслоения и таким образом тема к концу цикла проясняется (Цуккерман В. 1987, с. 197). Основной принцип циклизации в кантате – движение к теме, хоралу, в котором утверждается постулат веры, – проявление интегрирующего типа тематической организации.

Тема V. Черты барочного формообразования в современной музыке

Общие тенденции

Неоклассицизм как сквозная линия в музыкальной эволюции в XX в., представляющая, в частности, диалог культуры барокко и современности. Общее и различное в эстетике барокко и XX в. Взаимодействие классических и «аклассических» тенденций, концепций «открытой формы» и «замкнутой

формы» в литературе и искусстве. Преобладающее значение вариативных структур, в сравнении с инвариантными структурами, господствующими в творчестве композиторов венской классической школы – Гайдна, Моцарта и Бетховена. Различная трактовка принципов остинатности, переменности, централизующего единства (С. Скребков) в музыкальной драматургии, средствах музыкальной выразительности, формообразовании в эпоху барокко и в современной музыке. Синтез барочных и романтических стилевых принципов, новый этап взаимодействия жанров и форм в музыке XX в.

Претворение барочных форм в творчестве композиторов XX – XXI вв. Малые (простые), составные (сложные и контрастно-составные) барочные формы, старинное рондо и старинная сонатная формы

Черты барочной циклизации

Принцип множественного контрастного сопоставления как один из ведущих в XX в. Широкое распространение вокальных, инструментальных и вокально-инструментальных циклов. Многоуровневая (многоступенчатая) циклизация (микро- и макроциклы в сонатах и симфониях). Сюиты каталогического типа. Танцевальная сюита (А. Шенберг. Фортепианая сюита ор. 25). Программная сюита (А. Волконский «Сюита зеркал», Э. Денисов. «Силуэты»). Новая трактовка сонатного цикла. Малый полифонический цикл в структуре сонаты или симфонии. Включение литургического компонента в жанровую структуру симфонии, концерта и сонаты.

Многочастные цикла О. Мессиана. Взаимодействие светских и духовных мотивов. Обобщенно сюжетная программа, медитативность, музыкальное комментирование образов и идей, характерных для католического вероисповедания. Образный строй, символика Священного писания, тема Божественной любви, разлитой в природе, отражение божественного присутствия посредством пения птиц.

Concerto grosso и концертная форма

Широкое и многообразное обращении в XX в. к жанрам и стилям концертирования как выражение концепции Homo ludens (Человека играющего). Формы и стили концертирования в XX в. Концертирование в сольных и ансамблевых джазовых импровизациях. Ансамблевое концертирование в творчестве И. Стравинского. Концертирование в вокальных партиях с облигатным инструментом в творчестве Д. Кривицкого, Ю. Юкечева.

Возрождение приемов барочного концертирование как результат «переключения внимания с симфонии классического образца на альтернативные жанры оркестровой музыки, отражающие такие характерные для культуры XX в. как диалог и игра» (Шпагина А. Ю.– с. 5). Работа М. Регера над фортепианными переложениями Бранденбургских концертов И. С. Баха. Его Концерт в старинном стиле F dur op. 123 (1912). Ассимиляция стилей барокко и поздних эпох как одна из тенденций претворения concerto grosso (в 1920-е гг. Г. Каминским и Э. Кшенеком; в 1930-е Б. Мартину,

И. Стравинскимо). Жанры «Музыка для...», Концерт для оркестра (Б. Барток, В. Лютославский). Concerto grosso в творчестве российских композиторов С. Губайдуллиной, Э. Денисова, Р. Щедрина А. Шнитке М. Вайнберга, В. Екимовского и других. Трактовка концертной формы в первых частях Concerto grosso № 2 А. Шнитке, Симфонии № 10 М. Вайнберга, Бранденбургского концерта В. Екимовского.

Интегрирующий тип тематической организации

В. Цуккерман об обратной логике вариационного цикла, которая находит претворение в ряде сочинений XIX столетия: Вариациях Бетховена ор. 35, где идет становление гомофонной темы контрданса; первом Allegro Камаринской Глинки, где плясовая в своих превращениях ориентирована на свадебную (8-14 проведения), которая затем и появляется; точка зрения Р. Шумана, который считал, что тему «иногда можно было помещать в середине или даже в конце». Актуальность для композиторов XX в. старинного изречения: «respice finem» – «не упускай из виду конца». Привлекательность индуктивного типа тематического развития как одного из способов избежать декларативности и прямолинейности. Устремленность формы к концу, ее завершенность и законченность. Воплощение идеи обретения Человеком устойчивости, равновесия и гармонии в хаосе и катаклизмах современного мира в произведениях разных жанров в семантически значимом материале: теме–цитате (Тема траурного марша из 3 симфонии Бетховена в «Метаморфозах» Р. Штрауса, хорал «Es ist genug» в Скрипичном концерте А. Берга) или жанрово определенной теме (тема в духе хорала в финале 2 симфонии Онеггера, менуэт в 3 сонате для гобоя Д. Кривицкого). Использование интегрирующего типа тематической организации в русской музыке второй половины XX века (Концерт для фортепиано № 3 Р. Щедрина, 2 симфония, 3 квартет Б. Чайковского, Виолончельный концерт А. Чайковского и др.).

Практическая работа. Анализ конкретных произведений и/или их фрагментов. Изучение и конспектирование рекомендуемой литературы

Самостоятельная работа. Изучение теоретической литературы по вопросам формообразования в эпоху средневековья, Ренессанса и барокко. Сочинение фрагментов и небольших произведений в доклассических стилях.

В результате изучения данного раздела курса студент должен

Знать:

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

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;
– пользоваться внутренним слухом;
– анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания;

Владеть:

– навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины;
– профессиональной терминологией;
– навыками анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом.

Раздел третий. Формообразование в музыке классико-романтической традиции

Тема VI. Эволюция принципов формообразования: классицизм – романтизм – XX в.

Общая характеристика

Эстетический, жанровый, исторический, историко-стилевой аспекты понятия «классика», «классическая музыка». «Классический» и «аклассический» стили как стили «замкнутой» и «открытой» формы (И. Барсова). Творчество венских классиков, композиторов-романтиков, а также композиторов XX века, продолжающих их традиции – основной материал отечественных учебников и учебных пособий и крупных научных трудов таких ученых, как Б. Бобровский, Е. Ручьевская, В. Медушевский и др., разработавших функциональную теорию музыкальной формы.

Осознание современной теорией формы единства классического и романтического стилей в сопоставлении с доклассическими формами и новейшими экспериментами.

Основные черты форм зрелого венского классического стиля. Принцип иерархичности в фактуре (гомофония), ритме (многоуровневая метрическая регулярность и равномерная акцентность), гармонии (главенство тонального центра и принципа автентизма, который проявляется на уровне аккордики и композиции), форме (единство тематизма, объединяющая роль основной темы, возвращающейся в репризных проведениях). Классическая тема как первый этап тематического становленияи импульс для дальнейшего развития.. Кристаллизация системы типовых форм – инвариантных структур. Единство в них драматургии и композиции. Специальные композиционные функции как проявление общих логических и общих композиционных функций. Типы изложения и функции частей. Взаимодействие функций как основа создания динамической целостности формы. Сравнительная характеристика инвариантных структур и возникающих на их основе

вариативных структур.

Сохранение «общей фундаментальной музыкальной основы» (Т. Кюрегян, 1998, с 11) классических форм в творчестве композиторов-романтиков. Дополнения сложившейся системы классических форм в эпоху романтизма благодаря расширению системы жанров. Простые и сложные формы (одночастные и многочастные) как формы самостоятельных произведений – прелюдий, этюдов, экспромтов и пр. Распространение в послебетховенский период структуры периода в качестве одночастной формы в инструментальных и вокальных миниатюрах. Программные циклы инструментальных миниатюр (новая сюита) и сборники одножанровых пьес. Вокальный цикл. Сжатие сонатно-симфонического цикла в одночастность. Тенденция к объединению принципов классического формообразования в «смешанных» и «свободных» формах балладного и поэмного типа. Тенденция к индивидуализации композиционного плана.

Классико-романтические тенденции в музыке XX столетия. Инвариант сонатного цикла в симфонической и камерной музыке и его вариативность в творчестве Г. Малера, А. Онеггера, Б. Бартока, П. Хиндемита, Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича. Обновление типовых классических форм благодаря выявлению новых возможностей тональной системы, объединению черт гомофонии и полифонии. Две противоположных тенденции в формообразовании, обозначенные в романтическую эпоху: тенденция к слитности формы, повышение роли вариационно-вариантного принципа на всех ее уровнях, с одной стороны, и тенденция к дискретности формы на основе поляризация контраста, с другой стороны. Дальнейшее усиление принципа контраста множественных сопоставлений, кадровости и монтажного метода в простых и сложных формах и усиление принципа тождества, остинатности в XX в.

Отношение к классическому наследию в новаторских направлениях XX – XXI века. Открытие новых возможностей типовых форм (нововенская школы) и их отрицание, обращение к «объективизированным» формам старинной европейской музыки или формообразующим принципам, заимствованным из традиционных неевропейских культур (минимализм).

Принципы классического формообразования как точка отсчета новых явлений в наши дни. Привлекательность качеств рационализма, целостного оптимистического миросозерцания в музыке венского классицизма для современных композиторов и музыковедов. Музыка В. А. Моцарта, Бетховена, Ф. Шуберта как модель для создания новых музыкально-художественных концепций.

Систематика и эволюция простых форм

Виды простых форм. Многоплоскостная систематика (жанровый, тематический, структурный принципы). Однотемные и двухтемные формы. Безрепризные двух-, трехчастные и многочастные формы и репризные (с повторениями частей).

Композиционные функции и их взаимодействие в простых формах,

входящих в состав более крупных форм, в творчестве венских классиков. Компактность, концентрированность формы при рациональном распределении динамической и конструктивной сторон в композиции целого.

Преобразование специальных композиционных функций в творчестве романтиков и композиторов XX века благодаря проникновению вариантного метода тематического развития, бесцезурному переключению функции экспонирования на функцию развития, усилению тематической функции отдельных индивидуализированных тематических элементов (мотивов, фраз). Черты форм более высокого ранга в простых одночастных или двух-трехчастных формах. Одночастная форма в структуре периода с чертами трехчастной формы при наделении предложений периода специальными композиционными функциями экспонирования, середины, репризы. Повышение значимости вспомогательных разделов – вступления, дополнения, связки, заключения – благодаря следующим факторам: 1) образной яркости, характеристичности материала; 2) фактурному оформлению; 3) интонационно-тематической индивидуализации; 4) повторению этих разделов, причем значение раздела усиливается, если при повторении вносятся какие-либо изменения: высотно-регистровые, фактурные и пр.

Эмансипация мотивов и фраз, приобретающих самостоятельную тематическую функцию, усложнение структуры предложения, в одних случаях ведущее лишь к разрастанию его масштабов, что на качество всей формы не влияет (период из двух или трех предложений, сложный период). В других случаях существенное изменение внутренней организации целого; проникновение в одночастную форму черт многочастной: концентрической, трехпятичастной, рондообразной или сонатной (Шопен. Прелюдии H dur, F dur; Прокофьев. «Мимолетность» № 10, Шостакович. Прелюдия ор 34, № 14 es moll). Индивидуально-стилевые черты простых форм Бетховена, Ф. Шопена, С. Прокофьева, Б. Бартока, Д. Шостаковича.

Контраст-сопоставление как драматургический и композиционный принцип в сложных формах. Образно-драматургический и логический аспекты контраста в двухчастных, трехчастных и многочастных формах. Виды контраста по классификации Е. А. Ручьевской: сдвиг-сопоставление, сдвиг-сопряжение, сдвиг-перелом. Случаи сдвига-сопряжения и сдвига-перелома в сложных формах Ф. Шопена. Систематика сложных форм. Виды сложной трехчастной и сложной двухчастной форм (по В. А. Цуккерману). Принцип зеркальной симметрии в простых и сложных концентрических формах эпохи романтизма и в XX в. Взаимодействие принципа зеркальной симметрии и вариантно-вариационного принципа; вариантно-симметричные формы, их отличия от концентрических.

Область применения сложных форм. Сложная двухчастная форма в инструментальной и вокальной музыке. Особенности трактовки сложных форм в музыке XX в.

Формы в вокальной музыке. Вокальный цикл

Вопросы взаимодействия слова и музыки в вокальном произведении. Художественный образ вокального произведения. Морфология, синтаксис, композиция стиха. Организация вокальной мелодии. Понятие «встречный ритм». Виды «встречного ритма». Композиция вокального произведения. Особенности претворения типовых форм инструментальной музыки. Предпочтительные типовые формы и формы, специфические для вокальных жанров. Соотношение понятий *куплетная, строфическая, сквозная форма;* классификация строфических форм (ср. классификацию в учеб. пособии Анализ вокальных произведений. – 1988 и в лекции Р. Берберова – 1981). Взаимодействие композиционных принципов в вокальных формах.

Вокальный цикл в музыке XIX – XX вв. Сюжетная и несюжетная структура в вербальном тексте; приёмы создания целостности в музыкальной драматургии и композиции.

Сонатная форма и сонатный цикл

Логические основы сонатности как обобщения в имманентно музыкальных средствах сложных и динамичных явлений, наблюдаемых в реальности и воплощаемых в смежных видах искусства. Философско-эстетические предпосылки сонатного принципа. Бинарная оппозиция и диалектика развития. Закон отрицания отрицания.

Различные варианты структурной организации экспозиции (двухсоставные, трехсоставные или иные другие). Несовпадение структурного, тонального, тематического и функционального ритма формы. Смещение изложения новой темы к концу экспозиции. Разработки по функциональности приближающиеся к экспозиции, являющиеся ее вариантом. Возможный пропуск какой-либо из тем экспозиции. Включение в разработку «звучания фантазийного или прелюдийного типа» (там же, с. 35). Репризы, равные по масштабам экспозиции.

Сонатная форма венских классиков. Взаимодействие композиционных функций в классической сонатной форме (В. Бобровский, В. Холопова). Основные разновидности сонатной формы и их воплощение в музыке Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Бетховена. Индивидуально-стилевыее черты сонатной формы в их симфонической и камерной музыке венских классиков.

Функции частей в сонатно-симфоническом цикле по М. Арановскому. Инвариантные и вариативные черты в строении сонатного цикла на примере фортепианных сонат и струнных квартетов Бетховена. Чередование зон стабилизации и дестабилизации в историческом развитии сонатно-симфонического цикла в XIX в. и в XX в., которое отражается на трактовке сонатной формы.

Типичное и индивидуальное в сонатной форме XIX – XX вв. (О. Соколов, Е. Ершова, Г. Демешко). Сонатная форма в творчестве композиторов-романтиков: Ф. Шуберта. Ф. Шопена, Р. Шумана, Э. Грига, И. Брамса, в произведениях русских композиторов: А. Бородина. П. Чайковского, А. Глазунова, С. Танеева, Н. Метнера. Новые разновидности сонатной формы в XX в. (по Е. Ершовой): неоклассическая сонатная форма

(Д. Шостакович. 9 симфония), полифонизированная (П. Хиндемит. Симфонии «Художник Матис» и «Гармония мира», фортепианные сонаты), модифицированная (А. Онеггер. Симфонии № 3, 5), квазисонатная форма (В. Лютославский. Симфония № 2).

Идеи сонатности в других временных видах искусства и в литературе. Сонатная форма в живописи.

Рондо и рондообразные формы. Рондо-соната

Рондо как драматургический и композиционный принцип, как жанр и форма. Систематика рондо А. Б. Маркса. Форма adagio. Современная систематика видов рондо: простое и сложное; четное и нечетное; медленное рондо, рондообразные, рондифицированные, рефренные и полирефренные формы. Рондо-соната (Л. Мазель), или высшая форма рондо (учеб. под общ. ред. Ю. Тюлина).

Этапы историко-стилевого претворения принципа рондо от раннеклассического до современного. Рейтинг рондо в 70–80- е гг. XVIII в. – свидетельство популярности жанра и формы. Модуляционное рондо Ф. Э. Баха, в котором сочетаются черты барокко и классицизма. Свобода тонального плана, импровизационность и фантазийность композиции при обобщенно-жанровом характере и четком строении темы рефрена. Черты разработки, контрастный тематический материала и различные типы фигураций в эпизодах. Масштабное концертное рондо в Собраниях для знатоков и любителей (1778–1786) в сравнении с компактными сонатными циклами и фантазиями.

Воплощение черт эстетики и принципов формообразования венских классиков в пятичастном классическом рондо и семичастной рондо-сонатной форме. Функции частей. Динамический профиль формы. Использование рондо и рондо-сонатной форм в финалах сонатно-симфонического цикла. Индивидуально-стилевое преломление принципа рондо в музыке Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Бетховена.

Две тенденции в развитии формы рондо в творчестве композиторов-романтиков. Усиление роли связующих и разработочных моментов в рондообразных двойных и тройных формах (Ф.Лист). Усиление образно-тематических контрастов в эпизодах, расширение их масштабов при ослаблении роли рефрена –его сокращение от проведения к проведению, пропуск рефрена. Объединение рондо и сюиты (Шуман «Венский карнавал», I часть; «Blumenstük»; М. Мусоргский «Картинки с выставки»). Использование рондо в вокальной и оперной музыке русскими композиторами. Рондообразные и полирефренные композиции в сценах из опер М. Глинки (Интродукция из оперы «Руслан и Людмила»), Н. Римского-Корсакова (I д., 2 к. из оперы «Псковитянка», 4 к. «Садко», I д. оперы «Золотой петушок»), М. Мусоргского (I д., 1 к. из оперы «Сорочинская ярмарка»).

Широкое распространение принципа рондо в творчестве композиторов XX в. – от микромасштабов (на уровне мотивно-фразового строения) до

макромасштабов (в строение всей оперы в целом, например Д. Мийо «Покинутая Ариадна», Б. Бриттен «Поворот винта»). Жизнестойкость рондо благодаря сохранению связей музыки с жанровой основой и благодаря гибкости ее «конструктивного фундамента» (Г. Григорьева, 1995, с. 85). Новое соотношение формы и жанра. «Будучи ранее неразрывным, отраженным в понятии “жанровая форма”, это соотношение теперь сильно деформируется», форма рондо «все более отдаляется от жанра рондо» [Г. Григорьева, там же, с. 89]. Разнообразие индивидуально-стилевой трактовки формы в творчестве К. Дебюсси, И. Стравинского, композиторов нововенской школы, Д. Шостаковича, С. Прокофьева и др.

Нетипизированные структуры

Общая характеристика

Расширение в XIX и XX столетиях ареала распространения произведений, композиционный план которых не подчиняется логике известных типовых форм. Возникновение их под воздействием импровизационности, фантазийности (интрамузыкальных стимулов) или программности разного рода (внемузыкальных факторов). Предпосылки к формированию новых композиционно-драматургических прототипов музыкальных форм в явлениях природы, нарративных структурах фольклорах, литературных жанрах новеллетты, баллады, поэмы, поэтического цикла, в театральных формах, в киноискусстве и т. п. Сюжетная и обобщенная программа в жанрах симфонической поэмы, фортепианной баллады, сказки, новеллетты и пр. Активность драматургических функций в произведениях концепционного плана, обладающих развитыми масштабами, значительностью идейно-художественного содержания. Две группы нетипизированных композиций: 1) свободно претворяющих известные формообразующие принципы; 2) собственно свободные формы, где композиционно-драматургическое решение не имеет традиционных музыкальных аналогов. Отсутствие регламентированной схемы и в той, и в другой группе не означает отсутствия логики; напротив – она продумывается композитором с особой тщательностью.

Смешанные и свободные формы XIX – первой половины XX века

Усиление циклического контраста в музыкальном формообразовании и его взаимодействие с любыми типовыми формами: двухчастной, трехчастной, вариационной, рондо, сонатной, концентрической. Возрождение принципов контрастно-составной формы, известной со времен барокко, и ее сочетания с формами классической и романтической эпох.

Возможность совмещения нескольких принципов в одном произведении. Распространение в эпоху романтизма сонатно-циклической формы листовского типа с различным удельным весом сонатности и цикличности. Нетождественность понятий «свободная» и «смешанная» форма. Возможность строго организованной формы на основе взаимодействия нескольких композиционных принципов и формы со

свободным претворением одного композиционного принципа, которая, однако, в целом «не отвечает условиям типовой формы» (Т. Кюрегян).

Взаимодействие композиционных принципов в контрастно-составных, свободных и смешанных формах. Понятие форма второго (и третьего) плана (Вл. Протопопов), «формы композиционного взаимодействия» (О. Соколов). Полиморфизм симультанного типа (параллельное действие двух или нескольких принципов, контрапункт форм) и суксессивного типа (эстафета передается от одного формообразующего принципа к другому) [С. Гончаренко]. Теория взаимодействия композиционных функций в процессе композиционного отклонения, композиционной модуляции и композиционного эллипсиса [В. Бобровский].

Нетипизированные формы в современной музыке

Развитие, помимо охарактеризованных выше свободных и смешанных форм, в современной музыке иных «непредустановленных, «недетерминированных» известным регламентом форм, которые фигурируют в композиторской практике и музыковедении под разными названиями: сквозные, цепные, фазные, модулирующие, а в практике музыкального авангарда – именуемые вариабельными, статистическими, стохастическими и пр. «Альтернативная форма» [В. Холопова, с. 457], основанная на неоднократном чередовании двух типов музыкального материала и связанная с явлением «макротематизма».

Взгляд в будущее: Вагнер и Брамс

Новые открытия в области музыкальной формы во второй половине XIX столетия в музыке Р. Вагнера (1813–1883) и И. Брамса (1833-1897) – почва для развития формообразования в последующий период. Новое понимание ими композиторских задач, прежде всего, в обращении с тематическим материалом. Эмансипация мотива, его независимость от периода – номенклатурной структурной единицы в классической музыке – общая черта в творчестве двух композиторов, стоящих во многих других отношениях на противоположных позициях.

Вагнеровская работа с мотивом в рамках политематической конструкции синтетического целого – оперы. Создание им техники «микроформ», конструктивно организующей композиции больших масштабов. Поэтико-музыкальный период (термин Р. Вагнера) как композиционно-драматургическая единица, которая отражает превалирование внутреннего психологического действия над внешним. Виды поэтико-музыкальных периодов в реформаторских операх «Тристан и Изольда», «Кольцо Нибелунга». Взаимодействие нескольких формообразующих принципов в вагнеровской оперной сцене сквозного развития подобное тому, как они взаимодействуют в крупномасштабной симфонической поэме Листа. Отличие формы от листовской – в отражении тонких психологических нюансов во взаимодействии с драмой слова и драмой действия. Лейтмотивная техника как основание для апробации семиотического подхода. Распространение системы лейтмотивов с их

знаковыми функциями в дальнейшем на протяжении большого исторического периода. Обновление структурно-семантических элементов в музыкальных формах оперы и инструментальной музыки в XX столетии.

И. Брамс как родоначальник двух важнейших тенденций в формообразовании. Первая тенденция – принцип «развивающих вариаций» (термин А. Шёнберга). Непрерывное преобразование одного исходного мотива, из которого складывается тематический процесс. Она последовательно развита в серийной технике. Вторая тенденция – апробация метода работы с «чужим материалом», тематизмом, заимствованным у старых мастеров, Гайдна, Моцарта, Бетховена. Ретроспективизм Брамса – в утверждении возможностей ранее использованного тематического материала и в возвращении к доклассической традиции, известной по технике контрфактуры, мессы-пародии и мессы-парафразы. Она ведет к полистилистике и постмодернизму.

Тема VII. Обновление принципов формообразования в творчестве К. Дебюсси, Б. Бартока, И. Стравинского

Музыкальное формообразование К. Дебюсси

К. Дебюсси о задаче создания новых форм. Общие черты формообразования Вагнера и Дебюсси: 1) воплощение концепции обратимости, которая находит выражение в принципе тождества, в использовании лейтмотивной системы, остинатности, рондообразных рефренных, зеркально-симметричных форм; 2) значение горизонтально-мелодического продвижения в формообразовании; 3) отступление классического периода на периферию формообразования; 4) поэтико-музыкальный период как композиционно-драматургическая единица в опере.

Отличие музыкальной форм Дебюсси от вагнеровской: 1) обобщение новых принципов формообразования в инструментальной музыке – оркестровой и фортепианной; усиление пространственной координаты в фактуре инструментальных произведений; 2) практический отказ от протяженных вокальных мелодий (в противовес вагнеровской гипертрофии эмоций – интонирование короткими фразами parlando), от рудиментов номерной структуры – арий, дуэтов и пр.; 3) усиление принципа остинатности – остинатные цепи, полиостинатные структуры; 4) предпочтительные формы рондо, рефренные и полирефренные формы в сравнении с предпочтительной формой bar у Вагнера.

Специфика новаторской формы Дебюсси. При внешней импровизационности, кажущейся «рыхлости» строгие конструктивные принципы ее внутренней организации. Координация контрапунктических планов фактуры, остинатных и полиостинатных блоков, обновления и повторности тематических элементов. Афористичность высказывания, информационная насыщенность в микромасштабах, сжатие романтического принципа смешанных форм в жанре миниатюры; микроформы. Два основных вида тематизма у Дебюсси: первый тип сохраняет связи с музыкой

классико-романтической традиции в использовании гомофонной фактуры, мелодии, структуры периода. Второй тип – краткие мотивные образования и полимотивные комплексы, включающие фактурные компоненты, наделенные характерной ритмической деталью, или фигурационные элементы фактуры изобразительно-выразительного плана, объединяющие более развернутые по масштабам участки формы; смешанный тип фактуры.

Специфика проявления композиционных функций в драматургическом комплексе Дебюсси: «рождение – существование – угасание». Ослабление функции завершения. Рассредоточенное по всей форме экспонирование, продолжающееся на завершающемся участке. Репризы с истаиванием тематической энергии. Перестановки материала в репризных зонах, частичные, замещенные репризы.

Музыкальное формообразование Б. Бартока

Система выразительных средств в музыке Б. Бартока, синтезирующая черты классико-романтического стиля оперно-симфонической традиции, полифонической техники, ладовых, ритмических, мелодических закономерностей, свойственных традиционным культурам европейских и неевропейских этносов, и новых стилевых явлений: импрессионизма и экспрессионизма. Особая роль принципа симметрии различных типов (золотого сечения, зеркальной симметрии и др.) в средствах выразительности, масштабных пропорциях произведения, приемах развития.

Использование техники монотематизма и техники лейтмотивов в организации инструментальной формы. Две разновидности тематизма: протяженный тематизма и микротематизм [Программа-конспект ...1977, с. 80]. Особые виды тематизма («аклассический тематизм»): ритмотема, тематизм сонорного плана, конструктивно-тематическая роль интервала, аккорда. Развитая вариантная техника, опирающаяся на роль конструктивных интервалов, создающих т.н. «интонационную среду» произведения.

Использование жанров и форм классико-романтической традиции наряду с новаторскими тенденциями, применение аклассического типа тематической организации, особых способов сквозного преобразования материала. Принцип зеркальной симметрии в организации форм разных масштабных уровней от простых до циклических.

Музыкальное формообразование И. Стравинского

Эстетические воззрения И. Стравинского, его поэтика. Концепция единства, «интегративного человека» («L'homme integral»), объективных законов, проявляющихся в феномене музыки. Взгляды на музыкальную форму, выраженные в замечаниях в «Хронике моей жизни» (1935); изложенные в лекциях «Музыкальная поэтика» (1942), в «Диалогах» (1962) и др. работах. Целостность как «динамический покой», идеи гармонии и порядка, воплощение высшей «надличностной» закономерности в музыкальном произведении. «Музыка призвана, чтобы внести порядок во все существующее». «Особый порядок вызывает особые эмоции» [Хроника...]. «Музыка гораздо ближе к математике, чем к литературе». «Музыкальная

форма математична, хотя бы потому что она идеальна» [Диалоги]. Порядок и правило в композиции [«Музыкальная поэтика»]. Соотношение контраста и подобия. Принцип подобия как выявление в различном единства, единообразия во множественном. Задача – мыслить аналогиями: «Художник должен избегать симметрии, но он может конструировать в параллелизмах».

Отечественное музыкознание о музыкальном языке и формообразовании Стравинского. Система средств музыкальной выразительности в его композиционной технике. Ритм как одно из ведущих средств формообразования, его динамическая роль. Русский национальный характер ритмической системы. Приемы акцентного варьирования, связанные с подвижностью ударений в русской речи и переменной акцентуацией в фольклорных произведениях. Приемы метроритмического варьирования. Нерегулярная акцентность. Полиметрия.

Техника звуковысотных полюсов в гармонической организации. Близость принципам модальной гармонии, благодаря усилению горизонтали. Техника гаммообразных линий в мелодической системе.

Разнообразия видов тематизма, обусловленное плюрализмом стилевых моделей. Народно-песенных характер тематизма, попевочный тематизм фольклорного происхождения в произведениях «русского» периода (1908–1923), в произведениях неоклассического периода (1923–1953) – «Персефоне», «Симфонии псалмов», в позднем периоде (1923–1953) – «Месса». «Аклассические» виды тематизма: гармонический комплекс как основа ритмического варьирования в «Великой священной пляске», сонорно-кластерные tutti в «Петрушке». Специфическое экспонирование темы как ее постепенное ее «прорастание» (Стравинский о теме Ивана-Царевича в «Жар-птице») или вытеснение одного тематического материала другим («Петрушка», «Весна священная»).

Приемы развития материала. Вариационный и вариантный методы развития, метроритмическое варьирование попевок, ротационно-вращательная природа мелодических структур с перестановкой микроэлементов, субмотивных ячеек (Задерацкий. С .64). Разные виды полифонического развития. Использование форм имитационной полифонии (например фуги в Концерте для двух фп. IV часть, Симфонии псалмов II часть, Септете III часть «Жига»). Комплементарно-сонорная полифония. Система переменных тембральных полифонических включений – почвенно русская инструментальная полифония (В. Задерацкий). Полифония пластов.

Остинатные формы, формы варьированного остинато и полиостинатные формы в «Петрушке», «Весне священной», «Свадебке», «Персефоне».

Использование типовых классических форм трехчастной, рондо, сонатной формы с привнесением черт составности, монтажности за счет увеличения числа тем в разделах формы. Широкое использование концентрических и вариантно-концентрических форм. Полиморфизм зеркально-симметричных структур в сценических произведениях.

Композиция в серийной музыке позднего этапа творчества, ракоходно-симметричные формы («Священные песнопения», крайние части).

М. Вернестром о стратификационных и интерполированных формах Стравинского.

Практическая работа Анализ конкретных произведений и / или их фрагментов. Конспектирование рекомендуемой литературы

Самостоятельная работа. Анализ произведений. Изучение теоретической литературы по вопросам формообразования в музыке классико-романтической традиции. Сочинение фрагментов и произведений в стилях классико-романтической традиции, а также в имитации стилей, характерных для XX в.

В результате изучения данного раздела студент должен:

Знать:

– основные исторические этапы развития зарубежной и русской музыки от древности до начала XX века;

– основные типы форм классической музыки;

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

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;

– пользоваться внутренним слухом;

– анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания;

Владеть:

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

– профессиональной терминологией;

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

– теоретическими знаниями об основных музыкальных системах;

– навыками анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом.

Раздел четвертый. Формообразование в «новой» музыке

Тема VIII. Детерминированность формы в серийной композиции

Классическая додекафония

Особый пиетет к вопросам о целостности формы, проявившиеся в теоретических взглядах композиторов нововенской школы, их забота о надежности и постижимости музыкального произведения в практическом сочинении. «Главная функция формы – обеспечить наше понимание» [Шенберг]. Обоснование метода композиции «двенадцатью, только между собой соотнесенными тонами», направленного на организацию восприятия, на достижение единства и взаимосвязи всех мельчайших элементов целого.

Обобщенное отражение к традиции, панорамный охват музыкальных форм в их исторической перспективе, связывающий музыку старых мастеров, барокко, классицизм и романтизм с XX столетием. Философское и эстетическое обоснование концепции формы Шенбергом и Веберном. Учение Шенберга о «твердых (fest) и рыхлых (locker) элементах музыкальной формы, разработанное на основе классической музыки [Тараканов, с. 222–271].

Внешняя жесткая регламентация, на деле предполагающая мобилизацию творческой активности, необходимую при создании серии, отборе вариантов ряда, их расположении в музыкальной ткани. Ослабление классических композиционных функций, опирающихся на централизующую роль тонального и тематического повтора, утверждение приоритета мобильности над стабильностью путем непрерывных фактурно-ритмических преобразований ряда методом «развивающих вариаций».

Практические указания Берга о формах в опере «Воццек» в предисловии к ее партитуре. Новое понимание им барочного принципа инвенцирования как свободного обращения с любым элементом музыкальной ткани: звуком, созвучием, тональностью, ритмической фигурой. Инверсия классических функций в опере Берга. Примеры полиморфных и «открытых» форм в музыке Шенберга и Веберна.

Серийная техника в произведениях зарубежных и отечественных композиторов XX века. Возможности воплощения в произведениях, созданных на ее основе, национальных элементов (Л. Далапиккола, К. Караев, А. Бабаджанян)

Ракоходно-симметричные формы

Широкое использование в серийной музыке ракоходного движения (последовательного зеркального отражения мельчайших элементов музыкального текста), известного с XIII века. Использование данного принципа строгой полифонии в новых условиях звуковысотной хроматической системы, ритмической и фактурной организации. Утверждение ракоходно-симметричной формы (термин М. Тараканова) как типовой. Гибкое претворение принципа зеркальной симметрии, регламентирующей форму в музыкальном творчестве, позволяющее

проследить соотношение предустановленности – детерминированности и непредустановленности – недетерминированности в музыкальной композиции конкретного сочинения.

Ракоходное отражение в разных параметрах музыкальной ткани: в ладовых, ритмических структурах, в мелодической линии и в композиции в целом. Образцы данной формы в полифонии, гомофонии, в фактуре серийного типа. Ракоходно симметричные фрагменты в музыке классиков додекафонии А. Шенберга, А. Берга. Основополагающее значение ракоходно- симметричных форм – музыкальных палиндромов в творчестве А. Веберна. Использование их в творчестве российских композиторов второй половины Хх в. (Э. Денисова. Р. Леденева. Р. щедрина, Ю. Шибанова).

Тема IX. Эксперименты с формой в постсерийный период

Некоторые общие тенденции.

Актуальность проблемы формы в творческой практике и теории музыки во второй половине XX столетия. Множественность подходов к проблеме в связи с плюрализмом стилей и композиторских техник. Одновременное действие трех принципов художественных музыкальных стилей, обозначенных С. С. Скребковым: принципа остинатности, принципа переменности и принципа централизующего единства.

Принцип централизующего единства в направлениях, непосредственно продолжающих классико-романтические тенденции. Принцип остинатности, объединяющий разные направления, как ретроспективные (возвращение к приемам доклассической полифонии и продолжение вариационных форм, представленных в музыке классико-романтической традиции), так и новые, например репетитивность в творчестве композиторов-минималистов. Принцип переменности, характерный для музыки, воплощающей полярные контрасты, использующей методы монтажа, стилевого моделирования. Новое качество воплощения данного принципа в постмодернизме, его интертектуальности. Техника полистилисттики: цитирование, аллюзия, коллаж.

Расширение фоносферы в современном социокультурном пространстве и поиски нового звукового материала в композиторском творчестве. Параметры детерминированности и недетерминированности музыкальной формы в экспериментальных техниках музыкального авангарда «второй волны» в середине 50-х – начале 70-х гг. XX века. Сериализм, алеаторика, сонористика. Концепция вариабельных, стохастических музыкальных композиций. Продолжение во второй половине XX в. в творчестве американских композиторов открытий Ч. Айвза, Г. Коуэла, сделанных вначале XX века. Философия музыки и ее практическое претворение в творческой деятельности Дж. Кейджа и ее влияние на следующие поколения композиторов, работающих в разных странах. Изменения в коммуникативной ситуации композитор–исполнитель–слушатель и преобразование концепции музыкальной формы. Конкретная, электронная, компьютерная музыка. Медиатехнологиии в музыкальном творчестве.

Музыкальные формы Мессиана

Творчество Мессиана – своеобразный мост от Дебюсси к радикально-новаторским тенденциям музыкального авангарда 50–60-х годов. Взгляды Мессиана на музыкальную форму, изложенные в его трактате «Техника моего музыкального языка». Значение принципа симметрии в организации средств выразительности и формы. Система ладов и ритмов. Художественный эффект по Мессиану необратимых ритмов и ладов ограниченной транспозиции – «очарование невозможностей».

Классификация музыкальных форм, предлагаемая в «Трактате». Формы григорианского хорала. Песенные формы (в том числе двойные и тройные), Фуга. Вариации на одну тему с комментариями (разработкой) другой. Сонатная форма, ее возможности и трансформации.

Два формообразующих принципа, которые играют ведущую роль в произведениях 30–40-х годов: Принцип повтора, проявляющийся на различных уровнях. Обновленная куплетность, остинатная форма с чертами вариантности, используемые для выражения длящегося эмоцинального состояния, медитации. Полиостинатные формы, восходящие к изоритмическому мотету XIV века (I часть Квартета на конец времени, средний раздел I части «Турангалила-симфонии»). Объединяющая роль циклических тем. Их многократное возвращение в масштабах цикла, создающее черты полирефренного рондо в форме всей композиции. Три варианта планировки цикла «Турангалила-симфонии» как проявление феномена «открытости» циклической формы.

Техника сериализма в «Ритмических этюдах».

Феномен «открытости» музыкальной формы

Дискуссия по проблеме «замкнутой» и «открытой» формы в искусствознании XX века. Разработка проблемы в музыкознании в связи с усилением детерминированности в серийной и сериальной музыке и возникающей как реакции на него в тенденции к недетерминированности фофрмы в музыке второго авангарда в технике алеаторики в 50–60 –е годы XX века. Статья «Alea» (1957) П. Булеза о мобильности музыкальной формы. Оппозиция точке зрения Дж. Кейджа и К. Штокгаузена во введении ограничений при комбинации фрагментов целого.

Сходство и различие алеаторической техники с традицией взаимодействия стабильных и мобильных факторов формы, имевшей место в предклассический и классицистский периоды. Новые способы относительной нотации. Малая (локальная) алеаторика, предоставляющая исполнителю свободу в выборе деталей (ритма, высотных последований, фактуры) при строгом контроле композитора за драматургией и композицией всего сочинения в целом. Контролируемая алеаторика В. Лютославского. Образно выразительный смысл алеаторических (недирижируемых) фрагментов и их драматургические функции в сравнении с тактируемыми (дирижируемыми) фрагментами (2 симфония). Многоплановая драматургия «Книги для оркестра». Драматургические функции музыки ad libitum в интермедиях,

перемежающих основные разделы, названные главами. Сонористический эффект фрагментов малой алеаторики в произведениях российских композиторов Э. Денисова. Б. Тищенко, В. Суслина и др.

Вариабельность целостной структуры – большая или «общая» алеаторика. Клавирштюк XI К. Штокгаузена. Соната для фп № 3 П. Булеза (1957). Диссертация К. Либе-Бемэра «К теории открытой формы» (1966). Примеры большой алеаторики (произведения Б. Шеффера, М. Карского, Э. Денисова, В. Екимовского, и др.)

Аналоги вариабельности в планитровке целого в литературном творчестве XX века (произведения Х. Кортасара. М. Павича и др.), в драматических произведениях (Дж. Б. Пристли «Опасный поворот»), в искусстве кино (фильм А. Кайата «Супружеская жизнь» – 1964). Ризома – термин, введенный Ж. Делезом и Ф. Гватара (1976), отражающий философские установки постмодернизма и постструктурализма. Внеструктурный и нелинейный способ организации целостности.

Композиция в «минимальной» музыке

Распространение в 60–70-е годы прошлого столетия в странах американского и европейского континентов техники минимализма. Обобщающий собирательный смысл понятие «музыкальный минимализм». Объединение в нем употребляющихся в творческой практике таких терминов, как «системная музыка», «процессуальная музыка», «фазирование», «линеарный аддитивный процесс», «блочный аддитивный процесс», «фактурный аддитивный процесс», «произведения повторяющихся паттернов» и проч. Классический минимализм в творчестве американских композиторов 60–х – 70–х годов Ла Монте Янга, Т. Райли, Ф. Гласса, С. Райха.

Общее качество произведений, выполненных в данной технике – жесткая система ограничений в материале (звуковысотной, ритмической, фактурной организации) и в способах работы с ним. Репетитивность и техника паттернов – ведущий метод минимальной композиции. Приемы преобразования исходного построения – паттерна: сложение (аддиция), вычитание (substruction), пермутация, в том числе ротация. Широкое применение приемов имитационной полифонии, в том числе обратимых канонов. Типичны остинатные и ракоходно-симметричные формы.

Детерминированность и недетерминированность формы. Отличие феномена открытости в минимализме в сравнении с малой и большой алеаторикой. Вариабельность «формы-момента» – дление паттерна.

Индивидуально-стилевые приемы техники паттернов в творчестве Т. Райли (Композиция «In C»), С. Райха (фазовые сдвиги в «Pianophase», «Violinphase»), Ф. Гласса (принцип дополнительности в опере «Сатьяграха»), Т. Джонсона (техника «расширяющегося паттерна» – «Нараянские коровы»). Духовный минимализм А. Пярта. Техника «ttintinabuli». «Tabula rasa» – синтез барочного concerto grosso и минимальной техники «расширяющегося паттерна».

Сонорная композиция Д. Лигети

Три источника и три составные части стиля Д. Лигети. 1. Музыка Э. Вареза, у которого в хронотопе музыкальной формы главная роль отводится пространственному компоненту. Организация формы-процесса за счет перемещения звуковых масс, различающихся по объему и плотности, (невидимых глазу гравитационных, электрических и т. п. полей). Программные названия произведений Д. Лигети, которые отражают «ветвящийся» образ виртуального пространства: лабиринта, плотной шевелящейся паутины («Видения», «Разветвления», «Атмосферы»).

2. Музыка А. Веберна. Работа с микроструктурами, сочетание серийного принципа с мотетной техникой старых мастеров при громадном количестве голосов контрапунктической ткани, создающее сонорную композицию, музыку тембров («Видения», «Атмосферы»).

3. Техника минимализма, использование ее изобразительных возможностей в имитации машинных звуков средствами обычных акустических инструментов, т.е. звуковысотными средствами. Гротескное воплощение идеи движения, воплощенной А. Онеггером в «Пасифик 231», в III части Movimento preciso e meccanico Камерного концерта, выполняющей в структуре четырехчастного сонатно-симфонического цикла функцию гротескного скерцо. Сюрреалистический образ: асинхронное тиканье многих механических часов (напоминающее живопись С. Дали) или сломавшийся заводной механизм.

Основные средства выразительности – фактура, тембр. Приемы развития – микрополифония, сверхмногоголосие, создающие чаще всего сонорный эффект. Структурные единицы формы – форманты или сонанты. А. Нерасчлененные сонорные блоки: пятна, полосы, линии, пласты, потоки. Б. Пуантилистическая сонорность: россыпь, пульсирующие, мерцающие, флюоресцирующие (подобно молниям при электросварке, бликам елочного вращающегося шара и пр.) звукоточки

Отсутствие привычных грамматических структур, синтаксиса, композиционных функций, отказ от векторного качества музыкальной формы. Принципиальная статика и надсемантический характер формы ostinato, сонорной новомотетной композиции, микрополифонии.

Влияние техники Д. Лигети на творчество зарубежных и российских композиторов рубежа XX – XXI столетий (например Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной).

Практическая работа. Анализ конкретных произведений и / или их фрагментов. Конспектирование рекомендуемой литературы.

Самостоятельная работа. Анализ произведений Изучение теоретической литературы по вопросам формообразования в музыке XX – XXI вв. *С*еминар «Систематика музыкальных форм». Написание фрагментов и сочинений с использованием серийной и алеаторической техники, техники минимализма

В результате изучения данного раздела студент должен

Знать:

– основные исторические этапы развития зарубежной и русской музыки от древности до начала XXI века;

– основные типы форм классической и современной музыки;

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

− 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;

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

– пользоваться внутренним слухом;

– анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания;

Владеть:

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

– профессиональной терминологией;

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

– теоретическими знаниями об основных музыкальных системах;

– навыками анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом.

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	
IV семестр						
Раздел первый. Методологические проблемы курса						
	Тема I. Содержательность	23	4	−	8	11

	музыкальной формы					
1	Динамическая и конструктивная стороны музыкальной формы. Хронотоп в музыкальном произведении	6	1	–	2	3
2	Риторические фигуры Семантические функции жанра Семантические функции стиля Мигрирующие интонационные формулы. Виды тематизма иих функции	6	1	–	2	3
3	*Тема II.* Тематизм и форма Драматургия, композиция, тематическая организация Функциональная теория музыкальной формы	6	1	–	2	3
4	Семантические свойства структуры	5	1	–	2	2
Раздел второй. Доклассические музыкальные формы						
	Тема III. Формообразование в ранней музыке	32	6	–	12	14
5	Текстомузыкальные формы монодии. Монодийные формы ранней музыки. Григорианский хорал	5	1	–	2	2
6	Славянский фольклор. Древнерусское певческое искусство	5	1	–	2	2
7	Монодийные формы в современном композиторском творчестве	6	1	–	2	3
8	Сквозная мотетная форма эпохи Ренессанса Форма в мадригале	5	1	–	2	2
9	Месса как литургия и как жанр в циклической форме Формообразование в мессах XV– XVI вв	5	1	–	2	2
10	Мотет, мадригал месса в современной музыке.	6	1	–	2	3
11	*Тема IV.* Музыкальные формы барокко	52	9	–	18	25
	Общая характеристика	5	1	–	2	2
12-13	Композиционные принципы и формы. Простые (малые) и сложные (составные) формы	12	2	–	4	6
14	Старинная сонатная форма	6	1	–	2	3
15	Старинное рондо и концертная форма	6	1	–	2	3
16	Циклические формы Сюита. Ф. Куперен. И. С. Бах	6	1	–	2	3
17	Соната. Контрастно составные формы в сонате. Сонатный цикл. Циклизация в жанре концерта. Concerti grossi	6	1	–	2	3
18	Вокально-инструментальные циклы (Мессы, Страсти, оратории. кантаты) Обработка хорала в кантате	6	1	–	2	3
19	*Тема V.* Черты барочного формообразования в современной музыке.	5	1	–	2	2
	Контроль	**1**	–	–	–	–
V семестр						
Раздел третий. Формообразование в музыке классико-романтической традиции: 70 – 80 –е гг. XVIII в.– рубеж XX –XXI вв.						
	Тема VI. Эволюция принципов	71	14	–	28	29

	формообразования: классицизм – романтизм – XX в.					
1	Общая характеристика	5	1	–	2	2
2–3	Систематика и эволюция простых форм	10	2	–	4	4
4–5	Принцип контраста в сложных формах	10	2	–	4	4
6	Формообразование в вокальной музыке XIX – XX вв.	5	1	–	2	2
7	Вокальный цикл	5	1	–	2	2
8-90	Сонатная форма и сонатный цикл	12	2	–	4	6
10-11	Рондо и рондообразные формы. Рондо-соната	10	2	–	4	4
12-13	*Взаимодействие композиционных принципов* Нетипизированные структуры. Свободные и смешанные формы	9	2	–	4	3
14	Взгляд в будущее: Брамс и. Вагнер	5	1	–	2	2
	Контроль	**1**	–	–	–	–
VI семестр						
1-6	*Тема VII*. Обновление принципов формообразования в творчестве Дебюсси, Бартока, Стравинского	36	6	–	12	18
	Раздел четвертый. Формообразование в «новой» музыке					
	Тема VIII. Детерминированность и недетерминированность музыкальной композиции	33	5	–	12	16
7-10	Композиция в серийной музыке. Шенберг. Берг. Веберн.	24	4	–	8	12
11	Ракоходно-симметричные формы	5	1	–	2	2
12	Систематика музыкальных форм	4	–	–	2	2
	Тема IX. Эксперименты с формой в постсерийный период.	38	8	–	14	16
13-15	Некоторые общие тенденции Музыкальные формы Мессиана	17	3	–	6	8
16	Феномен «открытости» музыкальной формы. Малая алеаторика Большая алеаторика	6	2	–	2	2
17	Композиция в «минимальной» музыке	5	1	–	2	2
18-19	Форма в произведениях Лигети	10	2	–	4	4
	Контроль	**1**	–	–	–	–
	Итого:	**288**	**51**	**1**	**104**	**129**

IV. Формы промежуточного и итогового контроля

В соответствии с учебным планом НГК по специальности «Композиция» текущий контроль знаний студентов включает проверку домашних заданий на индивидуально-практических занятиях, семинары, письменные проверочные работы в течение всех семестров. В конце 4, 5 и 6

семестров проводятся дифференцированные зачеты.

V. Учебно-методическое обеспечение курса

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Программы

Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. – Разделы 1 и 2. – М., 1977.

Анализ музыкальных произведений: Программа для исполнительских факультетов музыкальных вузов. Сост. С П. Панкратов. – М., 1988.

Гончаренко С. С. Музыкальная форма. Программа-конспект– Новосибирск, 2013.

Ручьевская Е.А. Программа курса лекций для историко-теоретического и композиторского факультета консерваторий. – СПб., 2003.

Учебные издания

Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки: Учеб. пособие: в 2 частях. – М., 2003.

Гончаренко С. С. Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века: Учеб. пособие. – Новосибирск, 1997.

Гончаренко С. С. Музыкальные формы в таблицах: Наглядное пособие. – Новосибирск, 2007.

Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века: Учеб. пособие. – М., 2004.

Ершова Е. Д. Черты формообразования в современной музыке: Учеб. пособие. – М., 1987.

Ершова Е. Д. Вопросы формы в творчестве советских композиторов: Учеб. пособие. – Саратов, 1991.

Задерацкий В. В. Музыкальная форма: Учебник. – Вып. 1. – М., 1995.

Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX вв. М., 1998.

Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений:. Учеб. пособие – М., 1979.

Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки. – М., 1893. – Ч. 5. Художественные музыкальные формы. – С. 174–321, 428–434.

Музыкальная форма: Учебник / Под общ. ред. Ю. Н. Тюлина. – М., 1974.

Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма: Учебник. – СПб, 1998.

Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века:. Учеб. пособие. – М., 2004.

Сорокина Т. С. Взаимодействие принципов музыкального формообразования: Учеб. пособие. – Новосибирск, 2007.

Теория современной композиции: Учеб. пособие. – М., 2005.

Тюлин Ю. Строение музыкальной речи. – М., 1969.

Холопов Ю.Н. Музыкальные формы классической традиции. – М., 2012.

Холопов Ю.Н. О принципах композиции старинной музыки. – М., 2015.

Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. – СПб., 1999.

Холопова В. Н. Теория музыки: Мелодика. Ритмика. Фактура Тематизм: Учеб. пособие. – СПб., 2002

Исследования и статьи по общим вопросам

Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.

Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы.– М., 1978.

Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки. – Л., 1982.

Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М., 1982.

Назайкинский Е. В. Психология восприятия музыки. – М., 1972.

Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М., 1992.

Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке // О музыке. Проблемы анализа. – М., 1972. – С. 51–73.

Цуккерман В. Динамический принцип в музыкальной форме // Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М., 1970.

Хрестоматии

Протопопов Вл. Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVIII веков: Хрестоматия. – М..1980.

Иванов–Борецкий М. В. Музыкально-историческая хрестоматия: в 3 т. – М., 1933—1936.

Schering. A. Geschichte der Musik in Beispielen. – Leipzig, 1931

Список рекомендуемой литературы по отдельным темам курса

Раздел первый. Методологические проблемы курса

Тема I. Содержательность музыкальной формы

Музыкально-риторические фигуры

Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М., 1995. – С. 76–87.

Друскин Я. О риторических фигурах в музыке И. С. Баха. – 1999.

Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. – М., 1983.

Захарова О. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII века // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 3. – М., 1975. – С. 345–378.

Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха: Сб. статей. – М., 1990.

Музыкальная риторика и фортепианное искусство. Сб. статей. – М., 1989.

Семантические функции жанра и стиля

Альшванг А. К проблеме жанрового реализма // Избранные сочинения: в 2 т. – Т.1. – М., 1964.– С. 97–103.
Альшванг А. Оперные жанры «Кармен» // Избранные сочинения: в 2 т. – Т. 2. – М., 1965. – С. 112–133.
Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. – Вып. 6. – М., 1987. – С. 5–44.
Лейе М. О музыкальных жанрах и разных видах обобщения через жанр // Вопросы музыковедения / Тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып.1. – М., 1972.– С. 5–28.
Назайкинский. Е. В. Стиль и жанр в музыке — М., 2003.
Нейштадт И. Проблема жанра в современной теории музыки // Проблемы музыкального жанра / Тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 54. – М., 1981. – С. 6–20.
Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. – Нижний Новгород. – 1994.
Чередниченко Т. Жанр музыкальный // Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1991.– С. 192.
Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. – М., 1980. – С. 327–331.

Мигрирующие интонационные формулы

Шаймухаметова Л. А. Семантический анализ музыкальной темы. – М., 1998.
Шаймухаметова Л. А. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999.

Тема II. Тематизм и форма

Драматургия, композиция, тематическая организация

Бобровский В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров – М., 1971. – С. 26–64.
Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы.– М., 1978.
Бобровский В. П. О драматургии скрябинских произведений // Бобровский В. П. Статьи. Исследования / Сост. Е. Скурко, Е. Чигарева. – М., 1990. – С. 148–158.
Медушевский В. В. О музыкальных универсалиях // С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. – М., 1979. – С. 176–212.
Стребкова Е. Г О тематической организации в хоральных кантатах И. С. Баха: Дипломная работа. – Новосибирск, 2003.
Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. – Л., 1977.
Холопова В. Н. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 4. – М., 1979. – С. 4–22.

Раздел второй. Доклассические музыкальные формы)

Тема III. Музыкальные формы в ранней музыке

Былины. Русский музыкальный эпос. (Собрание русских народных песен). Сост. Б. М. Добровольский и др. – М., 1981.
Галицкая С. П. Плахова А.Ю. Теоретические вопросы монодии. – Ташкент, 1981.
Григорианский хорал / Тр. МГК им. П. И. Чайковского. – М., 1997.
Васильева Н. В. Творчество Галины Г Уствольской в аспекте «новой сакральности»: Автореф. дис. …канд. искусствоведения. – Нижний Новгород.– 2004.
Вязкова Е., Лебедева И. Некоторые современные концепции анализа средневековой монодии // Эстетические проблемы музыкознания / Тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 97.– М., 1988. – С. 93–111.
Гончаренко С. С. Вариантно-симметричные формы в современной советской инструментальной музыке // Вопросы музыкального формообразования /Тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 46. – М., 1980. – С. 5–24.
Гончаренко С. С. О мелодическом тематизме Б. И. Тищенко // Отечественная музыка как историко-культурное и художественное явление. – Новосибирск, 2008. – С. 101–116.
Гончаренко С. С. Монодия в творчестве российских композиторов: к проблеме современного формообразования // Сибирский музыкальный альманах. – Новосибирск, 2010.
Деревянченко Е.А. Неофольклоризм в музыкальном искусстве: статика и
Кобекин В. Загадка Орфея // Музыкальная академия. – 1995. – № 3. – С. 11–13.
Кобекин В. Мелодизм – развитие – суггестия // Музыкальная академия. – 1993.– № 1. – С. 9–12.
Мартынов В. Конец времени композиторов. – М., 2002.
Мессиан О. Техника моего музыкального языка. – М., 1994 / Пер М. Н. Чебуркиной.
Овсянкина Г. Фортепианные сонаты Бориса Тищенко: исследовательский очерк. – М., 2001.

Сквозная мотетная форма эпохи Ренессанса.

Пэрриш К. и Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. – Л., 1975.
Симакова Н. Мелодия «L□homme arme» и ее преломление в мессах эпохи Возрождения // Теоретические наблюдения над историей музыки. – М., 1978. – С. 18–53.
Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. – М., 1985.
Тарасевич Н. И. «Тема» как категория в музыкальной теории XV– XVI веков // Музыка. Творчество, исполнение, восприятие. Сб. МГК. – М., 1992. –С. 79–99.

Мотет мадригал и месса в современной музыке

Симакова Н. Музыка эпохи Возрождения и XX век. (о преломлении традиций контрапункта строго стиля в советской музыке 60-х– 80-х годов)

// История и современность / Сб науч. тр – М., 1990. – С. 66— 86.
Холопов Ю. Н. XVI – XX: Палестрина и ... Денисов // Русская книга о Палестрине. – М., 2002. – С. 256–281.

Тема IV. Музыкальные формы барокко

Общая характеристика

Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М., 1994.
Холопов Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа М., 1974. – С. 119–149.
Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия Баха: в 2 ч. – 1 ч. – М.: Л., 1948.
Никифорова Н. Драматургическая и композиционная основы контрастно-составных форм // Проблемы музыкальной драматургии XX века / Тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 69. – М., 1983. – С/49–64/
Носина В. О композиции и содержании Французских сюит И. С. Баха // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха / Тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 109. – М., 1990. – С. 52–72.
Яворский Б. Сюиты Баха для клавира соло. – М.: Л., 1947.
Woehl W. Nachrwort // Corelli A. Concerti grossi für streichorchester op. 6. – Partitur. – Leipzig, 1964.

Вокально-инструментальные циклы.

Писаревская Высокая Месса h moll И. С. Баха: Эстетика, композиция // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 7. – М., 1989. – С. 245– 265.
Сапонов М. А. Тайное и явное: вероисповедный замысел Мессы h moll И. С. Баха // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Сб тр. По материалам межд. науч. конф. / РАМ им. Гнесиных – М.. 2007. – С. 166–175.
Сидорова Е. В. Принципы художественного претворения хорала в духовных кантатах И. С. Баха: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2006.
Стребкова Е. Г. О тематической организации в хоральных кантатах И. С. Баха: Дипломная работа. – Новосибирск, 2003.
Франтова Т. Хоральная обработка // Полифонические жанры и формы барокко: Лекции по курсу «Полифония» М., 1991. – С. 63–94.

Тема V. Черты барочного формообразования
в современной музыке.

Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М., 1976. – С. 95–133.
Лобанова М. Н. Музыкальный жанр и стиль: история и современность. М., 1990.
Теория современной композиции. – М., 2005.
Шпагина А. Ю. Необарочные тенденции в инструментальном творчестве петербургских композиторов 1960–1990-х гг.: Автореф. дис. ... канд.

искусствоведения. – СПб, 2006.

Черты барочной циклизации[1]

Нестеров С. И. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов- н/Д., – 2009.

Пикалова Н. Б. Камерная инструментальная сюита в русской советской музыке 60-х-первой половине 80-х годов (теоретические аспекты жанра): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1989.

Серебренникова С. В. К вопросу о программности в симфониях А. Мурова // Творчество композиторов Сибири (вопросы музыкального языка и стиля). – Вып. 1. – Новосибирск, 1983. – С. 56–75.

Сущеня Е. Д. Многочастный цикл как музыкально-художественный феномен в творчестве Оливье Мессиана: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Минск, 2005.

Холопова В. Эхо «Эхо-сонаты» // Сов. музыка. – 1986. – № 10.– С. 22–26.

Concerto grosso и концертная форма

Григорьева Г. Анализ музыкальных произведений: Рондо в музыке XX века. – М., 1995.

Раабен Л. Скрипичные концерты: барокко и классицизм. – СПб. – 2000.

Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М., 1990.

Интегрирующий тип тематической организации

Гецелев Б. О драматургии в крупных инструментальных формах во второй половине XX века // Проблемы музыкальной драматургии XX века. – М., 1983.– С. 5–48.

Дьячкова Л. О некоторых чертах эволюции стиля Р. Щедрина (Третий фортепианный концерт) // Советская музыкальная культура. История, традиция, современность – М., 1980. – С. 61–82.

Раздел третий. Формообразование в музыке классико-романтической традиции: от 70 – 80 –х гг. XVIII в.– до рубежа XX –XXI вв.

Тема VI. Эволюция принципов формообразования: классицизм – романтизм – XX в.

Общая характеристика

Простые и сложные формы

Берберов Р. Специфика структуры хорового произведения. – М., 1981

Гончаренко С. С. Драматургические и композиционные принципы концентрической музыкальной формы: Лекция. – Новосибирск, 1984.

Гончаренко С. С. Зеркальная симметрия в музыке. – Новосибирск, 1993.

Гончаренко С. С.. Принцип симметрии в русской музыке. – Новосибирск, 1998.

---

[1] **По каждой следующей теме (в соответствии с заданием для самостоятельной работы) необходимо использовать статьи и исследования о творчестве отдельных композиторов: Бартока, Хинидемита, Шостаковича, Тищенко, Слонимского, Щедрина и др.**

Ручьевская Е. А. Формообразующий принцип как историческая категория // История и современность. – Л., 1981. – С.120–138.

Шушкова О. Одночастная круговая форма в музыке барокко: Учебно-методическая разработка. – Владивосток, 2003.

Вопросы вокального формоообразования

Анализ вокальных произведений Учеб. пособие – Л., 1988.

Анализ музыкальных произведений. Программа для ДХФ. Составитель – Григорьева Г. В. – М., 2002.

Берберов Р. Специфика структуры хорового произведения. – М., 1981.

Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. – Часть I. – Ритмика. – М., 1972.

Дмитриевская К. Анализ хоровых произведений. – М., 1965.

Лаврентьева И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люлли до наших дней. – М., 1967. – С. 33–70.

Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. – М., 1978. (Имеется библиография).

Лаврентьева И. О взаимодействии двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке // Вопросы муз. формы. – Вып. 3. – М., 1977. С. 254–289.

Ментюков А. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века: Опыт типологического анализа. – М., 1986.

Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX в. // Русская музыка на рубеже XX в. – М.:– Л., 1966. – С. 65–128.

Сонатная форма и сонатный цикл

Списки литературы в монографии И. Барановой, учебных пособиях С. Гончаренко, Т. Сорокиной, В. Холоповой, в брошюре Е. Ершовой.

Рондо и рондообразные формы

Протопопов В. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта. – М., 1978.

Рожновский В. Истоки классической рондо-сонаты и некоторые вопросы ее драматургии // Вопросы музыкального анализа. / Тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып 28. – М., 1976. – С. 5–50.

Сорокина Т. С. Рефренные формы в творчестве Шопена: Лекция. – Новосибирск, 1988.

Холопов Ю. Н. О системе музыкальных форм в симфониях Чайковского // Сов. Музыка. – 1990. - № 6. – С. 38–45.

Холопова В. Н. Формы... 1999. – С. 92–122.

Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии: Учебник. В 2 частях. – Ч. 1. – М., 1988; Ч. II. – М,. 1990.

Якубов М. Форма рондо в произведениях советских композиторов. – М., 1967.

Нетипизированные структуры. Свободные и смешанные формы

Канчели М. Крупная одночастная форма в музыке XIX и на рубеже XX века. – Тбилиси, 1969.
Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Фредерик Шопен. – М., 1960. – С. 182–231.
Мазель Л. Фантазия f moll Шопена. Опыт анализа // Исследования о Шопене. – М., 1971. – С. 159–206.
Михалченкова Е.А. Теоретические проблемы симфонического творчества Гни Канчели: Драматургия. Музыкальный язык: Автореф. дис. канд. искусствоведения. – М., 1983.
Никифорова Н. Драматургические и композиционные принципы контрастно-составных форм // Проблемы музыкальной драматургии XX века /Тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 69.– М., 1983. – С. 49–64.
Протопопов Вл. Контрастно-составные формы // Сов. Музыка. – 1962. – № 9. – С. 33–37.
Рожновский В. Взаимодействие принципов формообразования и его роль в генезисе классических форм: Автореф. дис. канд искусствоведения. – М., 1994.
Рожновский В. Свободные и смешанные формы // Проблемы музыкальных форм и жанров. – Кишинев, 1981.
Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. – М., 1985.
Тюлин Ю. О программности в произведениях Шопена. – М., 1965.
.

Взгляд в будущее: Вагнер и Брамс

Матросова Е. В. "Тристан и Изольда" Рихарда Вагнера: лейтмотивная система и формообразование: Автореф.дис. ... канд. искусствоведения. – СПб. – 2005.

Раздел четвертый. Формообразование в «новой» музыке

Тема VII. Обновление принципов формообразования в творчестве Дебюсси, Бартока, Стравинского

Музыкальное формообразование К. Дебюсси

Гончаренко С. С. Из истории зеркально-симметричных форм. От Вагнера к Дебюсси // Проблема историко-стилевой эволюции: гармония, форма, жанр. – Новосибирск, 1994. – С. 116– 135.
Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы. – М.: Л., 1964.
Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. – Л. 1983.
Дебюсси К. Избранные письма. – Л., 1986.
Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986. – С. 90–111.
Задерацкий В. О новой функции мелоса в комплементарно-сонорной полифонии // Музыкальный современник. – Вып. 5. – М., 1984. – С. 18–57.
Крапивина И. В. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. – Новосибирск, 2003. – С. 58–66.
Лаул Р. Принципы формообразования в симфонических произведениях

Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. – Л. 1983. – С. 39–63.
Яроциньский Ст. Дебюсси, импрессионизм и символизм: Пер. с польс. М., 1978.

Музыкальное формообразование Б. Бартока

Барток Бела: Сб. статей. – М., 1977.
Сигитов С. Принципы формообразования в музыке Бартока позднего периода творчества // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 1. – М., 1972. –С. 256–297.
Тараканов М. Е. Вариантное развитие в "Музыке для струнных, ударных и челесты" Б. Бартока // Барток Бела: Сб. статей. – М., 1977. – С. 51–71.
Холопова В. Н. О теории Эрно Лендваи («Введение в мир формы и гармонии Бартока») Проблемы музыкальной науки. – Вып. 1. – М., 1972. – С. 326–357.

Музыкальное формообразование И. Стравинского

Асафьев Б. Книга о Стравинском. – Л., 1927.
Гончаренко С. С. Принцип симметрии в русской музыке. – Новосибирск, 1998. – С. 36–46.
Гливинский В. В. Позднее творчество Стравинского: Автореф. дис. ... док. Искусствоведения. – М., 1996.
Дьячкова Л. К проблеме формы Стравинского. Принцип «подобия» // Стравинский. Статьи. Воспоминания. – М., 1985. – С. 153–175.
Задерацкий В. Полифоническое мышление Стравинского. – М, 1980.
Игорь Стравинский. Хроника. Поэтика. – М., 2004.
Паисов Ю. Русский фольклор в вокально-хоровом творчестве Стравинского. // Стравинский. Статьи. Воспоминания. – М., 1985. – С. 94–127.
Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. – М., 1971. – С. 194–243.

Тема VIII. Детерминированность музыкальной формы

Арнольд Шенберг. Вчера, сегодня, завтра: Сб. статей. – М., 2002
Арнольд Шенберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы. – М., 2006.
Веберн А. Лекции о музыке. Письма. – М., 1975.
Денисов Э. Вариации ор. 27 Веберна // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986. – С. 168–206.
Екимовский В. Оливье Мессиан. – М., 1987.
Когоутек Ц. Техника композиции XX века. – М., 1976.
Решетняк Л. 8 очерков о феномене палиндрома в теории и практике музыкального искусства. – Донецк, 2002.
Тараканов М. Е. Музыкальный театр Альбана Берга. – М., 1976.
Фраенов В. ракоходное движение // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – Т. 4. – М., 1978. – С. 528–531.
Холопов Ю. Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории автро-немецкой музыки. Первая треть XX века / Тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 70. – М.. 1983. – С. 34– 58.

Холопова В. О тематизме Веберна // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века / Тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 70. – М.. 1983. – С. 86–104.
Холопова В. О композиционных принципах скрипичного концерта А. Берга // Музыка и современность. – М., 1969.
Холопов Ю., Холопова В. Антон Веберн: Жизнь и творчества. – М., 1984.
Шенберг А. Афористическое / Сост., вступ. ст. и перевод А. Михайлова // Сов. музыка. – 1988. – № 12. – С. 106–113; 1989. – № 1. – С. 104–114.
Schäffer B. Klasycy dodekafonii. – Kraków, 1964.

Тема IX. Эксперименты с формой в постсерийный период

Феномен «открытости» музыкальной формы

Век Мессиана. Сб. ст. М., 2011.
Цареградская Т.
Время и ритм в творчестве Оливье мессиана. – М., 2002.
Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М., 1975.
Теория современной композиции. – М., 2005. – Гл. X. – С. 314–381.

Композиция в «минимальной» музыке

Гончаренко С.С. Детерминированность и недетерминированность музыкальной композиции. Новосибирск, 2015..
Гончаренко С.С. Фазовые процессы в современной музыке // Традиции и новаторство в современном музыкальном искусстве: 80-летию со дня рождения Э, В. Денисова. – Томск. – 2009.
Крапивина И. В. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. – Новосибирск, 2003.
Кром А. Философия и практика американского музыкального минимализма: Стив Райх. – Нижний Новгород, 2004.
Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. – М., 2004.
Теория современной композиции. – М., 2005. – Глава XV. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота». – С. 465–488.
Токун Е. А. Tintinabuli — техника Арво Пярта. Числовая структура Tintinnabuli. – Музыковедение. – № 5. – 2008. – С. 2–9.
Rowley C. Satie and Minimalism parallels and point of contact // Сибирский музыкальный альманах. Новосибирск, 2003. – С. 148–156 (пер. И. Крапивиной).

Сонорная композиция Лигети

Дьердь Лигети. Личность и творчество. Сб. ст.М., 1993.
Лобанова М. Дьердь Лигети: эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 94. – М., 1987. – С. 140–172.

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).

Перечень ресурсов сети «Интернет» и информационных технологий

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

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.

VI. Методические рекомендации

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ

Методические рекомендации составлены на основании Программы-конспекта для историко-теоретико-композиторских факультетов

музыкальных вузов. – М., 1977. – Раздел 1. – С. 3–7. В настоящей программе мера детализации изложения содержания курса неодинакова в разных разделах. Менее подробно изложены темы, которые в достаточной степени освещены в существующей музыковедческой литературе, учебниках и учебных пособиях. Это касается главным образом раздела о типовых формах эпохи классицизма.

Курс строится на сочетании лекционной и практической частей. Объем заданий для самостоятельной практической работы варьируется в зависимости от масштаба произведений и его сложности.

Методика анализа 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 определении 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.

Самостоятельная работа студентов —важная составляющая учебного курса. В нее включается изучение литературы по темам курса, подготовка докладов и материала к семинарам, целостный анализ произведений, играемых по общему фортепиано. Задания, предлагаемые для самостоятельной работы, должны соответствовать изучаемой теме и в тоже время стимулировать проявление творческой инициативы. В связи с этим важно в период обучения постоянно поддерживать инициативных студентов, помочь разобраться им в тех вопросах, которые окажутся наиболее интересными.

При проверке выполненного задания педагогу следует обращать внимание на постижении студентом логики интонационного процесса в становлении формы. Важно корректировать структуру выступления студента. Рекомендуется также, чтобы студент мог письменно зафиксировать выводы и обобщения, завершающие выступление, отрабатывая и шлифуя итоговые формулировки.

Анализ музыкальной формы для композитора имеет первостепенное значение. Он может оказаться стимулом для собственного творчества. Стоит практиковать форму заданий на сочинение произведений в той мили иной освоенной студентом форме или по заданной теме дописать пьесу, используя тот или иной принцип развития.

Рекомендуется в каждом семестре проводить самостоятельные письменные работы для проверки навыков оформления результатов анализа, умений составить схему произведения и сформулировать вывод: дать краткое, но полное определение формы произведения и ее особенностей.

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.

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.

Анализ тематического материала (по плану анализа темы) необходимый важный начальный этап выполнения задания. 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.

При подготовке к индивидуально практическим занятиям студент ориентируется на лекции педагога, его методические установки к анализу конкретных произведений, указания последовательности аналитических

процедур. Возможно, что педагог отсылает студентов к соответствующим методическим пособиям. Главное направление в работе студента заключается в тщательном «отслеживании» интонационно-тематического процесса. Важна самостоятельность выводов о его логике, определяющей суть индивидуального претворения композиционного принципа. Выводы студента *должны предшествовать* изучению статей и исследований по данной теме. Теория формы – не столь строгая наука, как теория полифонии или теория гармонии. Весьма распространенное взаимодействие композиционных принципов допускает возможность неодинаковой интерпретации музыкальной формы целого. В научной и учебной (!) литературе встречаются расхождения в определении формы одного и того же произведения. Сталкиваясь с разными точками зрения, студент попадает в проблемную ситуацию, которую он может с успехом разрешить, если его собственная точка зрения уже сложилась. Тогда он может отвергнуть или принять чужую позицию, или отстаивать свою. Для студента-композитора – будущего творца музыки – важно научиться обосновывать самостоятельный взгляд на композиционную логику в произведениях композиторов прошлого и современников.

VII. Требования к материально-техническому обеспечению дисциплины

Специальное оборудование: класс, оборудованный роялем (пианино) и доской; средства воспроизведения аудио- и видео- записей, учебные пособия по дисциплине, нотная литература, школьный мел, средства для стирания с доски.

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.