

Документ подписан простой электронной подписью

Информация о владельце:

ФИО: Быстров Денис Викторович

Должность: проректор по учебной и воспитательной работе

Дата подписания: 20.01.2029 19:29:31

Уникальный программный ключ:

e65bf62efcec8b729439c34a5fda0a9490dbfb01

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»
Кафедра теории музыки

УТВЕРЖДАЮ:

Проректор по учебной и воспитательной работе

_____ Д. В. Быстров
27.08.2024

Анализ музыкальных произведений

Рабочая программа дисциплины

Специальность

53.05.04 Музыкально-театральное искусство
(уровень специалитета)

Специализация

Искусство оперного пения

Форма обучения

Очная

Санкт-Петербург
2024

Рабочая программа дисциплины «Анализ музыкальных произведений» составлена на основании требований Образовательного стандарта Консерватории по УГСН 53.00.00 Музыкальное искусство, утвержденного приказом ректора Консерватории от 25.01.2022 г. № 23 и с учетом требований ФГОС ВО по специальности **53.05.04 Музыкально-театральное искусство** (уровень специалитета), утвержденного приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 17 июля 2017 г. № 665.

Авторы-составители:

доцент кафедры теории музыки ***Н. И. Кузьмина***

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки ***Н. Ю. Афонина***

Рецензент: кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки СПб государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Е. В. Романова

Рабочая программа дисциплины утверждена
на заседании кафедры теории музыки
«28» июня 2024 г., протокол № 8.

Содержание

1. Цели и задачи освоения дисциплины.....	4
2. Место дисциплины в структуре образовательной программы	4
3. Планируемые результаты обучения по дисциплине, соотнесенные с планируемыми результатами освоения образовательной программы	4
4. Объем дисциплины и виды учебной работы.....	5
5. Содержание дисциплины	5
5.1. Тематический план	5
5.2. Содержание программы	6
6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины	22
6.1. Список основной литературы.....	22
6.2. Список дополнительной литературы.....	22
6.3. Интернет-ресурсы.....	23
7. Материально-техническое обеспечение дисциплины.....	23
8. Фонд оценочных средств для проведения промежуточной аттестации и текущего контроля успеваемости обучающихся	23
8.1. Формируемые компетенции и индикаторы их достижения.....	23
8.2. Методические материалы, определяющие процедуры оценивания.....	24
8.3. Критерии оценивания сформированности компонентов компетенций	24
8.4. Контрольные материалы	27
Приложение 1. Методические рекомендации для преподавателей	33
Приложение 2. Методические рекомендации для обучающихся по освоению дисциплины.....	36

1. Цели и задачи освоения дисциплины

Дисциплина «Анализ музыкальных произведений» нацелена на всестороннее содействие средствами своего предмета музыкально-профессиональной подготовке специалистов (формирование общепрофессиональных компетенций), а также на формирование у студентов целостного представления о музыкальной композиции, ее содержательной и конструктивной сторонах.

Основные задачи курса:

- создание у студентов системы представлений о логике процесса музыкального формообразования в историческом развитии на протяжении нескольких музыкальных эпох, от Средневековья до современности;
- воспитание аналитических навыков, способностей обдуманно выстраивать свою исполнительскую интерпретацию в соответствии с замыслом композитора, воплощенным в той или иной музыкальной форме, присущей определенному жанру и музыкальному стилю.

2. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Дисциплина «Анализ музыкальных произведений» входит в базовую часть ОПОП подготовки специалистов по специальности 53.05.04 Музыкально-театральное искусство, специализация Искусство оперного пения.

Курс анализа музыкальных произведений занимает особое место в системе межпредметных связей, интегрируя знания, умения и навыки, полученные в результате изучения других дисциплин как теоретической, так и исторической направленности.

3. Планируемые результаты обучения по дисциплине, соотнесенные с планируемыми результатами освоения образовательной программы

Компетенции	Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине в рамках компонентов компетенций
ОПК-1. Способен применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности, постигать музыкальное произведение в широком культурно-историческом контексте в тесной связи с религиозными, философскими и эстетическими идеями конкретного исторического периода	<i>Знать:</i> основные типы форм классической и современной музыки; тембровые и технологические возможности исторических и современных музыкальных инструментов;
	<i>Уметь:</i> анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности; анализировать произведения, относящиеся к различным гармоническим системам; выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы
	<i>Владеть:</i> профессиональной терминологией, навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины; практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох;

4. Объем дисциплины и виды учебной работы

Очная форма обучения:

Вид учебной работы	Всего часов / зачетных единиц	Семестры	
		5-й	6-й
Контактная аудиторная работа	136	68	68
Групповые практические занятия	136	68	68
Контактная внеаудиторная и самостоятельная работа	62	31	31
Вид промежуточной аттестации		30	30
Общая трудоемкость: Часы	198	99	99
Зачетные единицы	6	3	3

5. Содержание дисциплины

5.1. Тематический план

№ п/п	Наименование тем и разделов курса	Всего часов	Контактная аудиторная работа (час.): групповые практические занятия	Контактная внеауд. и самостоятельная работа (час.)
<i>V семестр</i>				
1	Тема I. Введение. Форма и содержание. Жанр.	6	4	2
2	Тема II. Музыка и речь	5	4	1
3	Тема III. Мелодия и стихотворный текст.	6	4	2
4	Тема IV. Период. Простые формы	12	8	4
5	Тема V. Строфические формы.	12	8	4
6	Тема VI. Вариационная форма.	6	4	2
7	Тема VII. Сквозные вокальные формы	8	4	4
8	Тема VIII. Смешанные вокальные формы	8	4	4
9	Тема IX. Сложные трехчастная и двухчастная формы	16	12	4
10	Тема X. Рондо. Сонатная форма	20	16	4
	Итого в III семестре	99	68	31
<i>VI семестр</i>				
	Тема XI. Полифонические формы.	6	4	2
	Тема XII. Циклические формы, общая характеристика.	6	4	2
	Тема XII.2. Циклическая форма в камерной вокальной музыке.	24	16	8
	Тема XIII. Кантата, оратория.	12	8	4
	Тема XIV.1. Опера. Разновидности.	5	4	1
	Тема XIV.2. Элементы оперы.	18	12	6
	Тема XIV.3. Опера как сложная циклическая форма	28	20	8

	Итого в IV семестре	99	68	31
	Итого по курсу	198	136	62

5.2. Содержание программы

ТЕМА I. Введение.

Предмет и задачи курса. Важность приобретения аналитических навыков для развития способности адекватного замыслу композитора восприятия художественного содержания произведения. Средства выразительности; элементы языка. Понятие о целостном анализе. Жанр. Особенности содержания в музыкальном искусстве. Единство формы и содержания. Понятие формы произведения: форма как единство средств выразительности, форма как структура и процесс. Историческая устойчивость и относительная самостоятельность форм; неповторимость формы каждого произведения. Сведения об исторической эволюции форм.

ТЕМА II. Музыка и речь.

Определение понятия вокальной музыки. Значение текста в вокальном произведении. Текст в различных жанрах: в камерных вокальных произведениях (романсах); в песне (массовой и эстрадной); в опере, кантате, оратории.

Относительная независимость музыки по отношению к тексту. Текст — подтекст — музыка. Раскрытие подтекста специфическими музыкальными средствами в зависимости от музыкального замысла, от психологической задачи, от глубины проникновения в содержание текста композитором. Возможность различного музыкального воплощения одного и того же текста.

Музыка и слово. Слияние музыки и текста (Даргомыжский. «Титулярный советник»). Несовпадение, противопоставление музыки и текста (Чайковский. «Нет, только тот, кто знал», «То было раннею весной»; Шуман. «Я не сержусь»); отсутствие внешней связи с текстом (Танеев. «Менуэт»; Шостакович. «Город спит» из цикла «Семь стихотворений Блока»); символика жанра; прием «разоблачения» буквального смысла в музыке (Мусоргский. «Колыбельная Еремушки»), частое использование этого приема в опере.

Соотношение между музыкой и звучащей речью. Элементы звучащей человеческой речи. Словообразующее и словоразличительное значение фонем. Речевая интонация как совокупность элементов речи (ритма, тембра, мелодии, артикуляции, громкости); речевая интонация как основа эмоционального восприятия и осознания смысла слова.

Значение ритма как организации речи (музыки) во времени. Включение в понятие «ритм» соотношения звуков по длительности (короткие и длинные), акцентов, цезур, темпа, синтаксиса.

Типы акцентов словесной речи: качественный или динамический, количественный, мелодический (звуковысотный).

Синтаксис. Восприятие словесной речи одновременно и как целого, единого, и как членораздельного. Деление речи на фразы, синтагмы, слова. Подобное членение и объединение разделов в музыке. Смысловые ячейки: мотив, фраза. Несовпадение синтаксического членения в тексте и мелодии.

Значение цезур и пауз, отделяющих друг от друга синтагмы и фразы. Зависимость темпа речи от длины цезур и ударных слов. Ударения внутри слов, ударения внутри синтагмы, фразы. Наложение синтагматического и фразового акцентов на словесные акценты, усиливающие последние. Аналогичные явления в музыке: акценты на сильной, относительно сильной доле такта, на сильном и слабом такте, акценты внутри мотивов, фразовые акценты.

Мелодическая линия словесной речи как звуковысотная сторона речевой интонации. Мелодическая линия словесной речи и мелодия в музыке.

Роль речевой интонации как совокупности всех выше названных средств в организации речи (управлении синтаксисом), в образовании различных форм высказывания (повествовательного, диалогического, завершённого, незавершённого и т. д.). Мелодико-текстовый ритм как совокупность речевого и музыкального ритма. Понятие «речевой ритм» (собственно ритм, акценты, паузы, темп). «Встречный ритм», предполагающий самостоятельность музыкального ритма относительно речевого; несовпадение музыкального ритма ни с одним из возможных вариантов речевого ритма. Различные проявления «встречного ритма»: в замедлении темпа, увеличении длины гласных и изменении динамических акцентов.

Два способа распевания мелодии в вокальной музыке:

1) продление, распев гласного на одном звуке (силлабический распев, т. е. принцип «слог—нота»);

2) внутрислоговой распев — распев звуков на одном дыхании, на один слог текста.

Соединение в сольных мелодиях обоих принципов (в равных пропорциях и соотношениях). Кантилена, в которой преобладают длинные ноты (Шуберт. «Ave Maria»); внутрислоговые распевы, не нарушающие равномерность движения (Мусоргский. «Хованщина»: сцена гадания, ария Марфы).

Внедрение внутрислогового распева в мелодии с танцевальным ритмом, в мелодии декламационного склада; подчинение при этом внутрислогового распева общему ритму мелодии.

Различные возможности воплощения элементов речевой интонации в музыке. Тембр. Два типа тембров речи: тоны (музыкальный тембр) и шумы (немузыкальный). Использование речевой интонации в пении.

Речитатив как тип вокальной мелодии, максимально приближенной к речевому ритму и речевой мелодии. Речитативный синтаксис, асимметричное членение, возможность внедрения кантилены.

Декламационный принцип, опора на слово и синтагму. Роль силлабического распева и звуковысотных кульминаций.

Ариозный принцип; его сходство с декламационным, опора на фразу. Совпадение границ музыкальной фразы ариозной мелодии со стихотворной строкой. Общий фразовый акцент, оттеснение словесных ударений на второй план. Разные виды фразового акцента (качественный, количественный, мелодический), их взаимодействие.

Гибкость ариозной мелодии, возможность свободного перехода ее в мелодию метрического типа, в декламацию, в кантилену. Случаи совпадения в ариозной мелодии музыкальной фразы не со стихотворной строкой, а с речевой фразой, даже с речевой синтагмой (Чайковский. «Ночь»). Проникновение в ариозную мелодию декламации с целью выделения отдельных слов-мотивов (Чайковский. «Забыть так скоро»), кантилены (Глинка. «Не искушай; Чайковский. «Мы сидели с тобой»).

Кантилена как принцип воплощения стиха, предполагающий растворение стихотворного ритма в ритме музыкальном.

Танцевальный принцип. Роль танцевальных ритмов в организации мелодико-текстового ритма. Вокальное прочтение трехсложных размеров в ритме вальса (Балакирев. «Обойми, поцелуй»; Чайковский. «Средь шумного бала»), сицилианы, тарантеллы.

Чередование различных принципов вокализации стиха.

Объединение ариозного и декламационного принципов с кантиленой (Даргомыжский. «Мне грустно»); соединение «танцевального» принципа (смещение акцентов) с кантиленой (Глинка. «Я здесь, Инезилья», «Победитель»).

Средства передачи речевого тембра.

ТЕМА III. Мелодия и стихотворный текст

Отличие стихотворного текста от прозаического. Ритмическая организация стиха, его членение. Рифма, ее разделительная и объединительная функции. Различные типы рифм: парные (а а в в), перекрестные (а в а в), опоясные (а в в а).

Стихотворный размер. Основные размеры русской классической силлабо-тонической поэзии: хорей, ямб, анапест, дактиль, амфибрахий. Полноударный и неполноударный стих. Различие метра и ритма в стихе (в музыке) как различие между схемой акцентов и реальным звучанием стиха.

Предрасположенность стихотворных размеров к определенной сфере содержания, связь с жанром произведения.

Влияние стихотворного размера, характера стиха на строение вокальной мелодии, ее ритм, темп, регулярность и частоту акцентов. Свободное членение стихотворного текста на фразы.

Некоторые общие принципы воплощения стихотворных размеров. *Метрический принцип*: реализация условной метрической сетки стиха, восстановление всех пропущенных ударений. Варьирование метрической схемы за счет увеличения длины ударных гласных. Мелодическое претворение реальных ударений стиха и его метрической сетки (романсы Глинки). Выразительные возможности метрического принципа — варьирование ритма, сочетание в ритме одного романса разных вариантов стоп.

Декламационный принцип воплощения стихотворных размеров: опора на синтаксис, свободный речевой ритм (а не на метрическую сетку стиха), «возвращение» стихотворного текста к прозе. Особое внимание к слову.

Соединение различных принципов вокализации в протяжной народной песне: речитация зачина и внутрислогового распев середины фразы.

Строение стихотворной строфы и строение мелодии. Роль стихотворной строфы в формообразовании.

Роль сопровождения в создании художественного единства вокального произведения. Смысловая, образная и эмоциональная связь сопровождения с текстом. Раскрытие в инструментальном сопровождении подтекста как образного смысла мелодии. Детализирующая и обобщающая, объединяющая роль сопровождения. Фактура сопровождения.

Роль тембра в оркестровом и ансамблевом сопровождении (Шостакович. Цикл «Семь стихотворений А. Блока»). Роль инструментальных вступлений, интерлюдий и заключений.

ТЕМА IV. Период. Простые формы

Музыкальная тема, ее роль в произведении. Связь темы с вокальными и инструментальными музыкальными жанрами (песня, танец, марш, хорал и т. д.). Сочетание различных жанрово-интонационных истоков в одной теме. Роль средств выразительности в создании образа.

Строение темы. Ее структурные единицы: фраза и мотив. Контрастное и неконтрастное соотношение мотивов в теме. Формы изложения темы и способы ее развития (повтор,

варьирование, дробление, расширение).

Период. Использование периода как части более крупного целого, как формы самостоятельного произведения в музыке XIX и XX вв. Преобладание в периоде экспозиционного типа изложения.

Предложение — наибольшая составная часть периода, завершенная каденцией. Типичное сложение периода — из двух предложений. Соотношение кадансов предложений, определяющее целостность периода. Выразительное и структурное значение неустойчивого заключительного каданса в вокальном периоде как средства, подчеркивающего смысловое значение слова (Чайковский. «Нет, только тот, кто знал», «Ни слова, о друг мой»); как способа соединения запева с припевом (Дунаевский. «Песня о Родине»; Новиков «Гимн демократической молодежи»). Кадансовая рифма, ее связь с рифмой текста в вокальном периоде.

Период повторного и неповторного строения. Особенности периода повторного строения в вокальном произведении: мелодическая вариантность второго предложения при сохранении ритма и синтаксиса первого (Чайковский. «Средь шумного бала»; «Пиковая дама»: ариозо Германа «Я имени ее не знаю»); точное повторение предложений с тождественными кадансами (Глинка. «Попутная песня», «Венецианская ночь», «Я здесь, Инезилья»). Весомость предложения в периоде вокального произведения. Построения, членящиеся на фразы и выполняющие функции периода (Чайковский. «Евгений Онегин», ариозо Ленского «Я люблю Вас, Ольга»; Глинка «Ночной зефир»).

Квадратная и неквадратная метрическая структура. Расширение (Глинка. «В крови горит огонь желанья»; Чайковский. «День ли царит») и дополнение. Дополнение в инструментальном периоде. Период из трех и более предложений, часто встречающийся в вокальной музыке.

Сложный период. Обусловленность особенностей его структуры строением текста вокального произведения (Чайковский. «Растворил я окно», «Средь шумного бала»). Подobie строения каждого его предложения строению периода. Согласование кадансов предложений. Сложный и двойной период в инструментальной музыке. Характерное для второго предложения сложного периода, а также для переизложения двойного периода, варьирование ритма, фактуры, оркестровки.

Одночастная форма. Период в роли одночастной формы в вокальной музыке (Григ. «Сердце поэта»; Чайковский. «Весна»). Период с расширением и дополнением в роли одночастной формы (Танеев. «В дымке-невидимке»).

Непериодическая, более свободная по строению, одночастная форма в вокальной музыке: форма куплета в шуточной, игровой, плясовой песне, строфы в лирической протяжной песне; вокальная миниатюра (Моцарт. «Мой тяжек путь»; Шуман. «Любовь и жизнь женщины»: «Ты в первый раз наносишь мне удар»; Мусоргский. Цикл «Без солнца»: «В четырех стенах»; Бородин. «Фальшивая нота»).

Одночастная форма в инструментальной музыке. Период как форма инструментальной миниатюры (прелюдии Шопена, Скрябина). Непериодическая свободная одночастная форма в музыке доклассического периода (Бах. Прелюдии из «Хорошо темперированного клавира»), в музыке конца XIX — начала XX вв. (Прокофьев. «Мимолетности»).

Простая двухчастная форма. Два варианта: однотемная **а а₁**; двухтемная **а в**. Простая двухчастная форма в вокальной музыке. Ее вариант: запев-припев. Особенности припева: тематический контраст с запевом, устойчивый характер интонаций.

Простая двухчастная форма в камерно-вокальной музыке. Тип **а а₁**, его вариант, когда обе части представляют собой периоды (Шуберт. Цикл «Зимний путь»: «Дождь слез»), с возможным расширением второй части, что часто обусловлено повторами в тексте (Глин-

ка. «Попутная песня», «Венецианская ночь», «Не искушай», «Песня жаворонка», «Я здесь, Инезилья»).

Репризная двухчастная форма. Текст и музыка при репризном повторе (Шуберт. Цикл «Зимний путь»: «Зеленая лента на лютне», «Любимый цвет»; Шуман. Цикл «Любовь поэта»: «Из слез моих»).

Редкие случаи двухчастной формы типа запев-припев в вокально-камерной музыке (Даргомыжский. «Друг мой прелестный»).

Простая двухчастная форма типа **а в** с контрастной второй частью. Ее примеры в камерных вокальных жанрах: при диалогическом строении текста (Шуберт. «Утешение в слезах»); в условиях «жанровой сцены» с ярко контрастными персонажами (Даргомыжский. «Титулярный советник»).

Простая двухчастная форма в инструментальной музыке: в качестве раздела более крупной формы, и как самостоятельная пьеса. Преобладание одностемности в инструментальной двухчастной форме (**а а₁**), традиция повторов каждого раздела. Характерные черты: симметричность, опора на периодичность, развитие путем вычленения и разработки мотивов во второй части двухчастной формы. Редкие случаи применения контрастной двухчастной формы в инструментальной миниатюре у романтиков (Шуман. «Фантастический танец»; «Бабочки»: № 7; Чайковский. «Детский альбом»: «Шарманщик поет»).

Простая трехчастная форма, ее определение. Простая трехчастная форма в вокальной музыке как самостоятельная форма арии, романса, песни; преимущественно одностемная — **а а₁ а**.

Основные варианты строения развивающей середины. Первый — разомкнутое построение, неустойчивое в тонально-гармоническом отношении и структурно (Чайковский. «Ни слова, о друг мой»; «Евгений Онегин»: ария Гремина «Любви все возрасты покорны»). Второй вариант: периодичность, квадратность среднего раздела, связь с танцевальными жанрами (Даргомыжский. «Шестнадцать лет»; Чайковский «Средь шумного бала»). Простая трехчастная форма с контрастной серединой (Глинка. «Ночной зефир»). Сочетание особенностей развивающей и контрастной середины (Чайковский. «Погоди»).

Репризы в простой трехчастной форме. Точная реприза. Соответствие повторов в тексте и в музыке (Глинка. «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир»). Измененные репризы. Обновление текста и музыки. Изменения в мелодии и гармонии, связанные с текстом, при сохранении основной структуры (Чайковский. «Средь шумного бала»). Изменения в структуре: расширение, сокращение. Сочетание расширения с мелодико-гармоническими изменениями (Шуберт. Цикл «Зимний путь»: «Седины», «Ворон»). Тип расширенной репризы, характерный для романсов Чайковского. Кульминация в репризе. Динамическая реприза (Чайковский. «День ли царит», «Скажи, о чем», ариозо Ленского «Я люблю Вас», ариозо Германа «Я имени ее не знаю»).

Вуалирование репризы: начало заключительной строфы не в основной тональности, с иного мелодического оборота, с постепенным возвращением к материалу первой части (Шуберт. Цикл «Зимний путь»: «Спокойно спи»).

Редкие случаи сокращения репризы: повторение лишь одного предложения начального периода (Чайковский. «Нам звезды кроткие сияли», «Хотел бы в единое слово»).

Период и простые формы в инструментальной музыке. Особенности периода и простых форм в инструментальной музыке: большая роль развивающих разделов, разработки вместо изложения нового материала или вариантного повтора. Особенности репризных разделов.

Средний раздел разработочного характера, типичный для простых форм Гайдна, Моцарта, Бетховена. Простая трехчастная форма с новой темой в середине, изложенной в

форме периода (Чайковский. «Детский альбом»: «Немецкая песенка», «Мазурка»). Середина типа перехода — на органном пункте доминанты (Бетховен. Багатель a-moll, соч. 126).

Репризы. Точные репризы. Варьированная реприза. (Шуман. «Грезы»). Динамическая реприза. Традиция повтора разделов.

Период свободного развертывания. Старинная двухчастная форма и простая трехчастная форма **a a₁ a₂** в музыке барокко. Безрепризные трехчастные формы в сарабандах Баха.

Простая трех-пятичастная и двойная трехчастная формы в инструментальной и вокальной музыке, их соотношение с текстом — обновление стихотворного текста при повторе музыкального (Глинка. «Сомнение», «Ночной зефир», «Баркарола»; Шуман. Цикл «Любовь и жизнь женщины»: №№ 2, 4, 5).

ТЕМА V. Строфические формы

Куплетная форма, ее определение. Принцип объединения текста и музыки в куплетной форме, образная обобщенность. Куплетная форма в различных жанрах: народной музыке, массовой песне, романсе.

Куплетная форма в песне. Песня без припева. Повтор мелодии при изменении текста. Варианты строения куплета: фраза, предложение, период, период с дополнением в виде повторенного второго предложения (Глинка. «Не щебечи, соловейко»), одночастная форма (Глинка. «Ночь осенняя» — куплет из четырех фраз). Песня с припевом. Обобщающее значение припева с повторяющимся текстом. Припев, не контрастирующий запеву. Различные средства контраста. Характерный вид куплетной песни с сольным запевом и хором припевом.

Формы куплетной песни с припевом:

- простая двухчастная: **a** в (типовой вариант);
- простая двухчастная с репризой или включением (Александров А. «Священная война»);
- составная контрастная: **a** в **c** (Пахмутова А. «Улица мира»);
- контрастная безрепризная трехчастная (Шуберт. Цикл «Зимний путь»: «Весенний сон»).

Куплетно-вариационная форма, ее определение. Варьированная строфа. Принцип видоизменения куплета. При сохранении обобщенности, свойственной куплетной песне, детальное отражение в музыке развития сюжета.

Индивидуализация формы варьированной строфы, отсутствие закрепленных структур, приемов развития в куплетах.

Два основных принципа развития куплета в варьированной строфе. Вариантный принцип (Шуберт. «Маргарита за прялкой»); роль строфичности, повторяемых, неизменяющихся разделов. Связь строфичной формы с определенным жанром (Чайковский. «Пиковая дама»: романс Полины).

Вариационный принцип: относительное разграничение функций мелодии и сопровождения (неизменная мелодия как обобщение содержания); сопровождение, детально раскрывающее текст посредством варьирования. Преимущественное применение второго типа формы варьированной строфы при опоре на народную песню, при ее обработке.

Обращение к куплетно-вариационной форме в опере. Характер сопровождения, его связь с особенностями характеристики героя, определенной сценической ситуации (Мусоргский. «Хованщина»: песня Марфы «Исходила младешенька»; «Борис Годунов»: песня Варлаама).

Варьированная строфа в камерно-вокальной музыке (романс-песня). Варьирование сопровождения, создание «третьего плана», тесно связанного с мелодией и текстом (Свиридов. Цикл песен на слова Р. Бернса: «Прощай»).

Различные типы варьирования: незначительное, «проясняющее» отдельные детали, или глубокое, преобразующее характер куплета.

ТЕМА VI. Вариационная форма в инструментальной музыке и ее характерные особенности. Возможность применения вариационного принципа развития в любых, не только вариационных формах. Особенности собственно вариационной формы — наличие темы и вариаций на нее. Особенности темы вариаций. Экспозиционное изложение темы. Исторически сложившиеся разновидности вариационной формы, определяемые характером преобразования темы, соотношением сохраняющейся общности темы и ее вариационных метаморфоз, преемственности и обновления.

Строгие вариации XVIII–XIX вв. Тема строгих вариаций. Сохранение ее гармонического плана, формы, темпа, метра, тональности в вариациях. Преобразование мелодического рельефа и фактуры. Темпоритмическое, мотивно-разработочное, регистровое развитие в вариационном цикле, полифонизация фактуры, включение новых мелодических образований. Примеры строгих вариаций (Моцарт. Соната A-dur, I ч.; Бетховен. 32 вариации).

Двойные вариации. Два принципа формообразования: чередование вариаций на первую и вторую тему (Гайдн. Симфония № 103 Es-dur, II ч.); противопоставление контрастных вариационных групп, их взаимовлияние (Глинка. «Камаринская»).

Свободные вариации. Тема свободных вариаций. Мотивная связь вариаций с темой; возможность изменения гармонического плана и формы. Связь вариаций с темой и друг с другом. Близость свободных вариаций сюите.

Оstinатные вариации: вариации на бasso остинато, вариации на сопрано остинато. Связь вариаций на бasso остинато со старинными танцевальными жанрами: чаконной, пассакалией. Оstinатные вариации в вокальной музыке — в опере (Перселл. «Дидона и Эней»: две арии Дидоны) и ораториальных жанрах (Бах. Месса h-moll: Crucifixus). Вариации на оstinатную мелодию (Глинка. «Руслан и Людмила»: «Персидский хор»).

Частое обращение к оstinатным вариациям в творчестве композиторов XX в. Особая роль пассакалий в произведениях Шостаковича, их драматургическое значение в циклической форме.

Отличительная черта вариаций на сопрано остинато — мелодическая характерность оstinатной темы; роль полифонического, гармонического варьирования в обогащении и образной трансформации мелодии. Вариации на сопрано остинато, песенная куплетная повторность, варьированная строфа: неизменная мелодия и варьированное сопровождение во фрагментах русских классических опер. Выразительные возможности вариаций на сопрано остинато. Особая роль этой формы в творчестве русских композиторов (Мусоргский. «Борис Годунов»: Песня Варлаама). Значение фактурно-тембрового развития в вариациях на сопрано остинато. (Равель. Болеро; Шостакович. Симфония № 7, I ч., эпизод).

ТЕМА VII. Сквозные вокальные формы

Сквозная форма — форма вокальной музыка, основанная на свободном, сквозном развертывании тематического материала и его постоянном обновлении. Обусловленность музыкального развития и особенностей организации сквозной формы степенью детализации отражения в музыке образов поэтического текста. Романтическая баллада. Композиционное многообразие сквозных форм, их индивидуальность.

Основные разновидности сквозных форм.

Сквозная строфическая форма, основанная на контрастном сопоставлении крупных, конструктивно оформленных эпизодов. Совпадение границ поэтических строф (или полустроф) с разделами музыкальной формы. Обобщенная интерпретация текста в пределах каждого эпизода этой формы. Метрический тип мелодики и возможность «обобщения через жанр» (Шуберт. «Желание», «Предчувствие война», «Лесной царь»).

Сквозная нестрофическая форма, в основе которой — принцип последования кратких, разомкнутых построений. Для нее характерны: частая смена темпа, тактового размера, типа фактуры, преодоление структурных граней поэтических строф, детальное отражение поэтического содержания в музыке. Примеры: Шуберт. «Кубок», «Ожидание»; Мусоргский. Цикл «Песни и пляски Смерти»: «Колыбельная».

Сквозная декламационная форма — форма оперных монологов, романсов монологического типа (Монтеверди. «Орфей», I д.: Монолог Орфея; Шуман. Цикл «Любовь и жизнь женщины»: «Ты в первый раз наносишь мне удар»). Связь этой формы с определенными типом строения текста.

Средства композиционного единства сквозных форм: интонационные связи разделов (фаз), обеспечивающие мелодическое единство на фоне постоянного обновления; репризные (иногда — рефренные) повторы тематического материала; тональная организация (тональная разомкнутость разделов, внезапные и подготовленные тональные сдвиги, тональная репризность), роль фактуры.

ТЕМА VIII. Смешанные вокальные формы

Широкое распространение смешанных форм в вокальной музыке. Сочетание репризности, рефренности, куплетной тождественности со сквозным развитием, отражающим движение поэтического текста: сюжетную линию, психологический подтекст.

Зависимость решения смешанной формы от трактовки текста; образование гибких вокальных форм, модулирующих от одного композиционного принципа к другому. Простейшие случаи смешения принципов куплетной повторности и сквозного развития: куплет, повтор куплета, варьированная строфа $a a_1$ (Шуман. Цикл «Любовь поэта»: «Во сне я горько плакал»).

Особенность вокального стереотипа смешанных форм: концентрация изменений (иногда — введение контрастного материала) в последней строфе. Модуляция формы: куплетной — в варьированную строфу, куплетной — в сквозную строфическую, вариационно-строфической — в сквозную.

Характерное для песен Шуберта сочетание признаков куплетной и сквозной форм; образование формы, модулирующей из куплетной в двухчастную (Шуберт. «Форель», «Серенада»). Форма, модулирующая из вариационно-строфической в сквозную — $a a_1 b$ (Рахманинов. «Я жду тебя»).

Взаимопроникновение закономерностей куплетной и сквозной строфической форм. Взаимодействие принципов сквозного развития и репризной повторности. Репризные разновидности смешанных вокальных форм: трехчастная форма с трансформированной репризой (Чайковский. «Забыть так скоро»); многострофная трехчастная форма, ее репризное оформление (Глинка. «Я помню чудное мгновенье», «Заздравный кубок»; Шуман. Цикл «Любовь и жизнь женщины»: «Не знаю, верить ли счастью»).

Особенность смешанной трехчастной строфической формы с трансформированной репризой: введение трех контрастных в образно-эмоциональном отношении разделов формы на основе контрастного сопоставления, сквозного обновления материала, отсутствие точной репризы. Переход сквозной строфической формы в сквозную, нестрофическую

(Мусоргский. «Калистрат»).

ТЕМА IX. Сложные трехчастная и двухчастная формы

Сложная трехчастная форма в инструментальной музыке. Определение. Форма с трио, ее жанровые и структурные особенности. Тематический контраст. Ладотональные отношения. Контраст приемов развития. Связи трио с крайними частями: подхват ритмического импульса, мелодические связи. Контраст-сопоставление в форме трио: отсутствие связок, репризы *da saro*. Применение сложной трехчастной формы с трио преимущественно в быстрых средних частях сонатно-симфонического цикла (менуэт, скерцо).

Сложная трехчастная форма с эпизодом. Структурные особенности эпизода. Сквозное развитие в форме с эпизодом: сопряжение эпизода и репризы. Применение сложной трехчастной формы с эпизодом в медленных частях сонатно-симфонического цикла.

Эволюция сложной трехчастной формы в послеклассический период: обострение контраста между разделами, более свободные формы внутри разделов.

Сложная трехчастная форма в вокальной музыке. Ария *da saro*, в которой утверждается репризный принцип. Выразительное значение репризы. Два варианта арии *da saro*: с серединой на новом музыкальном материале; с серединой, развивающей интонации первой части. Неустойчивый характер среднего раздела арии *da saro*. Зависимость выбора одного из вариантов среднего раздела от текста. Свобода, нерегламентированность структуры разделов формы арии *da saro*; варианты (выписанные) репризы в некоторых ариях И.С. Баха.

Сближение в вокальной музыке трио и эпизода, сглаживание их структурных различий, характерных для инструментальных форм. Обязательное совпадение репризы в тексте и в музыке.

Сохранение и в дальнейшем связи с арией *da saro* (Глинка. «Песня Маргариты», «Попутная песня»; «Руслан и Людмила»: ария Ратмира «Чудные сон»; Моцарт. «Идоменей»: заключительная ария; Стравинский. «Царь Эдип»: ария Иокасты).

Форма *da saro* в романсах жанрово-танцевального характера (Глинка. «Я здесь, Инезилья»; Даргомыжский. «Оделась туманами»).

Сложная двухчастная форма. Определение. Нерегламентированность структуры разделов, зависимость от жанра и стиля.

Сложная двухчастная форма в вокальной музыке. Связь с текстом, часто заключающим в себе контраст эмоциональных состояний или переход одного состояния в другое. Яркий контраст в музыке: появление нового тематического материала, изменение темпа, размера, лада и тональности на грани разделов. Замкнутость формы первого раздела, иногда остановка на половинном кадансе; во втором разделе — ясно выраженный оттенок кадансирования, развитие заключительного характера.

Использование этой формы в арии в опере и ораториальных жанрах XVIII века (оратория, месса, кантата; Глюк. «Альцеста»; Моцарт. «Волшебная флейта», «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро»; Гайдн. «Времена года»; Перголези. «Служанка-госпожа»).

Сложная двухчастная форма в песнях (Бетховен. «Аделаида», «Песнь покаяния»; Шуберт. Цикл «Прекрасная мельничиха»: «Любопытство»; Мусоргский. Цикл «Песни и пляски Смерти»: «Серенада», «Полководец»).

Сложная двухчастная форма в инструментальной музыке. Ее разновидности: однотемная старинная двухчастная форма (прелюдии, отдельные части сюит); однотемная развитая или сложная двухчастная форма в романтической музыке (этюды Шопена).

Редкие примеры контрастной сложной двухчастной формы в инструментальной музыке.

ке (Моцарт. Фантазия для фортепиано d-moll).

ТЕМА X. Рондо

Определение формы рондо; принцип чередования рефрена и эпизодов. Происхождение рондо, связь с вокальными формами, содержащими припев. Форма и жанр рондо.

Рондо в вокальной музыке. Распространенность формы рондо в вокальной музыке. Его особенности: зависимость количества разделов от количества строф в тексте, нерегламентированность структурных, тональных, тематических отношений.

Сглаженность тематического контраста рефрена и эпизодов (Глинка. «Руслан и Людмила»: рондо Фарлафа; «Иван Сусанин»: рондо Антонида; Бородин. «Спящая княжна»). Выдержанный «парный» контраст: например, медленная, нарочито спокойная речь в рефрене и возбужденная скороговорка в эпизодах (Прокофьев. «Болтунья»). Яркий тематический контраст рефрена и эпизодов, обусловленный детальным, «живописным» прочтением текста (Даргомыжский. «Ночной зефир»).

Рондо в оперных и балетных сценах (Стравинский. «Петрушка»: сцена 1; Римский-Корсаков. «Садко»: картина IV, сцена торга).

Рондо в инструментальной музыке. Старинное куплетное рондо в музыке французских клавесинистов. Программный характер пьес в форме рондо. Особенности строения: многочастность, монотемность, отсутствие связок. Характерная структура рефрена — период.

Классическое рондо. Опора на тематический контраст рефрена и эпизодов. Ограничение числа разделов (до пяти), увеличение масштабов каждого из них. Сквозное развитие, выраженное в обязательности связок. Вариационное развитие рефрена при повторях, возможность сокращения рефрена.

Рондо в творчестве композиторов XIX–XX вв. Особый тип «сюитного» романтического рондо в музыке Шумана. (Шуман. «Венский карнавал», I ч.; Новеллетта № 1). Многочастное рондо (Глинка. «Вальс-фантазия»; Прокофьев. «Ромео и Джульетта»: «Джульетта-девочка»)

ТЕМА X. Сонатная форма

Определение жанра инструментальной сонаты и сонатной формы. Распространенность сонатной формы.

Строение сонатной формы, ее основные разделы: экспозиция, включающая главную и побочную партии; средняя часть (чаще — разработка, реже эпизодический новый материал); реприза, замыкающая форму и обновляющая соотношение партий.

Сонатная форма без разработки, состоящая из двух разделов — экспозиции и репризы, применяемая в медленных частях сонатно-симфонического цикла, а также в оперных увертюрах (Моцарт. «Свадьба Фигаро»: увертюра; Глиэр. Концерт для голоса с оркестром, I ч.).

Дополнительные разделы сонатной формы — вступление и кода.

Вступление, его виды. Использование материала вступления на гранях разделов формы: перед разработкой, репризой или кодой (Бетховен. Соната № 8, I часть; Чайковский. Симфония № 4, I часть).

Экспозиция, ее разделы, тематизм, тональный план. Многообразие типов тематизма главной партии. Масштабы экспонирования главной темы: от предложения (Бетховен. Соната № 1) до трехчастной формы (Чайковский. Симфония № 4). Разомкнутые (чаще) и

замкнутые главные темы (обычно в финалах).

Связующий раздел. Его основные функции: переключение развития в сторону побочной партии, тональная, иногда — тематическая и образная подготовка побочной партии.

Побочная партия, ее формообразующая функция. Тональные и тематические отношения главной и побочной партии.

Заключительный раздел, его функция, роль повторений, тонический органнй пункт. Кадансовые обороты, использование главной и побочной тем. Самостоятельный, контрастный материал в заключительном разделе.

Разработка. Тематическое развитие и преобразование материала экспозиции. Общая неустойчивость разработки: тональная, структурная разомкнутость, мотивная разработочность, полифонические приемы развития.

Реприза сонатной формы, сравнение ее с экспозицией. Тональные отношения в репризе. Кода, ее функции: завершения формы, второй разработки, «утверждения», «прощания».

Некоторые особенности развития сонатной формы в творчестве Шуберта, Шопена, Чайковского, Шостаковича.

Специфические особенности сонатной в вокальной музыке. Обусловленность их текстом. Примеры сонатной формы в оперных ариях (Моцарт. «Волшебная флейта»: Ария Царицы ночи). Использование в вокальной музыке преимущественно вариантных методов развития. Частые пропуски связующих разделов: сонатно-куплетная форма (Танеев. Хор «Посмотри, какая мгла»).

Рондо-соната, определение ее как формы, сочетающей принципы рондо и сонаты. Возникновение рондо-сонаты в инструментальной музыке классического стиля.

Особенности строения — группировка разделов рондо в симметричную трехчастную композицию, ее два варианта: с серединой-эпизодом (Бетховен. Соната № 8 для фортепиано, III ч.), с серединой-разработкой. Проявление сонатного принципа в рондо; тональное подчинение первого эпизода в репризном разделе. Функции заключительной части. Использование рондо-сонаты в качестве формы финала сонатно-симфонического цикла.

ТЕМА XI. Полифонические формы

Определение. Полифония как особое соотношение голосов в одновременном звучании, при котором они имеют равноправное значение. Полифонический и гомофонно-гармонический склад.

Строгий стиль. Хоровая полифония XV–XVI вв. (Депре, Лассо, Палестрина). Строгий стиль, его нормы.

Характеристика строгого стиля: мелодии (интонационное, ритмическое строение), двухголосия (категории интервалов, применение консонансов и диссонансов, типы движения голосов), многоголосия.

Искусство строгого стиля и полифоническое письмо последующих эпох.

Имитация. Каноническая секвенция. Канон как законченное построение, канонический принцип развития. Использование канона в вокальной музыке (Чайковский. «Евгений Онегин»: дуэт «Враги»; Глинка. «Руслан и Людмила»: финал I акта, ансамбль «Какое чудное мгновенье»; Гендель. Хор из оратории «Иевфай»).

Полифонические формы. Фуга как композиция, основанная на имитационном изложении и тонально-контрапунктическом развитии темы. Разделы фуги. Тема, ответ, противосложение, интермедия. Изменения в проведениях темы (проведения в различных регист-

рах, тональностях и ладах).

Преобразования темы фуги (проведения в увеличении, в уменьшении, в противодвижении). Стретта.

Фуги на одну тему, на две темы (Моцарт. «Реквием»: Kyrie). Тройная fuga (Бах. Трехголосная инвенция f-moll; Танеев. «По прочтении псалма», № 3).

Обогащение гомофонной фактуры приемами полифонического развития в вокальных произведениях Чайковского, Мусоргского, Рахманинова.

ТЕМА XII.1. Циклические формы. Общая характеристика.

Общие сведения о циклических композициях. Определение цикла как крупной формы, включающей в себя несколько структурно самостоятельных частей, образующих систему сложных соотношений, в которой каждая часть играет определенную роль. Разновидности циклических форм в инструментальной музыке разных эпох. Циклическая форма в инструментальной музыке. Основные типы циклов: сюитный и сонатно-симфонический. Отсутствие сквозного развития в сюитном цикле, господство принципа контрастного сопоставления разнохарактерных частей (пьес).

Классический сонатно-симфонический цикл, его единство. Строение сонатно-симфонического цикла. Характерные устойчивые черты художественного содержания частей цикла. Особенности расположения частей (Бетховен. Девятая симфония, II часть — скерцо). Вокальные части в инструментальных симфонических циклах (Бетховен. Девятая симфония, финал; симфонии Малера, Шостаковича).

ТЕМА XII.2. Циклическая форма в камерной вокальной музыке. Вокальный цикл, состоящий из ряда романсов, песен, ансамблей, объединенных общим замыслом, чаще на тексты одного поэта. Внутреннее драматургическое единство, выражающееся в развитии определенной идеи — основная, определяющая черта вокального цикла.

Принцип контраста как основа расположения частей — романсов и песен — в цикле. Свободное строение вокального цикла.

Сюжетный и бессюжетный вокальный цикл; одноплановый или многоплановый по тематике (портреты, зарисовки, сценки). При отсутствии сюжетной линии — объединяющая роль единой темы, преобразованной в соответствии с замыслом каждой песни (Мусоргский. «Песни и пляски Смерти», «Без солнца»). Традиционная тематика вокального цикла — духовный мир человека (Бетховен. «К далекой возлюбленной»; Шуман. «Любовь поэта»).

Исполнительский состав, инструментальное сопровождение. Вокально-симфонические варианты камерных вокальных циклов (Шостакович. Вокальная сюита на стихи Микеланджело; Слонимский. «Песни вольницы»).

Вокальные дуэты, трио в вокальном цикле; возможность чередования монологов, диалогов, ансамблей. Влияние сценического начала, включение игровых моментов, диалогов: дуэты «согласия» или дуэты диалогического конфликтного типа (Мусоргский. «Песни и пляски Смерти»; Шостакович. «Из еврейской народной поэзии»).

Ансамбль в вокальном цикле, влияние оперных принципов. Возможность индивидуализации героев, персонажей и в тех случаях, когда сами вокальные жанры не связаны с сюжетом, сценическим действием (Слонимский. «Песни вольницы»).

Разновидности вокальных циклов — циклы на народные тексты или авторские, близкие им по стилю, влияние жанровости (Гаврилин. «Русская тетрадь»; Слонимский «Песни вольницы»).

Инструментальный тематизм в вокальном цикле, его функции: звукопись, конструктивно-обобщающее начало (темы вступлений, заключений).

Композиционные особенности вокальных циклов. Драматургическая функция отдельных частей, роль кульминаций. Значение контраста. Сквозное развитие от песни к песне, направленность к основной кульминации (Малер. «Песни об умерших детях»).

Музыкальное единство цикла. Сквозное тематическое развитие; жанровые, структурные связи; ладотональная организация; фактурные, тембровые переключки.

ТЕМА XIII. Кантата, оратория

Кантатно-ораториальная форма в западноевропейской музыке XVII–XVIII вв., многообразие вокально-инструментальных жанров в эпоху барокко (месса, пассионы, оратория, кантата, духовный концерт, магнификат, литургия, всенощное бдение). Религиозная тематика — Библия, Евангелие (Страсти); язык — латынь, старославянский. Определяющая роль слова, типы текстов (эпический, драматический, лирический), их сочетания, смешения. Особенности жанров.

Пассионы («Страсти»). Проявление в пассионах повествовательно-эпического и драматического начал, сближение с ораторией. Основа жанра. Особенности форм.

Пассионы И.С. Баха. Разнообразие, развитость музыкальных форм, связь с оперными формами. Риторические приемы в речитативах и ариях.

Оратория, ее отличие от оперы и кантаты. Музыкальные формы в оратории: малые, составные, фугированные полифонические формы, речитативы. Деление оратории на крупные части (аналогично оперным актам). Особенности композиции крупных частей. Образцы русской духовной музыки (Бортнянский. Духовные концерты; Чайковский. Литургия; Рахманинов. «Всенощная»).

Кантата. Кантаты светские и духовные, сольные и хоровые. Кантаты И.С. Баха. Кантатный цикл с одним заключительным хоралом, с двумя (начальным и заключительным) хоралами, со сквозным развитием хорала, с хоральными вариациями. Примеры баховских кантатных циклов.

Кантата и оратория в XIX–XX вв. Метод сквозного симфонического развития, принципы монотематизма и лейтмотивности (Танеев. «Иоанн Дамаскин»). Группировка номеров, тональная организация, образные, жанровые и тематические связи между частями (Орф. «Кармина Бурана»).

Слияние черт симфонии и кантаты (Рахманинов. «Колокола»; Шостакович. «Казнь Степана Разина»).

ТЕМА XIV.1. Опера. Разновидности.

Определение оперы. Компоненты оперного спектакля. Исполнительский замысел и его реализация.

Синтез музыки, слова и сценического действия. Главенство музыкального начала в опере.

Специфика оперы как жанра, ее отличие от речевой драмы и от других музыкальных жанров. Выдвижение на первый план сольного пения как средства индивидуальной характеристики действующих лиц. Включение сценического действия и слова в музыкальную драматургию.

Содержащиеся в опере предпосылки сближения с другими жанрами: ораторией, балетом, мелодрамой, драматической театральной музыкой. Включение балета и пантомимы в оперу, их связь с музыкальной драматургией (например, в операх Глинки).

Типы оперной драматургии.

Номерная опера, построенная на чередовании законченных музыкальных номеров и разговорных диалогов (комическая французская опера, немецкий зингшпиль) или речитативов секко. Обособление эпизодов действия (диалог, речитатив) и эпизодов переживания (ария, ансамбль). Значение разговорных диалогов и речитативов секко в развитии действия. Резкий контраст индивидуализированных по музыкальному материалу завершённых номеров и стереотипных речитативов. Преимущественное развитие номерной оперы в XVIII — начале XIX вв.

Опера сквозного действия. Либретто в опере сквозного действия. Преимущественно речитативная и декламационная манеры вокализации текста. Специфические качества жанра оперы сквозного действия. Его достоинства — динамичность развития, возможность показа чувств и мыслей в их становлении, свобода развертывания, отклика музыки на тончайшие детали и нюансы сценической ситуации. Ограничение вокальных форм монологомическим высказыванием и диалогическими ансамблями. Невозможность включения в оперу сквозного действия ансамблей согласия и развернутых законченных номеров (исключение — песни в роли «обобщения через жанр»; пример — Даргомыжский. «Каменный гость», картина 2: песни Лауры). Роль ариозных форм вокализации текста (микро-ариозо). Самостоятельное тематическое развитие в оркестре. Влияние контрастной смены материала на формообразующую функцию в условиях сквозного развития, отсутствия завершённых репризных форм (Даргомыжский. «Каменный гость», картина 3: сцена на кладбище).

Разновидности оперного спектакля в XX в. Опера-оратория (Стравинский. «Царь Эдип»); камерная опера (Пуччини. «Джанни Скикки»); моноопера (Пуленк. «Человеческий голос»); мюзикл (Бернштейн. «Вестсайдская история», Вейль «Трехгрошовая опера») и др.

ТЕМА XIV.2. Элементы оперы.

Речитатив, ария, ансамбль, хор. Их драматургическая роль в опере.

Речитатив. Предназначение речитатива, его связь с действием, с событийной стороной спектакля. Поясняющая и характеристическая роль речитатива в операх разного типа. Соотношение текста и мелодии, максимальное приближение к речевому ритму и речевой мелодии. Проникновение ариозного начала в речитатив в связи с художественными задачами. Форма речитатива: несимметричность в построении фраз, отсутствие повторов, сквозное развитие. Внедрение в речитатив отдельных фрагментов распевного характера.

Типы речитативов: речитатив секко; речитатив аккомпаниато; свободный речитатив а рiасеге — речитатив вне метрической сетки.

Некоторые особенности речитатива в опере XX в. Повышенная экспрессивность интонации. Гиперболизация в воплощении речевой интонации, отражающей сильные эмоции. Утонченность нюансов. Средства отражения речевой интонации: скачки, неразрешенность диссонансов, скользящий характер модуляций, основанных на переменности ладовых функций тонов.

Sprechstimme (или Sprechmelodie) как особый вид вокализации текста: речевое произнесение мелодии в условиях фиксированного ритма и мелодической линии; речевое произнесение в точно зафиксированном ритме, но без точной фиксации высоты звуков.

Ария — одна из основных оперных форм. Ария — портрет. Ария — эмоциональное состояние. Ария — внутренний монолог. Другие типы арий. Драматургическое положение арии в опере: выходная ария (Россини. «Севильский цирюльник», I д.: ария Фигаро); ария — кульминация сцены (Глинка. «Иван Сусанин, IV д.: ария Сусанина) и др.

Ария как одна из наиболее монументальных форм сольного высказывания. Формы

арий: ария da Capo, сложная трехчастная, сложная двухчастная, рондо и др. Ария, состоящая из нескольких контрастных разделов (Верди. «Аида», I д.: ария Аиды). Включение речитатива в арию в качестве вступления и связующих разделов, а также в кульминационных моментах.

Сквозная монологическая ария. Ее драматургическое значение. Преобладание речитативно-декламационного начала. Ариозные эпизоды (Хренников. «В бурю»: сцена Наташи).

Ариозо как сольное высказывание, обычно непосредственно включенное в действие (обращение, ответ). Гибкость, свобода формы, неожиданные образно-эмоциональные модуляции. Замкнутые ариозо, написанные преимущественно в простых формах (Чайковский. «Евгений Онегин»: ариозо Ленского «Я люблю Вас»). Разомкнутые ариозо, написанные в сквозной форме (Римский-Корсаков. «Псковитянка»: ариозо Ольги), и ариозо незавершенные (Чайковский. «Пиковая дама»: ариозо Германа «Прости, небесное создание»).

Ариетта (малая ария) — сольный номер, в котором раскрывается, как правило, одно эмоциональное состояние. Законченность, небольшие размеры, использование преимущественно простых форм (Римский-Корсаков. «Снегурочка»: ариетта Снегурочки из Пролога).

Каватина — сольный номер, основанный как правило на мелодии распевного кантиленного типа (Римский-Корсаков. «Снегурочка»: каватина Берендея; Бородин. «Князь Игорь»: каватина Владимира Игоревича).

Песня в опере. Понятие «обобщения через жанр» (песня в драматическом спектакле). Разновидности песенных жанров в опере: серенада, застольная, колыбельная, плач, протяжная. Соотношение песни с драматической ситуацией (Бизе. «Кармен», II д.: Сегидилья; Чайковский. «Мазепа»: Колыбельная Марии).

Ансамбли. Ансамбли-диалоги и ансамбли согласия, их драматургические функции. Ансамбли-сцены, в которых диалоги чередуются с ансамблями согласия (Верди. «Дон Карлос»: сцена Родриго и Дон Карлоса). Ансамбли-финалы, связанные с действием (Моцарт. «Дон-Жуан», I д.: финал; Россини. «Севильский цирюльник», I д.: финал). Ансамбли — «состояния», не связанные с внешним действием. (Чайковский. «Евгений Онегин», картина 5: дуэт «Враги»; «Пиковая дама»: квинтет «Мне страшно»). Ансамбль, связанный с различными планами действия (Мусоргский. «Борис Годунов», I д., картина 2: трио Варлаама, Григория, Хозяйки корчмы).

Хоры. Роль хора в драматургии оперы. Хоровые сцены сквозного развития (Мусоргский. «Борис Годунов»: Пролог, картина 1). Хоры ораториального типа, вынесенные за рамки действия (Глинка. «Иван Сусанин»: «Славься»). Хор — песня, обобщение через жанр. Связь жанра и песни с ситуацией (Бородин. «Князь Игорь»: Хор поселян; Чайковский. «Пиковая дама», картина 7: хор игроков; Рубинштейн. «Демон»: «Ноченька»). Хор как декоративно-фоновый элемент (Верди. «Аида» I д.: финал).

Инструментальная музыка в опере. Детализирующая и обобщающая роль оркестра. Значение симфонического развития в опере. Роль оркестра в раскрытии психологического подтекста (Даргомыжский. «Русалка», I д.: сцена Наташи и Князя; Верди. «Отелло», I д.: сцена убийства). Декоративно-изобразительная роль оркестра. Соотношение изобразительного — внешнего и эмоционального — внутреннего планов (Чайковский. «Пиковая дама»: финал I картины; Верди. «Аида», III д.).

Самостоятельные законченные оркестровые номера в опере.

Оркестровое вступление. Различные связи инструментального вступления с драматургией и музыкальным материалом оперы.

Типы оркестровых вступлений. Увертюра как развернутое, самостоятельное, завершённое по форме вступление. Сонатная форма в увертюре. Увертюра в трехчастной и контрастно-составной форме. Старинные оперные увертюры: итальянская (быстро — медленно — быстро) и французская (медленно — быстро — медленно). Интродукция — вступление небольшого размера, непосредственно вводящее в действие. Формы оркестровых интродукций: простая трехчастная, развигая одночастная (Вагнер. «Тристан и Изольда»), экспозиция сонатной формы (Чайковский. «Пиковая дама»).

Оперные антракты.

Танцевальная музыка в опере. Драматургическая роль балета в опере (Глинка. «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»). Танцевальная музыка как обобщение через жанр (Чайковский. «Евгений Онегин»: вальс). Связь танцевальной музыки с драматургией и музыкальным материалом оперы (Прокофьев. «Война и мир», картина 2: вальс; Глинка. «Иван Сусанин»: мазурка). Традиция вставных балетных интермедий в старинной опере XVII — начала XVIII вв.

ТЕМА XIV.3. Опера как сложная циклическая форма. Акт и картина.

Особенности музыкальной организации оперного акта. Соединение в форме акта или картины принципов формообразования одночастной и циклической форм. Чередование сквозных сцен и замкнутых номеров, сцен действия и сцен обобщения эмоционального состояния.

Замкнутые и незамкнутые формы. Типовые структуры в замкнутых формах — сольных, ансамблевых (ансамбли согласия), хоровых.

Незамкнутые формы, их определение и разновидности (со структурно оформленными разделами и сквозные). Ансамбль, хор как незамкнутые формы, включенные в действие и подчиненные одной музыкальной функции (финалы комических опер Россини). Незамкнутая форма в сценах сквозного развития действия, основанная на непериодических структурах (Римский-Корсаков. «Золотой петушок»; Мусоргский. «Борис Годунов»: сцена «Под Кромами»).

Композиция оперной сцены. Контрастно-составные формы и цепные построения. Определение контрастно-составной формы как занимающей промежуточное положение между одночастной и циклической. Разновидности контрастно-составных форм.

Цепные формы в опере — ряд мелких, достаточно тесно связанных между собой построений, как замкнутых, так и незамкнутых. Наиболее часто встречающийся смешанный тип цепных форм, сочетающих периодические и непериодические структуры (Слонимский. «Виринея», хоровые сцены и хоровой антракт). Одночастная цепная политематическая композиция (Серов. «Вражья сила»: сцена масленичного гулянья).

Либретто, сценическое действие, музыкальная драматургия. Относительная самостоятельность музыкальной драматургии. Сквозные линии развития. Единство музыкальных характеристик героев и сквозное их развитие. Характерный тип интонаций, присущий музыкальному портрету героев. Роль реминисценции в объединении актов и картин. Роль сквозного тематизма в опере. Лейттема как сквозная, проходящая в разных актах и картинах музыкальная тема, за которой закреплено определенное значение. Лейтмотив — сквозной краткий мотив; его значение как закреплённой характеристики и как скрепляющего элемента крупной формы (варьирование тембра, мелодии, ритма, фактуры). Максимальная концентрация лейтмотивности в операх Вагнера. Лейтмотив как действенное средство музыкальной драматургии. Основное отличие лейттематизма от реминисценции.

Группа лейтмотивов, создающая совокупный портрет действующего лица, выступающая в роли характеристики главного героя (Римский-Корсаков. «Снегурочка»: темы Сне-

гурочки). Сочетание в лейтмотиве образно-эмоциональной и образно-понятийной сторон. Двойственное значение лейтмотива в опере: конкретизация образов и понятий и абстрагирование их, условность (образ, существующий в мыслях, в воображении героев). Символичность тем (Вагнер. «Тристан и Изольда»: лейтмотив любви; Чайковский. «Пиковая дама»: тема любви).

Роль контраста в объединении картин и актов. Контрастное сопоставление и дальнейшее взаимодействие контрастных планов (Глинка. «Иван Сусанин»).

6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

6.1. Список основной литературы

Ручьевская, Е.А. Работы разных лет. Том II. О вокальной музыке [Электронный ресурс] : монография. — Электрон. дан. — СПб. : Композитор, 2011. — 505 с. — Режим доступа: https://old.rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_bibl_1838894/

Ручьевская Е.А., Сухова Л.В., Горячих В.В. Пушкин в русской опере. СПб., 2012. https://old.rusneb.ru/catalog/000199_000009_007837912/

Ручьевская Е.А. Война и мир. Роман Л.Н.Толстого и опера С.С.Прокофьева. СПб., 2010. https://old.rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_bibl_1697813/

Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства : учебное пособие / В.Н. Холопова. — 4-е изд., испр. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2014. — 320 с. — ISBN 978-5-8114-0334-9. — Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. — URL: <https://e.lanbook.com/book/44767> (дата обращения: 27.02.2020). — Режим доступа: для авториз. пользователей.

Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие / В.Н. Холопова. — 4-е изд., испр. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2013. — 496 с. — ISBN 978-5-8114-0392-9. — Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. — URL: <https://e.lanbook.com/book/30435> (дата обращения: 27.02.2020). — Режим доступа: для авториз. пользователей.

6.2. Список дополнительной литературы

6.2.1. Учебники, учебные пособия, хрестоматии по всему курсу:

Соколов О.В. О типологии музыкальных форм [Электронный ресурс]: учебное пособие для студентов музыкальных вузов/ Соколов О.В.— Электрон. текстовые данные.— Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2013.— 40 с.

Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П., Кузьмина Н.И и др. Анализ вокальных произведений. Л., 1988.

Ручьевская Е. Слово и музыка. Л., 1960.

Ручьевская, Е.А. Классическая музыкальная форма : учебник по анализу / Е.А. Ручьевская .— 2004. https://old.rusneb.ru/catalog/000199_000009_000668280/

Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. Л., 1977.

Ручьевская Е.А. Петр Ильич Чайковский. СПб., 2010. https://old.rusneb.ru/catalog/000199_000009_007850742/

Ручьевская Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стил. Драматургия. Жанр. СПб., 2002.

https://old.rusneb.ru/catalog/000199_000009_001836785/

Ручьевская Е. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб., 2005. https://old.rusneb.ru/catalog/000199_000009_007850742/

Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1978. https://old.rusneb.ru/catalog/000199_000009_007784519/

Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952.

https://old.rusneb.ru/catalog/000199_000009_005791152/

Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. М., 1986.

https://old.rusneb.ru/catalog/000199_000009_002139622/

Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М., 1974.

https://old.rusneb.ru/catalog/000199_000009_007226104/

Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII-XX веков. 2-е, изд. испр. и доп. М., 2003

https://old.rusneb.ru/catalog/000199_000009_000242119/

6.3. Интернет-ресурсы

1. Учебные пособия, нотная литература, словари, архив классической музыки, художественная музыкальная литература: <http://intoclassics.net>
2. Учебные пособия, нотная литература: <http://notes.tarakanov.net>
3. Энциклопедия, словарь, аудиозаписи: <http://www.belcanto.ru>
4. Библиотека ТГПИ <http://library.tgpi.ru/main>
6. Электронно-библиотечная система издательства «Лань»: <http://e.lanbook.com/>

7. Материально-техническое обеспечение дисциплины

Для проведения аудиторных занятий по дисциплине «Анализ музыкальных произведений» необходимо следующее материально-техническое обеспечение:

Учебные аудитории с необходимым количеством посадочных мест, оснащённые роялями (пианино), учебными досками, переносной и стационарной аудио- и видеоаппаратурой, нотный материал, аудио- и видеозаписи, методические материалы.

8. Фонд оценочных средств для проведения промежуточной аттестации и текущего контроля успеваемости обучающихся

8.1. Формируемые компетенции и индикаторы их достижения

Компетенции	Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине в рамках компонентов компетенций
ОПК-1. Способен применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности, постигать музыкальное произведение в широком культурно-историческом контексте в тесной связи с религиозными, философскими и эстетическими идеями конкретного исторического периода	<i>Знать:</i> основные типы форм классической и современной музыки; тембровые и технологические возможности исторических и современных музыкальных инструментов;
	<i>Уметь:</i> анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности; анализировать произведения, относящиеся к различным гармоническим системам; выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы
	<i>Владеть:</i> профессиональной терминологией, навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины

	лины; практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох;
--	--

8.2. Методические материалы, определяющие процедуры оценивания

В качестве промежуточной формы аттестации существуют зачеты с оценкой (в конце III и IV семестров).

Зачет в конце V семестра проводится по вопросам, включающим обзор пройденного в семестре материала. Зачет в конце VI семестра проводится по билетам, включающим два вопроса; первый вопрос имеет проблемный характер, обобщающий пройденный в курсе материал, второй — анализ музыкального произведения с листа.

Процедура экзаменов и зачетов регламентируется Положением о порядке проведения промежуточной аттестации и текущем контроле успеваемости обучающихся в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

8.3. Критерии оценивания сформированности компонентов компетенций

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

Индикаторы достижения компетенции	Уровни сформированности компетенции			
	Нулевой	Пороговый	Средний	Высокий
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Устный ответ на вопросы билета				
<i>Знать:</i> основные типы форм классической и современной музыки; тембровые и технологические возможности исторических и современных музыкальных инструментов	<i>Не знает</i> основные типы форм классической и современной музыки; тембровые и технологические возможности исторических и современных музыкальных инструментов	<i>Знает частично</i> основные типы форм классической и современной музыки; тембровые и технологические возможности исторических и современных музыкальных инструментов	<i>Знает в достаточной степени</i> основные типы форм классической и современной музыки; тембровые и технологические возможности исторических и современных музыкальных инструментов	<i>Знает в полной мере</i> основные типы форм классической и современной музыки; тембровые и технологические возможности исторических и современных музыкальных инструментов
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Устный ответ на вопросы билета				
<i>Уметь:</i> анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических	<i>Не умеет</i> анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических	<i>Умеет, допуская технические ошибки и неточности,</i> анализировать музыкальное произведение в контексте композицион-	<i>Умеет в достаточной мере</i> анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-	<i>Умеет свободно</i> анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и

норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности; анализировать произведения, относящиеся к различным гармоническим системам; выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы	норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности; анализировать произведения, относящиеся к различным гармоническим системам; выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы	но-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности; анализировать произведения, относящиеся к различным гармоническим системам; выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы	эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности; анализировать произведения, относящиеся к различным гармоническим системам; выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы	музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности; анализировать произведения, относящиеся к различным гармоническим системам; выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы
--	--	---	---	--

**Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции:
Устный ответ на вопросы билета**

<i>Владеть:</i> профессиональной терминологией, навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины; практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; навыками слухового	<i>Не владеет</i> профессиональной терминологией, навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины; практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; навыками слухового восприятия и анализа образ-	<i>Частично владеет</i> профессиональной терминологией, навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины; практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных про-	<i>В целом владеет</i> профессиональной терминологией, навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины; практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; навыками слухового восприятия и анализа образ-	<i>В полной мере владеет</i> профессиональной терминологией, навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины; практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных про-
--	--	--	---	---

восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох;	цов музыки различных стилей и эпох;	изведений; навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох;	цов музыки различных стилей и эпох;	изведений; навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох;
---	-------------------------------------	---	-------------------------------------	---

Оцениваемые компоненты промежуточной аттестации и диапазон баллов оценивания компонентов компетенций

При оценке ответа студента на зачете и экзамене учитываются

- правильность ответа на вопросы билета;
- содержание и полнота ответа на поставленные дополнительные вопросы;
- логика изложения материала ответа;
- умение увязывать общеэстетические и аналитические аспекты вопроса;
- культура устной речи студента.

Оценка «отлично» выставляется в случае, если студент свободно владеет фактическим материалом по заданному вопросу, умеет определить в музыкальном произведении соотношение общего (стилевых и жанровых признаков) и индивидуального, логично и грамотно, с использованием профессиональной терминологии обосновывает свою точку зрения. Давая ответ на вопрос, он приводит убедительные аргументы, правильно называет имена композиторов и музыкальных деятелей, а также свободно ориентируется в нотном тексте.

Оценка «хорошо» выставляется в случае, когда студент, владея материалом вопроса, знает его фактическую сторону, умеет правильно сделать выводы из своего ответа, но допускает отдельные ошибки или неточности, недостаточно логично доказывает свою точку зрения. Также данная оценка выставляется в случае, если студент затрудняется дать полный, исчерпывающий ответ на один из вопросов билета или дополнительный вопрос.

Для получения оценки «отлично» или «хорошо» обязательно умение студента изложить материал правильным литературным языком, без применения вульгаризмов, жаргонных или просторечных выражений, с соблюдением норм русского языка.

Оценка «удовлетворительно» выставляется в случае, когда студент слабо владеет материалом вопроса, допускает значительные пробелы в изложении материала или демонстрирует отрывочные знания. Данная оценка выставляется также тогда, когда студент допускает серьезные ошибки при ответе, путается в терминологии, не знает композиторов и музыкальных деятелей, а также их произведений (в рамках своего билета). Эта же оценка выставляется в случае, когда студент не может удовлетворительно ответить на один из вопросов билета.

Оценка «неудовлетворительно» выставляется в том случае, когда студент демонстрирует либо полное незнание материала билета, либо наличие бессистемных, отрывочных знаний, связанных с поставленными перед ним вопросами только частично, и проявляет беспомощность при ответе на дополнительные или наводящие вопросы. При этом студент не умеет ориентироваться в нотном тексте и не владеет профессиональной терминологией.

Фактором, влияющим на снижение оценки ответа, является также малограмотная речь с использованием жаргонных и просторечных выражений, неумение правильно пользоваться музыкальными терминами.

8.4. Контрольные материалы

Музыкальная литература

V семестр

Романсы и песни Варламова, Гурилева, Алябьева, Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, Танеева, Прокофьева, Шостаковича, Свиридова.

Песни Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана; Грига, романсы Листа.

Отдельные номера и разделы (арии, ансамбли, хоры) из опер Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина; Моцарта, Вебера, Россини, Беллини; Шумана, Верди, Пуччини; Прокофьева, Шостаковича.

VI семестр

Мадригалы Монтеверди, Джезуальдо, Палестрины, хоровая музыка О. Лассо, Ж. Дебре.

Хоры и ансамбли из Мессы си-минор, Рождественской оратории Баха.

Вокальные циклы Глинки, Мусоргского, отдельные опусы Чайковского; Бетховена («К далекой возлюбленной»), Шуберта, Шумана; Малера; Шенберга («Лунный Пьеро»), Шостаковича, Свиридова.

Кантаты: «Магнификат» И.С.Баха; «Иоанн Дамаскин» Танеева, «К 20-летию Октября» Прокофьева.

Реквиемы: Моцарта, Берлиоза, Верди.

Оратории: «Рождественская оратория» Баха, «Времена года» Гайдна; «Патетическая оратория» Свиридова.

Оперы: Монтеверди («Орфей»), Глюка («Орфей и Эвридика»), Моцарта («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Так поступают все»), Глинки («Жизнь за царя», «Руслан и Людмила»), Даргомыжского «Каменный гость», Бородина («Князь Игорь»), Римского-Корсакова («Снегурочка», «Садко», «Царская невеста», «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»), Чайковского («Евгений Онегин», «Орлеанская дева», «Пиковая дама»), Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина»), Вагнера («Летучий голландец», «Лоэнгрин», «Золото Рейна», «Тристан и Изольда»); Верди («Травиата», «Аида», «Отелло»), Пуччини («Тоска»); Прокофьева («Любовь к трем апельсинам», «Война и мир»); Шостаковича («Катерина Измайлова»).

Примерные вопросы и задания для самостоятельной работы и подготовки к зачету.

Семестр	Номер темы	Вопросы и задания
V	I	Дать определения и показать на музыкальных примерах: функции музыкальной формы, интонационные свойства темы, признаки жанров. Сопоставить строение и выразительное значение элементов словесного текста и мелодии, сопровождения.
	II	В чем общность и различие элементов музыки и речи? Показать их на музыкальных примерах.
	III	Охарактеризовать и показать на примерах вокальных мелодий родство и отличие музыкального и речевого ритма, типы распева гласного, способы вокализации поэтического текста
	IV	Найти и проанализировать в вокальной музыке виды периода, простой 2-х-

		частной и простой 3-хчастной форм, их разновидностей.
	V	Найти и проанализировать примеры на все виды строфической формы
	VI	Проанализировать образцы различных видов вариаций в инструментальной и вокальной музыке. Определить способы варьирования, изменение характера музыки, ее интонационных признаков.
	VII	Каковы разновидности сквозной вокальной формы? Найти и проанализировать сквозную строфическую и сквозную нестрофическую формы.
	VIII	Найти и проанализировать образцы смешанных вокальных форм, определить в них признаки разных форм.
	IX	Дать характеристики сложным формам, назвать общие и специфические черты сложной 2-х и сложной 3-хчастной форм. Найти примеры, проанализировать их.
	X	Дать определение и классификацию форм рондо. Найти и проанализировать образцы. Дать описание сонатной формы, на примерах показать отличие инструментальной и вокальной сонатной формы.
VI	XI	Дать общую характеристику полифонии и полифонических форм. Назвать композиторов, в творчестве которых происходит концентрация и развитие полифонического мышления. Показать полифонические приемы на примерах.
	XII	Дать определение циклической формы, назвать ее разновидности в инструментальной и вокальной музыке. Проанализировать вокальные циклы русских и зарубежных композиторов, определить в них способы создания контраста и единства целого.
	XIII	Назвать кантатно-ораториальные жанры и виды циклических форм, раскрыть их историческую взаимосвязь, особенности текстов, композиции.
	XIV	Дать определение оперному циклу, охарактеризовать исторические типы опер. Проанализировать на примерах элементы оперы, их связь с текстом, их структуру и функцию в целом. Обдумать вопросы оперной драматургии, рассмотреть их на примере одной оперы русского или зарубежного композитора.

Примерные билеты к зачетам.

Семестр	Номер задания	Формулировка задания
V	1.	Что такое речевая интонация? Музыкальная интонация? Показать на примерах.
	2	Раскрыть понятие встречного ритма, на примерах
	3.	Что такое музыкальный синтаксис? Назвать, дать характеристику, показать на примерах его элементы и их связь
	4.	Что такое период? Какова роль гармонии в периоде? Каковы его структурные и тематические особенности? Привести несколько примеров.
	5	Что такое простые формы, в отличие от сложных? Каковы разновидности простых форм? Каково соотношение частей в простой 2-х-частной форме? в простой 3-х-частной форме? Привести примеры.

	6	Какие бывают виды вторых частей в простой 2-хчастной форме? виды середины и репризы в простой трехчастной форме? Привести примеры.
	7	Дать характеристику музыкально-строфической форме, назвать ее разновидности. Назвать примеры.
	8	Каковы виды куплетной формы? Привести примеры.
	9	Что такое куплетно-вариационная форма? В чем ее отличие от вариантно-строфической формы?
	10	Дать определение и характеристику сквозной форме, привести примеры ее разновидностей.
	11	Что такое вариации? Какие виды вариаций сложились в разных музыкальных стилях?
	12	Дать характеристику и привести примеры сложной трехчастной формы, ее видов.
	13	Дать характеристику и привести примеры сложной двухчастной формы, ее видов.
	14	Какие признаки соответствуют смешанной вокальной форме? Привести примеры.
	15	Дать определение рондо: как жанру, как структуре. Какие виды рондо сложились в разных музыкальных стилях? Привести примеры.
	16	Дать описание сонатной форме. Какова структура сонатной классической экспозиции? Привести примеры сонатной формы в вокальной музыке.
	20	Проанализировать следующие произведения: С.С. Прокофьев – Кантата «Александр Невский»: «Мертвое поле». Опера «Война и мир»: ария Кутузова. Р.М. Глиэр – Концерт для голоса с оркестром, II ч.. И.С. Бах – Месса h-moll: Crucifixus. П.И. Чайковский – Цикл «Времена года»: Июль, Ноябрь. Л.В. Бетховен – Фортепианная соната № 2, Скерцо. М.И. Глинка – «Песнь Маргариты»; опера «Жизнь за царя»: ария Сусанина (IV д.), увертюра; опера «Руслан и Людмила»: ария Ратмира. В.А. Моцарт – Опера «Дон Жуан»: увертюра, ария Дон Жуана (I д.).
VI	1.1.	Раскрыть аспекты темы «слово и музыка»: соотношение интонационное, ритмическое, синтаксическое.
	1.2	Г.В. Свиридов – «Роняет лес багряный свой убор».
	2.1.	Принципы вокализации словесного текста.
	2.2.	П.И. Чайковский: «Отчего»
	3.1	Музыкально-поэтическая строфа: признаки, виды, взаимодействие со структурой текста, соотношение с образной сферой текста. Виды строфических форм.
	3.2	П.И. Чайковский^ «Мы сидели с тобой»,
	4.1	Куплетная форма: разновидности.
	4.2	Чайковский: ария Лизы (VI картина «Пиковая дама»),
	5.1	Вариационно-строфическая и вариантно-строфическая форма.
	5.2	Чайковский: ариозо Ленского (I картина «Евгения Онегина»).
	6.1	Сквозные формы в вокальной музыке.
	6.2	А.С. Даргомыжский: «Мне все равно»;

	7.1	Полифонические формы.
	7.2	А.С. Даргомыжский: песня Лауры из «Каменного гостя».
	8.1	Циклическая форма. Виды.
	8.2	Р. Шуман, вокальный цикл «Любовь и жизнь женщины»: «Не знаю, верить ли счастью»
	9.1	Вокальный цикл.
	9.2	Шуман: «Посвящение».
	10.1	Кантатно-ораториальные циклические формы.
	10.2	Ф. Шуберт: вокальный цикл «Зимний путь»: «Бурное утро»
	11.1	Опера как циклическая форма. Разновидности.
	11.2	Шуберт: «Маргарита за прялкой»
	12.1	Компоненты оперы.
	12.2	Шуберт: вокальный цикл «Прекрасная мельничиха», песня «Куда
	13.1	Композиция и драматургия оперы.
	13.2	С.И. Танеев: «Менуэт».
	14.1	Виды оперных арий и ансамблей.
	14.2	М.П. Мусоргский, вокальный цикл «Без солнца»: «Окончен праздный, шумный день»;
	15.1	Роль в опере хора. Значение и формы инструментальной музыки в опере.
	15.2	Мусоргский, вокальный цикл «Песни и пляски Смерти»: «Колыбельная».

Тесты для проведения текущей и промежуточной аттестации (ОПК-6, 8)

V семестр

Мелодическая линия – это:

- А распев текста в вокальной партии
- Б звуковысотная сторона музыкальной и речевой интонации
- В верхний план (голос) вокального или инструментального ансамбля, фортепианной фактуры
- Г поступенное (гаммообразное) движение в музыке

Правильный ответ: 1. Б

2. Речевой ритм – это:

- А совокупность возможных ритмических и темповых вариантов произнесения речевой фразы
- Б ритм, образуемый при однократном произнесении текста
- В ритм речитатива
- Г ритм в «Лунном Пьеро» А.Шёнберга

Правильный ответ: 2.А

3. Встречный ритм – это:

- А сочетание ритма мелодии и аккомпанемента
- Б отличие музыкального ритма от речевого
- В особенности ритма вокальной мелодии, отличающие ее от ритма возможных вариантов произнесения текста
- Г пунктирный ритм

Правильный ответ: 3.Б, В

4. Что такое силлабический распев и внутрислоговой распев, в чем их сходство и различие?

А силлабический распев – это кантилена, внутрислоговой – это гаммообразная мелодия, они совершенно различны

Б оба распева относятся к соотношению слога и звуков мелодии; если один слог распевается одним долгим звуком – это силлабический распев; если слог распевается несколькими звуками – это внутрислоговой распев

В распев – это певучая мелодия, как вокальная, так и инструментальная; в вокальной музыке – вокализ

Г в вокальной музыке распев – это мелодия в медленном темпе; в вокально-инструментальной – музыка фортепианной партии, заполняющая паузы вокальной мелодии

Правильный ответ: 4. Б

5. Речевая мелодия – это:

А звуковысотный контур речи

Б Sprechmelodie [буквально: «речевая мелодия»]: способ вокализации текста, при которой высота тона берется неточно, образуя звук, промежуточный между пением и речью

В мелодия речитатива

Г повторение звуков в мелодии

Правильный ответ: 5. А

6. Интонаема в речи – это:

А звуковысотный контур неповторимой, индивидуальной речевой интонации

Б типовая формула звуковысотного контура речевой интонации, с закрепленной в ней семантикой

В интонация утверждения, или вопроса (например, вопросо-ответные мотивы)

Г мотив или фраза в мелодии

Правильный ответ: 6 А, Б

7. Речевая интонация в музыке – это:

А вокальная партия речитатива

Б любая вокальная мелодия с текстом

В повторение звука в вокальной или инструментальной музыке

Г отражение в музыке (вокальной и инструментальной) типовых и индивидуальных интоном и речевого ритма специфическими музыкальными средствами

Правильный ответ: 7. Г

8. Музыкальный синтаксис – это:

А словесный синтаксис, распетый в вокальной мелодии

Б крупные части произведения

В строение музыкальной формы

Г мотивы, фразы, предложения и периоды как элементы организации музыкальной речи

Правильный ответ: 8. Г

9. Принципы вокализации поэтического текста – это:

А отражение в вокальной мелодии типовых мелодических формул, различных интоном

Б соотношения стихотворного метра и речевого ритма с музыкальным ритмом

В проявление в вокальной мелодии оstinatного ритма

Г постоянное совпадение речевых и музыкальных акцентов

Правильный ответ: 9. Б

10. Строфическая форма – это:

А куплетная песня с припевом или без него

Б любая вокальная форма

В форма, основанная на периодическом возобновлении (точном, измененном, обновленном) строфы как музыкально-поэтического раздела

Г ария или хор
Правильный ответ: 10. В

VI семестр

1. Период – это:

- А изложение музыкальной мысли, завершенное кадансом
- Б инструментальный или вокальный фрагмент в объеме восьми тактов
- В самое крупное завершенное синтаксическое построение, и одновременно – наименьшая, преимущественно – экспозиционная, часть музыкальной формы (например, 1-я часть трехчастной формы форма; может быть формой строфы и частью иных форм)

Правильный ответ: 1.В

2. Мотив – это:

- А мельчайший синтаксический и смысловой интонационный элемент в музыке, подобный слову или синтагме речи
- Б любой музыкальный фрагмент с одной сильной долей
- В вокальная мелодия, распеваящая слово

Правильный ответ: 2.А

3. Фраза в музыке – это:

- А любой фрагмент в объеме двух тактов
- Б обязательная часть предложения, не существующая вне его
- В целостное музыкальное построение, ограниченное цезурами; содержит один главенствующий акцент; может как включать мотивы и объединяться в предложение, так и существовать автономно – например. в народной песне, в речитативе, монологе

Правильный ответ: 3.В

4. Простая двухчастная форма – это:

- А форма из двух частей, первая из которых – экспозиционный период, вторая – развивающая и замыкающая, по структуре не превышает периода
- Б период и его повторение
- В две идущие подряд части любой продолжительности, разделенные цезурами или знаками повтора в нотации

Правильный ответ: 4.А

5. Общность и различие простой и сложной трехчастной формы:

- А общность – в наличии трех частей, различие – в величине этих частей (маленькие части – в простой форме, развернутые – в сложной)
- Б общность – в наличии репризы; различие – в строении и функциях частей: например, если 1-я часть – излагающий тему период, а середина – неустойчива по функции, то форма простая; если 1 часть состоит сама из какой-либо простой и даже сложной формы, а средняя часть также излагает новую тему, в замкнутой форме (Трио, или она неустойчива по характеру развития (эпизод), то общая композиция – сложная
- В общее – в наличии репризы, отличие - в среднем разделе и репризе: в центре сложной 3-хч.форме образуется Трио или эпизод, а реприза может быть динамической; в простой это не встречается

Правильный ответ: 5.Б

6. В какой форме написан романс А.П.Бородина «Спесь»?

- А в сквозной форме, поскольку вокальная партия состоит из неквадратных, меняющихся либо неточно повторяющихся кратких мотивов и фраз
- Б в форме послеклассического вокального рондо, поскольку вариантно повторенный рефрен открывает и завершает романс и чередуется с контрастирующими эпизодами, а два последних эпизода идут подряд, без рефрена (что типично для послеклассического рондо)
- В в форме вариантной строфы, где начальный раздел повторяется с изменениями, а вторая часть меняется

Правильный ответ: 6.Б

7. Что такое циклическая музыкальная форма? Назовите разновидности вокальных циклов:

А несколько самостоятельных по форме, контрастных, различных по функции частей, организованных музыкальными средствами в единую композицию; виды вокальных циклов: камерный вокальный цикл (сольный, хоровой), кантата, оратория, опера

Б несколько вокальных произведений на стихи одного поэта; виды циклов в вокальной музыке – циклы романсов, сочинения разных композиторов на один текст (например, на текст Пушкина)

В несколько самостоятельных по форме вокальных частей, объединенных сюжетной канвой текста; примеры вокальных циклов – Реквием Моцарта, Берлиоза, Верди, «Немецкий реквием» Брамса

Правильный ответ: 7.А

8. В какой форме написана баллада Ф.Шуберта «Лесной царь»?

А в свободной форме, потому что музыка точно следует за непрерывным развитием сюжета, выраженного в тексте

Б в сквозной строфической форме, так как, при значительном изменении музыки, строфы текста отражены в структуре и ритмических рисунках мелодии и сохраняют свои контуры

В в форме рондо, поскольку в середине баллады имеются неточные повторы разных разделов (рефренов), отражающие речь и эмоции нескольких персонажей (рассказчика, Лесного Царя, ребенка, всадника)

Правильный ответ: 8.Б

9. В чем сходство и отличие построения романсов М.И.Глинки и С.В.Рахманинова на слова А.С.Пушкина «Не пой, красавица, при мне»?

А оба романа написаны в строфической форме: но строфическая форма Глинки – простая (куплетная), у Рахманинова – сквозная

Б Глинка отражает пушкинский текст обобщенно, Рахманинов – детализирует его; поэтому структура романсов совершенно разная, сходства нет

В форма романа Рахманинова – рондо, так как тема восточного колорита звучит во вступлении, в развитии, в конце; в романсе Глинки форма куплетная, сходство – только в наличии одного и того же текста

Правильный ответ: 9.А

10. В какой форме написана заключительная Ария Дидоны из оперы Г.Пёрсела «Дидона и Эней»?

А в форме вариаций на оstinatный бас, так как в басу оркестрового сопровождения непрерывно проходит одна и та же тема

Б в сквозной форме, поскольку, хотя музыка вокальной партии содержит некоторые повторения, а в басу имеется оstinатная хроматическая фигура, но вокальная мелодия подобна монологу-речитативу и состоит из несимметричных реплик – мотивов, фраз, выражающих страдание Дидоны, - речитатив же всегда имеет сквозное строение

В в 2-х-частной смешанной форме, сочетающей строфический принцип (две повторяющиеся строфы А-А1 – В-В1) и «граунд» - английский вариант инструментального basso-ostinato

Правильный ответ: 10.В

Приложение 1. Методические рекомендации для преподавателей

Для проведения аудиторных занятий используются традиционные формы организации учебного процесса:

1) аудиторные занятия (вводно-мотивационные, установочные, обзорно-

- теоретические, монографические, обобщающие);
- 2) дискуссии в формате обмена мнениями по общей эстетико-аналитической теме/проблеме и др.;
 - 3) практические занятия, в виде анализа прослушанных в аудиозаписи или исполнении преподавателем произведений, с комментарием преподавателя, его обращенными к студентам наводящими вопросами и последующим обсуждением. Практические занятия могут также включать исполнение студентами произведений, входящих в программу курса анализа музыкальных произведений, с последующим обсуждением. В практические занятия входит также проверка устных домашних заданий аналитического либо обобщающего типа.

Содержательной особенностью данного курса является сочетание в нем базового теоретико-аналитического подхода (общие вопросы теории музыкального тематизма, формообразования, жанра и стиля, их эволюции в неразрывной связи с общекультурным контекстом), опоры на музыкально-теоретическую методологию историко-стилевого анализа (проблемы музыкального языка, преобразования интонационных истоков тематизма, жанра, формы, авторского стиля и стиля эпохи, стилевой эволюции). В аудиторных и практических занятиях, посвященных аналитической проблематике, должна быть особенно четко выдержана систематизация музыкального материала и методических подходов, их максимально логичное и упорядоченное изложение. Проблемы авторского стиля (стиля эпохи) должны раскрываться с помощью глубокого изучения музыкального материала, путем выявления и постижения стилевых закономерностей, складывающихся в конкретных произведениях одного автора либо композиторов-современников — принадлежащих к одной национальной школе, представляющих разные традиции, направления, течения и т.п.

В качестве закрепления и обобщения пройденного материала рекомендуется делать синхронистические «срезы» по определенным эпохам (векам, десятилетиям, годам), чтобы студенты могли составить более четкое представление о ведущих стилевых, жанровых тенденциях данного периода. Сюда же можно включить краткие экскурсы в смежные виды искусств.

Практические занятия

№ п/п	№ семестра	Наименование раздела учебной дисциплины	Наименование практических занятий	Всего часов
1	V	Тема I. Введение. Форма и содержание. Жанр.	Анализ разных сторон формы, специфики содержания, систематизация жанров, их признаков.	2
2		Тема II. Музыка и речь	Систематизация и анализ соотношения музыки и слова, акцента, звуковысотности. Рассмотрение принципов распева текста и типов мелодии.	2
3		Тема III. Мелодия и стихотворный текст.	Систематизация и анализ проявления в вокальной мелодии принципа встречного ритма. Роль инструментального сопровождения.	2
4		Тема IV. Период. Простые формы	Функции, классификация, анализ периодов, простой 2-хчастной и простой 3-хчастной форм.	4
5		Тема V. Строфические формы.	Определение, классификация, анализ видов музыкально-поэтических строф.	4

6		Тема VI. Вариационная форма.	Классификация и анализ видов вариаций в вокальной и инструментальной музыке.	2
7		Тема VII. Сквозные вокальные формы	Определение, классификация, анализ разновидностей сквозной вокальной формы, строфической и нестрофической.	2
8		Тема VIII. Смешанные вокальные формы	Рассмотрение и анализ различных смешанных вокальных форм, признаков в них трехчастной, куплетной, сквозной и иных форм.	2
9		Тема IX. Сложные трехчастная и двухчастная формы	Определение и анализ категории сложных форм, их разновидностей.	6
10		Тема X. Рондо. Сонатная форма	Определение и анализ принципа формы и жанра рондо, принципов и видов сонатной и рондо-сонатной формы, их разновидностей в вокальной и инструментальной музыке.	8
ИТОГО часов в семестре:				34
1	VI	Тема XI. Полифонические формы.	Обзор истории, жанров и форм полифонической музыки. Анализ хоровой полифонии, полифонических приемов, фуги.	2
2		Тема XII. Циклические формы, общая характеристика.	Определение и принципы циклической формы, анализ ее разновидностей в вокальной и инструментальной музыке.	2
3		Тема XII.2. Циклическая форма в камерной вокальной музыке.	Характеристика и анализ вокальных циклов, его истории, принципов композиции.	8
4		Тема XIII. Кантата, оратория.	Обзор истории кантатно-ораториальных жанров, их видов, типов текста, композиционных и структурных закономерностей.	4
5		Тема XIV.1. Опера. Разновидности.	Характеристика оперы как циклической формы и как жанра, систематизация и предварительный анализ типов оперы.	2
6		Тема XIV.2. Элементы оперы.	Классификация и анализ типов речитатива, сольных разделов, ансамблей, хоров, инструментальных разделов оперного цикла.	6
7		Тема XIV.3. Опера как сложная циклическая форма	Систематизация и анализ принципов композиции и драматургии в оперном цикле.	10
ИТОГО в VI семестре				34
ВСЕГО:				68

Приложение 2. Методические рекомендации для обучающихся по освоению дисциплины

Методические рекомендации студентам по организации самостоятельной работы призваны оптимизировать образовательную деятельность студентов во внеучебное время, без непосредственного участия педагога, но по его заданию.

Программа дисциплины «Анализ музыкальных произведений» в обязательном порядке предусматривает самостоятельную работу студентов со специальной (аудио- и нотной, учебно-методической, научной) литературой.

Основой для самостоятельной работы является весь комплекс знаний, умений и навыков, полученных студентом на лекционных и практических занятиях. Акцент в организации самостоятельной работы студентов ставится на практических занятиях, направленных на обогащение слухового опыта, приобретение аналитических навыков работы с музыкальным произведением и литературой.

Данная дисциплина охватывает большой исторический период, материал курса практически неисчерпаем, поэтому самостоятельная работа студентов должна вестись планомерно и целенаправленно, в течение всего семестра.

Самостоятельное ознакомление с музыкальными произведениями, изучаемыми в курсе анализа музыкальных произведений, предполагает прослушивание аудиозаписей и/или просмотр видео с партитурой (клавиром), по мере возможности — игру на фортепиано вокальных сочинений различных эпох и жанров. Также в течение семестра студентам рекомендуется регулярное посещение спектаклей и концертов, в программу которых входят изучаемые произведения. Это позволяет не только расширить общекультурный кругозор обучающихся, но и затронуть разнообразные (в первую очередь исполнительские) аспекты современного бытования произведений различных стилей, жанров и эпох. События в культурной жизни Санкт-Петербурга (премьеры крупных оперных и камерных вокальных и инструментальных произведений, выступления известных музыкантов) могут быть представлены в качестве тем для обсуждения на практических занятиях.

В процессе изучения дисциплины студент должен активно пользоваться фондами Научной музыкальной библиотеки СПбГК¹, техническими средствами, которыми располагают Медиацентр и специально оборудованные компьютерные классы.

Виды СРС

№ п/п	№ семестра	Наименование раздела учебной дисциплины	Виды СРС	Всего часов
1	2	3	4	5
1.		Тема I. Введение. Форма и содержание. Жанр.	Слушание музыки, выполнение аналитических заданий.	4
2.		Тема II. Музыка и речь	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	2
3.		Тема III. Мелодия и стихотворный текст.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	4

¹ Для подготовки студентов к зачету и экзамену в нотный отдел Научной музыкальной библиотеки СПбГК заблаговременно подается список музыкальной литературы, необходимой для данной конкретной группы.

4.	V	Тема IV. Период. Простые формы	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	4
5.		Тема V. Строфические формы.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	4
6.		Тема VI. Вариационная форма.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	2
7.		Тема VII. Сквозные вокальные формы	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	8
8.		Тема VIII. Смешанные вокальные формы	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	2
9.		Тема IX. Сложные трехчастная и двухчастная формы	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	4
10.		Тема X. Рондо. Сонатная форма	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	4
ИТОГО часов в V семестре:				38
11.	VI	Тема XI. Полифонические формы.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	4
12.		Тема XII.1. Циклические формы, общая характеристика.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	6
13.		Тема XII.2. Циклическая форма в камерной вокальной музыке.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	14
14.		Тема XIII. Кантата, оратория.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	16
15.		Тема XIV.1. Опера. Разновидности.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	8
16.		Тема XIV.2. Элементы оперы.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических	12

			заданий. Работа с литературой.	
17.		Тема XIV.3. Опера как сложная циклическая форма	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	14
ИТОГО часов в VI семестре:				74
ВСЕГО				112

Литература для самостоятельной работы

Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А. Музыкальная форма. М., 1974.

Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. М., 1978.

Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М., 1956.

Друскин М. Пассионы И.С. Баха. Л., 1972.

Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.

Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М., 1980.

Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч.1. М., 1988; Ч.2. М., 1990.

Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1984.

Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.

К темам I-IV:

1. Ручьевская Е.А. Слово и музыка. Л., 1960.
2. Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П., Кузьмина Н.И и др. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Л., 1988. Раздел I: Слово и музыка, Главы 1-5. Раздел II, Главы 1 (Музыкальная форма), 2 (Простые формы).
3. Ручьевская Е.А. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С.Слонимского, В.Гаврилина и Л.Пригожина) // Е.А. Ручьевская Работы разных лет. В двух томах. Т. II. О вокальной музыке. СПб., 2011.
4. Ручьевская Е.А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Е.А.Ручьевская Работы разных лет. В двух томах. Т. II. О вокальной музыке. СПб., 2011.
5. Ручьевская Е.А. Мелодия сквозь призму жанра // Е.А.Ручьевская. Работы разных лет. В двух томах. Т. II. О вокальной музыке. СПб., 2011.
6. Ручьевская Е.А. Становление ариозной мелодии в русском романсе начала XIX века // Е.А.Ручьевская. Работы разных лет. В двух томах. Т. II. О вокальной музыке. СПб., 2011.
7. Ручьевская Е.А. Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского // Е.А.Ручьевская. Работы разных лет. В двух томах. Т. II. О вокальной музыке. СПб., 2011.
8. Ручьевская Е.А. О стилистике ранних романсов Глинки // Е.А.Ручьевская. Работы разных лет. В двух томах. Т. II. О вокальной музыке. СПб., 2011.
9. Ручьевская Е.А. О лирическом речитативе Римского-Корсакова (по следам его высказываний в «Летописи») // Е.А.Ручьевская. Работы разных лет. В двух томах. Т. II. О вокальной музыке. СПб., 2011.
10. Широкова В.П. «Слово и музыка» в трудах Е.А.Ручьевской // Е.А.Ручьевская. Работы разных лет. В двух томах. Т. II. О вокальной музыке. СПб., 2011.

К теме V:

1. Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П., Кузьмина Н.И и др. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Л., 1988. Раздел II. Глава 3, параграфы 1-2.
2. Афонина Н. Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и Барокко. СПб., 2006.
3. Бедуш Е., Кюрегян Т. Ренессансная песня. М., 2007.
4. Кюрегян Т., Столярова Ю. Песни средневековой Европы. М., 2007.
5. Сапонов М. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М., 2004.

К теме VI:

Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.
Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П., Кузьмина Н.И и др. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Л., 1988. Раздел II. Глава 4, параграф 4.

К темам VII-VIII.

Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П., Кузьмина Н.И и др. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Л., 1988. Раздел II. Глава 3, параграфы 3-4.

К темам IX – X:

Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П., Кузьмина Н.И и др. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Л., 1988. Раздел II. Глава 4, параграфы 1,2,5.

Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А. Музыкальная форма. М., 1974. Главы: Сложная трехчастная частная форма, Сложная двухчастная форма. Сонатная форма. Высшие формы рондо.

К теме XI:

- Южак К. Практическое руководство к написанию и анализу фуги. СПб., 2011.
Абдуллина Г.В. Полифония. Строгий стиль. СПб., 2010.
Абдуллина Г.В. Полифония. Свободный стиль. СПб., 2010.
Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М., 1985.
Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.

К темам XII-XIII:

Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П., Кузьмина Н.И и др. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Л., 1988. Раздел III, Главы 1-2.

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

Ручьевская Е.А. Поэма «Отчалившая Русь» в контексте авторского стиля Свиридова // Е.А.Ручьевская. Работы разных лет. В двух томах. Т. II. О вокальной музыке. СПб., 2011.

Ручьевская Е.А. «Петр Первый. Музыкально-драматические фрески // Е.А.Ручьевская. Работы разных лет. В двух томах. Т. II. О вокальной музыке. СПб., 2011.

К теме XIV:

1. Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П., Кузьмина Н.И и др. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Л., 1988. Раздел IV Опера.
2. Ручьевская Е. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского «Каменный гость» // Пушкин в русской опере. Сб. ст. СПб., 1998.
3. Ручьевская Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Жанр. СПб., 2002.
4. Ручьевская Е. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб., 2005.

5. Ручьевская Е.А. «Дон Жуан» Моцарта и «Пиковая дама» Чайковского // Е.А.Ручьевская. Работы разных лет. В двух томах. Т. II. О вокальной музыке. СПб., 2011.
6. Ручьевская Е.А. Война и мир. Роман Л.Н.Толстого и опера С.С.Прокофьева. СПб., 2010.
7. Горячих В.В. «Вражья сила» А.Н.Серова, «Купец Калашников» А.Г.Рубинштейна. СПб., 2015.
8. Горячих В.В. «Музыкальная драматургия оперы». Рабочая программа дисциплины. СПб., 2014. С. 9-15.
9. Савоскина Г. Оперная драматургия М.И.Глинки. СПб, 2008.
10. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.