

Документ подписан простой электронной подписью

Информация о владельце:

ФИО: Быстров Денис Викторович

Должность: проректор по учебной и воспитательной работе

Дата подписания: 20.01.2025 12:48:33

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

53.05.01 Искусство концертного исполнительства
(уровень специалитета)

Специализация

Орган, клавесин, исторический клавир

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 **53.05.01 Искусство концертного исполнительства** (уровень специалитета), утвержденного приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 22.08.2017 г. № 731.

Автор-составитель:

кандидат искусствоведения, доцент Л. П. Иванова

Рецензент: к. иск., доцент 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	26
6.1. Список литературы	26
6.2. Интернет-ресурсы	27
7. Материально-техническое обеспечение дисциплины.....	27
8. Фонд оценочных средств для проведения промежуточной аттестации и текущего контроля успеваемости обучающихся	27
8.1. Формируемые компетенции и индикаторы их достижения	27
8.2. Методические материалы, определяющие процедуру оценивания.....	28
8.3. Критерии оценивания сформированности компонентов компетенций	28
8.4. Контрольные материалы	31
Приложение 1. Методические рекомендации преподавателям	39
Приложение 2. Методические рекомендации для обучающихся	39

1. Цели и задачи освоения дисциплины

Целью курса «Анализ музыкальных произведений» является подготовка квалифицированных исполнителей – солистов, концертмейстеров и педагогов, для успешной деятельности которых необходимо умение самостоятельно разобраться в форме исполняемого произведения. Последнее является одним из важных условий реализации исполнительского замысла, концепции.

Основные задачи курса:

1. Воспитание умения ориентироваться в проблематике анализа формы.
2. Освоение теории и практики анализа, воспитание навыков анализа.
3. Развитие художественно-аналитического мышления студентов в аспекте связи стиля, жанра произведения с анализом его формы.
4. Знакомство студентов с учебной и научной литературой по анализу.
5. Стимулирование творческой инициативы студентов-пианистов в анализе произведений фортепианного репертуара, связанных с их специальностью.

2. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Дисциплина «Анализ музыкальных произведений» входит в базовую часть Блока 1 ОПОП подготовки специалистов по специальности 53.05.01 Искусство концертного исполнительства (уровень специалитета), специализация «Орган, клавесин, исторический клави́р». В системе межпредметных связей она занимает особое место, интегрируя знания, умения и навыки, полученные в результате изучения других дисциплин теоретического («Гармония», «Полифония») и исторического циклов («История зарубежной музыки», «История русской музыки»), взаимодействуя также с предметами общегуманитарного цикла («История искусств», «Философия»).

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 разных жанров
	<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 дисцип-

	лины; 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

Вид учебной работы	Всего часов / зачетных единиц	Семестры	
		5-й	6-й
Контактная аудиторная работа	136	68	68
Практические занятия	136	68	68
Контактная внеаудиторная и самостоятельная работа	62	31	31
Вид промежуточной аттестации		30	Экз
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.)	Контактная внеаудитор- ная и само- стоятельная работа, час.
5-й семестр				
I.	Введение	13	8	5
1	О понятии «музыкальная форма». Музыкальный тематизм.	8	4	2
2	Функциональность музыкальной формы	8	4	3
II.	Музыкальные формы Барокко и предклассицизма	32	24	8
3	Общая характеристика. Простые формы, «прообразы» сложной трехчастной формы	6	4	2
4	Вариационные формы эпохи Барокко	12	8	2
5	Куплетное рондо. Форма bipartita	6	4	2
6	Старосонатная форма. Концертная форма	12	8	2
III.	Формы в музыке венских классиков	54	36	18
7	Общая характеристика. Период и простые формы.	6	4	2
8	Сложная трехчастная форма.	6	4	2
9	Строгие вариации.	10	8	2
10	Сонатная форма	20	12	8
11	Рондо	6	4	2

12	Сонатный цикл	6	4	2
	Итого в 5-м семестре	99	68	31
6-й семестр				
IV.	Формы инструментальной музыки романтической эпохи (XIX век)	53	36	17
13	Общая характеристика. Период и простые формы	6	4	2
14	Сложная трехчастная форма.	6	4	2
15	Рондо (Шуман, Шуберт, Шопен).	6	4	2
16	Свободные вариации.	12	8	4
17	Сонатная форма.	12	8	4
18	Свободные / Смешанные формы.	11	8	3
V.	Классические формы в музыке XX века	46	32	14
19	Общая характеристика. Период и простые формы.	6	4	2
20	Одночастная форма. Сложная трехчастная форма.	10	8	2
21	Вариации на basso ostinato. Свободные вариации.	10	8	2
22	Рондо.	6	4	2
23	Сонатная форма.	14	8	6
	Итого в 6-м семестре:	99	68	31
	ИТОГО:	198	136	62

5.2. Содержание программы

Раздел I. Введение.

Тема 1.

О понятии «музыкальная форма» в широком и узком смысле слова. Форма-закономерность и форма-явление. Единство типового и индивидуального в музыкальной форме. Временная природа музыкальной формы. Понятие формы-процесса и формы-результата (Асафьев). Форма-структура как результат взаимодействия всех ее элементов. Уровни музыкальной формы: конструктивный (формообразующий) и драматургический (содержательный), их взаимозависимость.

Музыкальный тематизм как атрибут музыкальной формы, обеспечивающий связность процесса формообразования и восприятия произведения. Репрезентирующая и развивающая функции тематизма. Историческое многообразие конкретных видов тематизма.

Анализ жанрово-интонационных истоков тематизма как «ключ» к познанию содержательного уровня. Понятие жанра, первичные и вторичные жанры; жанр как инструмент исторической памяти в искусстве. Многообразие жанровых истоков тематизма, неисчерпаемость жанровых сочетаний, широта смыслового поля восприятия и интерпретации музыки, этим обусловленная.

Музыкальный синтаксис: мотив, субмотив, фигура, попевка, фраза, предложение. Связь синтаксического строения темы со стилем и жанром.

Тема 2.

Функциональность музыкальной формы, обусловленная ее процессуальностью. Функции экспонирования, развития, завершения; их отражение в типах изложения тема-

тизма, отличающихся друг от друга с точки зрения баланса устойчивости и неустойчивости, центробежности и центростремительности, создаваемого всем комплексом средств музыкальной выразительности. Различие двух типов экспонирования: начальной темы и темы, появляющейся в процессе движения музыкальной формы; совмещение функций изложения и развития в экспонировании тематизма «внутри» формы. Появление новой темы как вариант реализации развивающей функции. Функции вступления и связки. Понятие переменности функций музыкального материала.

Вариационный, вариантный и разработочный способы развития тематизма. Отличие вариации и варианта, связанное с направленностью изменений на различные элементы темы.

Роль законов тождества (подобия) и контраста (различия) в развертывании музыкальной формы. Типы контраста: интонационный (внутритематический, межтематический) и функциональный. Диалектическая связь тождества и контраста в музыкальном тематизме. Соотношение интонационно-тематического и функционального контраста в форме (совпадение и несовпадение). Разновидности функциональных сдвигов (способа смены функции материала, обозначающей грань в форме): сопоставление, сопряжение, перелом¹.

Раздел II. Музыкальные формы Барокко и предклассицизма.

Тема 3. Общая характеристика. Простые формы, «прообразы» сложной трехчастной формы.

Смешанный характер музыкального мышления эпохи, объединяющего принципы полифонии и гомофонии. Кристаллизация инструментального тематизма и инструментальных форм, независимых от вербального текста. Роль «игровых фигур» в инструментальном тематизме. Влияние риторики на темообразование (через риторические фигуры) и формообразование (через отражение правил риторической диспозиции). Комбинаторика как принцип композиции.

Контраст «ядро-развертывание» — ведущий тип контраста в темообразовании и формообразовании. Преобладание однотемности или неконтрастной многотемности в барочной форме, связанное с принципом моноаффектности в пределах одной части цикла. Тематический контраст — атрибут преимущественно циклической композиции или контрастно-составной (одночастно-циклической) формы.

Структурная нестабильность, вариантность строения барочных форм. Ярко выраженная связь формы и жанра (концертная форма, пассакалия, чакона, французская увертюра и др.).

Вариантное развертывание, обуславливающее плавность функционального рельефа формы, — характерная черта барочной композиции. Роль концертирования — приемов сопоставления объемов звучания, *tutti* и *solo* — в формообразовании. Принципы *da capo* и *bipartita*.

Простые формы. Их связь с гомофонным тематизмом, с песенно-танцевальными жанрами. Простая двухчастная форма в темах барочных вариаций, минимальность ее масштабов (Гендель, тема вариаций B-dur).

Репризная и безрепризная простая трехчастная форма в музыке Барокко. Безрепризная простая трехчастная форма в сарабандах клавирных сюит И.С. Баха.

Отличие простой трехчастной формы от малой барочной трехчастной формы типа развертывания: отсутствие структур типа гомофонного периода в каждом из разделов последней (Бах, Прелюдия E-dur I т. ХТК; двухголосная инвенция d-moll). Вариантное подобие разделов такой формы, опирающихся на логику «ядро-развертывание».

¹ Определение понятия сдвига и его типов опирается на положения учебника Е.А. Ручьевской «Классическая музыкальная форма», СПб, 2004.

Простая одночастная форма: фазное строение, слитность, сдвиг-перелом как основной тип сдвига. Примеры: прелюдии C-dur, c-moll, d-moll I тома ХТК И.С.Баха.

Циклические последования танцев по типу Менуэт I Менуэт II Менуэт I *da capo* — прообраз сложной трехчастной формы с трио. Контраст между танцами: 1) более плотная фактура первого — и сольная, разреженная фактура второго; 2) масштабность, сложность формы первого танца — в сравнении с относительной простотой второго; 3) возможность ладового контраста. Статика второго танца. Естественность возвращения «опоры» — первого танца.

Ария *da capo* — прообраз классической сложной трехчастной формы с эпизодом. Вариантность строения ее разделов, зависимость от строфики текста. Неустойчивость средней части арии (структурная, тонально-гармоническая) — независимо от характера тематизма (контрастного или неконтрастного, развивающего). Рондальность формы, связанная с повтором ригурнелей. Певческая практика варьирования при повторе *da capo*.

Тема 4. Вариационные формы эпохи Барокко.

Вариации на basso ostinato

Полифоническая природа вариаций, соединение формы и жанра (пассакалия, чакона). Формульный характер темы. Связь формулы нисходящего баса с риторическими фигурами *catabasis* и *passus duriusculus*. Слитность формы (тема и вариация не образуют самостоятельных структур). Единовременный контраст неизменного (бас) и изменяющегося (вариации «над темой»), полифоническая двуплановость формы. Роль гармонии как элемента скрепляющего и варьируемого. «Полиструктурность» формы, обусловленная разнообразной группировкой вариаций — по фактурному, ритмическому, ладо-тональному принципу. Отражение вокальной строфики в форме (Г. Пёрселл, две арии Дидоны из оперы «Дидона и Эней»; И. С. Бах, II часть d-moll'ного Концерта для клавира с оркестром).

Строгие вариации

Область бытования — преимущественно светская музыка. Гомофонный тип темы, циклическое строение вариаций. Форма темы: простая двухчастная, безрепризная трехчастная, развернутая старинная двухчастная — (Бах, тема Гольдберг-вариаций). Сохранение ладо-гармонической логики и формы темы как основной принцип строгих вариаций. Связь барочных строгих вариаций с сюитой, выраженная в жанровом варьировании, свободной смене темпа и размера. Принципы организации вариационного цикла: группировка вариаций, завершение цикла посредством *da capo* темы или отражением *tutti* в фактуре последней вариации.

Тема 5. Куплетное рондо. Форма bipartita

Форма рондо в музыке французских клавесинистов. Связь с национальной традицией. Светский песенно-танцевальный характер тематизма. Связь программного названия пьес и типа материала. Форма рефрена: период, повторенное предложение, простая двухчастная. Тип контраста между разделами — преимущественно функциональный, а не тематический: *Rondeau* — повторяющееся устойчивое экспозиционное построение; *Couplet'ы* — неустойчивые развивающие разделы (на интонациях рефрена, а также новых, но не резко контрастирующих оборотах). Сочетание малых масштабов разделов со значительным их количеством (до 17 — у Франсуа Куперена). Вариантное развертывание в эпизодах, постепенность их интонационного обновления, увеличение масштаба эпизодов по мере продвижения формы, фактурно-интонационные арки между ними, расширение модуляционного плана. Формообразующая роль приемов концертирования: отражение контраста *tutti-solo* в соотношении рефрена и эпизодов. Сочетание пассакалии и рондо (Пассакалия h-moll Франсуа Куперена). Особенности клавирного рондо И. С. Баха: контраст рефрена и эпизодов по

типу «ядро-развертывание», тяготение к слитности формы, вуалирование цезур между рефреном и эпизодами (Rondo из клавирной партиты c-moll).

Старинная двухчастная форма (*bipartita*). Распространенность принципа *bipartita* в различных по характеру письма формах и жанрах — полифонических, гомофонных, смешанных. Суть принципа: наличие двух разделов свободного строения; обязательность модуляции в конце первого раздела (в доминантовую тональность или параллельную к минору); начало второго раздела в тональности конца первого, модулирование, возвращение в основную тональность; тематический «параллелизм» начал, а нередко и окончаний обоих разделов. Разнообразие внутренней структуры *bipartita* в зависимости от жанра, характера тематизма: слитность, преобладание процессуального начала над кристаллическим в пьесах, связанных с полифоническим развертыванием (аллеманды в сюитах Баха); расчлененность, периодичность в пьесах, близких гомофонному типу (сарабанда, куранта, вставные танцы в сюитах Баха). Сочетание принципа *bipartita* с концертной формой, фугой. *Bipartita* как форма раздела (строфы) в арии.

Тема 6. Старосонатная форма. Концертная форма

Старинная двухчастная форма — территория формирования старосонатной формы. Предпосылки ее превращения в старосонатную (процессуальность). Элементы старосонатной формы в прелюдиях II тома ХТК Баха. Ее кристаллизация в сонатах Доменико Скарлатти: появление гомофонного тематизма, преодолевающего текучесть развертывания; появление цезур, разделяющих фазы сонатной экспозиции (главной, связующей, побочной, заключения), а также сдвига — сопряжения как типа соединения главной и побочной. Элементы мотивного контраста в главных темах сонат Скарлатти. Движение от однотемности к тематическому контрасту.

Строение второй части старосонатной формы: двухфазность «развитие — завершение» (посредством повторения раздела побочной партии в тональном подчинении). Варианты начала второй части: подобно *bipartita* — с интонаций главной темы в тональности конца экспозиции; с новых интонаций, иногда — включение контрастной темы (Скарлатти). Редкие случаи репризной трехчастной старосонатной формы (Скарлатти, Соната C-dur; Бах, Прелюдии f-moll, gis-moll II тома ХТК).

Концертная форма. Варианты названия формы: рондо-вариативная форма (В. В. Протопопов), модуляционное рондо (С. С. Скребков), концертная форма (Ю. Н. Холопов). Сфера бытования — быстрые части сольного и ансамблевого инструментального концерта, сонаты, прелюдии (в том числе — в составе сюиты), fuga. Опора на инструментальный тематизм, включающий «игровые фигуры» (фигурации). Ведущий принцип формообразования — темброво-фактурный контраст *tutti-solo*, на основе которого возникает чередование устойчивых (*tutti*) и неустойчивых (*solo*) построений. Два типа формы: кореллиевский и вивальдиевский. «Альтернативный» и «разработочный» принцип структуры (Ю. Н. Холопов). Строение концертной формы Вивальди на примерах баховских клавирных обработок концертов Вивальди. Усложнение концертной формы в произведениях Баха: разрастание масштабов формы; тематическая индивидуализация ригурнеля; интонационно-фактурное, структурное разнообразие баховских ригурнелей. Тематическая концентрированность баховского материала, усиливающая централизацию формы; рельефность интонационного контраста *tutti* и *solo*, «удержанность» тематизма *tutti* на протяжении формы; связь между развивающимися построениями, проявляющаяся в сходстве завершающих кадансовых зон, характера развития. Роль мотивно-тематической комбинаторики как приема развития; формообразующая роль принципов *da capo*, *bipartita*, старосонатной формы в концертных композициях Баха (прелюдии из Английских сюит; первая часть Бранденбургского концерта № 5).

Тема 7. Общая характеристика. Период и простые формы.

Господство типовых гомофонных форм, построенных по иерархическому принципу. Ведущая роль принципа контраста — интонационного и функционального — в темо- и формообразовании. Многообразие видов внутритематического контраста. Индивидуализация тематизма как предпосылка индивидуализации типовой формы. Равновесие центростремительных и центробежных тенденций в классической форме: сочетание тематического контраста с жесткой функциональной зависимостью разделов, их дополнительностью. Типизация количества разделов, порядка их следования, тональных, тематических отношений, функционального контраста разделов. Роль разработочного развития как одного из ведущих приемов.

Период — наименьшая композиционная структура классической формы. Функция периода — экспонирование темы в любом разделе (включая развивающие). Нормативный и ненормативный период; роль кадансов в структуре периода; тематические и масштабные соотношения предложений, ладотональное развитие. Особые разновидности: период-предложение, двойной период, сложный период.

Основная функция классической *простой двухчастной и трехчастной формы* — раздел более крупной композиции. Преобладание однотемности в классических простых формах, обусловленное их ролью (раздела более крупной формы). Разработочное развитие как динамизирующий фактор в простой форме. Разновидности реприз простой трехчастной формы: точная и измененная, вариационная и вариантная. Динамическая (кульминационная) реприза, ее распространенность в музыке Бетховена. Зависимость строения и развития в простой форме от ее функции — рефрена рондо или сонатной главной темы, раздела сложной трехчастной формы или темы вариаций.

Особенности простых форм в редких образцах классической инструментальной миниатюры на примере Багателей ор. 119 и ор. 126 Бетховена.

Типичность *простой трех-пятичастной формы (а в а в а)* для классического стиля, где повторение разделов, обозначенное знаком :||, является нормативным приемом.

Вариационный повтор разделов как предпосылка образования простой *двойной двух- и трехчастной формы*. Пример двойной простой двухчастной формы в Багатель ор. 33 № 3 Бетховена, где вариационный повтор является приемом развертывания формы самостоятельной пьесы.

Простая двойная трехчастная форма в роли раздела более крупной формы в классическом стиле (реприза второй части Сонаты № 15 Бетховена).

Тема 8. Сложная трехчастная форма.

Разновидности формы в зависимости от типа середины: трио или эпизода.

Жанровый характер *сложной трехчастной формы с трио*: область применения — менуэт, скерцо, а также медленная часть классического цикла, связанная с жанром траурного марша (Бетховен). Закономерности строения: простая двух и трехчастная форма как типовые составляющие сложной трехчастной; тематический, тональный, ладовый контраст (при возможности сохранения основной тональности) между крайними разделами и трио.

Равновесие центростремительных и центробежных тенденций в форме, выраженное в сочетании яркости, разнообразия интонационно-тематических контрастов между разделами с типизацией их функциональных отношений. Реализация последних в сопоставлении динамического развития крайних разделов и статики трио. Замена менуэта на скерцо в бетховенском цикле, отражающаяся и в усилении функционального контраста разделов.

Преобладание замкнутости трио, реприза *da capo* в менуэтах Гайдна и Моцарта. Усиление (динамизация) контраста и одновременно — связности формы, выраженные в разомкнутости трио, связках к репризе в бетховенском скерцо. Вариационные репризы в

бетховенских скерцо (6-я соната) и медленных частях (15-я соната); появление коды, обусловленное усилением тематического контраста, динамичностью развития в крайних разделах. Интонационные связи контрастных разделов (мелодические, ритмические, фактурные, гармонические, ладотональные), обеспечивающие целостность формы.

Индивидуализация и усложнение классической сложной трехчастной формы с трио в симфониях Бетховена, выраженная в замене типовых форм крайних разделов — на сонатную, вариационную, свободную форму (в III части Пятой симфонии); значительном изменении репризы (там же).

Сложная трех-пятичастная форма (2 одинаковых трио) в скерцо бетховенских симфоний (Четвертой и Седьмой) и сложная двойная трехчастная форма (2 трио на разном материале) в менуэте камерного ансамбля (менуэт из Струнного квинтета с кларнетом A-dur K 581 Моцарта); сложная трех-пятичастная форма в Багатели op. 33 № 7 (A-dur) Бетховена, связанной с жанром скерцо.

Область применения *сложной трехчастной формы с эпизодом* — медленные части классического цикла. Закономерности строения: функциональный контраст структурно устойчивых (изложенных в простой трехчастной форме) крайних разделов и свободного, развивающего, модулирующего, разомкнутого эпизода; обязательность смены лада или тональности в эпизоде; возможность как смены тематизма, так и развития материала первого раздела в эпизоде (Гайдн). Разработочный характер эпизода. Вариант сочетания структурной оформленности эпизода (трехчастность) с интонационной неустойчивостью его тематизма (Моцарт, II часть сонаты D-dur K 576).

Варьирование репризы как характерная черта формы с эпизодом, обусловленная медленным темпом, а также нередко динамичностью развития в эпизоде. Роль коды в сложной трехчастной форме с эпизодом как итога развертывания тематического «сюжета» (Бетховен, II ч. Сонаты № 4), а также фактора восстановления равновесия, нарушенного интенсивностью вариационного развития в репризе (Бетховен, II ч. Сонаты № 16).

Тема 9. Строгие вариации.

Строгие вариации как норма классического стиля. Их принцип: сохранение функционально-гармонического плана и формы темы на фоне изменения других составляющих: мелодии, ритма, фактуры, динамики, тембра. Единство темпа, размера, тональности (с возможной сменой лада).

Тема — авторская или заимствованная, в простой форме (двух-, трехчастная, редко — период). Разнообразие способов варьирования, их несводимость к орнаментике. Индивидуализация приемов варьирования на фоне единства общестилевых языковых норм в музыке Гайдна, Моцарта, Бетховена. Прием внутривариационного варьирования.

Способы организации вариационного цикла: постепенное усиление контраста по отношению к теме; централизующая роль линейных связей смежных вариаций и связей вариаций на расстоянии; группировка вариаций по разным признакам. Типизация способов завершения цикла: *da capo* темы; отступление от норматива строгого варьирования в группе заключительных вариаций (переходы *attacca*, связки, размыкание формы вариаций, изменение темпа и размера, расширение масштаба финальной вариации).

Зависимость характера варьирования от роли вариаций — в качестве самостоятельного произведения или части сонатно-симфонического цикла. «Производный» тематизм в строгих вариациях как результат преобразований темы, приводящих к возникновению интонационно индивидуализированного, почти равноправного с темой материала. Вариации *Minore, Maggiore, Adagio* как наиболее предрасположенные к образованию такого «дистанцированного» (термин М. Г. Арановского) тематизма.

Особенности вариаций Моцарта: разнообразие приемов фактурного варьирования, интонационный «сюжет» вариаций, раскрывающийся в анализе линейных и перекрестных связей между вариациями. Связь композиционных особенностей вариаций первой части Сонаты A-dur K 331 с их функцией в цикле.

Особенности вариаций Бетховена. Концепционность, драматургическое разнообразие бетховенских вариаций. Усиление контраста между вариациями, роли производного тематизма, «разрушение» фактурного единства отдельной вариации. Жанровое варьирование; вариантные преобразования (с отступлением от норматива строгих вариаций). Усиление централизующих приемов: нарастание неустойчивости отдельной вариации вне цикла; система интонационных связей; акцентность финальной вариации; тенденции слитности (*attacca*, переходы-связки между вариациями). Отражение циклической функции — первой части, серединной медленной части, финала — в вариациях бетховенских сонат (№ 12, № 23, № 30, № 32).

«Экспериментальные» циклы ор. 34, ор. 35. 33 вариации на вальс Диабелли как «предел» в развитии классических вариаций и предвосхищение новаций последующей эпохи. Оппозиция 32-х и 33-х вариаций, связанная с воплощением в них (М. Г. Арановский)² двух типов логики — детерминированной и вероятностной.

Двойные вариации в произведениях Гайдна: смешанный характер формы, объединяющей вариации и повторенную сложную трехчастную форму с трио в Andante f-moll для фортепиано.

Тема 10. Сонатная форма.

Сонатная форма как квинтэссенция музыкального мышления эпохи венского классицизма. Ее отличительные черты: динамическое сопряжение в экспозиции сонатной формы; концентрация интонационно-тематических контрастов на всех уровнях формы (начиная с синтаксического); особенная интенсивность процесса развития. Драматургия как алгоритм сонатной формы. Возможность применения в любой части цикла.

Сонатное Allegro — типовая структура первой части сонатного цикла. Строение экспозиции: главная и побочная партии, этапы их развертывания (изложение и связующий раздел в главной партии; изложение, развитие и заключительный раздел в побочной). Превращение связующей и заключительной части в партию в случае разрастания масштаба этих разделов.

Бифункциональность главной партии: совмещение функций экспонирования и предвещения (термин Ю. Н. Тюлина) — подготовки побочной. Реализация функции предвещения: интрадность, внутритематический контраст, интонационная многосоставность главной темы; в связующем разделе — структурная неустойчивость, разработочность, тематическая изменчивость, роль моторного фигуративного материала. Вариантность строения главной темы (от предложения до свободного построения, эквивалентного простой форме). Разнообразие типов функционального сдвига на грани экспозиционного и связующего разделов главной партии.

Динамическое сопряжение (термин Ю. Н. Тюлина) как типовой прием объединения главной и побочной партии экспозиции: экспонирование побочной в момент достижения наивысшей неустойчивости главной.

Тематические отношения главной и побочной: от резкого интонационного контраста до интонального повтора главной темы в начале побочной партии. Нормативные и ненормативные тональные отношения главной и побочной; трехтональные экспозиции в сонатной форме Бетховена (16-я, 21-я, 23-я сонаты, V концерт). Производный контраст в соотношении главной и побочной как характерная черта сонатной экспозиции. Проявление функции продолжающего материала в побочной партии: бо́льшая структурная свобода изложения в сравнении с главной; нередко — статичность побочной; возможность неустойчивой разработочной побочной (2-я соната Бетховена), совмещения изложения темы с доминантовым предыктом (1-я, 8-я, 17-я, 32-я сонаты Бетховена; c-moll'ная соната Гайдна); варианты начала побочной со

² Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.

вступительного фрагмента, предваряющего ее основной тематизм (4-я, 15-я сонаты Бетховена).

Драматургическая и формообразующая роль приема сдвига в побочной партии: образование зоны разработочной неустойчивости; интонационное столкновение элементов обеих тем в случае вторжения мотивов главной партии.

Заключительный раздел побочной партии — зона кадансирования, тематический итог экспозиции. Повторение экспозиции как прием «разъяснения формы» (В. Цуккерман). Отказ от повтора экспозиции в 23-й, 27-й, 31-й сонатах Бетховена — отражение линейной «необратимости» музыкального времени.

Строение разработки, ее членение на фазы развития — в зависимости от смены материала и способа его развития. Новые темы в разработках, их драматургическая роль.

Строение репризы: структурные и интонационные изменения. Несводимость процесса тонального подчинения к транспонированию. Подчеркнутая драматургичность (семантичность) ладотонального подчинения мажорной побочной темы в репризе минорной сонатной формы.

Двойственность репризы, сочетающей в себе: а) стремление к достижению устойчивости (тонально-интонационного единства); б) усиление ее относительной — в контексте формы в целом — неустойчивости. Проявление относительной неустойчивости репризы: структурные изменения любого раздела — его сжатие или расширение, нередко усложнение модуляционного плана, дополнительное — в сравнении с экспозицией — тематическое развитие.

Примеры динамизации репризы главной партии в сонатах Бетховена (№ 23, № 32). Усложнение процесса тонального подчинения побочной партии в репризах 5-й, 8-й, 21-й, 23-й, 32-й сонат Бетховена.

Редкие примеры вступления к сонатному Allegro в классической фортепианной сонате (Бетховен). Программный оттенок медленных вступлений в сонатах № 8 и № 26 Бетховена.

Усиление роли коды в классической сонатной форме: от небольшой коды-дополнения (Гайдн, Моцарт) — к масштабному разделу, включающему коду-разработку (Бетховен).

Зависимость строения сонатной формы от ее функции в цикле. Медленная часть: распространенность сонатной формы без разработки; роль вариационного развития, акцент на экспонировании. Различия начального и финального сонатного Allegro: сложность, обостренность тематических контрастов, неуравновешенность, разработочность в начальном Allegro — и сравнительная сглаженность контрастов в финалах, более пространственные формы изложения финальной главной темы (простая 2-х и 3-х частная); проникновение в сонатную форму элементов рондо (финал Сонаты № 17 Бетховена), замена разработки эпизодом (финал Сонаты № 1 Бетховена).

Особенности строения сонатной формы в жанре концерта: двойная экспозиция в первой части классического концерта; примеры тематической вариантности экспозиции (Моцарт, концерты d-moll, c-moll; Бетховен, концерт № 4); драматургическая роль вариантности («маркировка» амплуа солиста, подчеркивание диалогичности двух экспозиций, соответствующая жанру.

Тема 11. Рондо.

Сочетание типовой структуры с жанровым разнообразием материала. Быстрое и медленное рондо; рондо как самостоятельная пьеса и как часть цикла. Закономерности строения *простого рондо*: пять контрастных, масштабно развернутых разделов, соединенных переходами-связками в определенных точках формы; появление коды, обобщающей контрасты. Возможность структурных и фактурных изменений рефрена при повторе. Период, простые формы, свободное построение развивающего типа (в эпизоде) как варианты строения разделов рондо.

Особенности гайдновского простого рондо: монотематическая основа контраста; однотипность ладотональных (смена одноименных тональностей) и структурных отношений рефрена и обоих эпизодов; вариационные изменения при повторе разделов.

Усложнение простого рондо в произведениях Моцарта и Бетховена. Типизация тональных и структурных отношений рефрена и эпизодов; разрастание связей, закрепление их местоположения в форме; сквозное развитие. Типизация функционального контраста «устой–неустой» в соотношении разделов: неустойчивость первого — относительная устойчивость второго эпизода, нередко подобного трио сложной трехчастной формы, или устойчивость первого — относительная неустойчивость второго эпизода. Проявление неустойчивости эпизода в тематизме (фондовый тип материала), форме (свободное модулирующее построение); разнообразные сочетания этих качеств («неустойчивая тема — устойчивая форма» в первом эпизоде Рондо а-moll Моцарта; втором эпизоде финала 21-й сонаты Бетховена). Роль интонационных связей между разделами в классическом рондо, где количество тем нередко превышает количество разделов.

Усиление разработочности в бетховенском рондо: разрастание связей-разработок на материале рефрена, превращающихся в самостоятельный эпизод (финалы 7-й, 21-й сонат); обширные коды-разработки в бетховенских рондо (21-я соната, Andante F-dur, Рондо C-dur op. 51 № 1).

Высшие формы рондо (термин Ю. Н. Тюлина) как структуры, активно ассимилирующие сонатность, превышающие простое рондо по количеству разделов. Типичность этой формы для финала классического сонатного цикла, в особенности — концертного.

Закономерности строения *типовой рондо-сонаты*: семичастность, опора на сонатный тип соотношений (тематических, тональных, структурных) рефрена и первого эпизода; повторение первого эпизода в основной тональности в конце, создающая подобие сонатной симметрии разделов «экспозиция (рефрен — первый эпизод) — реприза (рефрен — третий эпизод)»; вариантность строения второго эпизода — от подобию трио сложной трехчастной формы до свободной разработки на любом материале. Усиление сонатности в соотношении рефрена и первого эпизода, проявляющаяся в их тематических амплуа, наличии развернутого заключительного построения после эпизода. Обязательность коды как следствие усложнения развития в рондо-сонате.

Особенности высшей формы рондо в op. 129 Бетховена («Ярость по поводу потерянного гроша»), ее связь с предклассическим монотематическим рондо Ф. Э. Баха.

Высшие формы рондо в финалах фортепианных сонат Моцарта: вариантность количества разделов, не ограниченного семичастностью; монотематизм (финалы сонат а-moll K 310, D-dur K 576); многотемность в эпизодах. Роль интонационных связей в условиях разветвленного тематического «сюжета» рондо Моцарта. *Нетиповые варианты высшей формы рондо* в финалах Фортепианного концерта d-moll (№ 20) и Сонаты c-moll K 457.

Тема 12. Сонатный цикл.

Главенствующее положение сонатного цикла в инструментальной музыке венского классицизма. Сонатный цикл как жанр и форма. Соединение типового начала (жесткость норматива структуры — количества частей, порядка их следования, амплуа, формы, тональных отношений частей) и индивидуального (тематизма, драматургии). Отступление от норматива строения цикла, его отдельных частей как отражение индивидуального драматургического замысла в произведениях Бетховена.

Сонатный цикл — «макроформа», объединяющая самостоятельные сложные формы в единое целое. Функциональный контраст частей цикла, выраженный в зависимости характера материала, приемов развития, формы отдельной части от ее функции (начальной, срединной, заключительной) в цикле. Сравнительный анализ

сонатной формы, а также вариаций в разных частях цикла на материале сонат Бетховена. Интонационные связи как фактор целостности цикла. Монотематизм, лейттематизм, прием реминисценций в бетховенских сонатных циклах. Связь, аналогии приемов развития в разных частях цикла как фактор его единства. Тенденции контрастно-составной (термин В. Протопопова) формы в сонатах Бетховена (структурная, функциональная разомкнутость отдельных частей, переходы *attacca*).

Раздел IV. Формы инструментальной музыки романтической эпохи (XIX век).

Тема 13. Общая характеристика. Период и простые формы.

Множественность, разнообразие факторов, влияющих на процессы обновления, индивидуализации классических форм в романтической музыке. Обновление в сфере средств музыкальной выразительности (мелодия, гармония, ритм, фактура). Усиление контраста авторских, национальных стилей. Культ индивидуального, неповторимого в творческом замысле и его реализации, ведущий к активной трансформации классических форм и расширению области нетиповых свободных форм. Значительная роль новых прикладных (первичных) жанров, а также одной из важнейших сфер искусства романтической эпохи — камерно-вокальной музыки — в формировании тематизма и структур инструментальной музыки. Роль программности, идеи «синтеза искусств» в возникновении новых форм и жанров романтической музыки, в преобразовании классических типовых структур. Тенденции историзма в музыке романтизма: претворение элементов музыкального языка, форм, жанров доклассической эпохи.

Эмансипация простых форм в жанре миниатюры, циклизация миниатюр, образование новых типов сюитного цикла.

Обострение тематических контрастов (в особенности в крупных формах) — одна из ведущих тенденций формообразования. Усиление роли вариантного развития. Монотематизм как один из «знаковых» элементов романтического музыкального стиля; его отличие от монотематизма в музыке предшествующих эпох.

Аклассические черты романтических форм: тенденции свободы, непредсказуемости развертывания, нарушения равновесия кристаллического и процессуального начал в сторону последнего. Одна из причин этого — в стремлении к воплощению спонтанности эмоционально-психических процессов, вуалированию рационального.

Период и простые формы. Структурное разнообразие *экспозиционного периода*, связанное с расширением сферы жанрово-интонационных истоков тематизма. Активное влияние вокального тематизма: фразовое членение, широта кантиленного дыхания, замедленность развития балладно-повествовательного характера, ведущие к разрастанию масштабов периода (Шопен); отражение структуры «запев-припев» в периоде (Шопен, тема первого раздела Ноктюрна g-moll op. 15 № 3; Брамс, тема первого раздела Интермеццо Es-dur op. 117 № 1). Строфический характер замкнутых развернутых предложений в сложном периоде (Шуберт, Соната D-dur op. 53 — тема скерцо; Музыкальный момент op. 94 № 2 — первая тема). Строфа как эквивалент экспозиционного периода (Шуман, “Warum”; Лист, № 2 из цикла “Consolations”). Иная тенденция — сжатое афористичное изложение темы в форме краткого повторенного предложения, выполняющего роль периода (Шуман, «Детские сцены» № 1, № 3, № 8, № 12).

Особенности *периода как формы самостоятельной пьесы*: начальный мотив или фраза в роли темы; расширение второго предложения, активность развития внутри него как отражение серединной функции; дополнение к периоду в роли тематической репризы-коды. Варианты строения такого периода на примере прелюдий Шопена, Скрябина (op. 11).

Простая двух и трехчастная форма: эмансипация простых форм, выступающих в роли самостоятельной пьесы. Сочетание разнонаправленных тенденций в строении простых форм: краткость, лаконизм простых форм у Шумана — и разрастание их масштабов у Шопена, Брамса, Рахманинова. Распространенность тематического контраста разделов простой формы: контраст середины трехчастной, второй части двухчастной формы (Шуман, «Бабочки» № 1, № 3, № 4, № 7; Шуберт, Вальсы соч. 9 № 5, № 7, № 10, № 12, № 32, № 27; Вальс op. 70 № 2; Шопен, Прелюдия Fis-dur, Вальс op. 70 № 2 bis), контраст вступления к простой форме (Шуман, «Бабочки» № 8, № 9, № 10). Ладовый, тональный контраст репризы трехчастной или второй части двухчастной формы (Шуберт, Вальсы соч. 18 № 6, соч. 9 № 22, № 27; Шопен, Вальс op. 70 № 2 bis; Брамс, Интермеццо op. 116 № 4; Лист, № 4 из “Consolations”); новая тема в заключительном разделе (Мендельсон, Песня без слов op. 30 № 6; Шопен, Вальс a-moll, первый раздел). Обрамление простой трехчастной формы тематически ярким вступлением и заключением как отражение влияния песенно-балладного жанра (Брамс, Интермеццо a-moll op. 76 № 7; Мендельсон, Песня без слов op. 30 № 6).

Тенденции сквозного развития в простых формах: отказ от традиционных повторов разделов; вуалирование четких граней между разделами. Факторы усиления слитности: единообразие ритмо-мотивного, фактурного оstinato в тематизме на протяжении всей пьесы; ослабление контраста типов изложения — экспозиционного и развивающего; размытость неустойчивых кадансов экспозиционного периода; значительные изменения начала репризы (Лист, № 1 из цикла “Consolations”; Шопен, Прелюдии g-moll, cis-moll op. 45; Рахманинов, Прелюдия Es-dur; Брамс, Интермеццо op. 119 № 1, № 3, op. 117 № 2).

Отражение песенной строфики в двойной простой трехчастной форме Шуберта (Музыкальный момент op. 94 № 2), Шопена (прелюдия As-dur); контрастная рондообразность двойной формы у Шумана («Бабочки» № 6).

Свободная одночастная форма как эквивалент простой формы. Ее связь с жанром прелюдии (Шопен, прелюдии a-moll, F-dur, f-moll). Роль синтаксического уровня как высшего в формообразовании; отсутствие членения на функционально законченные разделы, замененное слитным фазным развитием в одночастных формах.

Тема 14. Сложная трехчастная форма.

Ее бытование в составе сонатного или сюитного цикла, а также как формы отдельной пьесы. Связь с танцевальными жанрами романтической эпохи (мазурка, вальс, полонез); со свободными, в том числе программными жанрами («песня без слов», ноктюрн, интермеццо и др.). Усиление тематического контраста крупных разделов (включая возможность смены темпа и размера). Новые тенденции в развитии сложной трехчастной формы:

- а) обострение контраста в форме с двумя трио (типичной для Шумана);
- б) составные многотемные контрастные трио (Шопен, Полонез fis-moll, Мазурка c-moll op. 56 № 3) как воплощение тенденций балладно-поэзного «сюжетного» развертывания формы;
- в) влияние вокальной строфики на сложную трехчастную форму (Шуберт, II ч. Сонаты B-dur, Экспромт Ges-dur op. 90 № 3); замена типовых структур в составе сложной трехчастной формы их свободными эквивалентами (Шуберт, Экспромт As-dur op. 90 № 4; Музыкальный момент op. 94 № 4, op. 142 № 4);
- г) усиление связи контрастных разделов: переходы от первой части к середине, включая прием незавершенности формы первой части (Чайковский, «У камелька» из цикла «Времена года»; Шопен, Ноктюрн cis-moll, Прелюдия Des-dur), а также от середины к репризе;
- д) репризная «сюита вальсов» как эквивалент сложной трехчастной формы (Шопен, Вальс B-dur);

е) сближение простой и сложной формы из-за разрастания масштабов экспозиционного периода, заменяющего простую форму в первой части сложной трехчастной формы (Шопен, Ноктюрн b-moll), а также глубины тематического контраста между разделами (Шопен, Ноктюрн F-dur);

ж) усиление элементов циклического контраста между частями сложной трехчастной формы Шумана (№ 2 из «Крейслерианы»);

з) сближение середины типа трио и эпизода, обусловленное жанрово-интонационной свободой тематизма, использованием сложной трехчастной формы вне классического жанрового норматива (скерцо, менуэта, медленной части сонаты). Варианты сочетания неустойчивого тематизма, характерного для эпизода, с устойчивой замкнутой формой типа трио (Брамс, Интермеццо cis-moll op. 117 № 3; Шуман, разделы «интермеццо» из № 2 «Крейслерианы»).

Тема 15. Рондо.

Индивидуальная трактовка формы рондо в произведениях композиторов-романтиков (Шуман, Шопен, Шуберт).

а) Преломление одной из ведущих композиционных идей музыки Шумана — сюитной циклизации инструментальных миниатюр — в форме рондо. Программный характер *рондо Шумана*, где рефрен — танцевальная музыка фона-праздненства, а эпизоды — «персонажи-солисты». Свобода обращения с рефреном, утрачивающего главенство в форме (его существенное сокращение при повторах, вплоть до превращения в связку-переход). Увеличение количества разделов, отказ от классического регламента тональных, структурных, тематических отношений разделов, их типовой иерархии в распределении «устоев» и «неустоев» формы. Роль ладотональных, ритмических, жанровых связей между разделами шумановского «сюитного» рондо в условиях обилия и пестроты тематических контрастов.

Связь семичастного рондо Шумана — АВАСВ₁А — и сложной трехчастной формы с двумя трио.

б) *Рондо Шопена*: масштабность, концертно-виртуозный характер (Рондо op. 1, op. 16); опора на структуру пятичастного рондо с двумя тематически одинаковыми эпизодами в разных тональностях, с развернутыми разработочными связками-переходами, усиливающими сквозное развитие, акцентирующими виртуозный пианизм.

в) Особенности *рондо Шуберта* в финале Сонаты D-dur op. 53: самостоятельность масштабных эпизодов, превосходящих по протяженности рефрен, изложенных в необычной для эпизодов сложной трехчастной форме с развивающей серединой; аналогия эпизода со «вставной новеллой», развертывающей свой, независимый от рефрена интонационный «сюжет».

Тема 16. Свободные вариации.

Отсутствие ограничений при варьировании темы, возможность изменения любой ее составляющей. Связь между темой и вариацией в условиях количественного максимума изменений посредством сохранения мелодических мотивов темы (чаще всего — заглавных), узнаваемых в новом контексте. Усиление контраста вариаций по отношению к теме, его предельное выражение: вариация на новом тематизме, связанная с исходной темой посредством цитаты начального мотива (Шуман, Симфонические этюды, var. № 6, а также Finale); включение в цикл пьесы, имеющей с темой лишь общее интонационное родство (Шуман, Симфонические этюды, Etude № 3, № 9; Брамс, вариация № 9 из «Вариаций на тему Шумана»). Сохранение элементов строгого варьирования в цикле свободных вариаций на начальном этапе развертывания формы; сохранение некоторых ограничений классических вариаций как черта индивидуального стиля Брамса («строго-свободные» вариации Брамса). Жанровое варьирование в характерных романтических вариациях.

Диалог стилей в романтических вариациях как отражение историзма музыкального мышления эпохи. Его проявления: заимствование тем из музыки композиторов XVII – XVIII века, а также использование характерных для этой эпохи жанров в процессе варьирования темы. Взаимодействие свободных вариаций и новой романтической сюиты (Шуман); свободных вариаций и одночастного концерта («Симфонические вариации» Франка). Сочетание разнонаправленных тенденций в свободных вариациях: контрастной обособленности вариаций и слитности (разомкнутость темы в «Симфонических этюдах» Шумана; переходы между вариациями в ор. 19 Чайковского; объединение темы и первых трех вариаций в Вариациях Брамса на тему Шумана).

Тема 17. Сонатная форма.

Сонатная форма и авторский стиль:

1) Сонатная форма в первых частях фортепианных сонат Шуберта.

Проникновение песенного тематизма во все разделы сонатной формы, преобладание приемов вариантного развития. Замедленность темпа первых частей; трансформация типового диалогического мотивного контраста в главных партиях или отказ от него; роль единовременного контраста фактурных пластов в тематизме. Разрастание экспозиционных структур главной и побочной партий, нередко «поглощающих» связующую и заключительную (простая трехчастная, вариантно-строфическая форма в этих разделах). Песенно-припевный характер связующего раздела в I ч. Сонаты A-dur op. 120, I ч. Forellen Quintett. Изменение характера сдвига в побочной партии: не активизация, но замедление развития в зоне сдвига (I ч. Сонаты a-moll op. 42). Вариантное развитие в разработках: konsekventные проведения, образование новых тем, интонационно связанных с тематизмом экспозиции. Пассивный характер предыкта к репризе (соната B-dur). Трехтональные экспозиции; начало репризы в тональности субдоминанты (I ч. Сонаты a-moll op. 164, I ч. Forellen Quintett).

2) Сонатная форма в первой части сонаты b-moll Шопена.

Лейтмотивный характер краткой вступительной темы-эпиграфа, содержащей «знаковый» интонационный оборот ум. 7. Программный характер его развития в диалогах разработки. Усиление контраста в экспозиции между разделами главной и побочной партии из-за минимальности связки. Последовательное проявление принципа волнового развития, устремленного к кульминации, в соотношении: двух предложений развернутого сложного периода главной темы; конца побочной — начала заключительной; конца разработки — начала репризы (аналогичном соотношению конца главной — начала побочной). Волновой принцип развития как отражение лирико-психологического характера романтической сонатности. Особенность репризы — пропуск главной партии. Выразительное (драматургическое) и конструктивное значение этого приема: апофеоз лирико-гимнической темы в конце формы как воплощение одного из характерных интонационных «сюжетов» романтической музыки в целом; отражение необратимого по своей природе процесса волнового нарастания эмоционально-психологического напряжения — и его разрешения, исключающего нарративность повтора — возвращения к главной теме.

3) Сонатная форма в первой части Сонаты fis-moll Шумана.

Необычность вступления-интродукции, подобного части цикла: масштабность, тематическая рельефность, структурная четкость, замкнутость двухтемной простой трехчастной формы. Лейттематический характер обеих тем интродукции: появление fis-moll'ной темы на кульминации в разработке Allegro; A-dur'ной темы — во второй части сонаты (Арии). Скерцозно-фантастический характер главной темы, ее структурная и тональная неустойчивость. Неопределенность, вариантность границы начала связующего раздела, обусловленная свободой, прихотливостью тонального развития. Скерцозная калейдоскопичность чередования микро-тем (мотивов) в связующей части, производность новых мотивов связующей из главной. Переизложение фаз движения, тональные репризы

как способ структурирования неустойчивого, ритмически остигатного тематизма. Диспропорция масштабов главной и побочной: разросшаяся главная — и краткая A-dur'ная побочная. Отражение этого соотношения в последовании «разработка — сокращенная реприза». Прием консеквентных проведений в разработке. Конструктивная и драматургическая роль цитаты из интродукции в разработке: как точки опоры — интонационного «центра», упорядочивающего «хаотическое кружение» фантастического скерцо, и, одновременно, программной лейттемы (слово «от автора»). Программный характер контраста одноименных Fis-dur и fis-moll в звучании заглавного фанфарного мотива главной темы на грани конца разработки — начала репризы.

Сонатная форма вне сонатного цикла в условиях новых жанров: баллады, рапсодии, фантазии.

Ее характерные черты — обобщенная программность, исчерпанность развития, не предполагающего продолжения в других частях цикла.

1) Баллада № 1 Шопена.

Отражение драматургии балладного повествования: жанровый характер тематизма (вальс, баркарола); вокально-речевая интонация главной темы; замедленность темпа развития. Масштабность экспозиционной структуры главной темы (период с большим, тематически контрастным дополнением); краткость перехода-связки (посредством энгармонической модуляции), усиливающая эффект внезапности в сопоставлении главной и побочной партий.

Вариантное переизложение в разработке экспозиционного последования тем «главная — побочная — заключительная» (последняя — на новом вальсовом материале), резко меняющее интонационно-смысловые акценты: главная — напряженный предъикт к кульминационной апофеозной побочной.

Два варианта трактовки репризы:

а) как зеркальной, где отсутствует тональное подчинение побочной партии, а главная звучит в варианте, аналогичном началу разработки (на органном пункте доминанты);

б) как репризы без главной партии (подобно первым частям сонат b-moll и h-moll); тогда предыктовое звучание главной темы открывает коду.

Роль контрастной развернутой коды, содержащей развязку интонационного «сюжета» баллады, как центрального драматургического события всей пьесы.

2) Рапсодия g-moll op. 79 № 2 Брамса.

Классичность внешних контуров формы, следующей типовым нормам. Особенности экспозиции: краткость, лаконизм изложения ярких рельефных тем, отличающихся (кроме заключительной) тонально-гармонической неустойчивостью. Впечатление рапсодичности, создающееся свободной компоновкой кратких, тематически контрастных фрагментов. Развернутость масштабов разработки в сравнении с экспозицией, интонационно-ритмическое единообразие, пассивный характер развития, ослабляющего интонационную активность главной темы. Драматургическая роль разработки: свободно-рапсодичный поворот развития, уводящего из «настоящего» времени в «прошедшее». Конструктивная роль: исчерпание «гаснущей» энергии материала, соответствующая идее полной автономии балладной сонатной формы.

3) Фантазия f-moll Шопена.

Вторжение элементов цикличности в сонатную форму: эмансипация медленного вступления (тематическая рельефность материала, экспозиционность изложения, четкость простой двухчастной формы); циклический контраст эпизода в разработке (смена темпа, размера, экспозиционность темы, простая 3-хчастная форма эпизода с разомкнутой репризой). Повышенная тематическая насыщенность экспозиции сонатного Allegro, калейдоскопичность смен контрастного материала как способ развертывания формы; замена мотивного развития в разработке вариантным переизложением тематических «блоков» экспозиции; «пассивность» репризы, начинающейся в субдоминантовой

тональности и сохраняющей неизменными структурно-композиционные контуры всех тем и разделов экспозиции при изменении их тонально-тембровой окраски. Лейттематическая роль неоднократных повторов фигурационного материала перехода от маршевого вступления к Allegro. Отчетливость жанровых моделей тематизма фантазии, программность эпизода в разработке.

18. Свободные/смешанные формы.

1) Нециклические свободные/смешанные формы в балладах Шопена.

Воздействие поэтики литературной баллады на композицию в произведениях Шопена. Замедленность эпического повествования, повторы — возвращения, постепенность нарастания напряжения в сюжете, внезапность ускоренной развязки как характерные черты литературной баллады (Л. Мазель). Их отражение в музыкальной композиции: обширность пространства экспонирования тем; вариационное и вариантное переизложение как основной прием развертывания формы; концентрация разработочной неустойчивости ближе к концу формы; контрастность тематических трансформаций в заключениях-развязках (репризе, коде). Вариантность форм — структур, опирающихся на сходные драматургические и конструктивные принципы: модулирующая форма (В. Бобровский) — из сложной трехчастной в сонатную — по Второй балладе Шопена; модифицированная сонатная форма в Четвертой балладе; соединение сонатной и сложной трехчастной формы в Полонезе-фантазии; смешение вариационности, рондальности, сонатности в концентрической форме Третьей баллады.

2) Формы, смешивающие черты одночастной и циклической композиции.

а) Отражение контраста частей сонатно-симфонического цикла в условиях сонатной формы (Соната h-moll Листа). Яркость, обилие тематических контрастов, их производный характер (на основе монотематизма), обеспечивающий связь материала, — отличительная черта масштабных листовских форм. Лейттематичность, программность, сюжетность в развертывании сонатной формы. Масштабность всех разделов, их многотемность, аклассические контрасты темпа и размера в сопоставлении разделов, отсутствие традиционной разработки, «вытесненной» медленным эпизодом (в сонатной форме); неопределенность грани между разработкой и репризой (b-moll'ное фугато как начало тонально смещенной разработочной репризы).

б) Объединение циклического последования частей, опирающихся на контрасты сонатно-симфонического цикла, в слитную контрастно-составную форму (В. В. Протопопов). Факторы объединения такой композиции: разомкнутость, несамостоятельность формы отдельных частей, монотематические связи между ними. Примеры: фантазия «Скиталец» Шуберта, концерт Es-dur Листа. Сочетание приемов жанрового варьирования единого тематизма в разных частях и циклического контраста.

Раздел V. Классические формы в музыке XX века.

Тема 19. Общая характеристика. Период и простые формы.

Индивидуализация классических форм, связанная с интенсивным обновлением музыкального языка, с плюрализмом музыкальных стилей — от авангардно-радикальных, отрицающих традицию, до классикоцентричных (неоклассицизм, необарокко). Две основные линии: 1) эволюция классических форм в стилях, опирающихся на классические — в широком смысле слова — языковые нормы; 2) классическая форма в условиях отказа от традиционных, языковых норм лада, гармонии, ритма, фактуры (додекафония), синтаксиса.

Период и простые формы. Период как экспозиционная структура в изложении тематизма, опирающегося на песенно-танцевальные жанровые прообразы. Экспозиционный период в инструментальных миниатюрах Шостаковича, Прокофьева,

Дебюсси, Равеля, демонстрирующий связь жанра и формы, а также преломление классической структуры в условиях индивидуального музыкального языка. Примеры экспозиционного периода в крупной форме у Прокофьева. Связь формы изложения с жанром темы: песенно-ариозным — в главных темах первых частей сонат Прокофьева № 8, № 9; менуэтом — в первой теме второй части Сонаты № 8; скерцо-токкаты — в главной теме финала Сонаты № 8.

Экспозиционные построения, структурно подобные периоду, в условиях неклассической ладовой системы Бартока: «Микрокосмос», IV тетрадь, № 103 (Moll und Dur) — тема первого раздела и середины простой формы; № 109 (Auf der Insel Bali) — первая тема. Опора на классический синтаксис, обуславливающая естественность такого рода форм изложения.

Построения, эквивалентные экспозиционному периоду и предложению, в пьесах Веберна: первые части простой формы в № 2 из Вариаций op. 27 и “In tempo eines Munuetts” (соч. посм.). Аклассичность звуковысотной и ритмической организации тематизма этих пьес, исключая привычные слуховые ориентиры восприятия периода.

Период в роли одночастной формы в «Мимолетностях» Прокофьева (№ 1, № 5, № 12, № 15).

Простая 2-х и 3-х частная форма в инструментальной миниатюре.

Характерные черты простой формы в «Мимолетностях» Прокофьева: лаконизм, четкость контуров, яркость тематического контраста середин («Мимолетности» № 3, № 8, № 6, № 11, № 16), репризность.

Простая форма в прелюдиях op. 34 № 5, № 10, № 16 Шостаковича: бо́льшая — в сравнении с «Мимолетностями» — развернутость формы; однотемность; развивающий тип середины. Безрепризные «коленообразные» формы в № 6 (марш-галоп) и № 24 (гавот). Элементы гротеска, психологизм в преломлении жанра (вальса, песенки, марша).

Простая трехчастная форма в пьесах из 4-й тетради «Микрокосмоса» Бартока № 103, № 109, № 111. Жанровое разнообразие тематизма, опирающегося на фольклорные интонации и ритмы, нередко с элементами архаики; яркость производного тематического контраста в средних разделах (№ 103 и № 109), подчеркнутого сменой темпа и размера; существенные изменения в репризах — кодах (№ 108 и № 109); строфическая неконтрастная трехчастная форма в песенно-фольклорном «Интермеццо» (№ 111).

Особенности простой 3-х частной формы в прелюдии Дебюсси «Дельфийские танцовщицы»: жанровое наклонение темы — вальсово-менуэтное; однотемность, сквозное вариантное развитие, безрепризность; сочетание четкости композиционного членения (цезуры — кадансы между разделами, точный повтор темы в первом разделе) и сглаженности функционального рельефа формы из-за слабо выраженного контраста типов изложения, связанного с ладофункциональными особенностями языка Дебюсси.

Тема 20. Одночастная форма. Сложная трехчастная форма.

а) *Простая одночастная форма, подобная классическим простым формам*, где тематические элементы низшего синтаксического уровня — мотивы, тоны, фразы — объединяются в предложения, периодоподобные построения, включая повторность таких построений. Примеры: Прокофьев, «Мимолетности» № 2, № 4, № 7, № 10, № 13, № 17; Шостакович, прелюдии op. 34 № 7, № 13, № 14, № 17.

б) *Слитная простая одночастная форма аклассического типа*, связанная со стилем нововенцев, где основной формообразующий слой составляют мельчайшие синтаксические единицы (тон, аккорд, мотив, субмотив, фраза), не объединяющиеся в более крупные структуры. Примеры: Шёнберг, Пьесы op. 19. Интонационная концентрация сверхэкспрессии микроэлементов музыкальной ткани в пьесах Шёнберга (напряженность интервалики, неуравновешенность ритмического, фактурно-регистрового рисунка).

в) *Развитая одночастная форма (на примере прелюдий Дебюсси)*

Ее отличие от простой одночастной формы — бóльшая масштабность, развернутость композиции. Опора на тематизм со сглаженной или полностью отрицаемой ладогармонической функциональностью классического типа, компенсированной усилением фонического, сонорного плана гармонии и фактуры. Композиционное членение формы на фазы развертывания, с преобладанием вариантного развития; постепенной сменой функций материала, без резких изменений типа изложения; «размытость» контуров формы.

Варианты строения фазной формы:

Прелюдия «Паруса»: трехфазная (с цезурами на грани фаз) композиция, центральное событие которой — кульминация в точке «золотого сечения».

Прелюдия «Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе»: слитная фазная форма, где ориентиром в постоянно обновляющемся звуковом пространстве становится повторение (точное и варьированное) начальных мелодико-гармонических оборотов.

Прелюдия «Шаги на снегу»: двухфазная композиция, где вторая фаза представляет собой строфическое вариантное продолжение — переизложение первой.

Сложная трехчастная форма

Связь сложной трехчастной формы со стилями классической ориентации (в том числе — неоклассицизмом), с жанром скерцо (Прокофьев, *Скерцо* соч. 12 № 10; Соната № 2, II часть; Соната № 9, II часть). Опора на типовую структуру разделов (простую трехчастную форму) и типовой контраст трио (*Скерцо* соч. 12 № 10 и II части сонаты № 2). Более свободные формы в составе скерцо сонаты № 9, основанные на характерном для Прокофьева приеме вариантного повтора материала.

Сложная трехчастная форма в медленных частях сонатного цикла: Прокофьев, Соната № 6, III часть; Шостакович, Соната № 2, II часть. Связь обеих частей с жанром вальса.

Тема 21. Вариации.

1) *Variations на basso ostinato.*

Интонационно-мелодическое и гармоническое разнообразие тем *basso ostinato*, отражающее особенности авторских стилей; отголоски барочных тем — формул в условиях иного ладогармонического мышления.

Примеры тем: Шостакович, Прелюдия *gis-moll* из цикла «24 прелюдии и фуги»; Шостакович, III часть Фортепианного трио ор. 67; А. Шнитке, III часть Сонаты для скрипки с ф-п; Равель, III часть Фортепианного трио.

Разнообразие строения вариаций, связанное с жанровой природой тематического контрапункта «над» *ostinato*, приемами объединения вариаций. Тяготение к трехфазности «экспонирование – развитие / контраст — заключение» в группировке вариаций.

2) *Свободные вариации.*

Два типа: а) вариации, опирающиеся на модель цикла свободных вариаций XIX века; б) вариации, резко трансформирующие традицию.

а) «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова как пример опоры на романтическую модель вариаций: использование языковых средств (гармонии), свойственных романтизму, приемов жанрово-характерного варьирования; влияние слитно-циклической концертной формы листовского типа на вариации; программный характер второй темы вариаций — секвенция *Dies irae*, участвующей в развертывании романтического «сюжета» вариаций.

Пример иного типа варьирования темы Паганини в Вариациях для двух фортепиано Лютославского, использующих не только тему, но текст всего каприза Паганини: «столкновение» темы Паганини с ладогармоническим языком музыки XX века.

Характерные (сюитные) вариации во II части III фортепианного концерта Прокофьева. Жанровое варьирование неоклассической темы, выдержанной в духе гавота, опирающейся на функциональную гармонию, изложенной в четкой репризной простой трехчастной форме. Обрамление вариаций темой, оттеняющей ее жанровые метаморфозы-превращения: в утонченно-салонный танец в духе «Благородных и сентиментальных вальсов» Равеля (первая вариация); скерцо-токкату, марш-токкату (II, III, V вариации); импрессионистский «пейзаж» (IV вариация).

Иной тип свободного варьирования в финале 2-й фортепианной сонаты Шостаковича: его «сонатная» направленность, выраженная в характере контраста вариаций, слитности вариационного цикла, элементах динамического сопряжения в соотношении вариаций, родстве приемов варьирования с мотивной разработкой, усиливающим аналогии с разворачиванием сонатной формы Шостаковича. Специфика одноголосной темы, содержащей предпосылки ее свободной ладогармонической трактовки в вариациях, а также естественности обращения к полифонии в процессе варьирования.

Особенности варьирования у Стравинского на примере II части *Сонаты для двух фортепиано*. Соединение в теме языка полифонии строгого стиля и русских ладово-интонационных оборотов. Специфика жанрового контраста: между «строгим стилем» темы и заключения (последней вариации) — с одной стороны, и характером условно-хореографических «движений» в I, II вариации, фугированной полифонии III вариации — с другой. Контрастность, самостоятельность тематизма вариаций, обусловленная самой техникой варьирования, когда инвариантом является интервалика темы-горизонталей, преобразованной до неузнаваемости в условиях иного метроритма, фактуры, иной вертикали в вариациях.

б) Пример резкой трансформации традиции в вариациях *Третьего* фортепианного концерта Р. Щедрина. Движение от вариаций к теме; вариации как «композиторское задание» — сокрытая модель формы (33 вариации и тема), в реальности представляющей собой крупную одночастную фазную композицию, язык которой — сонористика, алеаторика, кластеры — исключает классические ориентиры строения³. Основа членения формы на условные «вариации-фазы» — контрасты тембра, динамики, сопоставление сонорно-импровизационного и отчетливого, фиксированного тематизма.

Тема 22. Рондо

1) *Эквивалент простого пятичастного рондо* — рондальная двойная простая 3-х частная форма в пьесах неоклассического характера, связанных с танцевальными жанрами XVII-XVIII века. Примеры: гавот *fis-moll* Прокофьева, «Павана почившей инфанте» Равеля. Особенности строения: однотипность структуры рефрена и эпизодов (период, повторенный период); отсутствие иерархичности соотношения разделов, свойственной классическому рондо; интонационно-тематическая близость рефрена и эпизодов.

2) *Более сложные варианты пятичастного рондо* в менюэте из «Бергамасской сюиты» Дебюсси и 2-й части 8-й сонаты Прокофьева. Неоднотипность отношений рефрена и обоих эпизодов, усиление развивающего начала в эпизодах, активность изменений рефрена при повторах — средства, преодолевающие «плоскостной» характер двойной трехчастности и сближающие ее с классическим рондо.

3) *Высшие формы рондо в финалах фортепианных сонат Прокофьева* № 4, № 5, № 6, № 8, № 9. Характерность этой формы для прокофьевских финалов, связанная с ориентацией на типовое амплуа классического моторно-танцевального

³ Полиструктурность этой фазной композиции допускает аналогии, которые проводит В. Н. Холопова — со свободными вариациями шумановского типа, смешанными с сонатно-циклической формой (типа Первого концерта Листа) // Холопова В. Путь к центру. Композитор Родион Щедрин. М., 2000. С. 77 – 79.

рондального финала. Многотемность, яркость тематических контрастов в сочетании с разработочностью (в виде самостоятельного эпизода, в связках, в разработочных повторах рефрена) — типичные черты финальных рондо Прокофьева. Опора на периодические структуры, обуславливающая классическую четкость формы рефрена и эпизодов, экспонирующих новый материал. Развернутость кодных разделов, акцентирующих финальный характер формы рондо.

Тема 23. Сонатная форма

Два основных направления ее развития в музыке XX века:

1) развитие в условиях сохранения основных характеристик классико-романтической модели сонатной формы;

2) сохранение модели сонатной формы при значительной деформации музыкального языка, тематизма, функциональных отношений разделов, характера их контраста, в итоге нивелирующей сонатные отношения внутри произведения.

Демонстрация этих направлений на примерах сонатной формы Скрябина, Прокофьева, Стравинского, Шостаковича.

1) *Сонатная форма в первых частях фортепианной сонаты № 6 Прокофьева, фортепианной сонаты № 2 Шостаковича, в фортепианном концерте № 1 Прокофьева* как примеры развития классико-романтических традиций.

Прокофьев. Соната № 6. I часть.

Черты, характерные для сонатной формы Прокофьева в целом, и их преломление в I части сонаты № 6. Многотемность экспозиции, яркость тематических контрастов, соотношение «новый раздел — новая тема»; четкость, периодичность экспозиционных структур, роль кадансов, маркирующих цезуры между разделами; подчеркнутая ограниченность экспозиции, ее аналогия с законченной сценой внутри акта пьесы; темповый контраст конца экспозиции — начала разработки (Lento-Allegro).

Жанровая трансформация материала экспозиции в разработке: господство остротенно-фантастической скерцозной токатности. Тематичность всех пластов фактуры, их контрастная полифония — совмещение в одновременности мотивов главной и побочной тем (в увеличении и уменьшении). Объединяющая роль остиной ритмической пульсации (на одном из мотивов побочной), превращающей разработку в единую волну движения, направленного к кульминации в конце. Появление в завершении разработки новой темы, производной из подголоска главной. Ограниченность разработки, аналогичная экспозиции: замедление темпа в конце нее, сходство заключительных оборотов. Кодный характер резко сокращенной репризы, в особенности — раздела побочной партии.

Шостакович. Соната № 2, I часть.

Тип сонатной формы, опирающийся на традиции романтической лирико-психологической сонатности (Шуберт, Чайковский, Лист), включая семантику тональности сонаты — h-moll.

Особенности строения экспозиции: обострение контраста между разделами главной и побочной партии, выраженная в оппозиции «полифония (главная) — гомофония (побочная)», характерная для сонатной формы Шостаковича. Единовременный контраст в теме главной партии, связанный с полифоническим параллельным развертыванием двух линий: остиной-фигурационного прелюдирования и мелодического рельефа на оборотах минорной фанфары, пунктирно-маршевых ритмах. Резкий жанровый контраст побочной — гротескного скерцо-марша. Структурная оппозиция разделов экспозиции: разомкнутая, на постоянном сквозном интонационном обновлении, трехфазная вариантно-строфическая главная и репризная трехчастная побочная.

Вариантное переизложение жанрово-контрастных «блоков» главной и побочной — основа строения трех последующих разделов: разработки, репризы, коды.

Реприза: сокращение главной партии, прием подчинения побочной посредством политонального сочетания h-moll'ной главной и Es-dur'ной побочной.

Роль коды, восполняющей неравновесие экспозиции и репризы, в которых отсутствует итоговый заключительный раздел. Аналогия в строении разработки и коды, повторяющей двухфазное строение разработки с акцентированным масштабным развертыванием второй (прелюдированной) фазы, завершающей развитие главной темы.

Прокофьев. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром

Развитие листовской традиции одночастно-циклической сонатной формы концерта. Особая роль вступления как своеобразной «эмблемы» формы, ее истока и исхода. Тема вступления: гимнический, экстатически-мажорный быстрый марш, предвещающий оstinатные пунктирные ритмы главной партии, а также главенствующий в концерте характер упругого токкатного движения. Структурная законченность, оформленность вступления, обрамляющего экспозицию (и весь концерт), что придает ей циклическую завершенность, несвойственную обычной сонатной экспозиции. Роль вариационного эпизода Andante на месте разработки, аналогичного медленной части концерта. Финальный характер сонатной репризы, стирающей контраст разъединенных в экспозиции (темпом, фактурой, ритмом, мелодической интонацией) главной и побочной партий, здесь, в репризе подчиненных единому тону моторного оstinатного движения, устремленного к кульминации — теме вступления.

2) *Деформация сонатной формы на примере сонат Скрябина, Стравинского.*

Скрябин. Соната № 9 (1912 – 1913).

Опора на типовую схему сонатной формы. Приемы, восходящие к романтической сонатной форме: вариантный повтор построений, консеквентные проведения как основа развертывания формы; экспозиционность начала разработки, открывающейся переизложением главной темы; фазно-волновой характер развития в разработке, последняя (кульминационная) волна которой «поглощает» начало репризы, вследствие чего исчезает структурная цезура между этими разделами (при сохранении четкой цезуры на грани экспозиции и разработки).

Классико-романтические черты в соотношении главной и побочной партий. Главная партия: полимотивность, фактурно-ритмическая полифония, реализующие интонационную многосоставность; вступительный характер звучания; периодический повтор как прием экспонирования. Побочная партия: бóльшая однородность, относительная простота фактуры, сольное звучание, ритмическое замедление вначале раздела (постепенно, в процессе развития, сближающегося с главной).

Акклассические черты: интонационная близость, почти тождественность комплекса мотивов, составляющих тематизм главной и побочной партий, в сочетании с тотальной ладогармонической неустойчивостью, близостью типов изложения обеих разделов, превращающие экспозицию в двухфазное развертывание единого материала. Те же черты — тотальная неустойчивость и сходство типов изложения — в соотношении экспозиции и разработки. В итоге — неравновесное сочетание двух планов формы: сонатной и развернутой фазной одночастной композиции, с перевесом — в слуховом восприятии — фазного плана формы.

Стравинский. Соната для фортепиано. I часть.

Неоклассическая «игра» с моделью жанра и формы сонаты в духе XVIII века. Фигуративно-остинатный тематизм, внутри которого происходит постоянное нарушение метроритмической инерции, переменность акцентов, составляющие типическую особенность языка и формы Стравинского. Однородность фактуры, характера изложения, исключая контраст тематизма и функций разделов, типичные для сонатной формы. При этом — отчетливое членение на построения, завершенные кадансами, очерчивающими тональный план движения, его модуляционные секвентные сдвиги. Значительная роль повторности, периодического возвращения начальных вступительных тактов; трехчастность композиции, завершаемой репризным повтором первого раздела

(т.т. 1–40). В итоге — аналогия доклассической сонате с небольшой экспозицией, содержащей фигуративную интраду (т.т. 1–12), изложение главной темы (т.т. 13–21), ее секвентное переизложение с модуляцией D-е (т.т. 22–31) и побочно-заключительную часть (т.т. 22–40), завершающуюся в a-moll'е. Середина (условная разработка) занимает 86 тактов; в репризе главная сокращена (выпущена фаза переизложения), а побочно-заключительная заканчивается в c-moll'е; обрамление (вступительная фигурация) возвращает мажорную тонику (C-dur).

6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

6.1. Список литературы

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ч.1. М., 1971, 2012. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_007237725/
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ч.2. Интонация. // Асафьев Б. Избранные труды. М., 1952-1958. С. 163 – 276. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_005579891_1000280485/
3. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. М., 2004. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_002556557/
4. Друскин М. Клавирная музыка XVI-XVIII веков. СПб., 2007. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_003345269/
5. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. СПб, 2013. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_007836271/
6. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М., 2015. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_02000017189/
7. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_002139622/
8. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1968. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_005696220/
9. Ручьевская, Е.А. Классическая музыкальная форма : учебник по анализу / Е.А. Ручьевская .— 2004 // https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_000668280/
10. Ручьевская, Е.А. Работы разных лет. Том I. Статьи. Заметки. Воспоминания : монография. — Электрон. дан. — СПб. : Композитор, 2011. — 485 с. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_005074873/
11. Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_001628483/
12. Теория современной композиции. М., 2009. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_002787274/
13. Холопова В. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении. М., 1974. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_003190108_168209/
14. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства [Электронный ресурс] : учебное пособие. — Электрон. дан. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2014. — 320 с. — Режим доступа: http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=44767 — Загл. с экрана.
15. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебное пособие. — Электрон. дан. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2013. — 491 с. — Режим доступа: http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=30435 — Загл. с экрана.
16. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_007226104/
17. Эстетика и теория искусств XX века. М., 2005. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_002709682/

6.2. Интернет-ресурсы

1. Учебные пособия, нотная литература, словари, архив классической музыки: <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>
5. Электронно-библиотечная система издательства «Лань»: <http://e.lanbook.com/>
6. Национальная Электронная Библиотека www.rusneb.ru

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 разных жанров
	<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;

8.2. Методические материалы, определяющие процедуру оценивания.

В качестве промежуточной формы аттестации существует зачет с оценкой в конце 5-го семестра и экзамен в конце 6-го семестра.

Зачет и экзамен проводятся по билетам, включающим два вопроса: первый – теоретический вопрос, второй – вопрос по конкретным произведениям.

Зачет охватывает материал первых двух разделов программы – 1) вступительного; 2) посвященного музыкальным формам Барокко. Ответ на теоретический вопрос на зачете должен быть кратким; практические вопросы касаются произведений, проанализированных на занятиях.

Экзамен охватывает материал остальных разделов курса. Теоретический вопрос на экзамене предполагает более подробный – в сравнении с зачетом – ответ. Практический вопрос предполагает два (по выбору преподавателя) варианта: 1) анализ произведения из фортепианной программы студента; 2) выбор произведения для анализа из списка, составленного преподавателем. В обоих случаях выбор происходит предварительно (до экзамена), что дает возможность требования глубокого, детального, не поверхностного ответа на второй вопрос.

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 разных жанров	<i>Не знает</i> основные типы форм классической и современной музыки разных жанров	<i>Знает</i> частично основные типы форм классической и современной музыки разных жанров	<i>Знает</i> в достаточной степени основные типы форм классической и современной музыки разных жанров	<i>Знает</i> в полной мере основные типы форм классической и современной музыки разных жанров
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Анализ музыкального произведения				
<i>Уметь:</i> анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и	<i>Не умеет</i> анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-	<i>Умеет, допуская фактические ошибки и неточности,</i> анализировать музыкальное произведение в контексте ком-	<i>Умеет в достаточной мере</i> анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и	<i>Умеет</i> свободно анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-

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	позиционно-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	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
--	---	---	--	---

Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции:

Устный ответ на вопросы билета, анализ музыкального произведения

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

вого воспри- ятия и анализа образцов му- зыки различ- ных стилей и эпох;	личных стилей и эпох;	восприятия и анализа образ- цов музыки различных сти- лей и эпох;	восприятия и анализа образ- цов музыки различных сти- лей и эпох;	цов музыки раз- личных стилей и эпох;
---	--------------------------	---	---	---

**Оцениваемые компоненты промежуточной аттестации и диапазон баллов
оценивания компонентов компетенций**

Оцениваемые компоненты	Баллы (макс. количество – 100 баллов)			
	нулевой	пороговый	средний	высокий
а) правильность ответа на вопросы	0-10	11-14	15-17	18-20
б) содержание и полнота ответа на постав- ленные дополнительные вопросы	0-10	11-14	15-17	18-20
в) логика изложения материала ответа.	0-10	11-14	15-17	18-20
г) умение увязывать исторические, анали- тические и практические аспекты вопроса.	0-10	11-14	15-17	18-20
д) владение профессиональной терминологией и культура устной речи студента.	0-10	11-14	15-17	18-20
	50	70	85	100

Шкала оценивания

Баллы	Оценки
86 – 100	Отлично
71 – 85	Хорошо
51 – 70	Удовлетворительно
0 – 50	Неудовлетворительно

Оценка «отлично» выставляется в случае, если студент:

- 1) свободно владеет теоретическим материалом по заданному вопросу;
- 2) умеет проиллюстрировать теоретические положения музыкальными примерами;
- 3) в анализе конкретного произведения: верно определяет границы разделов и тип формы в целом; умеет охарактеризовать тематический материал произведения – его интонационную выразительность, жанровые истоки, структуру (синтаксис); умеет проследить процесс тематического развития , связывая структурные приемы с результатом – вырази-
тельностью; обобщает свои наблюдения в выводах об индивидуальных особенностях
формы конкретного произведения, связанных с композиторским стилем;
- 4) правильно использует профессиональную терминологию;
- 5) излагает материал правильным литературным языком.

Оценка «хорошо» выставляется в том случае, когда студент в ответе на *основные вопросы в целом демонстрирует владение материалом и излагает его правильным лите-
ратурным языком*, однако допускает отдельные неточности или ошибки, недостаточно
убедительно доказывает свою точку зрения, а также затрудняется дать ответ на дополни-
тельный вопрос.

Оценка «удовлетворительно» выставляется в том случае, когда студент демонстри-
рует слабое владение материалом как теоретического вопроса, так и в анализе конкрет-
ного произведения, допускает серьезные ошибки в определении формы произведения, ха-

рактической его тематизма, не может проиллюстрировать теоретический вопрос музыкальными примерами, не владеет профессиональной терминологией. Эта же оценка выставляется, когда студент отвечает только на теоретический вопрос, демонстрируя, однако, недостаточное владение навыками практического анализа конкретного произведения, необходимыми для ответа на второй вопрос экзаменационного 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 лишь частично, не может ответить на дополнительные или наводящие вопросы. При этом не владеет профессиональной терминологией, не может правильно ориентироваться в нотном тексте анализируемого произведения.

Фактором, влияющим на снижение оценки ответа, является также малограмотная речь, неправильное использование музыкальных терминов.

8.4. Контрольные материалы

Список музыкальной литературы

И.С. Бах: Английские, Французские сюиты, Партиты, Итальянский концерт, Гольдберг-вариации, концерт d-moll для клавира, Пассакалия с -moll для органа, ХТК тт. 1, 2.

Ф. Куперен: Сюиты для клавира

Ж.-Ф. Рамо: Собрание сочинений для клавира

Д. Скарлатти: сонаты

Й. Гайдн: сонаты для ф-п, Andante f-moll для ф-п.

В.А. Моцарт: сонаты для ф-п, вариации для ф-п, концерты №20, 23

Л. Бетховен: сонаты для ф-п, вариации для ф-п, концерты для ф-п с оркестром, Багатели

Ф. Шопен: сонаты b-moll и h-moll, прелюдии, баллады, ноктюрны, вальсы, полонезы, скерцо, мазурки, Фантазия f-moll

Р. Шуман: «Бабочки», «Карнавал», «Фантастические пьесы», «Крейслериана», Фантазия C-dur, «Венский карнавал», «Арабески», концерт a-moll для ф-п с оркестром, сонаты для ф-п fis-moll и g-moll

Ф. Лист: соната h-moll, концерт Es-dur

С. Франк: Симфонические вариации

П. Чайковский: ф-п соната G-dur, «Времена года», Вариации F-dur для ф-п op.19 , концерты №№ 1, 2 для ф-п с оркестром

Й. Брамс: интермеццо, рапсодии, баллады, вариации на тему Шумана, вариации на тему Генделя

А. Скрябин: сонаты №№ 5, 9; Прелюдии op.11

К. Дебюсси: Прелюдии для ф-п, Бергамасская сюита

М. Равель: «Павана почившей инфанте», «Гробница Куперена», Трио для скрипки, виолончели и фортепиано

С. Рахманинов: концерты №№ 1, 2 для ф-п с оркестром; Рапсодия на тему Паганини, вариации на тему Корелли, Прелюдии соч.23

И. Стравинский: соната для фортепиано, соната для двух фортепиано

Б. Барток: Микрокосмос, тетрадь IV

С. Прокофьев: сонаты для ф-п, концерт №№ 1, 3 для ф-п с оркестром, «Мимолетности»

Д. Шостакович: соната № 2 для ф-п, Прелюдии op.34, Трио для скрипки, виолончели и фортепиано

А. Шенберг: пьесы op.19

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

Се-	Номер	Вопросы и задания
-----	-------	-------------------

мес тр	темы	
5	1-2	1. Форма-закономерность и форма-явление. 2. Временная природа музыки: форма-структура и форма-процесс. 3. Музыкальный тематизм как атрибут музыкальной формы. 4. Понятие жанра, первичные и вторичные жанры. 5. Основные функции тематизма в форме. 6. Типы контрастов: интонационный и функциональный. 7. Вариационный, вариантный, разработочный способы развития тематизма. 8. Синтаксические элементы музыкальной темы.
	3	1. Безрепризная простая трехчастная форма в сарабандах из клавирных сюит И.С. Баха. 2. Форма <i>da capo</i> : последования вставных танцев с возвращением первого в клавирных сюитах; ария <i>da capo</i> .
	4	1. Вариации на <i>basso ostinato</i> в клавирных (органных) произведениях И.С. Баха. 2. Особенности строгих вариаций в Гольдберг-вариациях И.С. Баха и вариациях из клавирной сюиты В-dur Г. Генделя.
	5	1. Куплетное рондо в пьесах из сюит Ф. Куперена (Чакон-рондо h-moll, «Любимая», «Жнецы» и др.), Ж.-Ф. Рамо (2 жиги в форме рондо из сюиты e-moll и др.). 2. Форма <i>bipartita</i> в аллемандах клавирных сюит И.С. Баха.
	6	1. Старосонатная форма в сонатах Д. Скарлатти. 2. Концертная форма в первой части Итальянского концерта И.С. Баха. 3. Концертная форма в Прелюдиях Английских сюит a-moll и g-moll И.С. Баха.
	7	1. Разновидности периода в изложении тем медленных и жанровых частей клавирных сонат Гайдна, Моцарта, Бетховена. 2. Простые двух- и трехчастные формы в Багателях Бетховена op. 117 и op. 126. 3. Простая двухчастная форма в темах вариаций фортепианных сонат Бетховена №№ 10, 12, 23, 30, 32. 4. Простая трехчастная форма в первых разделах менуэтов и скерцо ф-п сонат Бетховена.
	8	1. Сложная трехчастная форма с трио в менуэтах и скерцо фортепианных сонат Бетховена. 2. Сложная трехчастная форма с эпизодом в медленной части сонаты Гайдна Es-dur (1794 г.) и сонаты № 16 Бетховена.
	9	1. Строгие вариации в медленных частях сонат Бетховена №№ 12 (первая часть), 23, 30. 2. Строгие вариации в Вариациях В-dur Моцарта. 3. Двойные вариации в Andante f-moll Гайдна.
	10	1. Строение главной партии в первых частях сонат Моцарта, Гайдна, Бетховена. 2. Прием «сдвига» в побочных партиях первых частей сонат Бетховена. 3. Сравнение разработок в первых частях сонат Гайдна, Моцарта, Бетховена. 4. Структурные, тональные, интонационные изменения в репризах

	сонатных форм в первых частях сонат Гайдна, Моцарта, Бетховена.
11	1. Форма рондо во второй части сонаты c-moll, концерта d-moll Моцарта, финале сонаты e-moll Гайдна. 2. Высшие формы рондо в финалах сонат №№ 3, 4, 13, 14, 15, 27, концертов №№ 3, 4, 5 Бетховена.
12	1. Сравнение сонатной формы финала, медленной части и первой части сонат №№ 1, 17 Бетховена. 2. Интонационно-тематические связи, тенденции контрастно-составной формы в сонатах Бетховена.
13	1. Роль программности, идеи «синтеза искусств», камерно-вокальных жанров в обновлении классических форм в музыке романтической эпохи. 2. Тенденции историзма: обращение к формам и жанрам эпохи Барокко в музыке романтиков. 3. Форма периода в Прелюдиях Шопена и Прелюдиях op.11 Скрябина. 4. Простая двух- и трехчастная форма в пьесах Шумана («Бабочки», «Карнавал», «Детские сцены»), Интермеццо op.117 №1, 2 Брамса, Прелюдиях Шопена, Прелюдиях Рахманинова.
14	1. Сложная трехчастная форма в Мазурках, Ноктюрнах, Полонезе Шопена fis-moll. 2. Влияние строфики на сложную трехчастную форму в произведениях Шуберта. 3. Ослабление различия между простой и сложной трехчастной формой, сближение середины типа трио и эпизода в пьесах романтиков.
15	1. Особенности формы рондо в Новеллетах №1, 5 и «Арабесках» Шумана. 2. Форма рондо в финале сонаты D-dur Шуберта. 3. Форма рондо в op.1 и финале сонаты b-moll Шопена.
16	1. Свободные вариации в «Симфонических этюдах» Шумана и «Вариациях на тему Шумана» Брамса 2. Взаимодействие свободных вариаций и концертного цикла в «Симфонических вариациях» Франка
17	1. Влияние камерно-вокальной музыки на сонатную форму в первых частях сонат Шуберта. 2. Особенности разработок в романтической сонатной форме на примерах первых частей сонаты b-moll Шопена, концерта a-moll Шумана, сонаты G-dur Чайковского. 3. Сонатная форма в условиях новых жанров: фантазии (Фантазия f-moll Шопена), баллады (Баллада №1 Шопена), рапсодии (Рапсодия g-moll Брамса).
18	1. Свободные/смешанные формы в балладах №2, №3, Скерцо №4, Полонезе-фантазии Шопена. 2. Формы, смешивающие черты одночастной и циклической (соната h-moll Листа), в том числе контрастно-составные (Концерт Es-dur Листа, Фантазия «Скиталец» Шуберта).

19-20	1. Простая одночастная форма в «Мимолетностях» Прокофьева, пьесах ор. 19 Шенберга. 2. Сложная трехчастная форма с трио в скерцо сонат №2 и №9 Прокофьева. 3. Развитая одночастная фазная форма в Прелюдиях Дебюсси «Паруса», «Шаги на снегу». 4. Сложная трехчастная форма с эпизодом в медленной части сонаты №2 Шостаковича.
21	1. Вариации на basso-ostinato в прелюдии gis-moll из цикла «24 прелюдии и фуги» Шостаковича и 2-ой части фортепианного Трио Равеля. 2. Свободные вариации в «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова, финале сонаты №2 Шостаковича, 2-ой части сонаты для двух фортепиано Стравинского.
22	1. Пятичастное рондо в Менуэте «Бергамасской сюиты» Дебюсси, «Паване почившей инфанте» Равеля. 2. Рондо в финале сонаты №6 Прокофьева.
23	1. Сонатная форма в первых частях сонат №№5, 6, 8, 9 Прокофьева. 2. Сонатная форма в сонате №5 Скрябина. 3. Сонатная форма в Сонате для фортепиано И. Стравинского.

Примерные билеты к зачету и экзамену.

Семестр	Номер задания	Формулировка задания
5	1	1. Функции тематизма, обусловленные временной природой музыкальной формы, и их отражение в типах изложения материала. 2. Привести музыкальные примеры, иллюстрирующие отличия экспозиционного (ЭОМ и ЭПМ), развивающего, заключительного, вступительного типов изложения музыкального материала.
	2	1. Способы развития тематизма. 2. Привести музыкальные примеры, иллюстрирующие отличия вариационного, вариантного и разработочного способов развития.
	3	1. Разновидности сдвигов (приемов смены функции материала) в музыкальной форме. 2. Привести примеры сдвига-сопоставления, сдвига-сопряжения, сдвига-перелома.
	5	1. Строения и тематическое развитие в простой одночастной и простой трехчастной форме Барокко. 2. Привести примеры простой трехчастной и простой одночастной формы в музыке Баха.
	6	1. Отличия простой двухчастной и старинной двухчастной формы эпохи Барокко. 2. Проиллюстрировать примерами из музыки Барокко два типа двухчастной формы.
	7	1. Соотношение тематического и функционального контраста в куплетном рондо. 2. Проиллюстрировать теоретический вопрос на материале рондо из партиты c-moll и Английской сюиты e-moll И.С.Баха.
	8	1. Вариации на basso ostinato эпохи Барокко: связь с жанрами пассакалии

		и чаконы, темы-формулы, двухплановость формы. 2. Показать строение вариаций на basso-ostinato в Пассакалии c-moll для органа И.С. Баха.
	9	1. Особенности строгих вариаций эпохи Барокко. 2. Гольдберг-вариации И.С. Баха как пример барочной вариационной формы.
	10	1. Предпосылки возникновения старинной сонатной формы на «территории» старинной двухчастной формы. 2. Старосонатная форма в прелюдиях II тома ХТК И.С. Баха (f-moll, gis-moll).
	11	1. Концертная форма Вивальди как модель для баховской концертной формы. 2. Преобразование вивальдиевской модели концертной формы в Прелюдии из Английской сюиты g-moll.
	12	1. «Прообразы» сложной трехчастной формы с трио и с эпизодом в музыке Барокко. 2. Проиллюстрировать первый вопрос примерами из произведений И.С. Баха.
	13.	1. Особенности старосонатной формы Скарлатти. 2. Проиллюстрировать теоретический вопрос на примере сонаты D-dur Д. Скарлатти (№81 по изд.: Доменико Скарлатти. Сонаты для фортепиано. Т.2. М., 1974).
	1.	1. Разновидности экспозиционного периода в музыке венских классиков (на материале фортепианных сонат). 2. Бетховен. Концерт №5. I часть.
6	2.	1. Простая двухчастная и простая трехчастная форма в функции раздела сложной формы в музыке венских классиков (на материале фортепианных сонат). 2. Моцарт. Концерт № 20. II часть.
	3.	1. Сложная трехчастная форма в менуэтах и скерцо фортепианных сонат Бетховена. 2. Шуман. Венский карнавал. I часть.
	4.	1. Сложная трехчастная форма с эпизодом в медленных частях фортепианных сонат Моцарта, Бетховена (№№ 4, 16). 2. Брамс. Рапсодия g-moll op.79 №2.
	5.	1. Строгие вариации венских классиков. 2. Рахманинов. Концерт №3, I часть.
	6.	1. Пятичастное рондо венских классиков. 2. Шуберт. Соната a-moll op.42, I часть.
	7.	1. Высшие формы рондо в музыке венских классиков (на материале фортепианных сонат Моцарта, Бетховена). 2. Шуман. Соната g-moll, I часть.
	8.	1. Строение экспозиции классической сонатной формы (на материале сонат Гайдна, Моцарта, Бетховена). 2. Бетховен. Рондо «Ярость по поводу потерянного гроша».
	9.	1. Разработка в классической сонатной форме (на материале сонат Гайдна, Бетховена, Моцарта). 2. Брамс. Интермеццо op.117 №№1,2
	10.	1. Реприза и кода в классической сонатной форме (на материале сонат Гайдна, Моцарта, Бетховена). 2. Шопен. Полонез fis-moll.

11.	1. Классический сонатный цикл как целостная форма (на примере сонат Бетховена). 2. Шуберт. Фортепианный квинтет A-dur, I часть.
12.	1. Период в прелюдиях Шопена. 2. Шопен. Соната h-moll. I часть.
13.	1. Простые формы в музыке композиторов-романтиков. 2. Прокофьев. Соната №2, I часть.
14.	1. Сложная трехчастная форма в Ноктюрнах, Мазурках, Полонезах Шопена. 2. Равель. Концерт №1. I часть.
15.	1. Свободные вариации в музыке XIX века. 2. Гайдн. Andante f-moll для фортепиано.
16.	1. Рондо в музыке Шумана. 2. Бетховен. Соната №27, финал.
17.	1. Особенности строения экспозиции в первых частях сонат Шуберта. 2. Моцарт. Концерт №23, финал.
18.	1. Свободные/смешанные формы в музыке Шопена. 2. Прокофьев. Концерт №3, I часть.
19.	1. Сонатная форма романтиков вне сонатного цикла: в жанре фантазии, баллады, в одночастной сонате. 2. Прокофьев. Соната №3.
20.	1. Период и простые формы (двухчастная и трехчастная) в «Мимолетностях» Прокофьева. 2. Шуман. Фантазия C-dur, I часть.
21.	1. Простая и развитая одночастная форма в фортепианной миниатюре XX века на примерах пьес Прокофьева, Шенберга, Дебюсси. 2. Шостакович. Соната для скрипки и фортепиано, финал.
22.	1. Особенности вариаций basso ostinato и свободных вариаций в музыке XX века. 2. Прокофьев Соната № 8, финал.
23.	1. Особенности сонатной формы в музыке XX века. 2. Римский-Корсаков. Концерт для фортепиано с оркестром.

Тест-вопросы по темам пятого семестра

1. Что такое «тема» в музыкальном произведении?

Варианты ответа: а) тема – это мелодия, которая экспонируется в произведении; б) тема – это мелодия с аккомпанементом в форме периода, которая развивается в произведении; в) тема – это материал, который репрезентирует произведение и лежит основе процесса формообразования.

Правильный ответ – в)

2. Назовите основные и «факультативные» функции музыкального материала, которые осуществляются в целостной, законченной музыкальной форме.

Варианты ответа: а) основные – экспонирование и завершение, факультативная – вступление; б) основные – экспозиция, разработка реприза, факультативная – кода; в) основные – экспонирование, развитие, завершение; факультативные – вступление, связующая, экспонирование материала, появляющегося в процессе развития.

Правильный ответ – в)

3. В чем отличие фазы музыкальной формы от части или раздела?

Варианты ответа: а) часть или раздел относятся к структуре классических форм, фаза – к структуре неклассических форм; б) часть или раздел начинаются и заканчиваются

в основной тональности, фаза – в любой тональности; в) части или разделы функционально отграничены друг от друга, а границы фазы функционально размыты.

Правильный ответ- в)

4. В чем проявляется полифоническая природа барочных вариаций на basso ostinato?

Варианты ответа: а) в фактурных приемах имитации; б) в двухплановости формы: это вариации «над» одноголосной темой; в) в типах тем, сходных с темой фуги.

Правильный ответ – б)

5. Как проявляется принцип концертирования tutti-solo в куплетном рондо?

Варианты ответа: а) в тематическом контрасте куплетов (эпизодов) и рефрена; б) в регистрово-фактурном контрасте плотности и разреженности звучания куплетов и рефрена; в) в динамическом (громкостном) контрасте рефрена и куплетов.

Правильный ответ – б)

6. В чем проявляется жанровое варьирование в барочных строгих вариациях?

Варианты ответа: а) в варьировании ритмического рисунка и фактуры темы; б) в одновременной смене размера, темпа и ритмического рисунка, указывающее на тот или иной жанр; в) обозначении жанра конкретной вариации самим композитором

Правильный ответ – б)

7. В каких формах Барокко, помимо арии da capo, возможно проявление принципа da capo?

Варианты ответа: а) в строгих вариациях, концертной форме, последованиях однотипных вставных танцев в сюитах; б) в куплетном рондо через точный повтор рефрена; в) во вставных танцах из сюит, написанных в простой трехчастной форме с точной репризой.

Правильный ответ – а)

8. Какая из форм Барокко послужила «территорией» для возникновения старинной сонатной формы?

Варианты ответа: а) старинная двухчастная форма; б) ария da capo; в) барочная развитая одночастная форма.

Правильный ответ – а)

9. Из каких разделов состоит концертная форма И.С.Баха?

Варианты ответа: а) из проведений главной темы и интермедий; б) из ритурнелей и развивающих построений; в) из контрастных разделов tutti и solo

Правильный ответ – б)

10. В чем состоит основное отличие концертной формы Корелли от концертной формы Вивальди?

Варианты ответа: а) у Корелли она менее масштабна и развита, чем у Вивальди; б) у Корелли она связана с жанром concerto grosso, а у Вивальди – с жанром сольного концерта; в) у Корелли она несамостоятельна, поскольку является частью контрастно-составной формы («медленно-быстро») и начинается с солирующего материала; у Вивальди – это самостоятельная быстрая часть концерта, которая начинается ритурнелем tutti.

Правильный ответ – в)

Тест–вопросы по темам шестого семестра

1. Назовите черты, характеризующие раздел трио в классической сложной трехчастной формы

Варианты ответа: а) обязательная трехголосная фактура, динамика *p*, свободная форма; б) контраст новой темы, смена тональности, лада; в) тематический материал, контрастирующий облегченностью фактуры – в сравнении с крайними частями формы, возможность – но необязательность – смены тональности, лада, опора на простые формы (двух или трехчастную, реже – период)

Правильный ответ - в)

2. Назовите приемы завершения цикла строгих вариаций венских классиков.

Варианты ответа: а) наиболее сложное по мелодическому и ритмическому рисунку варьирование в последней вариации; б) изменение темпа в последней вариации сторону убыстрения или замедления(в сравнении с темой); в) добавление коды к структуре темы; г) замедление темпа в предпоследней и убыстрение в последней вариации, смена размера в последней вариации, точное возвращение темы в конце, значительное расширение масштабов и изменение формы темы в последней вариации, появление фуги, завершающей цикл вариаций.

Правильный ответ – г)

3. Назовите тип функционального сдвига на границе связующей части и начала побочной партии сонатной экспозиции

Варианты ответа: а) контраст- сопоставление; б) перелом в развитии; в) динамическое сопряжение

Правильный ответ – в)

4. Почему в репризе сонатной формы, содержащей тональное подчинение побочной темы – главной, присутствует связующая часть главной партии?

Варианты ответа: а) из-за того, что реприза – это повторение экспозиции, следовательно- и ее связующей части; б) потому, что необходимо привести движение к гармонии доминанты основной тональности; в) потому, что связующая часть - это атрибут непрерывности процесса развития, характеризующего сонатную форму.

Правильный ответ – в)

5. Чем отличается повторение экспозиции сонатной формы в первой части классического концерта от ее повтора в условиях других жанров ?

Варианты ответа: а) повтор экспозиции в концерте точный, как и в других жанрах, за исключением фактурных изменений (первую экспозицию играет оркестр, во второй вступает солист); б) повтор в концерте точный, за исключением изменения тонального плана экспозиции; в) повтор экспозиции в концерте подразумевает изменение фактуры (появление солиста), тонального плана (первая экспозиция завершается в основной тональности, вторая - в побочной), возможность структурных изменений – появления новых тем в любом разделе, расширение или сокращение разделов.

Правильный ответ – в)

6. Какой элемент темы должен сохраниться в условиях снятия всех ограничений в свободных вариациях XIX- XX века?

Варианты ответа: а) должен сохраниться запоминаемый мелодический оборот темы (мотив, фраза), чаще всего – начальный; б) должны сохраниться характерные гармонические обороты темы, все остальное может быть изменено; в) должна сохраниться только форма темы

Правильный ответ – а)

7. В каком случае изменение гармонии темы в вариациях относится к приемам строгого варьирования и в каком – свободного?

Варианты ответа: а) небольшое количество (изменение двух-трех гармонических оборотов темы) возможно при строгом варьировании, большое же количество таких изменений относится к свободному варьированию; б) если изменения не касаются в кадансов темы, то варьирование является строгим, если касается кадансов – свободным; в) если изменения происходят при сохранения заданных темой гармонических функций и направления модуляционного движения , то варьирование строгое; если функционально-гармоническая «сетка» темы меняется , то варьирование – свободное.

Правильный ответ – в)

8. Что такое динамическая реприза и в каких формах она встречается?

Варианты ответа: а) такая реприза связана с изменением громкости звучания в сторону усиления, она встречается в простых и сложных трехчастных формах; б) динами-

ческая реприза связана с уплотнением фактуры, встречается в сонатной форме; в) динамическая реприза – это кульминация, которая может быть осуществлена любыми средствами музыкальной выразительности, она встречается в любых репризных формах.

Правильный ответ – в)

9. Для какого композитора-романтика первой половины XIX века характерны проникновение песенного тематизма и песенных структур в сонатную форму?

Варианты ответа: а) для Шопена; б) для Шуберта; в) для Шумана и Листа

Правильный ответ - б)

10. В чем сходство концерта №1 Прокофьева и Сонаты h-moll Листа?

Варианты ответа: а) в ярко выраженном виртуозном характере пианизма обоих произведений; б) оба произведения одночастны и относятся к смешанным формам, сочетающим черты сонатной формы и сонатного цикла; в) оба произведения содержат контрастирующую медленную среднюю часть.

Правильный ответ – б)

Приложение 1. Методические рекомендации преподавателям

Для проведения аудиторных занятий используется традиционная для теоретических дисциплин на исполнительских факультетах форма организации учебного процесса – групповые практические занятия, включающие теоретическую и практическую часть (анализ конкретных произведений).

Содержательной особенностью данного курса является построение его по историко-стилевому принципу (принятому в большинстве современных учебников по анализу), позволяющему связать проблематику формы и стиля. Опираясь на достижения отечественной науки о музыкальной форме, автор программы делает особый акцент на методах анализа, сформулированных в работах главы Ленинградской-Петербургской аналитической школы – доктора искусствоведения, Заслуженного деятеля искусств, профессора Е.А. Ручьевской. Их практическое применение, акцентирующее внимание на разнообразных видах взаимозависимости тематического материала и формы, на соотношении выразительности материала и его жанровых истоков, на соотношении типового и индивидуального в музыкальной форме, формы-структуры и формы-процесса, а в итоге – на стилевом аспекте – должно быть в центре внимания каждого занятия. Теоретическая часть занятия на исполнительских курсах должна служить вступлением к его центральной части – анализу конкретных произведений (в отдельных случаях – с предварительным прослушиванием), который может стать предметом диалога педагога со студентами.

Одной из форм практической части групповых занятий является анализ формы на слух и анализ «с листа» по нотному тексту. Музыкальный материал курса в данной программе базируется на фортепианной музыке, что обусловлено специальностью студентов.

В качестве закрепления и обобщения пройденного материала в конце каждого раздела курса рекомендуется проводить устный опрос по тем произведениям, которые были проанализированы на занятиях.

Приложение 2. Методические рекомендации для обучающихся

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

Основой для самостоятельной работы является весь комплекс знаний, умений и навыков, полученных студентом на групповых практических занятиях. Акцент в

организации самостоятельной работы ставится на практических занятиях – обогащении слухового опыта через умение осознать слышимое в ракурсе музыкальной формы, а также приобретение навыков работы с литературой.

Самостоятельное ознакомление с анализируемыми на протяжении курса произведениями предполагает прослушивание аудиозаписей (возможно и видео) с нотами, а также проигрывание их на фортепиано. В течение семестра студентам рекомендуется посещение концертов, что позволяет не только расширить общекультурный кругозор обучающихся – интенсивная концертная жизнь Санкт-Петербурга создает для этого обширные возможности, но и затронуть исполнительские аспекты современного бытования фортепианной музыки. Так, например, выступления известных пианистов, включающие произведения, рассматриваемые в курсе анализа, могут стать темой для обсуждения на практических занятиях.

В процессе изучения дисциплины студент должен активно пользоваться фондами Научной музыкальной библиотеки СПбГК, 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.	5	Введение. О понятии « музыкальная форма». Музыкальный тематизм.	Работа с литературой, выполнение аналитических заданий	4
2.		Функциональность музыкальной формы	Работа с литературой, выполнение аналитических заданий	4
3.		Музыкальные формы Барокко и предклассицизма. Общая характеристика. Простые формы, «прообразы» сложной трехчастной формы	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	2
4.		Вариационные формы эпохи Барокко	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	4
5.		Куплетное рондо. Форма bipartita	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	2
6.		Старосонатная форма. концертная форма	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	4
7.		Формы в музыке венских классиков. Общая характеристика. Период и простые формы.	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	2
8.		Сложная трехчастная форма	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	2
9.		Строгие вариации венских классиков	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	4
10.		Сонатная форма венских классиков	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	8
11.		Рондо венских классиков	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	2
12.		Сонатный цикл венских классиков	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	2
Итого часов в 5-м семестре:				40

13.	6	Формы инструментальной музыки романтической эпохи. Общая характеристика .Период и простые формы	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	2
14.		Сложная трехчастная форма романтической эпохи	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	2
15.		Рондо Шуберта, Шумана, Шопена	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	2
16.		Свободные вариации	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	6
17.		Сонатная форма романтической эпохи	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	6
18.		Свободные/смешанные формы	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	4
19.		Классические формы в музыке XX века. Общая характеристика. Период и простые формы.	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	2
20.		Одночастная форма; сложная трехчастная форма в музыке XX века	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	4
21.		Вариации на basso ostinato; свободные вариации в музыке XX века	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	4
22.		Рондо в музыке XX века	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	4
23.		Сонатная форма в музыке XX века	Работа с литературой, слушание музыки, выполнение аналитических заданий	6
Итого часов в 6-м семестре:				40

Список литературы для самостоятельной работы

Учебники и учебные пособия

1. *Кюрегян Т.* Форма в музыке XVII-XX веков. М., 1998.
2. *Соколов О.В.* О типологии музыкальных форм : учебное пособие для студентов музыкальных вузов. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2013.— 40 с.
3. *Тюлин Ю., коллектив авторов.* Музыкальная форма. М., 1974.
4. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М., 1980.
5. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1984.
6. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч.1. М., 1988; Ч.2. М., 1990.

Научные работы

К разделу 1:

Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы . М., 1976.

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

Холопова В. Музыкальный тематизм. М., 1983.

К разделу 2:

Друскин Я. О риторических приемах в музыке И.С. Баха. СПб, 2007.

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

Окраинец И. Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. М., 1994.

Протопопов В. Принципы музыкальной формы И.С.Баха. М., 1981.

Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М.-Л., 1947.

К разделу 3:

Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1973.

Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII- начала XIX века. Часть II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М., 2007; Часть III. Поэтика и стилистика. М., 2007.

Конен В. Театр и симфония. М., 1968.

Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.

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

Холопов Ю. Музыкальные формы классической традиции. НИЦ МГК, 2012.

К разделу 4:

Баранова И. Особые экспозиции в сонатной форме XIX века. СПб, 1999.

Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1970.

Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. МГК, 2000.

Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена. М., 1995.

Канчели М. Крупная одночастная форма в музыке XIX и на рубеже XX века. Тбилиси, 1969.

Мазель Л. Исследования о Шопене. М., 1971.

Протопопов В. Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-ой половины XIX века. МГК, 2002.

Протопопов В. Сонатная форма в русской музыке. М., 2010.

Тюлин Ю. О программности в произведениях Шопена. М., 1968.

Цуккерман В. Соната си-минор Ф. Листа. М., 1984.

К разделу 5:

Павчинский С. Сонатная форма произведений Скрябина. М., 1979.

Статьи

К разделу 1:

Ручьевская Е. «Строение музыкальной речи» Ю.Н.Тюлина и проблема музыкального синтаксиса. // Ручьевская Е. Работы разных лет. Т.1. СПб, 2011.

Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения // Ручьевская Е. Работы разных лет. Т.1. СПб, 2011.

К разделу 2:

Иванова Л. Концертная форма в первых частях Бранденбургских концертов И.С. Баха // Е.А. Ручьевская. К 90-летию со дня рождения. СПб, 2012.

Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Вып.1. М., 1967.

Холопов Ю. Концертная форма у И.С.Баха.// О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.

К разделу 3:

Иванова Л. Об интонационном и функциональном единстве цикла Девятой симфонии Бетховена // Теретические проблемы классической и современной зарубежной музыки. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXXV. М., 1977.

Мазель Л. Заметки о тематизме и форме в сочинениях Бетховена раннего и среднего периодов // Бетховен. Вып.1. М., 1971.

Михайлов М. О тематическом объединении сонатно-симфонического цикла. // Вопросы теории и эстетики. Вып.2. Л., 1963.

Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма // Ручьевская Е. Работы разных лет. Т.1. СПб., 2011.

Тюлин Ю. О произведениях Бетховена последнего периода // Бетховен. Вып.1. М., 1971.

Широкова В. «Мечта и греза» в музыкальной поэтике Моцарта // Е.А. Ручьевская. К 90-летию со дня рождения. СПб., 2012.

Широкова В. Формульный тематизм в инструментальной музыке Моцарта. // Е.А. Ручьевская. К 90-летию со дня рождения. СПб., 2012.

Широкова В. Янычарский стиль: Культура и варварство // Советская музыка (журнал). 1991, №12.

К разделу 4:

Иванова Л. О ритмических закономерностях темо- и формообразования в первых частях камерно-инструментальных циклов Шуберта // Ритм и форма. СПб., 2009.

Иванова Л. Фортепианные сонаты Вебера: тематизм и форма // Аналитические очерки. СПб., 2006.

Лаврентьева И. Влияние песенности на формообразование в симфониях Шуберта. // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.

К разделу 5:

Климовицкий А. Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических течениях западноевропейской музыки XX века // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып.3. М., 1976.

Ручьевская Е. Заметки о стиле Прокофьева // Ручьевская Е. Работы разных лет. Т.1. СПб, 2011.

Ручьевская Е. Классические черты творчества Шостаковича // Ручьевская Е. Работы разных лет. Т.1. СПб, 2011.

Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Ручьевская Е. Работы разных лет. Т.1. СПб, 2011.