

Документ подписан простой электронной подписью

Информация о владельце:

ФИО: Быстров Денис Викторович

Должность: проректор по учебной и воспитательной работе

Дата подписания: 24.06.2025 14:41:09

Уникальный программный ключ:

e65bf62efcec8b729439c34a5fda0a9490dbfb01

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

Принято на заседании Ученого совета
(в составе ОПОП, протокол от 17.06.2025 № 6)

Утверждено приказом ректора
от 17.08.2025 №___

Согласовано

Проректор по учебной и воспитательной работе

_____ Д. В. Быстров

«17» июня 2025 г.

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Рабочая программа дисциплины

Специальность

53.05.06 Композиция

(уровень специалитета)

Форма обучения

Очная

Санкт-Петербург
2025

Рабочая программа дисциплины «Анализ музыкальных произведений» составлена на основании требований Образовательного стандарта Консерватории по УГСН 53.00.00 Музыкальное искусство (уровень специалитета), утвержденного приказом ректора Консерватории от 25.01.2022 г. № 23, и с учетом требований ФГОС ВО по специальности **53.05.06 Композиция** (уровень специалитета), утвержденного приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 23 августа 2017 г. № 826.

Автор-составитель: к. иск., профессор И.Е. Рогалев

Рецензент: д. иск., доцент И.С. Воробьев

Рабочая программа дисциплины утверждена
на заседании кафедры теории музыки
«22» мая 2025 г., протокол № 10.

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 |
| Общие понятия и принципы | 6 |
| 6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины | 22 |
| 6.1. Список литературы | 22 |
| 6.2. Интернет-ресурсы | 23 |
| 7. Материально-техническое обеспечение дисциплины | 23 |
| 8. Фонд оценочных средств для проведения промежуточной аттестации и текущего контроля успеваемости обучающихся | 23 |
| 8.1. Формируемые компетенции и индикаторы их достижения | 23 |
| 8.2. Методические материалы, определяющие процедуру оценивания | 24 |
| 8.3. Критерии оценивания сформированности компонентов компетенций | 24 |
| 8.4. Контрольные материалы | 27 |
| Приложение 1. Методические рекомендации для преподавателей | 35 |
| Приложение 2. Методические рекомендации для обучающихся по освоению дисциплины | 36 |

1. Цели и задачи освоения дисциплины

Дисциплина «Анализ музыкальных произведений» нацелена на всестороннее содействие средствами своего предмета музыкально-профессиональной подготовке специалистов (формирование общепрофессиональных компетенций), а также на активизацию познавательной деятельности и расширение профессиональной эрудиции студентов. По учебному плану этот курс ведется в течение 5 – 8 семестров. Цель курса – дать представление о цельной, непротиворечивой концепции теории музыкальной формы на основе широко разработанной отечественными учеными научной теории строения музыкальной формы и ее анализа на материале художественных произведений XVII–XX веков.

Курс анализа музыкальных произведений, наряду с курсом гармонии и полифонии, является одним из главных компонентов комплекса специальных предметов, необходимых для воспитания всесторонне развитого и подготовленного к самостоятельной практической деятельности музыканта.

Требования к уровню освоения содержания курса должны быть на уровне требований к студентам–музыковедам. Однако для композиторов необходим акцент на практическом анализе, но при достаточно глубоком усвоении теории. Процесс анализа не может быть сведен к «топографии», регистрации и описанию внешних сторон нотного текста. Студент должен уметь интерпретировать художественное значение всех элементов текста, их взаимодействие и роль в форме. Естественно, что композитор–студент в XXI веке не может вслепую подражать композиторам прошлых веков, но он должен освоить основные художественные принципы разных стилей и разных авторов. Начитанность, знание большого количества музыки разных эпох и стилей, усвоение основ мастерства классиков – одно из условий творческого роста личности композитора.

Основные задачи курса:

- развитие художественного вкуса, привлечение внимания ко всему комплексу задач, стоящих перед композитором, к взаимодействию всех средств музыкальной выразительности и их смыслообразующей роли;
- воспитание широко образованных, эрудированных не только в музыкальном материале, но и в научной литературе музыкантов;
- приобретение навыков, а также овладение техникой аналитического подхода к музыкальному произведению;
- знакомство с сочинениями венских классиков и романтиков;
- умение ориентироваться в стилях, замечать детали текста, их художественную функцию и характерность для данного стиля – авторского и эпохального.

2. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Дисциплина «Анализ музыкальных произведений» входит в базовую часть блока 1 образовательной программы подготовки специалистов по специальности 53.05.06 Композиция.

Курс «Анализ музыкальных произведений» занимает важное место в системе межпредметных связей, взаимодействуя с такими дисциплинами, как «История искусств», «История зарубежной музыки», «История русской музыки», «Современная зарубежная музыка», «Музыкально-теоретические системы», «Профессиональная и педагогическая подготовка».

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 | <p><i>Знать:</i> основные исторические этапы развития зарубежной и русской музыки от древности до начала XXI века; теорию и историю гармонии от средневековья до современности; основные этапы развития, направления и стили западноевропейской и отечественной полифонии;</p> <ul style="list-style-type: none"> – основные типы форм классической и современной музыки; – тембровые и технологические возможности исторических и современных музыкальных инструментов; – основные направления и стили музыки XX – начала XXI вв.; – композиторское творчество в историческом контексте; |
| | <p><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</p> |
| | <p><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;</p> |

4. Объем дисциплины и виды учебной работы

| Вид учебной работы | Всего часов / зачетных единиц | Семестры | | | |
|---|-------------------------------------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| | | 5-й | 6-й | 7-й | 8-й |
| Контактная работа (всего) | 272 | 68 | 68 | 68 | 68 |
| Практические занятия | 272 | 68 | 68 | 68 | 68 |
| Самостоятельная работа (всего) | 124¹ | 31 | 31 | 31 | 31 |
| Вид промежуточной аттестации | | КЗ | ЗО | ЗО | ЭКЗ |
| Общая трудоемкость: | | | | | |

¹ Из них 72 часа отводится на контроль знаний.

| | | | | | |
|------------------|------------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Часы | 396 | 99 | 99 | 99 | 99 |
| Зачетные единицы | 12 | 3 | 3 | 3 | 3 |

5. Содержание дисциплины

5.1. Тематический план

| № п/п | Наименование тем и разделов курса | Всего часов | Аудиторные занятия (час.), в том числе | | Самостоятельная работа (час.) |
|--------------------|--|-------------|--|----|-------------------------------|
| | | | ПрЗ | ИЗ | |
| 5-й семестр | | | | | |
| 1 | Введение | 10 | 8 | | 2 |
| 2 | Музыкальная форма | 22 | 16 | | 6 |
| 3 | Музыкальный синтаксис | 12 | 8 | | 4 |
| 4 | Музыкальная тема. Принципы развития | 18 | 12 | | 6 |
| 5 | Функциональные основы музыкальной формы | 18 | 12 | | 6 |
| 6 | Музыкальная форма как целое | 19 | 12 | | 7 |
| | Итого в 5-м семестре | 99 | 68 | | 31 |
| 6-й семестр | | | | | |
| 1 | Простые формы в музыке эпохи барокко | 11 | 8 | | 3 |
| 2 | Сложные (развернутые) формы в музыке эпохи барокко. Вариации на basso ostinato | 22 | 16 | | 6 |
| 3 | Сложные (развернутые) формы в музыке эпохи барокко. Концертная форма | 13 | 8 | | 5 |
| 4 | Сложные (развернутые) формы в музыке эпохи барокко. Фантазийные формы | 17 | 12 | | 5 |
| 5 | Сложные (развернутые) формы в музыке эпохи барокко. Куплетное рондо | 19 | 12 | | 7 |
| 6 | Формирование старосонатной формы | 17 | 12 | | 5 |
| | Итого в 6-м семестре | 99 | 68 | | 31 |
| 7-й семестр | | | | | |
| 1 | Форма сюиты. Вокальные формы в музыке эпохи барокко | 12 | 8 | | 4 |
| 2 | Формы классицизма (конец XVIII – первая треть XIX века). | 23 | 16 | | 7 |
| 3 | Синтаксис классической формы | 12 | 8 | | 4 |
| 4 | Простые формы | 16 | 12 | | 4 |
| 5 | Сложные формы | 17 | 12 | | 5 |
| 6 | Вариационная форма | 19 | 12 | | 7 |
| | Итого в 7-м семестре | 99 | 68 | | 31 |
| 8-й семестр | | | | | |
| 1 | Форма Рондо | 12 | 8 | | 4 |
| 2 | Сонатно-симфонический цикл | 24 | 16 | | 8 |
| 3 | Музыкальные формы романтизма (XIX | 12 | 8 | | 4 |

| | | | | | |
|---|--------------------------------|------------|------------|--|------------|
| | век – начало XX века). | | | | |
| 4 | Музыкальные формы XX века | 16 | 12 | | 4 |
| 5 | Формы и жанры вокальной музыки | 16 | 12 | | 4 |
| 6 | Опера | 19 | 12 | | 7 |
| | Итого во 8-м семестре | 99 | 68 | | 31 |
| | Итого по курсу | 396 | 272 | | 124 |

5.2. Содержание программы

Введение.

Общие понятия и принципы

Музыкальная форма. Музыкальная форма в широком смысле слова включает в себя весь музыкальный ряд, все звучание произведения, весь комплекс выразительных средств. Музыкальная форма в этом смысле неотделима от содержания и рождается – в художественном произведении – вместе с ним. Содержание музыкального произведения авербально, оно не может быть переведено на словесный язык, но может быть интерпретировано. Чем ближе анализ к сути текста и его форме, тем адекватнее интерпретация содержания, тем глубже понимание стиля.

Предмет «анализ музыкальных произведений» и направлен на такое детальное изучение текста, формы в широком смысле слова, которое обеспечит не только понимание и качественную оценку чужих произведений, но ценность и качество собственных.

Музыкальный синтаксис как одно из условий восприятия музыки. Подобно синтаксису речи, музыкальный синтаксис – это членение музыкальной ткани. Мельчайшие единицы синтаксиса – *мотив, субмотив, попевка, фигура*. Отличие мотива – как относительно автономной единицы синтаксиса (вплоть до единичного тона) – от субмотива как единицы членения мотива на еще более мелкие, уже не имеющие самостоятельного статуса, единицы. *Попевка* – термин, употребляемый в изучении фольклора и древнерусской музыки – целостная типовая мелодическая структура, равная по количественному признаку мотиву. *Фигура* – элемент пассажа и фигуративного инструментального и вокального (колоратура) материала. Типовая фигура – мелизм, обозначенный условным знаком. *Фигура* (комбинация фигур) в роли темы.

Следующий уровень синтаксиса – *фраза* как единство более объемного, более развитого типа. Фраза, не являющаяся суммой автономных мотивов, но допускающая слияние разных мотивов или вообще не членимая на мотивы. *Предложение* как единица синтаксиса, имеющая значение в формообразовании (может быть разделом формы, например, экспозиционным разделом Г П сонатной формы).

Период как единство двух и более предложений. Отличие периода от автономного предложения. Предложение и период – формы синтаксиса, сформировавшиеся в XVIII веке еще в недрах стиля барокко, функционирующие в музыке гомофонного склада XIX – начала XX в.в., в том числе, в конце XX века в жанрах песни, романса.

Музыкальная тема. Основные функции музыкальной темы – *репрезентация* произведения (то, что запоминается) и *основа процесса развития* музыкального материала (то, что развивается, изменяется, играет роль в драматургии и форме). Одна из главных задач анализа – определение индивидуальных черт темы и характера ее изменений в процессе развертывания формы, а также взаимодействия разных тем, их сходства и различия.

Внетекстовые функции темы: интонационные истоки, связь темы, и произведения в целом с традицией, с фольклором, с музыкой быта и так далее. Внутритекстовые функции темы – ее роль в развертывании формы. Изменение ритма, ладовой и мелодической стороны, гармонии, фактуры, динамики, артикуляции темы в процессе развития. Интонационные (мелодические, гармонические, фактурные) связи разных тем. Роль

полифонических сочетаний разных тем и их сближение или разделение. Понятие *инварианта* темы – узнаваемого элемента, присутствующего во всех ее вариантах.

Тема представляет собой целостный организм, но она поддается анализу составляющих ее элементов. Вид темы во многом зависит от ее функции в форме. Особенности экспонирования темы отличаются от особенностей ее в развивающих разделах формы, а также в заключительных разделах. По признакам главенства разных элементов текста темы разделяются на: а) *мелодические*, б) *ритмические*, в) *гармонические*, г) *фактурно-фигуративные*, д) *сонорные*. Однако следует учесть, что в каждом из этих видов тем присутствуют на втором–третьем плане все остальные элементы. Чисто мелодические (монологические) темы – принадлежность фольклора и древней культовой музыки, в текстах XVIII – начала XX в.в. они присутствуют как один из голосов оркестровой фактуры, иногда как сольный запев–вступление.

Функциональные основы музыкальной формы.

Музыкальное произведение воспринимается слушателем (в том числе и музыкантом) – а) как *процесс развертывания* и б) как *целое, состоящее из частей, фаз развития*. Функция каждого раздела и их объединение процессом развертывания позволяет слышать и воспринимать оба эти свойства (процесс и расчлененное целое) в их единстве.

Основные функции разделов – а) функция *экспонирования*,

i (initio), б) функция *развития* **m** (movere), в) функция *завершения* **t** (terminus) – присущи любой форме любого стиля европейской музыки XVIII –начала XX веков. Формы классицизма, типовые структуры предполагают обособление функций в разделах формы и общую расчлененность. Формы барокко (например, fuga, фантазия, концертная форма) и формы XX века строятся по принципу постепенного развертывания, при котором экспозиционная фаза постепенно переходит в развивающую, а последняя – в заключительную.

Переменные функции формы.

1. *Функциональная модуляция*. Начало раздела представляет собой функцию экспонирования, конец – функцию развития. Процесс этот характерен, например, для связующей части (партии) сонатной формы.

2. *Наложение функций*. Материал одновременно содержит в себе признаки разных функций – например, изложения и перехода, то есть связующего раздела (Брамс. Интермеццо A–dur, op.119); кода–разработка в симфонии.

Основные принципы развития.

1. *Повтор*. Значимость повтора как способа продвижения формы. Оstinатный принцип развития и его возможности.

2. *Варьирование*. Изменение материала и сохранение его узнаваемости. Изменение контекста в остинатных формах.

3. *Новообразование*. Преобразование материала с его качественным изменением при сохранении родства некоторых элементов (например, родство Г II и II II в сонатной форме, родство рефрена и эпизодов в рондо).

4. *Продолженное развитие* (термин Ю.Н.Тюлина) – постепенное изменение темы без резкого изменения функции.

5. *Разработка*. Возможность дробления темы на мотивы или ее соединения с другой темой. Изменение лада, фактуры, тембра при сохранении связи мотивов с экспозиционным вариантом темы.

Музыкальная форма как целое.

1. Формирование целого на основе постоянного развития материала. Фазы формы – экспозиционная, центральная (серединная), завершающая.

2. Формирование целого на основе сложившихся типовых схем.

3. Создание новых комбинаций элементов классической формы. Смешанные формы, свободные формы, «импровизационные» формы.
4. «Открытые» формы в музыке второй половины XX века.
5. Модулирующие формы.

Не все перечисленные выше формообразующие закономерности имеют одинаковое значение во всех стилях и жанрах. Соответственно, не все термины могут быть приложимы ко всем историческим периодам развития музыкального искусства, ко всем стилям академической музыки. К музыке эпохи Ренессанса, раннего и зрелого барокко, а также к музыке авангарда XX века, минимализму, сонористике не могут быть приложимы понятия «предложение», «период», «типовая форма-схема». Более устойчивое и обширное поле действия имеет синтаксис мелких единиц, синтаксис I² – мотив, субмотив, попевка. За пределами академической музыки остаются представления об иерархии и многоуровневой структуре крупных форм. Зато в массовой культуре – песне, танце – присутствуют категории периода, предложения, то есть синтаксис II.³

Музыкальные произведения.

Бах. Прелюдии d–moll, D–dur, fis–moll, I том ХТК.

Гайдн. Лондонская симфония c–moll, I часть Г П.; III часть Трио.

Бетховен. Сонаты для фортепиано № 1, 2, 7, 29, Г П.

Брамс. Четвертая симфония, I часть, Г П.

Чайковский. Четвертая симфония. II часть.

Литература.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
3. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М., 1991.
4. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982.
5. Михайлов М. Стиль в музыке. Л., 1981.
6. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Л., 1998.
7. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы Л., 1976.
8. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
9. Холопова В. Теория музыки. СПб., 2002.
10. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.

Формы в музыке эпохи барокко.

Специфические особенности форм эпохи барокко. Влияние театра, духовной музыки и инструментализма на фактуру и форму. Типовые интонации музыкального языка, музыкальный «словарь». Роль григорианского и протестантского хорала. Игровые фигуры, концертность.

Простые формы барокко. Период свободного развёртывания (одночастная форма) его полифоническая основа, отсутствие членения на предложения, неквадратность, несимметричность.

Старинная двухчастная форма, строящаяся по принципу T D :|| D T :||. Принцип репризы – возможность проведения во второй части в основной тональности материала конца первой части, изложенного в тональности доминанты или (в миноре) параллельного мажора.

Простая трехчастная форма (а в с или а а₁ а₂). Принцип строфичности, отсутствие тематического и слаженность функционального контраста в среднем разделе. Возможность построения формы на основе автономного предложения. Приближение к гомофонным структурам классицизма.

² Термин Е. А. Ручьевской.

³ Термин Е. А. Ручьевской.

Сложные (развернутые) формы барокко.

Вариации на *basso ostinato*. Пассакалия, чакона. Танцевальное происхождение формы, характерность ритмического рисунка. Бас в виде нисходящего «фригийского» тетра хорда в миноре от I ст. к V ст.; бас, сформулированный в виде одногласной мелодии в форме предложения. Остинатная гармония (преимущественно в жанре чаконь). свободное количество вариаций – от 4-х до 64-х. Возможность перенесения басовой темы (мелодии) в другой (верхний) регистр. Возможность перегармонизации басовой темы. Полифоническая основа формы – фигурация-контрапункт, имитационные приемы. Фигуративное развитие. Роль интоладовых вариаций. Хоральные вариации.

Концертная форма. Первоначальный замысел – чередование tutti – solo в жанре инструментального концерта. Развитие принципа чередования. Включение контраста материала и функционального контраста (развивающие разделы). Принцип построения «тема – интермедия». Объединение трех принципов (темброво-фактурный, тематический, функциональный контраст) в соотношении разделов формы. Перенесение принципов концертной формы в жанр сольной сюиты. Принцип свободных комбинаций основной темы-рефрена и других материалов. Возможность сокращения, расширения, перенесения в другие тональности любого из фрагментов: рефрена, интермедии, побочного тематизма. Крупный рельеф формы. Фазное развитие: фазы экспонирования, развития, заключения. Концертная форма И.С.Баха. Принцип репризы и его роль в концертной форме. (Бранденбургские концерты).

Фантазийные формы, структурно не регламентированные. Их функция – вступительный раздел, замещающий прелюдирование. Отсюда - quasi импровизационный тип материала и развертывания, фиксированный, преднамеренно организованный, свободный тип высказывания.

Куплетное рондо. Классические черты в изложении рефрена (период, двухчастная форма). Отсутствие тематических контрастов, функциональные отличия рефрена и эпизодов (устойчивость – неустойчивость). Усиление тематического контраста между рефреном и эпизодами в многочастных рондо. Последний эпизод в функции коды. Точное повторение рефрена и отсутствие ходов между рефреном и эпизодами как следствие незначительности контрастов рефрена и эпизодов и эпизодов между собой.

Функциональная организация рондо как целого: значение «удаления» эпизодов от рефрена и «возвращения» к нему, значение усиления и ослабления отличий рефрена и эпизодов. Рондо Ф.Э.Баха – переход от барокко к классицизму. Индивидуальные черты – перемена функций рефрена, тональные и структурные изменения его. Изменение функций эпизода. Развитие материала эпизодов, ходы-интермедии. Крупный план рондо Ф.Э.Баха. Формирование **старосонатной формы** в творчестве Д.Скарлатти на основе старинной двухчастной формы. Приближение к сонатной экспозиции, утверждение тональности и материала П П. Тональный план экспозиции: I – V, I moll – III (Vh). Черты сонатности в двухчастной форме с заключительной частью в новой тональности на самостоятельном материале. Реприза старосонатной формы Скарлатти: без Г П и с тональным подчинением П П.

Форма сюиты в музыке барокко. Происхождение сюиты. Танцевальная пара – павана и гальярда. Основные танцы сюиты. Регламентированная последовательность танцев в сюитах И.С.Баха (Allemanda, Couranta, Sarabanda, Giga). Вставные танцы (Менуэт, Гавот, Пасспье и др.). Возможные комбинации вставных танцев. Различие в структуре аллеманды, куранты, сарабанды и жиги – и вставных танцев. Роль барочной старинной двухчастной формы. Роль полифонии. Гомофонные тенденции во вставных танцах. Периодичность, форма **а в** и **а в с**. Сюита в творчестве Ф.Куперена. Связь с жанром. Классицистские тенденции в форме. Периодичность, форма рондо с неизменным рефреном.

Вокальные формы эпохи барокко. Ария da capo. Роль ритурнеля и репризы. Вокальные вариации на *basso ostinato*. Куплетные формы. Вариации на хорал. Роль циклических

жанров в эпоху смены стилей – от барокко к классицизму. Месса, кантата, оратория. Определение, характеристика элементов. Основные приемы драматургического развития.

Музыкальные произведения.

И.С.Бах. Сюиты для клавира. Английская сюита F–dur.

Бранденбургский концерт № 2.

Чакона d-moll для скрипки solo.

Гендель. Concerto grosso № 3, № 11.

Клавирные вариации из сюиты E–dur.

Перселл. Пассакалия из оперы *Дидона и Эней*.

И.С.Бах. Партита E–dur для скрипки соло, часть III.

Рамо. «Нежные жалобы».

Дандрие. «Дудочки».

Ф.Э. Бах. Рондо h–moll; рондо D–dur.

Формы классицизма (конец XVIII – первая треть XIX века).

Значение и выразительный потенциал формы–схемы. Некоторые закономерности бытования типовых форм в разных жанрах и стилях. Значение бытовых и фольклорных жанров в музыке конца XVIII – начала XIX века. Роль функциональной гармонии (вектора гармонии) в формах этого периода. Особенности ритма, синтаксиса и фактуры. Роль полифонии.

Синтаксис классической формы.

Синтаксис I. Роль мотива в теме, ее изложении и разработке. Типы тематизма: *мономотивный* (повторность ритмической формулы и сохранение звуковысотных контуров). Стабильность и изменяемость мотива. *Полимотивный* тематизм. Роль главного мотива (Korfmotiv) в развитии темы. Смешанные типы тем. Зависимость структуры мотива от его местоположения в теме и от функционального статуса раздела. Фраза как целостная тематическая единица темы. Фразовое членение мелодии лирических тем. Фраза – вступление.

Синтаксис II. Предложение и период.

Предложение как часть периода. Открытость в конце первого предложения и возможная открытость в начале второго. *Предложение как самостоятельная единица формы. Автономное предложение, завершенное совершенным кадансом на тонике основной или побочной тональности.* Функция такого предложения в простых формах: функция периода, то есть экспонирования темы. *Предложение открытое*, по структуре равное части периода, не имеющее, однако, продолжения в виде второго предложения и продолженное развивающим материалом. Типы таких предложений в крупной форме.

Период. Функции периода в форме: а) *экспонирование темы* в любом разделе формы; б) роль периода как *формы одночастной миниатюры.*

Нормативный, экспозиционный период. Период повторного строения (повторение всего первого предложения с другим кадансом); повторение одного-двух начальных тактов первого предложения в структуре второго; секвенция на расстоянии (проведение начальных тактов первого предложения в другой тональности).

Период ненормативный. Период с *расширением* во втором предложении до завершающего каданса. Материал расширения – секвентное развитие, внедрение новых элементов в структуру, элементы разработочного развития, нередко спровоцированного прерванным кадансом или преодолением каданса иным способом. **Период с дополнением.** Дополнение в функции завершения, после заключительного каданса второго предложения. Дополнение как функциональное подтверждение заключительной фазы. Повтор второго предложения в роли дополнения. Дополнение на новом материале. Дополнение в первом предложении.

Период модулирующий. Завершение периода в другой тональности. Как правило, в классическом стиле это тональность доминанты в мажоре и тональность параллельного мажора (III ступень) или минорная доминанта в миноре. Следует различать завершение периода на *доминанте основной тональности* и на доминанте как *тонике новой тональности*. В первом случае период является *однотональным*, но разомкнутым.

Период неповторного строения – второе предложение не содержит повторения материала первого. Степень отличия между первым и вторым предложением. Продолженное развитие как продолжение той же темы. Контрастное противопоставление предложений в периоде неповторного строения. Варианты структуры как нормативного, так и ненормативного периода, их зависимость от материала и структуры *второго предложения*.

Двойной период – повторенный варьированный период. При повторении изменяется фактура, регистр, тембр (в ансамбле или оркестре), но мелодические контуры, гармония, форма сохраняются. Двойной или повторенный период нередко появляется вместо обозначенного точного повторения: II. Значение варьирования (даже незначительного, касающегося деталей) для процесса движения формы. Невозможность перестановки начального периода на место варьированного.

Сложный период. Отличие от двойного периода: изменение мелодии и гармонии, при повторе простого периода в первую очередь, заключительного каданса. Возможно одновременное изменение фактуры, оркестровки, регистра. Причины появления двойного и сложного периода вместо точного повторения: 1) необходимость развития на территории экспонирования; 2) значение (в первом периоде) некоторых особенностей, требующих дополнительных приемов замыкания – точное (в принципе бесконечное) секвенцирование, значительный контраст между предложениями, чрезмерная краткость изложения, особенно если это период неповторного строения. Варьированное повторение и изменение гармонии и каданса, создающее новый тип связи, гармонизирующий весь экспозиционный раздел формы. Сложный период и двойной период как форма варьированной строфы A (a a 1) A (a2 a3).

Движущийся период (термин В.В. Протопова). Перемещение периода по разным тональностям без завершения в основной или доминантовой тональности. Встречается в разделах разработки, иногда в вариационном цикле (одна из вариаций).

Период как одночастная форма. Совпадение его общих контуров со структурой экспозиционного периода. Иной функциональный статус периода – одночастной формы как самостоятельного произведения или формы пьесы из цикла миниатюр, требующий функциональной полноты развития. Статус экспозиции – первое предложение, статус развития – второе предложение, статус завершения – дополнение или расширение с пространной зоной каданса. Период как форма куплета в вокальной музыке.

Простые формы.

Простые формы – структуры, включающие в себя части в форме периода и иные построения, соизмеримые с периодом.

Простая двухчастная форма. Связь с бытовым музицированием и фольклором. Два типа простой двухчастной формы: 1) **а в** – период + вторая часть на новом материале в форме периода (возможен вариант материала первого периода); 2) со второй частью развивающего типа, неустойчивого характера (не имеет структуры периода), но соизмеримой с первой частью по масштабу.

Простая двухчастная форма с включением. Первая часть – чаще всего период повторного строения. Вторая часть состоит из развивающего раздела, равного предложению + второй раздел, являющийся *повторением одного из предложений первого периода* (обычно это его второе предложение). Простая двухчастная форма – цельный организм из *двух частей*. Повторяющийся фрагмент первой части – одно предложение – сопрягается с развивающей частью, являясь ее *продолжением*. В этом ее отличие от

классической трехчастной формы, где *реприза полная* – особенность, отраженная в названии «*простая двухчастная форма с включением*» (термин Ю.Н.Тюлина).

Область применения простой двухчастной формы – инструментальная танцевальная и песенная музыка, песня и романс в вокальной музыке. Форма куплетной *песни с припевом* (в этом случае чаще употребляется первый вид формы). Простая двухчастная форма как *часть цикла миниатюр*. Простая двухчастная форма как *раздел сложной трехчастной формы (Trio)* как структура *рефрена* или *эпизода в рондо*, и как форма *темы строгих вариаций*. Простая двухчастная форма в *сонатной форме* – редко Г.П. в первой части, чаще Г.П. в сонатной форме финала. Композиционные функции простой двухчастной формы и ее жанровый генезис.

Простая трехчастная форма. Происхождение простой репризной трехчастной формы. Роль бытовой музыки, танцевальных и вокальных жанров. Репризность как признак классического стиля. Разновидности простой трехчастной формы:

1) **а** (период) + **в** (новый материал, построение, количественно соотносимое с предложением или периодом) + **а**₍₁₎ (период), реприза;

2) **а** (период) + **в** (развитие) + **а**₍₁₎ (период).

Типы реприз в простой трехчастной форме. а) Точная реприза, б) вариант тонального развития, в) реприза с изменением структуры – расширением, сокращением; возможное введение в репризу нового материала (из середины); г) реприза в форме предложения с расширением и дополнением.

Варьированная реприза: а) фактурная вариация; б) динамическая реприза.

Динамическая реприза. Разнообразие выразительных средств. Определение статуса динамической репризы развитием в предыдущем разделе. Динамическая реприза как кульминация формы.

Область применения простой трехчастной формы (частично совпадает с простой двухчастной): а) форма *миниатюры* как самостоятельного произведения (романс, инструментальная пьеса) или форма части цикла (инструментальный цикл миниатюр, вокальный цикл); б) форма *раздела сложной формы* – сложной трехчастной, рондо, реже сонатной. В качестве *темы вариаций* простая трехчастная форма встречается реже, чем простая двухчастная. Причина – в повторении одного и того же материала в конце темы (или вариации) и первой вариации (а также последующих).

Одночастная неперIODическая форма.

В музыке барокко и в музыке классицизма встречается как форма *вступлений* (прелюдий, вступительных разделов в крупной форме). Одночастная неперIODическая форма в *цикле миниатюр*. Развернутая *фазная одночастная форма в жанре фантазии*.

Сложные формы.

Общая черта сложных форм – отличие от простых в *структуре* крупных разделов, превышающей период и количественно сопоставимые с ним формы.

Сложная трехчастная форма. Две разновидности сложной трехчастной формы: а) форма с *Trio*; б) форма с *эпизодом*.

Сложная трехчастная с Trio. ее генезис в барочной сюите, в последовательности вставных танцев (Менуэт I, Менуэт II, Менуэт I). Нормативная структура сложной трехчастной формы с трио в классическом стиле – **А В А**, каждый раздел в *простой форме*: **А** (**ава, ав**), **В** (**ава, ава**), **А** (**ава, а**). Контраст крупных разделов формы. Роль фактуры и тембра в оркестровом и ансамблевом вариантах формы.

Тональные отношения: 1) Trio в той же тональности; 2) Trio в одноименном миноре или одноименном мажоре; 3) Trio в тональности S (IV, VI степени); 4) Trio в тональности параллельного минора; 5) Редко Trio в тональности доминанты.

Максимальная автономия частей, их развитость и законченность при сохранении целостности формы. Функциональная полнота разделов при ярком перевесе функций экспозиции (первый раздел), развития (второй раздел) и заключения (реприза + часто

кода). Зависимость частей и целостность формы. Принцип *функциональной дополненности*: оживленность, значимость разработочного раздела первой части дополняется статичностью материала и развития в Trio. В простой трехчастной и простой двухчастной форме Trio мелкие разделы представляют собой *вариантное переизложение* вместо точных повторов: **а а₁** вместо **а :II**, **в а в₁ а₁** вместо **в а :II**.

Положение сложной трехчастной формы с Trio в сонатно-симфоническом цикле – Менуэт в III части (перед финалом). Замена менуэта жанром скерцо – характерно для творчества Бетховена. Первоначальная *интермедийная функция менуэта* в творчестве Гайдна, Моцарта и, особенно, Бетховена. Усложнение соотношения этой части с замыслом, формой и материалом остальных частей цикла. Нередко в связи с ролью скерцо или менуэта в драматургии цикла эта часть занимает место *второй* части, а медленная часть располагается на третьем, предфинальном месте.

Расширение сложной трехчастной формы с Trio. В первом разделе вместо простой двух или трехчастной формы – сонатная полная, сонатная без разработки, вариационная, цепная форма. Художественная необходимость подобного расширения возникает в связи с положением скерцо в сонатном цикле, прежде всего – в симфонии, где скерцо должно соотноситься с масштабами других частей цикла.

Двойная сложная трехчастная форма. Два типа формы: 1) средний раздел (Trio) повторяется точно – **А В А В А**;

2) второе Trio строится на новом материале – **А В А С А**. Близость формы с двумя разными трио к форме рондо и отличие от нее.

Сложная трехчастная форма с эпизодом, ее амплуа в классическом цикле.

Средняя часть сложной трехчастной формы – *эпизод* – имеет *свободное строение*, как правило, – *тонально разомкнут и непосредственно переходит в репризу* (третью часть). Строение эпизода не поддается классификации. В качестве организующего принципа – консеквентное (термин Н.А. Римского-Корсакова) проведение тематического фрагмента в разных тональностях. В эпизоде возможно появление темы первой части в измененном виде. Иногда, эпизод может быть построен на развитии тем I части – например у Гайдна.

Сложная трехчастная форма с эпизодом в *медленных частях* цикла и в *самостоятельных пьесах* (ноктюрны, экспромты, музыкальные моменты и т.п.) у романтиков – Шуберта, Шопена.

Вариационная форма.

Строгие классические вариации. Цикличность вариационной формы. **Вариационный** принцип развития – изменение фактуры, регистра, тембра при сохранении синтаксиса, формы, общих контуров тонального плана. **Вариантный** принцип развития – изменение мелодии, синтаксиса, формы при сохранении узнаваемости темы. *Инвариант* строгих вариаций – форма, общие контуры синтаксиса и гармонии. Устойчивость инварианта и разнообразие средств преобразования темы (не только вариационные и варианты приемы). Преобразование фактуры и мелодии (вплоть до исчезновения ее контуров). Роль *производного тематизма* и нарастание роли контраста вариаций. *Группировка вариаций*, связи на расстоянии, удаление и приближение к теме. Введение в форму вариаций «не на тему» (вариация на вариацию). Преобразование принципа остинатных вариаций. Введение *фуги* и других полифонических форм. Принцип фугато или инвенции при сохранении инварианта (форма, гармония). Значение иноладовых и инотональных вариаций. *Вторичная крупная форма* – роль ладового контраста (подобие средней части) и возвращения и приближения к теме (подобие репризы). *Жанровое преобразование темы* в вариациях.

Образование *смешанной формы* на основе принципа вариаций. *Внедрение разработки и вариаций иного типа.*

Двойные вариации. Образование двойных вариаций на основе сложной трехчастной формы **А В А₁ В₁ А** и т.д. Двойные вариации с темами, изложенными в одном разделе **а в а₁ в₁**. Роль минорной вариации в двойных вариациях.

Вариации как *часть сонатно-симфонического цикла*. Зависимость количества вариаций от положения в цикле (в медленных частях и в финальной части).

Вариации как *форма самостоятельного произведения*. Нерегламентированность числа вариаций (от 3 до 33). Вариации как виртуозная *концертная* пьеса. Вариации на собственную тему и на заимствованную тему. Концертный принцип в фактуре и в наличии каденции. Роль вариации в *медленном темпе* внутри быстрого темпа. Местоположение этого Adagio.

Принцип варьирования в невариационных формах. Варьирование вместо точного повтора (внутриструктурное варьирование); фрагменты вариационного развития в разделах иных форм. Варьированные репризы.

Разнообразие принципов развития в вариационной форме (части цикла или самостоятельной пьесе). Ограничение варьирования внутри других форм фактурным (орнаментальным) типом изменения темы, вариантным переизложением. Невозможность создания полноценного цикла вариаций только на основе только вариационных и вариантных переизложений.

Форма рондо.

Связь формы рондо с фольклором. Принцип строения рондо – проведение основной темы (раздела) *не менее трех раз*, чередование рефрена с эпизодами.

Простое рондо и его варианты: а) трехтемное **А В А С А**; б) двухтемное **А В А В₁ А**, в) многотемное рондо **А В А С А В А** и т.д. Ходы между рефреном и эпизодами и их связующая функция. Отличие от рондо барокко – появление хода, яркость контраста тем и увеличение масштабов разделов. Тональные отношения разделов рондо. Значение ходов между эпизодами и рефреном; развитие и модуляции – чаще от эпизода к повторению рефрена. *Функциональное подобие* первого эпизода **В** в тональности доминанты – П П сонатной формы; эпизода **С** – трио сложной трехчастной формы. *Структура рефрена* и эпизодов – простая двух или трехчастная форма, реже период.

Усложнения формы простого рондо. *Проникновение разработки* (вместо хода) в качестве самостоятельного раздела, в серединные разделы эпизодов, в коду.

Отличие формы рондо от двойной сложной трехчастной. Сквозное развитие, текучесть рондо. Ходы и разработочные зоны в рондо как способ соединения, плавного перехода – в отличие от сопоставления относительно самостоятельных структур в сложной трехчастной форме.

Сонатная форма.

Происхождение и эволюция. Концертная форма (барочный концерт). Старинная двухчастная форма – старосонатная форма – сонатная форма венских классиков. Форма и жанр. Разновидности сонатной формы. Строение и драматургия. *Формообразующий принцип динамического сопряжения*.

Функции разделов формы. Реализация функции экспонирования основного материала в тематизме и структуре главной партии. Реализация функции экспонирования побочного материала в тематизме и структуре побочной партии.

Структура главной партии в сонатной форме. Роль связующей части главной партии. Особенности ее строения и развития. Переменность функций в связующей части.

Структура побочной партии в сонатной форме. Драматургическая роль заключительной части. Соотношение материала заключительной части с материалом экспозиции. Двойственность положения заключительной части. Сдвиг, место в форме и значение.

Основные типы экспозиций в классической сонатной форме.

Сонатная разработка. Переход от экспозиции к разработке. Наиболее распространенные методы развития тематизма. Типичное строение разработки. Количественные и качественные изменения материала в разработке. Переход к репризе.

Типы реприз. Реприза как раздел формы, не столько разрешающий противоречия экспозиции, сколько подчеркивающий их. Характерные изменения главной партии в

репризе. Судьба связующей части. «Сопrotивление материала» побочной партии тональности репризы. Основные драматургические особенности тонального подчинения. Эффект жанрового прояснения. Наиболее распространенные (кроме тонального подчинения) изменения в побочной партии. Кода в сонатной форме – разновидности и драматургическая роль.

Сонатная форма в *медленных частях* сонатно-симфонического цикла. Жанровый аспект. Конструктивные особенности. Специфика художественного содержания.

Сонатная форма в *первых частях сольного концерта*. Двойная экспозиция (первая – оркестр, вторая – оркестр с солистом), отличие первой от второй. Роль каденции. Роль вариационного развития.

Форма рондо-сонаты.

Общая схема семичастного рондо **А В А С А В₁ А** – структура и группировка в три крупных раздела: I раздел **А В А** (экспозиция), II раздел **С** – эпизод или **R** - (разработка), III раздел **А В₁ А** (реприза и кода). Тональное подчинение материала эпизода **В** – как признак сонатности. Признак рондо – повторение рефрена (Г П) после сонатной экспозиции. Преимущественное значение эпизода **С** вместо разработки. Заключительная часть после эпизода **В** («факультативный» раздел), усиливающая сходство с сонатной формой.

Контрастно-составная форма. Происхождение и функции в жанрах музыки барокко. Фантазия – фуга, прелюдия (импровизация) – фуга. Контрастно-составные формы типа сюитного. Контрастно-составные формы на основе сонатно-симфонического цикла. Незавершенность частей. Приближение к циклической форме. Приближение к сонатной форме с относительно самостоятельными по форме разделами.

Сонатно-симфонический цикл.

Происхождение циклической формы сонатно-симфонического цикла. Роль сюиты в его становлении. Отличительная черта четырехчастного цикла – *функциональная связь частей и регламентированность формы каждой из них.*

Сонатная форма в симфонии, ее *разновидности в первых, медленных и финальных частях.* Динамизм первой части, преимущественно неустойчивый характер связующей части, значительная по размерам разработка, иногда наличие коды–разработки. Сонатная форма без разработки или с ходом вместо разработки в медленных частях. Вариационное развитие. Тяготение к форме рондо, жанровый характер тематизма в финальной сонатной форме.

Варианты формы в частях сонатно-симфонического цикла: первая часть – вариационная (в редких случаях); вторая часть – форма медленного рондо, вариационная форма, сложная трехчастная с эпизодом; третья часть – менуэт, скерцо – сложная трехчастная; финал – сонатная форма, рондо, рондо–соната, вариации, (фуга, 29 соната Бетховена).

Сонатно-симфонический цикл *в камерных жанрах.* Нормативный для симфонии тип цикла распространяется и на жанр струнного квартета. В фортепианной (клавирной) сольной сонате, сонате для скрипки с ф-но – чаще встречается трехчастный цикл. Средняя часть либо Adagio, либо менуэт. Двухчастный цикл в фортепианной, виолончельной и скрипичной сонате (Моцарт, соната e-moll для скрипки и фортепиано). Многочастные (пятичастные) циклы в камерных ансамблях (квартет (см. поздние квартеты Бетховена) квинтет, секстет, октет).

Сонатно-симфонический цикл в жанре сольного (двойного, тройного) *концерта.*

Музыкальные формы романтизма (XIX век – начало XX века).

Новые жанры и формы. Цикл фортепианных миниатюр. Вокальный цикл. Цикл симфонической сюиты. Примеры циклов миниатюр в Багателях Бетховена.

Одножанровые циклы (этюды, прелюдии), многожанровые «сюитные» циклы. Жанр экспромта и музыкального момента. Цикл в одночастности, симфоническая поэма.

Изменение в традиционных типах форм. Сонатная форма. Изменение типа экспозиции. Роль трехчастности в изложении экспозиции темы Г П. Нарастание контраста между Г П и П П. Сонатная форма с сокращенной (только П П и заключительная часть) репризой и с зеркальной репризой. Динамическая реприза. Тональный план. Отклонения от классических тональных отношений. П П в тональностях второй степени родства. Трехтональные экспозиции и изменения в тональном плане репризы.

Форма рондо. Приближение к сюите (Шуман).

Свободные вариации. Инвариант – мелодия темы. Свобода развития, проникновение сюитного принципа. Изменение формы и тонального плана в процессе удаления от темы. Роль программности в симфонической музыке, зависимость формы от программы при автономии музыкальной формы. Программа и музыкальная форма.

Использование во второй половине XIX – начале XX века форм, сложившихся к середине XVIII века. Развитие и обогащение их новыми средствами в области мелодии, гармонии, фактуры, тембра. Обновление средств выразительности при сохранении основных принципов классических структур.

Музыкальные произведения.

Период, простые формы:

Бетховен. Сонаты: № 2, часть II; № 8, часть II; № 3, часть I; № 4, часть III; № 5, часть I (ГП); № 6, часть II; № 32, часть II; № 10, часть II (тема); № 1, часть III; № 7, часть III;

Шуберт. Двадцать менуэтов, № 1; Лендлер D–dur.

Моцарт. Симфония № 40, часть III; квартет № 9 D–dur, часть IV.

Гайдн. Соната C–dur, I часть; квартет № 1, часть III.

Григ. Норвежский танец № 2.

Глинка. «Жизнь за царя», песня Вани.

Моцарт. Серенада, часть IV; симфония № 3, Es–dur, III часть.

Шопен. Прелюдия № 1 № 7; мазурки op. 33, 31.

Скрябин. Прелюдия op. 11, e–moll.

Барток. Багатель № 3.

Шуберт. Соната B–dur, часть III.

Григ. 25 народных танцев и песен op. 17, № 2.

Сложная трехчастная форма:

Бетховен. Симфонии № 1, 2, 4 (III часть); № 3 (II и III часть); № 7, № 9 (II часть); сонаты № 3, 4 (II часть).

Моцарт. Симфонии № 39, 40, 41 (III часть).

Гайдн. Симфония № 104, III часть.

Шуберт. Квартет d–moll «Девушка и смерть», III часть.

Шопен. Ноктюрн № 4, F–dur.

Вариационная форма:

Моцарт. Соната A–dur, I часть.

Бетховен. Сонаты № 10, 32 (II часть); симфония № 3, часть IV, № 5, часть II; Вариации на тему Диабелли.

Гайдн. Симфония № 103, Es–dur, II часть.

Шуберт. Квартет d–moll «Девушка и смерть», II часть.

Бизе. «Арлезианка».

Равель. «Болеро».

Брамс. Симфония № 4, часть IV.

Шостакович. Симфония № 8, часть IV.

Шуман. Симфонические этюды.

Брамс. Вариации на тему Шумана.

Франк. «Симфонические вариации».
Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини.

Рондо:

Бетховен. Рондо C–dur op.51; сонаты: № 10 ,часть IV; №25, часть III, № 8, часть II.
Моцарт. Рондо a–moll; концерт для фортепиано с оркестром d–moll, часть II.
Шуман. Симфония № 1, часть II.
Брамс. Симфония № 1, часть III.

Сонатная форма:

Гайдн. Симфония № 103, I часть.
Моцарт. Первые части симфоний № 39 –41.
Бетховен. Первые части симфоний № 3, 4, 7.
Шуберт. Соната B–dur, I часть.
Шуман. Симфония № 4, I часть.
Лист. Соната h–moll.
Брамс. Симфония № 4, I часть.
Брукнер. Симфония № 5, I часть.
Малер. Симфония № 4, I часть.
Чайковский. Симфония № 4, I часть.
Рахманинов. Концерт для ф-но с оркестром № 3.
Прокофьев. Симфония № 6, I часть.
Шостакович. Симфония № 10, I часть.

Сюита:

Шуман. «Бабочки», «Карнавал».
Дебюсси. «Детский уголок».
Римский-Корсаков. «Шехеразада».
Чайковский. Сюиты № 1, № 3 (I часть).
Рахманинов. Сюита для двух фортепиано.

Музыкальные формы XX века.

Множественность музыкальных стилей и направлений. Усиление контраста между жанрами высокой музыки и музыки быта.

Музыкальные формы первой половины XX века. Эволюция форм классического типа в первой половине XX века. Продолжение и развитие принципов формообразования романтизма при изменении материала. Сохранение основных функций крупных инструментальных форм в инструментальных жанрах и опере. “Вместительность” и “прочность” классических форм.

Другая линия развития форм – отказ от функциональной классической (романтической) гармонии и классического музыкального синтаксиса. Атонализм.

Додекафония как принцип организации атонализма. Художественные достижения в сфере додекафонной музыки. Свободная и строгая система додекафонии, сериализм. Неполная додекафония. Строгая, близкая к серийности система Веберна.

Начальный этап развития сонористики и алеаторики в первой половине XX века. Использование новой техники (додекафония, алеаторика, сонористика) в творчестве отечественных композиторов. Разделение на два направления: 1) развитие и преобразование форм XIX века; 2) формообразование, тесно связанное с новой системой музыкального языка. Связи между этими направлениями. Эпизодичность включения додекафонии и алеаторики в формы классического типа в качестве особых приемов.

Превращение системы в прием.

Фольклоризм. Новая фольклорная волна. 1) Фольклор и традиционные формы. 2) Фольклор и новая техника. Художественные достижения в этой области.

Музыкальные формы второй половины XX века.

Множественность музыкальных систем. Расцвет сонористики и ее разновидностей. Превращение тембра («покровного» элемента классической музыки) в элемент базовый. Затрудненность общения низовой культуры с культурой высокой музыки. Невозможность любительского музицирования и запоминания в сфере высокой музыки. Гедонистический характер культуры. *Электронная музыка*. Роль цифрового ряда. *Приготовленная алекторика, микрополифония*. Новые принципы нотации. Письменная фиксация в чертежах и рисунках, адекватно отражающих принципы музыкального текста и способы исполнения. *Комбинаторика, спектральная музыка*. Примат рационального начала над интуицией.

Минимализм как крайнее течение. Комбинация тонов и роль оstinатных построений. Новое понимание художественного времени. *Открытые формы*.

Сосуществование классической традиции и новых течений. Формообразование; преобладание *сквозных, фазных и цепных форм*. Сохранение принципа музыкального синтаксиса, сопоставимого (но не совпадающего) с человеческой речью, его функций расчленения и связи. Принцип вариантного развития. Новое понимание категории *тема*.

Сохранение принципа построения цикла при изменении традиционных форм частей. В целом обновление музыкального языка и классических норм формообразования – более радикальное, чем в XIX – первой половине XX в.

Полистилистика (термин А.Шнитке) – игра со стилями, цитаты и аллюзии (псевдоцитаты). Их роль в драматургии произведения. Сопоставление стилей как идея произведения. Оправданность полистилистики в контексте сильного авторского стиля.

Новые течения в *субкультуре*. *Джаз как третий стиль*, промежуточное звено между субкультурой и высоким стилем. Эстетика джаза. Форма и принцип импровизации. Роль благозвучного диссонанса (диссонирующий аккорд терцовой структуры). Народные корни джаза как типа музицирования.

Песня. *Авторская песня*, сольная и ансамблевая. Текст и музыка. Примеры высокого стиля в авторской гитарной песне и в вокальных ансамблях. Рок-музыка, ее положительные и отрицательные стороны. Коммерческий характер массовой субкультуры, творчество по шаблону.

Принципы *аранжировки классической музыки* в «легком жанре». Положительные и отрицательные черты этого явления (распространение в массе слушателей и, вместе с тем, опoшление, девальвация ценностей)

Мюзикл как новая форма музыкального спектакля, близкая к оперетте. Заимствование «высоких» сюжетов, включение их в контекст легкого жанра.

Формы и жанры вокальной музыки.

Слово и музыка, их соотношение. Ритм, звуковысотная линия, тембр. Тон в речи и тон в музыке. *Встречный ритм*. (Термин Е. А. Ручьевской.) Отличие речевого ритма от музыкального в претворении текста в мелодии. Типы отношений музыки с прозаическим и стихотворным текстом. Роль метрической основы текста в организации ритма мелодии.

Жанры вокальной музыки. Камерные жанры: песня, романс, монолог. Композиция текста и композиция музыки. Речевой период и строфа – отличие и сходство.

Формы песни и романса: *куплетная* (повтор куплета и сквозное движение текста); куплетная с припевом. *Строфическая вариационная форма* – повтор мелодии и варьирование сопровождения в строфах. *Вариантная строфическая форма* – изменение мелодии и сопровождения. Аналогичные начала строф при различии продолжения, в развитии мелодии и сопровождения в каждой строфе. Форма периода, периодичность, пара периодичностей (в песне и романсе).

Сквозная форма, связь с типом монолога. Прозоподобный асимметричный ритм, свободное развертывание.

Сквозная строфическая форма а в с d e и т.д. Строеие формы как последовательности разных структурно оформленных строф. Изменение строфы при сохранении припева. Сквозная строфическая форма с нерегулярными репризами.

Смешанные формы. Сочетание куплетной и сквозной строфической (а а а в), развитие в процессе становления куплетной формы, “реакция” на текст. Сочетание свободного “прозоподобного” развития в музыке со структурной оформленностью эпизода. Сопоставление речитатива и песенной формы.

Особенности простых и сложных классических форм в вокальной музыке. *Простая двухчастная* как форма строфы и как самостоятельная форма. Ее драматургия, возможность резких контрастов частей. *Простая трехчастная форма.* Преобладание переизложения материала первой части. В середине неконтрастные, структурно оформленные середины. Реприза музыки и текста или музыки с новым текстом. *Рондо и двойные трехчастные формы.* *Сонатная форма* в вокальной музыке.

Опера.

Опера как синтетический жанр. *Музыка – первооснова оперы.* Значимость музыки вне спектакля и вне текста. Музыкальная и вербальная (отраженная в либретто) драматургия. Относительная автономия музыкальной драматургии, меняющееся соотношение текста и музыки (речитатив – песенные структуры). Событийность в опере и значение внутреннего действия, реакции на события – интроспективная, внутренняя речь.

Опера как целое. Взаимоотношение актов и картин. Последовательное разворачивание событий и временны́е разрывы. Контраст актов и картин как необходимое условие крупной макроциклической формы.

Составные элементы оперы. *Речитатив* как тип вокальной речи, наиболее близкий к речевому интонированию. Речитативный синтаксис: асимметрия, неповторность римических рисунков. Возможность интонирования мотивов, фраз внутри речитативного синтаксиса как элементов кантилены. Принцип мелодии Вагнера и оперы XX века.

Ария. Сольная ария как развернутое построение. Возможность контрастных разделов в арии. Традиционное сочетание речитатив – ария (сложная двухчастная форма), темповый контраст разделов Adagio – Allegro. Многочастная ария. Сложная форма в арии. *Ариозо.* Соответствие понятию простой формы. Включенность ариозо в действие. *Ариетта, каватина,* мелкие формы в опере (простые формы а в а, а в). Каватина и Ариетта как кантиленные и виртуозные номера в опере начала XIX века. «Вставные» номера в опере. Значение «вставных» номеров в драматургии в качестве *косвенной характеристики* действующих лиц. «Обобщение через жанр»: песня, танцевальная песня, «баллада», «рассказ». Значение «вставных» номеров в драматургии в качественной характеристике действующих лиц. Роль *куплетной* и *куплетно-вариационной* формы в этих номерах. *Крупные формы* в сольных номерах и ансамблях: сложная трехчастная, рондо, сонатная форма.

Хор в опере. Роль хора в действии как воплощение образа народа. Хор как реакция на события. Хор как обряд. Хор ораториальный, вынесенный за рамки конкретики сюжета. Роль вариантных и вариационных форм в хоре. Роль принципа рондо. Роль принципа *куплет– припев.* *Большая хоровая форма.* Принцип хоровода (куплет – припев), обогащенный многоуровневой структурой, вариантным принципом развития и включением нового материала. Отличие от формы рондо. Нерегулярность реприз. Отсутствие единой модели при явно выраженном принципе формообразования.

Принципы введения *полифонических форм* в оперу. Фуга, фугато, канон. Связь этих форм с драматической ситуацией.

Сочетание *внешнего и внутреннего действия* в историческом развитии оперного жанра. Номерная опера с резким функциональным контрастом речитатива и завершенных крупных форм. Роль сквозного развития в номерной опере. Специфика финала как сцены. Принцип сюиты в опере.

Сближение внешнего и внутреннего действия в опере второй половины XIX века. Значение оперной сцены как единства сквозного действия и реакции на событие (внутреннее действие). Изменение функций речитатива.

Опера сквозного действия на основе речитативного синтаксиса.

Преобладающее значение этого типа оперы в XX веке. Возрождение идеи номерной оперы.

Оперетта. Возникновение оперетты как травестирования высокой трагедии. Развлекательный характер оперетты, обязательность танцевальных жанров и комедийных песенных номеров.

Мюзикл как жанр. Высокое содержание в развлекательной форме. Непосредственная связь с бытующими интонациями, танцевальными и песенными жанрами. Социальный статус жанра и его музыкальная составляющая.

Музыкальные произведения . XX век.

Шостакович. Симфонии № 4, 8.

Прокофьев. Симфония-концерт для виолончели с оркестром.

Второй концерт для ф-но с оркестром.

Онеггер. Симфония № 3.

Барток. Концерт для ф-но с оркестром № 2.

Музыка для струнных, ударных и челесты.

Сибелиус. Симфония № 2.

Стравинский. «Петрушка»; «Симфония в трех движениях».

Шенберг. Квартет *fis-moll*.

Берг. Концерт для скрипки с оркестром.

Веберн. Кантата ор. 31.

Пендерецкий. «Страсти по Луке», часть I.

Лютославский. Симфония № 2.

Ноно. «Прерванная песня».

Тищенко. Симфония № 3.

Слонимский. «Симфонический мотет».

Шнитке. Концерт для альты с оркестром.

Канчели. Симфония № 4.

Штокхаузен. Фортепианная пьеса № 11.

Мессиан. «Каталог птиц».

Ксенакис. «Стохастическая музыка».

Булез. «Молоток без мастера».

Литература.

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.

Кон Ю. Г. Пьер Булез как теоретик. Л., 1985

Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. «Альфред Шнитке». М., 1990.

Кюрегян Г., Холопова В. Формы музыкальных произведений. М., 1999.

Музыкальные произведения для анализа.

Камерно - вокальная музыка.

Моцарт. «Когда Луиза сжигала письма возлюбленного».

Бетховен. «Аделаида»; цикл «К далекой возлюбленной».

Даргомыжский. «Ночной зефир».

Бородин. «Спящая княжна».

Глинка. *Руслан и Людмила*. Рондо Фарлафа.

Жизнь за царя. Рондо Антонида.

Чайковский. «Отчего?».
Балакирев. «Песня старика», «Взошел на небо месяц ясный».
Рахманинов. «В молчаньи ночи тайной».
Мусоргский. *Хованицина*. Гадание Марфы.
Шуберт. «Куда», из цикла “ Прекрасная мельничиха”.
Шуман. «Я не сержусь», из цикла “ Любовь поэта”.
Танеев. «Менуэт».

Вокальный и хоровой цикл.

Шуберт. «Зимний путь».
Шуман. «Любовь и жизнь женщины».
Мусоргский. «Детская»; «Песни и пляски смерти».
Шостакович. Вокальный цикл на стихи А. Блока.
Прокофьев. «Пять стихотворений А. Ахматовой».
Калинников. «Звезды гаснут».
Салманов. «Лебедушка».
Гаврилин. «Перезвоны».
Свиридов. «Пушкинский венок».
Бородин. *Князь Игорь*. Половецкие пляски.

Опера.

Вагнер. *Тристан и Изольда*. III д.
Верди. *Отелло*. IV д.
Глинка. *Руслан и Людмила*. Интродукция;
Жизнь за царя. III и IV д.
Моцарт. *Дон Жуан*. II д.
Мусоргский. *Борис Годунов*. II д. (2-я редакция).
Хованицина. Хоровая сцена из III д.
Римский-Корсаков. *Сказание о невидимом граде Китеже*. II д.

6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

6.1. Список литературы

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ч.1. М., 1971, 2012. https://rusneb.ru/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://rusneb.ru/catalog/000199_000009_005579891_1000280485/
3. Афонина Н. Ю. Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и Барокко: формообразующая роль музыкального синтаксиса: лекции. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2006. <https://e.lanbook.com/book/74018>
4. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. М., 2004. https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_002556557/
5. Казачков Б.С. Типология пьес «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха. Учебно-методическое пособие. Санкт-Петербург: Композитор, 2013. — 104 с. <https://e.lanbook.com/book/70193?category=3556>
6. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. СПб, 2013. https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_007836271/
7. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986. https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_002139622/
8. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1968. https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_005696220/

9. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М., 1982.
https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_001088687/
10. *Ручьевская Е.А.* Классическая музыкальная форма: учебник по анализу. СПб., 2004
https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000668280/
11. *Ручьевская Е.А.* Работы разных лет. Том I. Статьи. Заметки. Воспоминания : монография. СПб. : Композитор, 2011. — 485 с.
https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_005074873/
12. *Соколов А.С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992.
https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_001628483/
13. Теория современной композиции. Г. В. Григорьева и др. ; отв. ред. В. С. Ценова М., 2009. https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_002787274/
14. *Холопова В.* Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении. М., 1974.
https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003190108_168209/
15. *Холопова, В.Н.* Музыка как вид искусства: учебное пособие. СПб. : Лань, Планета музыки, 2014. — 320 с. http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=44767
16. *Холопова, В.Н.* Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебное пособие. — СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. — 491 с.
http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=30435
17. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.
https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_007226104/
18. Эстетика и теория искусств XX века. М., 2005.
https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_002709682/

6.2. Интернет-ресурсы

1. Учебные пособия, нотная литература, словари, архив классической музыки, художественная музыкальная литература: <http://intoclassics.net>
2. Учебные пособия, нотная литература: <http://notes.tarakanov.net>
3. Энциклопедия, словарь, аудиозаписи: <http://www.belcanto.ru>
4. Библиотека ТГПИ <http://library.tgpi.ru/main>
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 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- | <i>Знать:</i> основные типы форм классической |

| | |
|--|---|
| 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 | 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 контрольное занятие (в конце 5-го семестра), зачет с оценкой (в конце 6-го и 7-го семестров) и экзамен в конце 8-го семестра.

Зачеты с оценкой и экзамен проводятся по билетам, включающим два вопроса; первый вопрос имеет более общий, проблемный характер, второй — более конкретный.

Наряду с вопросами на усмотрение педагога студенту может быть предложен аудио-тест — 5–6 фрагментов из произведений, включенных в список основной музыкальной литературы, и (или) определение по фрагменту партитуры произведения и его автора.

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 основы основных типов 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 нотного текста**

| | | | | |
|--|--|--|---|---|
| <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>Не умеет</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>Умеет, допуская фактические ошибки и неточности,</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>Умеет в достаточной мере</i> анализировать музыкальное произведение в контексте композиционн о-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи (определенной национальной школы), в том числе современности ; анализировать произведения, относящиеся к различным гармонически м системам; выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы | <i>Умеет</i> свободно 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 |
|--|--|--|---|---|

**Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции:
Устный ответ на вопросы билета, анализ нотного текста**

| | | | | |
|---|---|--|---|---|
| <i>Владеть:</i> профессиональн ой терминологией, | <i>Не владеет</i> профессиональн ой терминологией, | <i>Частично владеет</i> профессиональн ой | <i>В целом владеет</i> профессиональ ной | <i>В полной мере владеет</i> профессиональн ой |
|---|---|--|---|---|

| | | | | |
|--|--|---|---|---|
| <p>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;</p> | <p>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;</p> | <p>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;</p> | <p>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;</p> | <p>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;</p> |
|--|--|---|---|---|

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 билета | 0-10 | 11-14 | 15-17 | 18-20 |
| б) содержание и полнота ответа на поставленные 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, аналитические 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 свободно владеет фактическим материалом по заданному вопросу, умеет определить причинно-следственные связи исторических фактов и культурных явлений, логично и грамотно, с использованием профессиональной терминологии обосновывает свою точку зрения. Давая ответ на вопрос, он правильно приводит даты тех или иных событий, имена композиторов и музыкальных деятелей, названия и жанровую принадлежность произведений, а также свободно ориентируется в нотном тексте.

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

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

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

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

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

8.4. Контрольные материалы

8.4.1. Список музыкальной литературы

5-й семестр

Бах. Прелюдии d–moll, D–dur, fis–moll, I том ХТК.

Гайдн. Лондонская симфония c–moll, I часть Г П.; III часть Трио.

Бетховен. Сонаты для фортепиано № 1, 2, 7, 29, Г П.

Брамс. Четвертая симфония, I часть, Г П.

Чайковский. Четвертая симфония. II часть.

6-й семестр

И.С.Бах. Сюиты для клавира. Английская сюита F–dur.

Бранденбургский концерт № 2.

Чакона d-moll для скрипки solo.

Гендель. Concerto grosso № 3, № 11.
Клавирные вариации из сюиты E–dur.
Перселл. Пассакалия из оперы *Дидона и Эней*.
И.С.Бах. Партита E–dur для скрипки соло, часть III.
Рамо. «Нежные жалобы».
Дандрие. «Дудочки».
Ф.Э. Бах. Рондо h–moll; рондо D–dur.

7-й семестр

Период, простые формы:

Бетховен. Сонаты: № 2, часть II; № 8, часть II; №3, часть I; № 4, часть III; № 5, часть I (ГП); № 6, часть II; № 32, часть II; № 10, часть II (тема); № 1, часть III; № 7, часть III;
Шуберт. Двадцать менуэтов, № 1; Лендлер D–dur.
Моцарт. Симфония № 40, часть III; квартет № 9 D–dur, часть IV.
Гайдн. Соната C–dur, I часть; квартет №1, часть III.
Григ. Норвежский танец № 2.
Глинка. «Жизнь за царя», песня Вани.
Моцарт. Серенада, часть IV; симфония № 3, Es–dur, III часть.
Шопен. Прелюдия № 1 № 7; мазурки op.33, 31.
Скрябин. Прелюдия op. 11, e–moll.
Барток. Багатель № 3.
Шуберт. Соната B–dur, часть III.
Григ. 25 народных танцев и песен op.17, № 2.

Сложная трехчастная форма:

Бетховен. Симфонии № 1, 2, 4 (III часть); № 3 (II и III часть); № 7, № 9 (II часть); сонаты № 3, 4 (II часть).
Моцарт. Симфонии № 39, 40, 41 (III часть).
Гайдн. Симфония № 104, III часть.
Шуберт. Квартет d–moll «Девушка и смерть», III часть.
Шопен. Ноктюрн № 4, F–dur.

Вариационная форма:

Моцарт. Соната A– dur, I часть.
Бетховен. Сонаты № 10, 32 (II часть); симфония № 3, часть IV, № 5, часть II; Вариации на тему Диабелли.
Гайдн. Симфония № 103, Es–dur, II часть.
Шуберт. Квартет d–moll «Девушка и смерть», II часть.
Бизе. «Арлезианка».
Равель. «Болеро».
Брамс. Симфония № 4, часть IV.
Шостакович. Симфония № 8, часть IV.
Шуман. Симфонические этюды.
Брамс. Вариации на тему Шумана.
Франк. «Симфонические вариации».
Рахманинов. Рhapsодия на тему Паганини

8-й семестр

Рондо:

Бетховен. Рондо C–dur op.51; сонаты: № 10 ,часть IV; №25, часть III, № 8, часть II.
Моцарт. Рондо a–moll; концерт для фортепиано с оркестром d–moll, часть II.

Шуман. Симфония № 1, часть II.
Брамс. Симфония № 1, часть III.
Сонатная форма:
Гайдн. Симфония № 103, I часть.
Моцарт. Первые части симфоний № 39 –41.
Бетховен. Первые части симфоний № 3, 4, 7.
Шуберт. Соната В–dur, I часть.
Шуман. Симфония № 4, I часть.
Лист. Соната h–moll.
Брамс. Симфония № 4, I часть.
Брукнер. Симфония № 5, I часть.
Малер. Симфония № 4, I часть.
Чайковский. Симфония № 4, I часть.
Рахманинов. Концерт для ф-но с оркестром № 3.
Прокофьев. Симфония № 6, I часть.
Шостакович. Симфония № 10, I часть.

Сюита:

Шуман. «Бабочки», «Карнавал».
Дебюсси. «Детский уголок».
Римский-Корсаков. «Шехеразада».
Чайковский. Сюиты № 1, № 3 (I часть).
Рахманинов. Сюита для двух фортепиано

Шостакович. Симфонии № 4, 8.
Прокофьев. Симфония-концерт для виолончели с оркестром.
Второй концерт для ф-но с оркестром.
Онеггер. Симфония № 3.
Барток. Концерт для ф-но с оркестром № 2.
Музыка для струнных, ударных и челесты.
Сибелиус. Симфония № 2.
Стравинский. «Петрушка»; «Симфония в трех движениях».
Шенберг. Квартет fis–moll.
Берг. Концерт для скрипки с оркестром.
Веберн. Кантата ор. 31.
Пендеревский. «Страсти по Луке», часть I.
Лютославский. Симфония № 2.
Ноно. «Прерванная песня».
Тищенко. Симфония № 3.
Слонимский. «Симфонический мотет».
Шнитке. Концерт для альты с оркестром.
Канчели. Симфония № 4.
Штокхаузен. Фортепианная пьеса № 11.
Мессиан. «Каталог птиц».
Ксенакис. «Стохастическая музыка».
Булес. «Молоток без мастера».
Моцарт. «Когда Луиза сжигала письма возлюбленного».
Бетховен. «Аделаида»; цикл «К далекой возлюбленной».
Даргомыжский. «Ночной зефир».
Бородин. «Спящая княжна».
Глинка. *Руслан и Людмила*. Рондо Фарлафа.
Жизнь за царя. Рондо Антонида.

Чайковский. «Отчего?».
 Балакирев. «Песня старика», «Взошел на небо месяц ясный».
 Рахманинов. «В молчаньи ночи тайной».
 Мусоргский. *Хованицина*. Гадание Марфы.
 Шуберт. «Куда», из цикла “ Прекрасная мельничиха”.
 Шуман. «Я не сержусь», из цикла “ Любовь поэта”.
 Танеев. «Менуэт».
 Шуберт. «Зимний путь».
 Шуман. «Любовь и жизнь женщины».
 Мусоргский. «Детская»; «Песни и пляски смерти».
 Шостакович. Вокальный цикл на стихи А. Блока.
 Прокофьев. «Пять стихотворений А. Ахматовой».
 Калининков. «Звезды гаснут».
 Салманов. «Лебедушка».
 Гаврилин. «Перезвоны».
 Свиридов. «Пушкинский венок».
 Бородин. *Князь Игорь*. Половецкие пляски.
 Вагнер. *Тристан и Изольда*. III д.
 Верди. *Отелло*. IV д.
 Глинка. *Руслан и Людмила*. Интродукция;
Жизнь за царя. III и IV д.
 Моцарт. *Дон Жуан*. II д.
 Мусоргский. *Борис Годунов*. II д. (2-я редакция).
Хованицина. Хоровая сцена из III д.
 Римский-Корсаков. *Сказание о невидимом граде Китеже*. II д.

8.4.2. Примерные вопросы и задания для самостоятельной работы и подготовки к семинарским занятиям

| Семестр | Номер темы | Вопросы и задания |
|---------|------------|---|
| 1 | 2 | 3 |
| 5 | 1–6 | Период и его разновидности. Построения, выполняющие функцию периода Простая одночастная форма |
| 6 | 7-12 | Простая двухчастная форма Простая трёхчастная форма Сложная трёхчастная форма и её разновидности Вариации на basso и soprano ostinato Вариации венских классиков Свободные вариации |
| 7 | 13-18 | Старинное рондо Рондо венских классиков Рондо романтиков Рондо в опере |
| 8 | 19-24 | Сонатная форма. Общая характеристика на примере Лондонских симфоний Гайдна. Главная партия в симфониях Чайковского. Связующая часть на примере сонат для фортепиано Бетховена. Побочная партия в симфониях Брамса. Заключительные части экспозиций Симфоний Моцарта Разработка на примере Симфоний Малера. |

| | | |
|--|--|--|
| | | Эпизодическая тема в разработке. Реприза в симфониях Шостаковича. Кода в симфонических произведениях Бетховена. Сонатная форма в оперной арии. Сонатная форма в творчестве Прокофьева. |
|--|--|--|

8.4.3. Примерные билеты к зачетам и экзамену

| Семестр | Номер задания | Формулировка задания |
|---------|--|--|
| 1 | 2 | 3 |
| 6 | 1.1 | Период повторного строения: |
| | 1.2 | Бетховен Соната № 2, часть II |
| | 2.1 | Второе предложение разработочного типа: |
| | 2.2 | Гайдн Соната C Dur, I часть (гл.п.) |
| | 3.1 | Второе предложение типа «продолженное развитие»: |
| | 3.2 | Бетховен Соната № 8, часть II |
| | 4.1 | Период с расширением: |
| | 4.2 | Гайдн Квартет № 1 (66), часть III |
| | 5.1 | Период с дополнением: |
| | 5.2 | Бетховен Соната № 3, часть |
| | 6.1 | Период с расширением и дополнением: |
| | 6.2 | Бетховен Соната № 4, часть III |
| | 7.1 | Двойной период: |
| | 7.2 | Бетховен Соната № 8, часть II |
| | 8.1 | Сложный период: |
| | 8.2 | Бетховен Соната № 12, часть I |
| | 9.1 | Предложение-период: |
| | 9.2 | Бетховен Соната № 6, часть II |
| | 10.1 | Периодоподобная одночастная форма: |
| | 10.2 | Скрябин Прелюдия op.11, e-moll |
| 11.1 | Свободная одночастная форма: | |
| 11.2 | Барток Багатель № 3 | |
| 12.1 | Безрепризная трехчастная форма: | |
| 12.2 | Мусоргский «Хованщина», Гадание Марфы | |
| 13.1 | Сложная трехчастная форма и трехчастная композиция в хоровой музыке и в опере. | |
| 13.2 | Бетховен симфония № 3, часть II, III | |

| | | |
|---|------|--|
| | 14.1 | Вариации на Basso ostinato |
| | 14.2 | Бах Месса h-moll, Crucifixus |
| | 15.1 | Вариации на Soprano ostinato |
| | 15.2 | Глинка «Камаринская» |
| | 16.1 | Вариации венских классиков (строгие) |
| | 16.2 | Бетховен вариации из сонаты № 30 |
| | 17.1 | Свободные вариации |
| | 17.2 | Рахманинов вариации на тему Паганини |
| | 18.1 | Рондо венских классиков |
| | 18.2 | Бетховен Рондо из сонаты № 21 |
| | 19.1 | Рондо послебетховенского периода |
| | 19.2 | Шуман Венский Карнавал |
| 8 | 1.1 | Сонатная форма в медленных частях сонатно-симфонического цикла. |
| | 1.2 | Бетховен Сонаты №№ 1,2 II часть |
| | 2.1 | Конструктивные особенности сонатной формы. Специфика художественного содержания. |
| | 2.2 | Моцарт Симфония №№ 39-41, I-е части |
| | 3.1 | Сонатная форма в творчестве Венских классиков |
| | 3.2 | Бетховен Симфония № 8 |
| | 4.1 | Сонатно-симфонический цикл |
| | 4.2 | Шостакович Симфония № 8 |
| | 5.1 | Симфоническое творчество Чайковского |
| | 5.2 | Главная партия на примере фортепианных сонат Бетховена |
| | 6.1 | Симфоническое творчество Брамса |
| | 6.2 | Побочная партия на примере симфоний Брамса |
| | 7.1 | Разработка сонатной формы |
| | 7.2 | Разработка Второй симфонии Малера |
| | 8.1 | Симфоническое творчество Шостаковича |
| | 8.2. | Реприза сонатной формы на примере симфоний Шостаковича |
| | 9.1 | Особенности симфонической формы Прокофьева |
| | 9.2 | Шестая симфония Прокофьева |
| | 10.1 | Сквозная и контрастно-составные формы |
| | 10.2 | Бородин «Князь Игорь», Половецкие пляски |
| | 11.1 | Программная сюита: |
| | 11.2 | Шуман «Бабочки», «Карнавал» |
| | 12.1 | Непрограммная сюита: |
| | 12.2 | Чайковский Сюита № 1, Сюита № 3 |
| | 13.1 | Вокальный и хоровой цикл: |
| | 13.2 | Свиридов Курские песни |

8.4.4. Примерный материал для аудио-тестов

6-й семестр

И.С.Бах. Сюиты для клавира. Английская сюита F–dur.
Бранденбургский концерт № 2.
Чакона d-moll для скрипки solo.
Гендель. Concerto grosso № 3, № 11.
Клавирные вариации из сюиты E–dur.
Перселл. Пассакалия из оперы *Дидона и Эней*.
И.С.Бах. Партита E–dur для скрипки соло, часть III.
Рамо. «Нежные жалобы».
Дандрие. «Дудочки».
Ф.Э. Бах. Рондо h–moll; рондо D–dur.

7-й семестр

Период, простые формы:

Бетховен. Сонаты: № 2, часть II; № 8, часть II; №3, часть I; № 4, часть III; № 5, часть I (ГП); № 6, часть II; № 32, часть II; № 10, часть II (тема); № 1, часть III; № 7, часть III;
Шуберт. Двадцать менуэтов, № 1; Лендлер D–dur.
Моцарт. Симфония № 40, часть III; квартет № 9 D–dur, часть IV.
Гайдн. Соната C–dur, I часть; квартет №1, часть III.
Григ. Норвежский танец № 2.
Глинка. «Жизнь за царя», песня Вани.
Моцарт. Серенада, часть IV; симфония № 3, Es–dur, III часть.
Шопен. Прелюдия № 1 № 7; мазурки op.33, 31.
Скрябин. Прелюдия op. 11, e–moll.
Барток. Багатель № 3.
Шуберт. Соната B–dur, часть III.
Григ. 25 народных танцев и песен op.17, № 2.

Сложная трехчастная форма:

Бетховен. Симфонии № 1, 2, 4 (III часть); № 3 (II и III часть); № 7, № 9 (II часть); сонаты № 3, 4 (II часть).
Моцарт. Симфонии № 39, 40, 41 (III часть).
Гайдн. Симфония № 104, III часть.
Шуберт. Квартет d–moll «Девушка и смерть», III часть.
Шопен. Ноктюрн № 4, F–dur.

Вариационная форма:

Моцарт. Соната A– dur, I часть.
Бетховен. Сонаты № 10, 32 (II часть); симфония № 3, часть IV, № 5, часть II; Вариации на тему Диабелли.
Гайдн. Симфония № 103, Es–dur, II часть.
Шуберт. Квартет d–moll «Девушка и смерть», II часть.
Бизе. «Арлезианка».
Равель. «Болеро».
Брамс. Симфония № 4, часть IV.
Шостакович. Симфония № 8, часть IV.
Шуман. Симфонические этюды.
Брамс. Вариации на тему Шумана.

Франк. «Симфонические вариации».
Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини

8-й семестр

Рондо:

Бетховен. Рондо C–dur op.51; сонаты: № 10 ,часть IV; №25, часть III, № 8, часть II.
Моцарт. Рондо a–moll; концерт для фортепиано с оркестром d–moll, часть II.
Шуман. Симфония № 1, часть II.
Брамс. Симфония № 1, часть III.

Сонатная форма:

Гайдн. Симфония № 103, I часть.
Моцарт. Первые части симфоний № 39 –41.
Бетховен. Первые части симфоний № 3, 4, 7.
Шуберт. Соната B–dur, I часть.
Шуман. Симфония № 4, I часть.
Лист. Соната h–moll.
Брамс. Симфония № 4, I часть.
Брукнер. Симфония № 5, I часть.
Малер. Симфония № 4, I часть.
Чайковский. Симфония № 4, I часть.
Рахманинов. Концерт для ф-но с оркестром № 3.
Прокофьев. Симфония № 6, I часть.
Шостакович. Симфония № 10, I часть.

Сюита:

Шуман. «Бабочки», «Карнавал».
Дебюсси. «Детский уголок».
Римский-Корсаков. «Шехеразада».
Чайковский. Сюиты № 1, № 3 (I часть).
Рахманинов. Сюита для двух фортепиано

Шостакович. Симфонии № 4, 8.
Прокофьев. Симфония-концерт для виолончели с оркестром.
Второй концерт для ф-но с оркестром.
Онеггер. Симфония № 3.
Барток. Концерт для ф-но с оркестром № 2.
Музыка для струнных, ударных и челесты.
Сибелиус. Симфония № 2.
Стравинский. «Петрушка»; «Симфония в трех движениях».
Шенберг. Квартет fis–moll.
Берг. Концерт для скрипки с оркестром.
Веберн. Кантата op. 31.
Пендеревский. «Страсти по Луке», часть I.
Лютославский. Симфония № 2.
Ноно. «Прерванная песня».
Тищенко. Симфония № 3.
Слонимский. «Симфонический мотет».
Шнитке. Концерт для альта с оркестром.
Канчели. Симфония № 4.
Штокхаузен. Фортепианная пьеса № 11.
Мессиан. «Каталог птиц».
Ксенакис. «Стохастическая музыка».

Булез. «Молоток без мастера».
 Моцарт. «Когда Луиза сжигала письма возлюбленного».
 Бетховен. «Аделаида»; цикл «К далекой возлюбленной».
 Даргомыжский. «Ночной зефир».
 Бородин. «Спящая княжна».
 Глинка. *Руслан и Людмила*. Рондо Фарлафа.
 Жизнь за царя. Рондо Антонида.
 Чайковский. «Отчего?».
 Балакирев. «Песня старика», «Взошел на небо месяц ясный».
 Рахманинов. «В молчаньи ночи тайной».
 Мусоргский. *Хованщина*. Гадание Марфы.
 Шуберт. «Куда», из цикла “ Прекрасная мельничиха”.
 Шуман. «Я не сержусь», из цикла “ Любовь поэта”.
 Танеев. «Менуэт».
 Шуберт. «Зимний путь».
 Шуман. «Любовь и жизнь женщины».
 Мусоргский. «Детская»; «Песни и пляски смерти».
 Шостакович. Вокальный цикл на стихи А. Блока.
 Прокофьев. «Пять стихотворений А. Ахматовой».
 Калининков. «Звезды гаснут».
 Салманов. «Лебедушка».
 Гаврилин. «Перезвоны».
 Свиридов. «Пушкинский венок».
 Бородин. *Князь Игорь*. Половецкие пляски.
 Вагнер. *Тристан и Изольда*. III д.
 Верди. *Отелло*. IV д.
 Глинка. *Руслан и Людмила*. Интродукция;
 Жизнь за царя. III и IV д.
 Моцарт. *Дон Жуан*. II д.
 Мусоргский. *Борис Годунов*. II д. (2-я редакция).
Хованщина. Хоровая сцена из III д.
 Римский-Корсаков. *Сказание о невидимом граде Китеже*. II д.

8.4.5. Примерные вопросы для письменного экспресс-тестирования

| Семестр | Задание |
|---------|---|
| 5 | Раскройте смысл понятия «Музыкальный жанр». Исторические предпосылки и различные условия бытования жанров в профессиональной музыке. |
| | Классификация жанров. Роль жанра в процессе восприятия и «дешифровки» содержания музыкального произведения. |
| | Жанровая драматургия, жанровая модуляция, жанровое обогащение, «обобщение через жанр». «Прямое» и «встречное» жанровое представление. Диффузия жанров. Суммарная жанровая модель и различные методы работы с ней. |
| 6 | Период как функциональная и как структурная единица. Основные признаки периода |
| | Раскройте смысл понятия «Простые формы» |
| | Раскройте смысл понятия «Сложные формы» |
| | Вариационность как принцип формообразования |

| | |
|---|---|
| | Выразительный и конструктивный потенциал мультирепризной драматургии рондо |
| | Происхождение и эволюция сонатной формы |
| 7 | Сонатная форма в творчестве русских и зарубежных композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков |
| | Эволюция формы и жанра в соответствии с особенностями индивидуального стиля перечисленных композиторов |
| | Типы сюит (от раннего барокко до наших дней). Вокально-инструментальные циклические формы XVII – XVIII веков |
| 8 | Вокальный цикл в западноевропейской музыке второй половины XIX века: художественное содержание, особенности строения и развития, способы объединения частей. |
| | Вокальные циклические формы и жанры в русской музыке XIX столетия: влияние театра, жанровое, обновление, роль текста, речевая интонация. |
| | Кантатно-ораториальные жанры в музыке XX века: хоровой цикл, кантата, оратория, вокальная и вокально-хоровая симфония в советской музыке. Вокально-симфонический цикл и вокальная симфония. Симфония с голосом: выразительные, конструктивные и драматургические особенности. |
| | Сюита и сонатно-симфонический цикл История становления |
| | Сквозная и контрастно-составная формы. История возникновения и сфера бытования |

Приложение 1. Методические рекомендации для преподавателей

Для проведения аудиторных занятий используются традиционные формы организации учебного процесса:

1)

групповые практические занятия, в том числе интерактивные формы работы (просмотр видеозаписей, прослушивание аудиозаписей произведений с комментарием преподавателя и последующим обсуждением; практические занятия могут также включать исполнение студентами произведений, входящих в программу курса истории зарубежной музыки, с последующим обсуждением);

2)

индивидуальные занятия.

Содержательной особенностью данного курса является сочетание в нем базового исторического подхода (широта общекультурного контекста в неразрывной связи с вопросами общей истории) и опоры на музыкально-теоретическую методологию историко-стилевого анализа (проблемы музыкального языка, техники композиции, жанра, формы, авторского стиля и стиля эпохи, стилевой эволюции). В лекциях и семинарских сообщениях, посвященных исторической проблематике, должна быть особенно четко выдержана систематизация конкретных фактов и методических материалов; необходимо стремиться к максимально логичному и упорядоченному их изложению. Проблемы авторского стиля (стиля эпохи) должны раскрываться с помощью глубокого изучения музыкального текста, путем выявления и постижения стилевых закономерностей, складывающихся в конкретных произведениях одного автора либо композиторов-современников — принадлежащих к одной национальной школе, представляющих разные традиции, направления, течения и т.п.

В качестве закрепления и обобщения пройденного материала рекомендуется делать синхронистические «срезы» по определенным эпохам (векам, десятилетиям, годам),

чтобы студенты могли составить более четкое представление о ведущих тенденциях данного периода. Сюда же можно включить краткие экскурсии в смежные виды искусств.

Приложение 2. Методические рекомендации для обучающихся по освоению дисциплины

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

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

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

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

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

В процессе изучения дисциплины студент должен активно пользоваться фондами Научной музыкальной библиотеки СПбГК⁴, техническими средствами, которыми располагают Медиациентр 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 | Работа с литературой, слушание музыки | 6 |
| 2. | | Музыкальная форма | Работа с литературой, слушание музыки | 6 |
| 3. | | Музыкальный синтаксис | Выполнение аналитических заданий | 8 |
| 4. | | Музыкальная тема. Принципы развития | Выполнение письменных работ | 6 |
| 5. | | Функциональные основы музыкальной формы | Работа с литературой, слушание музыки | 6 |
| 6. | | Музыкальная форма как целое | Работа с литературой, слушание музыки | 8 |
| ИТОГО часов в семестре: | | | | 40 |

⁴ Для подготовки студентов к зачетам и экзамену в нотный отдел Научной музыкальной библиотеки СПбГК заблаговременно подается список музыкальной литературы, необходимой для данной конкретной группы.

| | | | | |
|--------------------------------|---|--|---------------------------------------|------------|
| 7. | 6 | Простые формы в музыке эпохи барокко | Работа с литературой, слушание музыки | 6 |
| 8. | | Сложные (развернутые) формы в музыке эпохи барокко. Вариации на basso ostinato | Работа с литературой, слушание музыки | 6 |
| 9. | | Сложные (развернутые) формы в музыке эпохи барокко. Концертная форма | Выполнение аналитических заданий | 8 |
| 10. | | Сложные (развернутые) формы в музыке эпохи барокко. Фантазийные формы | Выполнение письменных работ | 6 |
| 11. | | Сложные (развернутые) формы в музыке эпохи барокко. Куплетное рондо | Работа с литературой, слушание музыки | 8 |
| 12. | | Формирование старосонатной формы | Работа с литературой, слушание музыки | 6 |
| ИТОГО часов в семестре: | | | | 40 |
| 13. | 7 | Форма сюиты. Вокальные формы эпохи барокко | Работа с литературой, слушание музыки | 6 |
| 14. | | Формы классицизма (конец XVIII – первая треть XIX века). | Работа с литературой, слушание музыки | 6 |
| 15. | | Синтаксис классической формы | Выполнение аналитических заданий | 8 |
| | | Простые формы | Выполнение письменных работ | 6 |
| 16. | | Сложные формы | Работа с литературой, слушание музыки | 6 |
| 17. | | Вариационная форма | Работа с литературой, слушание музыки | 8 |
| ИТОГО часов в семестре: | | | | 40 |
| 18. | 8 | Форма Рондо | Работа с литературой, слушание музыки | 6 |
| 19. | | Сонатно-симфонический цикл | Работа с литературой, слушание музыки | 6 |
| 20. | | Музыкальные формы романтизма (XIX век – начало XX века). | Выполнение аналитических заданий | 8 |
| 21. | | Музыкальные формы XX века | Выполнение письменных работ | 6 |
| 22. | | Формы и жанры вокальной музыки | Работа с литературой, слушание музыки | 6 |
| 23. | | Опера | Работа с литературой, слушание музыки | 8 |
| ИТОГО часов в семестре: | | | | 40 |
| Всего часов по курсу: | | | | 160 |

Литература для самостоятельной работы

1. *Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы – М., 1978
2. *Дмитревская К.* Анализ хоровых произведений – Л., 1965
3. *Друскин М.* Клавирная музыка. Л., 1972
4. *Евдокимова Ю.* О старосонатной форме. Сборник «Вопросы музыкальной формы» Вып. 2
5. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка первой половины XVIII века. М., 1983.
6. *Иванова Л.* Концертная форма в первых частях Бранденбургских концертов И.С.Баха // Форма и стиль, II часть. Л., 1990
7. *Казачков Б.* Типология пьес в «Хорошо темперированном клавире» И.С.Баха : Лекция. СПб., 2013.
8. *Климовицкий А.* Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д.Скарлатти // Вопросы музыкальной формы, вып 1. М., 1986.

9. *Коробова А. Г.* Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М., 2007.
10. *Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н.* Григорианский хорал. М., 2008
11. *Кюрегян Т.С.* Форма в музыке XVII-XX веков. 2-е, изд. испр. и доп. М., 2003
12. *Лаул Р.* Модулирующие формы. Л., 1986.
13. *Москва Ю.В.* Григорианика (григорианский хорал и средневековая литургическая монодия). М., 2010
14. *Протопопов В.* Вариационные процессы в музыкальной форме – М.,1967
15. *Ручьевская Е.* «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен – СПб.,2005
16. *Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы – Л.,1977
17. *Скрёбков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
18. *Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т.* Шнитке А. Музыкальная форма. М., 1974.
19. *Холопов Ю.* Концертная форма И.С.Баха // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
20. *Холопов Ю.* Музыкальные формы классической традиции. Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2012
21. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.
22. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М., 1980.
23. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования. Простые формы – М., 1983
24. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч.1. М., 1988; Ч.2. М., 1990.
25. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1984.
26. *Цуккерман В.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.
27. *Широкова В.* О прототипах метроритмической организации тематизма Concerto Grosso в музыке барокко // Сборник «Ритм и форма». Изд. «Союз Художников», С-Пб., 2002