

1. Цель и задачи курса
2. Требования к уровню освоения содержания курса
3. Объем дисциплины, виды учебной работы и отчетности
4. Структура и содержание дисциплины
5. Организация контроля знаний
6. Материально-техническое обеспечение дисциплины
7. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Методические рекомендации преподавателям
2. Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

1. Цели и задачи дисциплины

Целью дисциплины является формирование представлений о принципах исторического развития музыкальной формы, навыков анализа музыкальных форм разных жанров и стилей, музыки с поэтическим текстом, необходимых для профессиональной музыкально-исполнительской, педагогической, и музыкально-просветительской деятельности.

Задачи:

- понимание стилевых процессов в музыке XVI – XXI вв., диалектики эпохальных и индивидуально-авторских стилей; рассмотрение основных категорий музыкальной композиции в их историческом становлении и развитии;
- овладение различными методами анализа музыкального произведения и специфическими приемами анализа музыки с поэтическим текстом;
- воспитание практических навыков анализа музыкальных произведений разных эпох;
- ориентация в учебной и научной литературе по данной дисциплине.

2. Требования к уровню освоения содержания дисциплины

Изучение дисциплины направлено на формирование следующих универсальных и общепрофессиональных компетенций:

Компетенции	Индикаторы достижения компетенций
УК-1. Способен осуществлять поиск, критический анализ и синтез информации, применять системный подход для решения поставленных задач.	<i>Знать:</i> – этапы исторического развития человечества; – принципы поиска методов изучения произведения искусства; – терминологическую систему;
	<i>Уметь:</i> – осмысливать процессы, события и явления мировой истории в динамике их развития, руководствуясь принципами научной объективности и историзма; – использовать полученные теоретические знания о человеке, обществе, культуре, в учебной и профессиональной

	<p>деятельности; – критически осмысливать и обобщать теоретическую информацию; – применять системный подход в профессиональной деятельности.</p>
	<p><i>Владеть:</i> – технологиями приобретения, использования и обновления социогуманитарных знаний; – навыками рефлексии, самооценки, самоконтроля; – общенаучными методами (компаративного анализа, системного обобщения).</p>
<p>ОПК-1. Способен понимать специфику музыкальной формы и музыкального языка в свете представлений об особенностях развития музыкального искусства на определенном историческом этапе.</p>	<p><i>Знать:</i> – теоретические и эстетические основы музыкальной формы; – основные этапы развития европейского музыкального формообразования, – характеристики стилей, жанровой системы, принципов формообразования каждой исторической эпохи;</p> <p><i>Уметь:</i> – применять теоретические знания при анализе музыкальных произведений; – различать при анализе музыкального произведения общие и частные закономерности его построения и развития; – рассматривать музыкальное произведение в динамике исторического, художественного и социальнокультурного процесса; – выявлять жанрово-стилевые особенности музыкального произведения, его драматургию и форму в контексте художественных направлений определенной эпохи;</p> <p><i>Владеть:</i> – профессиональной терминологией; – навыками использования музыковедческой литературы в процессе обучения;</p>

	– методами и навыками критического анализа музыкальных произведений и событий;
ОПК-6. Способен постигать музыкальное произведение внутренним слухом и воплощать услышанное в звуке и нотном тексте.	<i>Знать:</i> – принципы пространственно-временной организации музыкального произведения разных эпох, стилей и жанров, облегчающие восприятие внутренним слухом; – стилевые особенности музыкального языка композиторов XX века в части ладовой, метроритмической и фактурной организации музыкального текста;
	<i>Уметь:</i> – анализировать музыкальное произведение во всей совокупности составляющих его компонентов (мелодические, фактурные, тонально-гармонические, темпоритмические особенности), прослеживать логику темообразования и тематического развития опираясь на представления, сформированные внутренним слухом;
	<i>Владеть:</i> – навыками гармонического, полифонического анализа, целостного анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом.

3. Объем дисциплины, виды учебной работы и отчетности

Время изучения дисциплины – 3,4 семестры. Общая трудоемкость дисциплины 108 часов, аудиторных часов 66 часа, самостоятельная работа 42 часа. Зачет – 3 семестр, экзамен – 4 семестр. Контрольные и аттестационные работы проводятся 2 раза в семестр.

4. Структура и содержание дисциплины

Наименование темы	Аудиторные часы
1. Анализ музыкальных произведений. Введение в курс	4
Музыка как вид искусства. Содержание и форма в музыке	4
3. Выразительные средства музыки. Тематизм. Драматургия	4
4. Музыкальный стиль и жанр	4
5. Функции частей музыкальной формы	4
6. Простые формы	8
7. Сложные формы	8
8. Рондо	4
9. Вариационные формы	4
10. Сонатная форма	6
11. Циклические формы	4
12. Свободные и смешанные формы	2
13. Особенности формообразования в вокально-хоровой музыке	4
14. Особенности формообразования в синтетических жанрах	2
15. Особенности формообразования в музыке XX века	4
Итого	66

Лекция 1. Анализ музыкальных произведений. Введение в курс

Предмет, цели, методы анализа музыкальных произведений. Анализ как интегрирующая дисциплина всех сторон музыкального произведения. Исторические вехи развития европейского музыкального искусства с XVII по XX век. Художественная идея целого. Анализ музыкальных произведений как интегрирующая дисциплина, основанная на единстве всех сторон музыки, подчиненном художественной идее целого. В основе курса – рассмотрение музыкальных произведений на различных этапах истории через понятия традиции, культуры. Представления о единстве культуры в различные эпохи. Опора на ключевые вехи истории (рождение христианской

культуры, гуманистическое Новое время с двумя его основами – церковной и светской); видение их сущностных связей. Категория музыкальной формы как сочетание двух принципов – логического (структура каждой отдельной формы) и исторического (эволюционное развитие каждой формы). Воплощение всего художественного многообразия в различных музыкальных формах. Конечная цель курса анализа музыкальных произведений, совпадающая с целью всей системы подготовки музыканта-профессионала, с воспитанием его духовно-образного музыкального слуха в поиске возвышенной красоты. Специфическая роль теоретической интерпретации в этом процессе в ее тесной связи с интерпретацией исполнительской. Иерархия музыкальных форм.

Лекция 2. Музыка как вид искусства. Содержание и форма в музыке

Специфика музыки как особой эстетической ценности. Формирование автономного музыкального языка и особой сферы распространения музыки. Сходства и различия музыки и других видов искусства (литературы, изобразительное искусство и т.д.). Пространственно-временная спецификация музыкального искусства. О музыкальном искусстве говорят как о «наиболее чувственном среди искусств». Поэзию или живопись невозможно воспринимать на уровне физиологических реакций, музыка может не только восприниматься, но и воспроизводиться без включения интеллекта, и горизонт такого слушания и музицирования достаточно широк. Соотношение содержания и формы в музыке.

Лекция 3. Выразительные средства музыки. Тематизм. Драматургия

Роль данных средств как специфических для музыки. Темп, тембр, динамика, агогика – средства более общего плана в сравнении со специфически музыкальными средствами. Параллельный и противоположный способы взаимодействия средств музыкальной выразительности в создании того или иного художественного эффекта.

Музыкально-выразительные средства как необходимый компонент в методике целостного анализа, а также в жанровом и стилистическом типах анализа. Мелодия – музыкальная мысль, выраженная одногласно. Значение мелодии в ряду специфически музыкальных средств выразительности, в жанровом характере музыки. Взаимодействие мелодии с гармонией, ритмом, фактурой. Линия как специфическое свойство мелодии. Связь мелодии с речью (мелодия как акт музыкальной речи, как первичная форма музыкального высказывания – М.Арановский); роль интонации в мелодии, сходства и отличия речевой и музыкальной интонации («состояние тонового напряжения» – Б.Асафьев). Кульминационный и бескульминационный типы мелодического движения, разные линейные закономерности в каждом из них. Кульминация, ее разные типы. Ритм как фактор временной организации в музыке (соотношение звуков по продолжительности). Метр – акцентная сторона ритма (соотношение звуков по тяжести и легкости, его выражение в тактовом размере). Широкое и тесное значение понятий ритма и метра. Значение ритма и метра для жанровой основы; становление типичных ритмических фигур в танцевальных жанрах. Разнообразие ритмических рисунков, их связь с мелодическими закономерностями. Склад – принцип изложения голосов, фактура – конкретный вид реализации музыкальной ткани, тип взаимосвязи компонентов музыкального текста. Формообразующее действие фактуры. Одногласный склад (монодия); ранние типы многоголосия (органум, фобурдон). Типы многоголосного склада – гетерофония (подголосочность); имитационная и неимитационная (разнотемная) полифония. Гомофония, аккордовый склад. Смешанные типы. Тема как комплекс выразительных средств, определяющий дальнейшее становление музыкальной формы. Форма темы, ее масштабы и структура в зависимости от эпохи, стиля, жанра произведения. Полифонические темы, темы гомофонно-гармонического склада. Изменение критериев темы в музыке XX века. Части темы – мотив, фраза. Виды тематического развития. Понятие драматургии. Логика музыкальной композиции.

Лекция 4. Музыкальный стиль и жанр

Жанр – исторически отстоявшиеся разновидности, класс, типы музыки, художественные модели, находящиеся в коллективной памяти композиторов, исполнителей, слушателей определенной исторической и национальной культуры и имеющие свойственные каждой эпохе особенности содержания и формы. Различные принципы классификации жанровой системы. Понятие о жанрах первичных, то есть бытовых, обиходных, и вторичных – преподносимых (А.Сохор). Жизненное предназначение музыкальных жанров. Светская (концертная, театральная) музыка как наследница высоких церковных критериев серьезности, благородства, красоты; специфические интонационные выразительные средства, характер содержания, особенности формы. *Бытовые* жанры, наиболее тесно связанные с жизненной ситуацией, (колыбельные, танцы, марши). Домашнее музицирование. В фольклоре полюс возвышенного, погруженного в вечность искусства – духовные стихи, протяжная русская песня, идущая от знаменного распева; полюс сиюминутно-злободневного - частушка. Иерархическое строение жанровой системы. Ее различные уровни и их соотношения: музыка преподносимая в отличие от бытовой, обиходной; различия концертной и театральной музыки как разновидностей преподносимой; различия балетной и оперной музыки как разновидностей театральной; в рамках оперы – жанровые разновидности *seria* и *буффа*; жанровые компоненты оперного спектакля и их различия – арии, ансамбли, хоровые сцены; жанровые отличия арии от ариозо, ариетты и т.д. Исторические истоки существующих жанров во всем их многообразии. В основе – опора на воплощение древнейших жанровых прототипов: коллективное движение, индивидуальную речь. Три жанровых начала – *моторика, декламационность и кантилена* (С.Скребков). Жанровые теории Холоповой, Цуккермана, Соколова.

Музыкальный стиль – своеобразие музыки определенной эпохи, страны, композиторской школы (соответственно – стиль исторический,

национальный, стиль направления), стиль музыки выдающегося композитора или периода его творчества (индивидуальный стиль). Стилиевое многообразие распространяется и на исполнительское искусство. Стержень стиля *барокко* – аффект, понимаемый в ту эпоху как выражение чувства, содержащего в себе идею вечности. Основа стиля *классицизма* – полный внутренней динамики мир в его совершенстве. Совмещение полярности – интенсивного развития и легкой схватываемости слушателем музыкальной формы, функциональной контрастности в метрической организации, фактуре, форме-композиции – достигается благодаря принципу «централизующего единства» (С.Скребков). Сущность *романтического* стиля (по Ф.Шиллеру) – «прекрасная человеческая душа», ее эмоциональное состояние. Отсюда особая роль «волнового» принципа в движении мелодии и выстраивании драматургии.

XX век содержит множество стилиевых направлений, которые с самого его начала развивались в разных искусствах наряду с традиционными (среди них – фовизм, неоязычество, кубизм, функционализм, урбанизм, конструктивизм и некоторые другие). Особенности стиля *XX века* в музыке являются следующие: *стилизация* – воспроизведение иного стиля в пределах собственного, *полистилистика* – метод сочинения, основанный на включении в произведение выразительных средств, принадлежащих другим стилям. Иностилистический материал дается с помощью *аллюзии* (намек), точной или измененной *цитаты* (тематического образования, имеющего первоисточник), *псевдоцитаты* (не имеющей такового). Органичность полистилистики в музыке выдающихся композиторов в рамках их собственного творческого стиля.

Лекция 5. Функции частей музыкальной формы

Функции разделов музыкальной формы. Отражение в них общелогических функций начала, развития, завершения (i m t). Теория Б. Асафьева. Специфические музыкальные композиционные функции (экспозиция, разработка, связка-ход, реприза). Добавочные композиционные функции

вступления и коды. Типы изложения, характерные для каждого раздела формы.

Лекция 6. Простые формы

Период: определение, классификации.

Простая двухчастная форма. Две разновидности – безрепризная и репризная. Безрепризная в своем простейшем виде – сопоставление (единство) двух периодов повторного строения. Жанровые (фольклорные) корни – запев и припев, напевная тема и инструментальный отыгрыш, ригурнель. Роль двухчастных двухтемных простых форм контрастного типа в музыке романтиков, включение их в сюитные циклы. Двухчастная форма со второй частью развивающего типа, замкнутой каденцией. Реприза в простой двухчастной репризной форме – одно из предложений периода, чаще второе при середине в размере предложения, либо синтез первого и второго предложений, нередко в переработанном виде.

Простая трехчастная форма. Отличие от простой двухчастной формы: полная реприза, самостоятельность разделов, большие масштабы формы, возможен доминантовый предыкт перед репризой, наличие коды (реже в самостоятельных пьесах – вступление). Промежуточная между простой двухчастной и трехчастной формами – простая репризная. Две разновидности простой трехчастной формы – *однотемная* с развивающей серединой и *двухтемная* с контрастной серединой, встречается реже, более характерна для составных форм. Функции частей. Первая часть – период любого типа (нередко модулирующий в доминантовом направлении). Вторая часть: неустойчивость – тонально-гармоническая (избегание главной тональности, секвенции, нередко – доминантовый предыкт), тематическая (дробление, мотивное развитие, полифонические приемы), структурная. Размеры середины – равная периоду, но не может быть меньше, и значительно больше. Реприза может быть точной, варьированной, тонально измененной, расширенной, синтетической, динамизированной. Простая

трехчастная форма с тональной репризой, безрепризная трехчастная – форма АВС. Динамическая трехчастная форма, приемы внешней динамизации – изменение громкости звучания, усложнение фактуры и ритма, а также внутренней – изменения мелодии, гармонии, структуры. Простые формы как части сложных форм.

Лекция 7. Сложные формы

Новое качество – наличие яркого тонального и тематического контраста в форме. Возможные истоки сложной двухчастной формы – развернутое до самостоятельной части вступление или кода. Довольно редкое использование сложной двухчастной формы в инструментальной музыке. В сложной двухчастной форме, как и в сложной трехчастной, одна из частей образует простое двух- или трехчастное построение, а вторая не имеет более сложной структуры. Разновидности сложной двухчастной формы определяются содержанием ее второй части. Если в ней проводится последующее развитие тематического материала первой части, то ее можно определить как форму с последующим развитием А+А1 (безрепризную и репризную). В случае, когда вторая часть проводит новый тематический материал, образуется контрастная форма (А+В). Безрепризная сложная двухчастная форма, которая встречается в произведениях доклассического стиля, характеризуется тем, что вторая часть начинается с нового, иногда разработочного развития материала, но с подобным предыдущему развитию в конце части. Репризная сложная двухчастная форма характеризуется тем, что вторая часть начинается с повторения первой части (часто на кульминации) и дальше развивается несколько другим путем. Она используется в творчестве Й.С.Баха, но особенно характерна для романтиков (большие размеры и сложное развитие материала). При этом модуляционное развитие становится свободнее (используются далекие тональности).

Истоки сложной трехчастной формы – сюита танцев (менуэт I - менуэт II – менуэт III da capo) и оперная ария da capo. Виды сложных трехчастных

форм: с трио и с эпизодом. Принципиальное различие этих видов форм: составной характер сложной трехчастной формы с трио и наличие связок и сквозного развития в сложной трехчастной форме с эпизодом. Сложная трехчастная форма с трио. Сложная трехчастная форма с эпизодом – различные виды эпизодов: 1) контрастная тема без связки в тональности субдоминантовой группы или одноименной, развитие, предыкт к репризе; 2) ход (связующая тема), новая тема в тональности доминантовой группы (побочная тема), возвратный ход, реприза первой темы – форма Adagio с сонатным наклоном – обычно медленные части сонатно-симфонического циклов. Сложная трехчастная форма может иметь вступление и коду. Размеры вступления могут колебаться от нескольких тактов и до развитых построений. Тематически они могут быть родственными с крайними разделами или трио или же являются самостоятельными. Роль коды в сложной трехчастной форме бывает достаточно значительной. В первую очередь – это утверждение главной тональности произведения и обобщение контрастного тематического материала всей формы. Она может строиться на материале крайних разделов, трио или быть синтетической. С гармонической стороны для коды характерными есть отклонения в субдоминанту, повторное кадансирование на тонике, органнй пункт сначала на доминанте, а затем на тонике. В результате повторения средней части и репризы образуется сложная трех-пятичастная форма. Сложная трехчастная форма более характерна для вокальной музыки. Особенность: тематический и, как правило, тональный или ладовый контраст без репризного замыкания (что связано с текстом или программой, иногда скрытой).

Лекция 8. Рондо

Понятие «рондо» используется в двух значениях – как жанр и как форма. Рондо как жанр – это подвижная пьеса песенно-танцевального характера, которой свойственны опосредствованные связи с хороводным круговым движением (из французского рондо Rondeau – круг). Форма рондо состоит из нескольких проведений главной темы (рефрена), между которыми

вводятся другие, разной степени контрастности разделы (эпизоды). Постоянное возвращение главной мысли обеспечивает единство формы в целом; введение же эпизодов, каждый раз других, поддерживает интерес к новому в форме, предотвращает монотонность в композиции и подчеркивает в ней момент развития. Источники этой формы достигают самых давних времен: в Средневековье, а дальше и в Ренессансе эта форма является часто употребляемой в профессиональной вокальной музыке (кое-что со специфической трактовкой). Впоследствии она вкореняется в музыке инструментальной, где приобретает откristализованные черты. Учитывая происхождение и особенности строения (частое возвращение одной и той же музыкальной мысли) определяется присущее рондо содержательное направление. Чаще всего рондо характеризуются оживленным характером и подвижным темпом, хотя и существует немало его образцов и в медленном темпе. Сфера же драматического для рондо не есть свойственной. В сравнении с другими формами рондо имеет некоторые принципиальные особенности. Прежде всего оно не является количественно регламентированным, то есть количество частей в нем может быть произвольным. Минимальное количество частей, как правило, составляет пять, максимальное же количество теоретически не является ограниченным. Практически необходимое определение этого предела принадлежит автору: величина и завершенность формы определяется композитором в зависимости от тематического содержания, общего замысла и тому подобное. Качественных ограничений – относительно тематизма, структуры рефрена и эпизодов – в этой форме тоже нет. Поэтому при всей своей простоте принципиальная схема рондо может воплощаться по-разному, что и подтверждается исторически – выработкой определенных, доминирующих в ту или другую стилистическую эпоху типов построения этой формы. Собственно с исторической точки зрения различают: 1. старофранцузское рондо; 2. классическое рондо; 3. романтическое рондо; 4. современное рондо. Характеристика этих типов рондо. Применение формы рондо очень

разнообразно: 1. как форма самостоятельного произведения; 2. как часть сонатно-симфонического цикла – в финалах, иногда медленных частях; 3. в вокальной музыке; 4. как форма оперной или балетной сцены; 5. как раздел более крупной формы (например, сложной трехчастной).

Лекция 9. Вариационная форма

Вариационное проведение принадлежит к несложным и очень употребимым способам развития тематического материала. Вариационная форма выносит этот способ в разряд главного, ведущего принципа построения: она представляет собой тему и ряд ее видоизменений, которые вместе образуют самодостаточное произведение или часть цикла. Отсюда и соответствующие разные названия: вариации, тема с вариациями, ария с вариациями, вариационный цикл, вариационная форма и т.п. Количество составных частей в вариационной форме (как и в форме рондо), не является принципиально регламентированным, то есть за размерами эта форма может быть различной – от нескольких вариаций до нескольких их десятков. Вместе с тем, характерной особенностью вариационной формы является свобода выбора исходного материала в случае его использования для отдельного произведения (то есть тема может быть авторской или заимствованной). Тема вариаций излагается в простой завершенной форме. Чаще всего это – период, простая двух- или трехчастная форма, которая сохраняется и в каждой из вариаций. Часто темой вариаций может быть отрывок из какого-либо популярного произведения другого композитора, народная песня или танец. Для темы характерны простота, запоминаемость (выразительный интонационный материал), несложность гармонического языка и фактуры, темповая умеренность. Тема, основной контур которой сравнительно скупой, дает большой простор для композиторской фантазии при варьировании путем усложнения и детализации. Вместе с тем она должна быть настолько индивидуальной, чтобы ее отдельные обороты легко узнавались в вариациях (специфические мелодические обороты, характерная гармоническая

последовательность и тому подобное). Классификация вариаций: 1) старинные вариации (остинатность) – барокко, 2) фигуративные (орнаментальные) – классицизм, 3) жанрово-характерные – романтизм. Строгие и свободные вариации – иная классификация.

Строение цикла вариаций. В расположении вариаций наблюдается определенная тенденция: 1. классические вариации в большей мере, чем старинные, контрастируют за характером одна с другой и располагаются таким образом, что каждая последующая является более сложной, нежели предыдущая; 2. в больших вариационных циклах со значительным количеством вариаций, характерным есть расположение последних группами, по признаку однотипного варьирования темы. Группа размещенных рядом вариаций изложена в примерно одинаковой фактуре, благодаря чему композиция в целом воспринимается более крупными разделами; 3. для объединения вариаций большое значение имеет размещение кульминаций; 4. в этом смысле значительную роль играет и принцип контраста. Этому способствует использование одноименной тональности для некоторых вариаций (сопоставление мажора и минора). Кроме того, постепенно становится обычным и контраст темпов; 5. для общей композиции вариационного цикла большое значение имеет строение и особенности двух последних вариаций. Предпоследняя вариация часто возвращается к начальному или близкому к нему изложению темы, иногда пишется в более медленном движении или темпе.

Использование вариационных форм. Вариационные формы получили в музыке очень широкое и разнообразное применение. Они встречаются и как форма отдельного произведения, и как часть цикла (сюиты, сонаты, симфонии), и как форма раздела какой-либо сложной формы (например, средняя часть сложной трехчастной формы). В вокальной музыке – как форма песен, арий, хоров. Очень распространена форма вариаций в инструментальных жанрах – сольных и оркестровых (разновидность – оркестровые вариации).

Лекция 10. Сонатная форма

Сонатной называется такая репризная форма, в основе которой лежит противопоставление двух тем, которые при начальном изложении (в экспозиции) контрастируют тематически и тонально, а после разработки (в репризе) повторяются обе в главной тональности, то есть тонально сближаются. Как высший тип гомофонной структуры, сонатная форма является наиболее сложной и развитой, в которой непрерывный динамический процесс развития музыкальной мысли совмещается со стройностью и четкостью структуры. Основой сонатной драматургии является противопоставление главной и побочной партий со следующим выводом, а основой определения формы – логика тонального развития (тональное противопоставление двух тем в экспозиции и их тональное объединение и сближение в репризе). В сравнении с другими формами, сонатная форма дает большие возможности для выражения значительного по глубине содержания – героического и эпического, трогательной лирики, психологической драмы, трагических коллизий. В зависимости от того, что представляет собой средний раздел, различают три вида полной сонатной формы: 1. с разработкой в средней части (развитие тематического материала экспозиции); 2. с новым материалом в средней части (эпизод); 3. с переходом в среднем разделе (небольшой переход типа связки к репризе, называют полусокращенной, используется редко).

Функции тем и частей. С гармонической стороны ГП может иметь полную каденцию в главной тональности (замкнутая), или заканчиваться половинной каденцией на доминанте (разомкнутая) или модулировать в доминантовую тональность. По структуре ГП может быть периодом, простой трехчастной формой, реже простой двухчастной формой или составленной из нескольких тем или элементов. СП осуществляет переход к побочной партии, готовит ее появление, поэтому в большинстве случаев она тонально неустойчива, не имеет замкнутых построений и за характером направлена в

сторону ПП. Размеры ее разные – от нескольких тактов к большим построениям. В тональном отношении связующая тема может начинаться в основной тональности, а заканчиваться модуляцией в тональность доминанты (иногда с предыдущим отклонением в субдоминантовую сферу), двойной доминанты или близкую терцевую по отношению к ПП. В тематическом отношении связующая тема может строиться на элементах основной части ГП, на промежуточной (самостоятельной) теме, реже на элементах ПП. ПП, в отличие от главной, тонально стойкая, более завершенная в своем развитии и часто большая за размерами. По характеру тематизма она, как правило, противопоставляется главной партии. Мера контраста связана со стилем и жанром произведения, и растет у романтиков. По структуре основная часть ПП бывает развернутым свободным построением, может включать две или три построения или несколько тем. ЗП завершает развитие экспозиции. В тематическом отношении строится на новой теме, на элементах главной или побочной тем или их комбинации. Одной из основных черт разработки, как наиболее напряженного раздела формы, есть интенсивное развитие тематизма экспозиции, его разностороннее показывание и образная трансформация. Тональная неустойчивость, частые модуляции придают разработке характер непрерывного движения, действия, неустойчиво-целеустремленного или неустойчиво-«поискового» характера, с углублением контраста тем или их мотивного сближения. Важное значение в разработке имеют методы тематического развития: мотивный, вариационный, вариантный, полифонический (имитация, фугато, канон, тема в увеличении (аугментация), тема в уменьшении (диминуция), инверсия (ракоход), зеркальное проведение. К приемам тонально гармонического развития можно отнести модуляцию, избегание в стойком виде тональностей экспозиции, использование неустойчивых гармоний, эллиптических оборотов, субдоминантовых и одноименных тональностей. Одним из средств упорядочения в свободном тонально гармоническом развитии разработки есть использование тональных

планов по квинтам, квартам, терциям. Реприза в сонатной форме является результатом противопоставления экспозиции и разработки. В наиболее простом виде она репродуцирует экспозицию с той разницей, что ПП проводится в основной тональности. Наряду с этим, в большинстве случаев в ГП есть ряд изменений: 1) она несколько сокращается (если в экспозиции она представляла собой развернутую трехчастную форму); 2) она несколько расширяется; 3) она приобретает разработочный характер; 4) она проводится не в основной тональности. Связующая тема не изменяется в том случае, если в экспозиции она заканчивалась на доминанте основной тональности. В других случаях изменения в ней вызваны технической необходимостью прийти к ПП в другой тональности. Для ПП в репризе, как правило, характерными есть отсутствие структурных, применение тональных изменений в произведениях венских классиков. ПП проводится в главной тональности, реже сначала в побочной (субдоминантовой), а затем в главной. В заключительной теме существенных изменений (кроме тональных) нет. К особым видам реприз можно отнести: 1) зеркальную репризу, в какой ГП и ПП меняются местами; 2) неполную репризу, в которой пропущена ГП.

Применяется сонатная форма в сонатно-симфоническом цикле (первая часть, финал, медленная часть), отдельных произведениях самостоятельного характера, увертюрах, реже вокальной музыке и оперных сценах.

Лекция 11. Циклические формы

Музыкальная форма называется циклической, если она состоит из нескольких частей, самостоятельных по форме, контрастирующих за характером (в первую очередь за темпом), но связанных единством идейно-художественного замысла. Самостоятельность частей выражается, отчасти, в том, что они в ряде случаев могут исполняться отдельно. При исполнении всей циклической формы между ее частями делаются перерывы, величина которых не фиксируется в нотной записи, а определяется исполнителем. В циклической форме все части тематически разные.

В инструментальной музыке сложились два основных вида циклических форм: сюита и сонатно-симфонический цикл.

Сюита: определение, история, классификация (старинная, новая). Части сюитного цикла связаны между собой единым замыслом, но не объединяются единой линией последовательного развития, как в произведении с сонатным принципом объединения частей. *Старинная сюита* наиболее полно представлена в творчестве композиторов первой половины 18 века – в первую очередь Й. С. Баха и Ф. Генделя. Основой типичной старинной сюиты эпохи барокко были четыре контрастных между собой по темпу и характеру танцы, расположенные в определенной последовательности: 1. Алеманда (немецкий) – умеренный, четырехдольный, чаще всего полифонического состава хороводный танец-поход. Характер этого почтенного, несколько величавого танца в музыке отображается в умеренном, сдержанном темпе, в специфическом затакте (1|6+1), спокойных и напевных интонациях. 2. Куранта (итальянское слово *corrente* – текущий, текучий) – более резвый трехдольный сольный танец, который исполнялся парой танцоров на баллах при дворе. Фактура куранты чаще всего полифоническая, но характер музыки несколько другой – она более подвижна, ее фразы более коротки, подчеркнуты стакатными штрихами. 3. Сарабанда – танец испанского происхождения, известный с 16 века. Это также поход, но траурно похоронный. Сарабанда чаще всего исполнялась соло и сопровождалась мелодией с сопровождением. Отсюда для нее характерна аккордовая фактура, которая в ряде случаев переходила в гомофонную. Существовали медленный и быстрый вид сарабанды. У Й. С. Баха и Ф. Генделя – это медленный трехдольный танец. Для ритма сарабанды характерна остановка на второй доле такта. Встречаются сарабанды лирически пронизательные, сдержанно скорбные и другие, но всем им свойственна значимость и величие. 4. Жига – очень быстрый, коллективный, несколько комичный (матросский) танец ирландского происхождения. Для этого танца характерен триольный ритм и (в подавляющем большинстве)

фигурируемое изложение (реже вариации на *basso-osinato* и fuga). Все танцы писались в одной тональности и в старинной двухчастной форме. Иногда за танцем (чаще всего сарабандой) следовала орнаментальная вариация на этот танец (*Double*). Танцы следовали один за другим таким образом, что контрастность расположенных рядом танцев все время возрастала – умеренно медленная алеманда и умеренно скорая куранта, затем очень медленная сарабанда и очень скорая жига. Это способствовало единству и цельности цикла, в центре которого была хоральная сарабанда. Помимо основных танцев, в сюиту почти всегда включались дополнительные (вставные) номера – гавот, менуэт, бурре, паспье, лур и другие. Эти танцы чаще всего помещались между сарабандой и жигой. Кроме того, иногда в сюиту вводились пьесы нетанцевального характера, например, ария, рондо, скерцо, а также вступительная пьеса перед алемандой (прелюдия, увертюра). В 19 веке возникает *новая сюита*, которая существенно отличается от старинной своим содержанием и композиционными чертами: 1. в первую очередь, она становится программной (основоположник – Шуман); 2. содержание ее раскрывается путем сопоставления контрастных частей; 3. контраст усиливается использованием различных тональностей и жанров (марш, элегия, ноктюрн, скерцо, романс, интермеццо и новых танцевальных – вальс, полонез, мазурка, болеро, тарантелла и другие); 4. расширяется не только круг образов, но и формы – простая и сложная трехчастная, рондо, тема с вариациями, сонатная, рондо-соната; 5. количество частей может быть различным – от трех до десяти и больше; 6. сюита может состоять из отдельных номеров какого-нибудь большого произведения – оперы, балета, музыки к кинофильмам и спектаклям; 7. возникает хоровая сюита.

Сонатно-симфонический цикл классического стиля чаще всего трех- или четырехчастный. Трехчастные циклы чаще всего характерны для фортепианной музыки Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена, четырехчастные – для симфоний. Четырехчастный сонатно-симфонический цикл имеет следующие типовые для его отдельных частей жанры и формы: 1. первая

часть, как правило, носит наиболее действенный, драматичный, контрастный, иногда конфликтный характер и излагается в сонатной форме; 2. вторая часть в подавляющем большинстве лирическая (передает чувство, размышления, внутренний мир человека, картины природы); формы – сложная трехчастная, сонатная без разработки, вариационная, рондо; 3. третья часть – менуэт или скерцо (впервые ввел Бетховен) – носит жанрово-характерный или бытовой характер, подвижная и веселая, пишется в сложной трехчастной форме с трио; 4. четвертая часть – резвый финал, с чертами танцевальности или песенности, иногда праздничный; формы – сонатная, рондо, рондо-соната. Кроме того, есть сонатно-симфонические циклы, которые включают в себя пять и больше частей. В таких случаях в цикле используется или два скерцо, или две медленных части, или некоторые из них служат вступлением в основные, «нормативные» части цикла. Очень важными для единства сонатного цикла являются тематические (интонационные) связки между его частями, которые могут проявляться в разных формах: 1. в следующих частях повторяются отрывки тем из предыдущих частей (например, в финале); 2. несколько тем связаны между собой интонационными или ритмическими оборотами; 3. одна тема строится на основе другой; 4. в различных частях цикла эпизодически проводится одна и та же тема или мотив (лейтмотив).

Лекция 12. Свободные и смешанные формы

В 19 веке большое распространение получила группа отличных между собой форм, созданных на основе комбинирования или модификации существующих в данную эпоху характерных (типичных) форм, которые получили название свободных и смешанных.

Смешанной называется форма, которая совмещает признаки нескольких типичных форм, а свободная – это форма индивидуального типа со значительными отклонениями от существующих типов форм. Для смешанных форм характерно сочетание разнообразных принципов строения

в одном произведении. К основным типам смешанных форм можно отнести:

- 1) модифицированные сонатные формы – рондо-соната, сонатная с зеркальной репризой;
- 2) смешанные сонатно-вариационные формы – вариационная или динамическая реприза, вариационное проведение любой темы при повторах, принцип монотематизма (когда разные разделы или партии сонатной формы фактически являются свободными вариациями на главную тему);
- 3) смешанные сонатно-циклические формы – большие произведения одних частей включают в себя несколько самостоятельных за характером, темпом, формой разделов, которые можно трактовать как сонатный цикл (например, Соната Листа *b*-moll);
- 4) трехчастную форму с элементами сонатности.

Свободные формы зародились в старинной органной музыке и достигли совершенства в творчестве Баха (в первую очередь в жанре фантазии). В отличие от четких структурных форм гомофонной музыки, здесь преобладают импровизационность и прелюдирование. Свободные формы, тесно связанные с полифоническим мышлением, отличаются свободным секвентно-модуляционным развертыванием, текучестью и непрерывностью развития, отсутствием ярких контрастов, безрепризностью строения. Нужно различать два основных вида свободных форм – системные и несистемные. Системными свободными формами называются такие формы, которые характеризует определенный порядок в расположении частей, но отличающийся от других. Примером простой такой формы является несимметричная трехчастная ABC, в которой система проявляется в последовательности неодинаковых в тематическом отношении разделов. Более сложный вариант – двукратное проведение такого построения ABC + ABC. Несистемные свободные формы очень разнообразны, индивидуальны по своей структуре и потому не поддаются определенной классификации. Используются они преимущественно в больших инструментальных произведениях и содержат значительное количество тем и разделов. Подобные формы лежат в основе непрограммных и особенно программных

произведений (в первую очередь у романтиков и российских композиторов). Сюда можно отнести поэмы, рапсодии, фантазии, которые предлагают необычные варианты развития музыкальной мысли (сочетание импровизации, хора, речитатива и тому подобное).

В смешанных и свободных формах пишутся симфонические поэмы, одночастные сонаты, концерты, увертюры, фантазии, рапсодии, баллады и другие пьесы, иногда – отдельные части циклических произведений (особенно – в творчестве композиторов 19-20 столетия).

Лекция 13. Особенности формообразования в вокально-хоровой музыке

Характерной чертой вокальной музыки является ее связь со словесным текстом (произведения, написанные для голоса без слов, являются исключением – в них голос используется в качестве особого инструмента). Поэтому в вокальных произведениях большое значение, которое часто определяет закономерности формообразования, приобретает характер соотношения музыки и текста. Передача слов в музыке бывает речитативной или кантиленной. Для речитатива является типичным отсутствие распева слогов текста. Речитатив, в свою очередь, разделяется на сухой и мелодизированный. Сухим речитативом (*recitative secco*) называется декламация (полуговор) на фоне протяжных или коротко взятых аккордов, берущихся вначале каждой новой фразы текста. При этом на каждый слог текста почти всегда приходится отдельный звук, темп свободно изменяется. Мелодизированный речитатив более развит в мелодическом отношении, непосредственное наследование словесным интонациям значительно конкретнее. В кантилене слоги текста распеваются, то есть на некоторые из них приходится по нескольку звуков мелодии. Музыкальные закономерности выступают здесь на первый план и определяют собой форму строения. Для кантилены метр имеет более существенное значение, чем для речитатива, поэтому совпадение или противоречие между ритмом стихотворения и

мелодии в данном случае является особенно ярким (важным). В каждом частном случае взаимоотношение музыкального и стихотворного ритма является результатом определенного прочтения стихотворения и способствует разному осмыслению текста путем акцентирования одних слов и сглаживанию других. Музыка вокального произведения может подробно и последовательно отображать каждое изменение настроения, а в других случаях передавать только общий характер всего текста в целом, не фиксируя внимания на деталях. Вместе с тем строфичность текста влияет на строение музыкальной формы. К общим особенностям вокальных форм нужно отнести уменьшение роли точных реприз и усиление сквозного развития.

Куплетной (строфической) называется такая форма вокальной музыки, в которой все строфы текста сопровождаются одной той же неизменной музыкой. Поэтому в куплетной форме музыка строфы выражает общий характер содержания всего текста в целом и передает общее настроение, основную идею произведения. Музыка, которая сопровождает строфу текста, носит название куплета. Куплет пишется в форме периода или в простой двухчастной форме. Куплетная форма может иметь припев, характерным признаком которого является повторность в нем неизменного текста. Куплетная форма применяется в народных и массовых песнях, реже в романсах (из-за отсутствия динамики развития)

В куплетно-вариационной форме, при сохранении деления на строфы, каждая из них или любые отдельные могут быть ее вариационным превращением. Некоторые строфы в ней часто объединяются единственной кульминацией, образуя динамичность и цельность формы в целом. Кроме этого, вариационная строфа открывает более широкие возможности для музыкального развития за деталями содержания текста. К приемам развития отдельных строф в куплетно-вариационной форме относятся: 1) вариационное изменение сопровождения; 2) частичное изменение строфы; 3) изменение нескольких или одной (например, последней) строфы; 4) проведение средних куплетов в побочных тональностях.

В основе сквозной формы лежит свободное музыкальное развертывание. В этой форме повторность тематизма почти не встречается. Музыкальное развитие тесно связано с развитием содержания текста и отображением его деталей. Музыкальные закономерности формообразования в таком случае зависят от структуры и содержания. Сквозная форма особенно типична для произведений с большим количеством разнохарактерных эпизодов или частым изменением настроений, например, баллад. Вместе с тем сквозная форма допускает деление на разделы, которые могут не совпадать со строфами стихотворения. Музыкальной связи отдельных разделов в единое целое способствует тематическое развитие (например, триольный ритм или какая-то мелодическая интонация, которая периодически повторяется).

В камерной вокальной музыке значительное место занимают вокальные циклы, которые состоят из ряда отдельных, завершенных по форме песен или романсов, объединенных единым замыслом. Объединительным началом могут быть разные признаки: 1) романсы могут объединяться в цикл по признаку сюжетной связи между ними, что выражается в содержании текста и подчеркивается музыкальными средствами; 2) другой принцип связи между романсами или песнями цикла заключается в наличии единой темы, воплощенной по-разному в каждой из пьес цикла.

Лекция 14. Особенности формообразования в синтетических жанрах

Синтез искусств. *Балет* как вид искусства. Синтез хореографии, музыки и драмы. Жанрово-историческая типология балетов. Традиционная структура классического балета. Классические музыкально-танцевальные формы академического большого балета (классическая и характерная сюиты; pas de deux; адажио, вариация, кода). Симфонизация балета Чайковским. Дальнейшее развитие этого принципа в балетах Глазунова, Стравинского, Равеля.

Специфика жанра *опера*. Соотношение драмы и музыки. Типы опер. Образно-сюжетные линии в драматургии оперы. Система образов. Музыкальная композиция оперы. Музыкальные формы крупных частей оперы (актов, картин, сцен). Специфика опер номерной структуры. Вокально-инструментальные, хоровые, инструментальные (увертюра, антракты, оркестровые эпизоды) и танцевальные номера. Оперные сольные вокальные формы: ария, ариетта, ариозо, каватина, речитатив. Ансамбли в опере. Типы оперных дуэтных сцен. Принципы инструментального формообразования в актах, сценах. Принципы обрамления, волнообразность развития, кульминация, тональная логика. Симфонические тенденции в опере. Лейтмотивы, реминисценции. Оперой называется сложное театрально-синтетическое произведение, в котором музыка совмещается с текстом и сценическим действием. Опера – единственный род музыкального произведения, в котором могут быть представлены все виды музыки: сольное, ансамблевое и хоровое пение, танец, инструментальное сопровождение, большие формы инструментальной музыки (увертюры, антракты). С точки зрения продолжительности восприятия опера превосходит все известные циклические формы инструментальной музыки. Опера в целом и ее отдельные части – действия, картины, сцены – подчинены закономерностям оперной драматургии, оперной формы, то есть таким закономерностям, в которых совмещаются законы большой музыкальной композиции с законами драматического сценического произведения. Прообразами оперы были народные игры и обряды, которые совмещали в себе песни, танцы, пантомиму. Как особенный вид искусства, опера впервые сформировались в начале 17 века в Италии. Возникновение и развитие оперы было связано с постепенным утверждением в европейской музыке нового гомофонного стиля, в котором мелодия с сопровождением стала основой эмоциональной выразительности. В оперной музыке 17 и 18 века различают деление на «серьезную» оперу (в Италии – «опера-серия», во Франции – «гранд-опера») и на «комичную» оперу (в Италии – «буффа», во Франции –

«опера-комик»). Для серьезной оперы характерно непрерывное пение, а в комичную оперу включались разговорные диалоги. Но уже со второй половины 19 столетия серьезность и комичность часто объединяются в рамках одного стиля. Два основных типа построения оперы: 1) оперы, основанные на системе завершенных номеров; 2) основанные на непрерывном сквозном развитии (основоположник Р.Вагнер). Часто встречаются случаи сочетания этих двух принципов. По характеру тематизма, который лежит в основе оперы, и по приемам его развития, оперные произведения разделяются на два основных типа: 1) оперы с преимуществом песенно-мелодического склада (часто связанного с номерной структурой); 2) оперы с преимуществом речитативного способа изложения (чаще всего отвечает опере сквозного действия).

Лекция 15. Особенности формообразования в музыке XX века

Общие тенденции музыкальной культуры XX века. Додекафонно-серийная система формообразования. Ритмический и мелодико-линейный принципы формообразования. Роль сонорности, ритмики, звуковысотности, фактуры, полифонии, экспрессивного фактора в организации форм. Метод сериализма. Алеаторные формы. Минимализм, репетитивный метод. Математический подход к решению конструкции. Роль универсальных принципов формообразования: вариационность, репризность, симметрия, рондальность, сонатность, цикличность. Общая характеристика форм в музыке XX века. Новое содержание – новый музыкальный материал – новые (обновленные) формы. Духовно-эстетические основы обновления музыкального языка и как следствие – музыкальных форм. Сосуществование в формообразовании разных тенденций и их постепенная смена: преобладающая ориентация на типовые тональные формы в первой половине XX века (Мясковский, Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Хмндемит, Равель, Онеггер и др.) и знаменитое усиление индивидуализации форм (согласно которой конструкция сочиняется для каждого произведения

заново, как раньше сочинялся, например, тематизм) во второй половине XX века.

Куплетная форма – многократное повторение одного музыкального построения при продвижении словесного текста. Куплет, запев, припев и их структурирование и функциональное решение. Простота, легкая запоминаемость, статичность, большие выразительные возможности как причины распространенности формы. Принцип куплетности.

Куплетно-вариационная – несущественные изменения при многократном повторении одного музыкального построения. «Глинкинские» вариации.

Куплетно-вариантная – куплетная форма с существенными изменениями мелодии, гармонии, структуры куплетов (Чайковский. «Пиковая дама». Романс Полины).

Сквозная форма – музыкальное развертывание, в большой степени зависимое от словесного текста. Контрастность и бесконтрастность, сопоставление разделов и текучее развертывание. Объединение в целое при помощи репризирования, рефренности, интонационных связей, инструментальных заключений и отыгрышей и т.д. (Лист. «Лорелея»).

Тема 15. Оперные формы

Синтетический характер вокальной музыки. Взаимодействие театрального искусства, слова и музыки. Влияние театрального действия на музыкальное формообразование. Этапы становления оперного действия (экспозиция образов, завязка, развитие действия, кульминация, развязка; прологи и эпилог; эпизоды отстранения) и особенности музыкального формообразования в них.

Особенности проявления принципа повторности. Многоплановость в опере.

Формы оперных сцен: репризные (трехчастные, рондо, полирефренное рондо, сонатная без разработки, концентрическая) и безрепризные (контрастно-составная, сюитная, свободная).

5. Организация контроля знаний

Формы контроля

В курсе используются следующие виды контроля качества знаний студентов: текущий, промежуточный, итоговый контроль.

Текущий контроль проводится на протяжении всего периода изучения дисциплины. При этом контроле преподаватель оценивает уровень участия студентов в аудиторной работе, степень усвоения ими учебного материала и выявляет недостатки в подготовке студентов в целях дальнейшего совершенствования методики преподавания данной дисциплины, активизации работы студентов в ходе занятий и оказания им индивидуальной помощи со стороны преподавателей. Промежуточный контроль проводится с целью выявления картины успеваемости в течение семестра, для обеспечения большей объективности в оценке знаний студентов (семестровые аттестации, осуществляются на базе двух рейтинговых «срезов»). Итоговый контроль предполагает проведение итогового экзамена за полный курс обучения по данному предмету.

Основными формами проверки знаний студентов являются: экзамен, контрольная работа, тестирование.

Оценка «отлично» предполагает хорошее знание материала обучающимся в объеме, предусмотренном разделом «Содержание программы».

Оценка «хорошо» предполагает достаточное знание материала обучающимся в объеме, предусмотренном разделом «Содержание программы».

Оценка «удовлетворительно» предполагает знание основных положений изучаемого материала в объёме, предусмотренном разделом «Содержание программы».

Оценка «неудовлетворительно» характеризует обучающегося как не справившегося с изучением дисциплины в соответствии с программными требованиями.

Форма контроля «Зачтено» ставится если студент освоил основные положения курса в соответствии с программными требованиями.

Форма контроля «Не зачтено» ставится если студент не освоил основные положения курса в соответствии с программными требованиями.

6. Материально-техническое обеспечение дисциплины

Для проведения занятий по «Музыкальной форме» используются аудитории:

№ 27 - рояль «Петроф» - 1 шт., телевизор «Филипс», - 1 шт., стол – 10 шт., компьютер – 1 шт., настенный цифровой стенд – 1 шт., доска учебная – 1 шт., проигрыватель – 1 шт., стул – 6 шт., видеомаягнитофон «Фунай» - 1 шт., DVD плеер «Филипс» - 1 шт., пульт – 1 шт.

№40 - пианино «Петроф» - 1 шт., стол – 11 шт., стул – 4 шт., скамья – 2 шт., доска ученическая – 1 шт., телевизор – 1 шт., DVD плеер – 1 шт., компьютер – 1 шт.

Специальное программное обеспечение для лиц с ОВЗ:

Microsoft Windows 10,

Специальные возможности:

Экранная лупа, Экранная диктор, Дисплей, Размер курсора и указателя мыши, Цветные фильтры, Высокая контрастность.

Доступ к информационным и библиографическим ресурсам в сети

Интернет для каждого обучающегося с ограниченными возможностями здоровья обеспечен предоставлением ему учебного и

методического материала в формах, адаптированных к ограничениям их здоровья и восприятия информации:

Для обучающихся с нарушениями зрения:

в печатной форме
увеличенным шрифтом; в форме
электронного документа;
в форме аудиофайла.

Для обучающихся с нарушениями слуха:

в печатной форме;
в форме электронного
документа; в форме
аудиофайла.

Для обучающихся с нарушениями опорно-
двигательного аппарата: в печатной форме;

в форме электронного документа; в форме аудиофайла.

Сантехнические кабины, зрительские места в зале, система звуковой поддержки инвалидов.

7. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

Основная:

1. Аренский, А.С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки [Электронный ресурс] : учебное пособие / А.С. Аренский. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2017. — 124 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/93722>. — Загл. с экрана.
2. Заднепровская, Г.В. Анализ музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебник / Г.В. Заднепровская. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2018. — 272 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/102515>. — Загл. с экрана.
3. Казанцева, Л.П. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни [Электронный ресурс] : учебное пособие / Л.П. Казанцева. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2017. — 192 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/93725>. — Загл. с экрана.

Дополнительная:

1. Анализ вокальных произведений / Под ред. О. Коловского. Л., 1988

2. *Бусслер Л.* Учебник форм инструментальной музыки. М.: Либроком, 2012
3. *Григорьева Г.В.* Анализ музыкальных произведений. Рондо в музыке XX века. М., 1995
4. *Дмитриевская К.* Анализ хоровых произведений. М., 1965
5. *Лаврентьева И.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1978
6. *Мазель Л.А., Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. М., 1967
7. Музыкальная форма / *Общ. ред. Ю. Тюлина.* Л., 1974
8. *Тюлин Ю.Н.* Строение музыкальной речи. М., 1969
9. *Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974
10. *Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М., 1980
11. *Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. М., 1988. Ч. I; М., 1990. Ч. II
12. *Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1983

НОТНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Бах И.С. Хоры из Мессы и кантат
2. Глинка М. Романсы. Хоры из опер
3. Чайковский П. Хоры из опер «Евгений Онегин», «Пиковая дама»
4. Мусоргский М. Хоры из опер
5. Римский-Корсаков Н. хоры из опер «Снегурочка», «Садко», «Китеж»
6. Хоры В. Калининкова, С. Танеева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова, В. Гаврилина. Ц. Кюи

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Методические рекомендации

Методические рекомендации преподавателям

Педагог должен заботиться о гармоничном освоении дисциплины, сочетающем усвоение теоретического материала и овладение практическими навыками.

Методические рекомендации студентам

Изучение отдельных тем курса «Музыкальная форма» следует всегда начинать с основных понятий, их содержания и определений, поскольку каждая наука имеет свой категориальный аппарат, который и является ее языком, отличающимся от языка любой другой науки. Особое внимание следует обратить, прежде всего, на учебники. Необходимо обращаться к справочной литературе (словарям, энциклопедиям, различным справочникам).

Основные (базовые) и дополнительные теоретические источники учебной дисциплины приведены в списке литературы. Если основное пособие не дает полного или ясного ответа на некоторые вопросы программы, то необходимо обращаться к другим учебным пособиям.

При подготовке к занятиям необходимо составлять конспект, в котором записывать основные понятия, теоретические положения, фактологические сведения.

В качестве требований к уровню освоения содержания дисциплины выступают:

- прочные теоретические знания студентов по теории и исторической эволюции основных смысловых компонентов музыкального произведения;

- владение практическими навыками анализа музыкального произведения в смысловом ракурсе.