

Документ подписан простой электронной подписью

Информация о владельце:

ФИО: Быстров Денис Викторович

Должность: проректор по учебной и воспитательной работе

Дата подписания: 03.04.2025 14:03:59

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 27.08.2024 № 7)

Утверждено приказом ректора
от 27.08.2024 №328

Согласовано
Проректор по учебной и воспитательной работе

_____ Д. В. Быстров

«27» августа 2024 г.

Анализ музыкальных произведений

Рабочая программа дисциплины

Специальность

53.05.01 Искусство концертного исполнительства
(уровень специалитета)

Специализация

«Концертные духовые и ударные инструменты
(по видам инструментов: флейта, кларнет, гобой, фагот, труба,
тромбон, валторна, туба, саксофон, ударные инструменты),
исторические духовые и ударные инструменты»

Форма обучения

Очная

Санкт-Петербург
2024

Рабочая программа дисциплины «Анализ музыкальных произведений» составлена на основании требований Образовательного стандарта Консерватории по УГСН 53.00.00 Музыкальное искусство (уровень специалитета), утвержденного приказом ректора Консерватории от 25.01.2022 г. № 23, и с учетом требований ФГОС ВО по специальности **53.05.01 Искусство концертного исполнительства** (уровень специалитета), утвержденного приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 22.08.2017 г. № 731.

Авторы-составители:

к. иск., доцент кафедры теории музыки СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова ***Л. П. Иванова***

к. иск., доцент кафедры теории музыки СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова ***Н. Ю. Афонина***

Рецензент:

к. иск., доцент кафедры теории музыки СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова ***Е. В. Романова***

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

Содержание

1. Цели и задачи освоения дисциплины	4
2. Место дисциплины в структуре образовательной программы	4
3. Планируемые результаты обучения по дисциплине, соотнесенные с планируемыми результатами освоения образовательной программы	4
4. Объем дисциплины и виды учебной работы	5
5. Содержание дисциплины	5
5.1. Тематический план	5
5.2. Содержание программы	6
6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины	24
6.1. Список литературы	24
6.2. Интернет-ресурсы	25
7. Материально-техническое обеспечение дисциплины	25
8. Фонд оценочных средств для проведения промежуточной аттестации и текущего контроля успеваемости обучающихся	25
8.1. Формируемые компетенции и индикаторы их достижения	25
8.2. Методические материалы, определяющие процедуру оценивания	26
8.3. Критерии оценивания сформированности компонентов компетенций	26
8.4. Контрольные материалы	29
Музыкальная литература	29
Приложение 1. Методические рекомендации для преподавателей	36
Приложение 2. Методические указания для обучающихся по освоению дисциплины	38

1. Цели и задачи освоения дисциплины

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

Основные задачи курса:

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

2. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Дисциплина «Анализ музыкальных произведений» входит в базовую часть Блока 1 ОПОП подготовки специалистов по специальности 53.05.01 Искусство концертного исполнительства, Специализация № 4 «Концертные духовые и ударные инструменты». Курс анализа музыкальных произведений занимает особое место в системе междисциплинарных связей, интегрируя знания, умения и навыки, полученные в результате изучения других дисциплин как теоретической, так и исторической направленности.

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

Компетенции	Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине в рамках компонентов компетенций
ОПК-1. Способен применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности, постигать музыкальное произведение в широком культурно-историческом контексте в тесной связи с религиозными, философскими и эстетическими идеями конкретного исторического периода	<i>Знать:</i> – основные исторические этапы развития зарубежной и русской музыки от древности до начала XXI века; – теорию и историю гармонии от средневековья до современности; – основные этапы истории и теории полифонии, зарубежной и отечественной; – направления и стили западноевропейской и отечественной полифонии; – 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.
	<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 и полифоническим системам; – выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы; – применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности.
	<i>Владеть:</i> – навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины; – методологией гармонического анализа; – профессиональной терминологией; – практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; – навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох;

4. Объем дисциплины и виды учебной работы

Вид учебной работы	Всего часов / зачетных единиц	Семестры	
		3-й	4-й
Контактная аудиторная работа (всего)	136	68	68
Практические занятия	136	68	68
Контактная внеаудиторная и самостоятельная работа (всего)¹	62	31	31
Вид промежуточной аттестации		ЗО	Экз
Общая трудоемкость:			
Часы	198	99	99
Зачетные единицы	6	3	3

5. Содержание дисциплины

5.1. Тематический план

№ п/п	Наименование тем и разделов курса	Всего часов	Аудиторные занятия (час.), в том числе Практические (групповые)	Самостоя тельная работа (час.)
III семестр				

¹ Часы для проведения консультаций и промежуточной аттестации включены в общее количество часов, выделенных на самостоятельную работу студентов.

I	Введение. Музыкальная форма. Музыкальная тема. Синтаксис в музыке.	6	4	2
II	Доклассические музыкальные формы.			
II.1	Принципы стиля, жанры в музыке Ренессанса и Барокко. Малые доклассические формы.	6	4	2
II.2	Развитые формы. Бипартита. Старосонатная форма. Специфика репризы, принцип Da capo.	6	4	2
II.3	Доклассические вариации: строгие, на basso ostinato.	12	8	4
II.4	Куплетное рондо. Концертная форма.	12	8	4
II.5	Контрастно-составные и циклические формы.	6	4	2
III	Формы венского классицизма			
III.1	Принципы стиля. Период и простые формы.	8	4	4
III.2	Сложная трехчастная форма	6	4	2
III.3	Строгие вариации. Рондо.	16	12	4
III.4	Сонатная форма. Сонатно-симфонический цикл.	21	16	5
	Итого в III семестре	99	68	31
IV семестр				
IV	Формы инструментальной музыки романтической эпохи (XIX в.)			
IV.1	Общая характеристика. Период и простые формы.	6	4	2
IV.2	Сложная 3-х-частная форма	6	4	2
IV.3	Рондо	6	4	2
IV.4	Свободные вариации	6	4	2
IV.5	Сонатная форма	12	8	4
IV.6	Свободные/смешанные формы	6	4	2
V	Эволюция музыкальной формы в XX веке			
V.1	Общие тенденции формообразования. Синтаксис. Простые формы	6	4	2
V.2	Сложная 3-х-частная форма. Рондо.	8	4	4
V.3	Вариации.	16	12	4
V.4.	Сонатная форма.	12	8	4
V.5	Фазные и цепные формы.	15	12	3
	Итого в IV семестре	99	68	31
	Итого по курсу	198	136	62

5.2. Содержание программы

Тема I. Введение. Музыкальная форма. Музыкальная тема. Синтаксис в музыке.

О понятии «музыкальная форма» в широком и узком смысле слова, в музыке и иных видах искусства. Типовые музыкальные формы; индивидуальное преломление типовых признаков в музыкальной форме. Временная природа музыкальной формы, понятие формы-процесса и формы-результата (Асафьев). Форма-структура как результат

взаимодействия всех ее элементов. Уровни музыкальной формы: конструктивный (формообразующий) и драматургический (содержательный), их взаимозависимость. Музыкальный тематизм как атрибут музыкальной формы, обеспечивающий связность процесса формообразования и восприятия произведения. Репрезентирующая и развивающая функции тематизма. Историческое многообразие видов тематизма. Жанрово-интонационные истоки тематизма как «ключ» к познанию содержательного уровня. Понятие жанра, первичные и вторичные жанры; жанр как инструмент исторической памяти в искусстве. Многообразие жанровых истоков тематизма, неисчерпаемость жанровых сочетаний, обусловленная этим широта смыслового поля восприятия и интерпретации музыки.

Музыкальный синтаксис: мотив, субмотив, фигура, попевка, фраза, предложение. Особенность периода как синтаксической структуры. Связь синтаксического строения темы со стилем и жанром.

Функциональность музыкальной формы, обусловленная ее процессуальностью. Общие функции музыкальной формы (экспонирование, развитие, завершение); функции вступления и связки. Различие двух типов экспонирования: начальной темы и темы, появляющейся в процессе движения музыкальной формы; совмещение функций изложения и развития в экспонировании тематизма «внутри» формы. Понятие переменности функций музыкального материала.

Способы развития тематизма (вариационный, вариантный, разработочный).

Законы тождества (подобия) и контраста (различия), их диалектическая связь, роль в развертывании музыкальной формы. Типы контраста: интонационный (внутритематический, межтематический) и функциональный, их соотношение в форме (совпадение и несовпадение). Разновидности функциональных сдвигов (способа смены функции материала, обозначающей грань в форме): сопоставление, сопряжение, перелом².

Тема II. Доклассические музыкальные формы.

II. 1. Принципы стиля, жанры в музыке Ренессанса и Барокко. Малые доклассические формы.

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

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

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

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

Малые до-классические формы, состоящие из элементов только синтаксического уровня

² Определение понятия сдвига и его типов опирается на положения учебника Е.А. Ручьевской «Классическая музыкальная форма»: Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма. СПб., Композитор.Санкт-Петербург. 2009.

(фигур, мотивов, фраз, предложений), не обладающих статусом раздела. Моносинтаксичность малых форм (Е.А.Ручьевская). Обусловленность их материала и структуры народно-бытовыми (песня, танец) и профессиональными импровизационными (прелюдия, фантазия) жанрами.

Два противоположных типа малых форм (синтаксически дискретные и тяготеющие к слитности). Их генетическая преемственность с формами Средневековья и Ренессанса (вокальными тексто-музыкальными, по В.Н.Холоповой, и вокально-инструментальными типа развертывания), с усилением в них тенденций к индивидуализации тематизма и выражению функционального вектора развития, позволяющих выделить их в самостоятельный класс.

Интонационная и образная однородность малых форм. Воплощение в них некоторых барочных принципов формообразования: остинатности, структурной нестабильности и вариантности, строфики, стихии движения.

Малая микрострофическая форма песни, григорианского хора, бытовых танцев. Отражение в их структуре внемusical факторов (текстовой стопы, стиха и строфы, танцевальных «колен» и необходимого для танца фактора размерности движения). Специфика проявления строфичности на уровне синтаксиса (фраза, предложение, реже период в функции микрострофы), как преобладание экспозиционности, функциональной однотипности, сдвига-сопоставления, при тенденциях к связи микростроф как синтаксических единиц и их вариантной группировке. Масштабное, структурное, функциональное подобие как признак строфичности, типичное для нескольких уровней иерархии синтаксических единиц (микрострофа как череда фраз, а также – групп фраз, предложений). Разнообразное проявление принципа припева (в функциях зачина либо замыкания, обобщения, дополнения, ритурнеля в сочетаниях фраз, предложений и их групп).

Отсутствие типовых количественных признаков и вариантность количественного состава; сближение многозвенных песенно-танцевальных микростроф-колен с формами, состоящими из частей и имеющими общепринятые наименования (пара периодичностей, бар-форма, простая двухчастная форма). Проявление в развернутых микрострофических формах принципов репризности, рондальности, вариационности, цикличности.

Малая фазная форма инструментальной музыки Барокко как строящаяся по принципу связного развертывания и состоящая из вариантных фаз с размытыми границами. Выражение в фазах общих формообразующих функций *i:m:t*, сменяющихся посредством сдвига-перелома.

Опора малых фазных форм на фигуративный тематизм инструментальной природы, импровизационно-игрового характера, структурирующийся из элементов низшего синтаксического уровня (фигуры, мотивы, их цепи), реализующих непрерывное движение и наиболее отчетливо представленное в жанре прелюдии. Роль гармонического плана как каркаса прелюдии. Постепенность обновления тематических элементов и дробления синтаксиса в процессе развития малой фазной формы, подчиненность сдвигу-перелому; пологий функциональный рельеф. Дифференциация фаз (особенно фазы развития) при их концентрации на малом пространстве; фаза экспонирования, начального и активного развития, предыкта, микрокаденции и заключительного кадансирования как повторяющиеся в малых барочных формах. Вариантность фаз, выраженная в возможности их удвоения, совпадения либо редукции.

Промежуточные разновидности микрострофической и малой фазной форм, комбинации их признаков (например, микрострофический зачин темы с последующим фазным развитием в ритурнеле I частей Итальянского концерта, IV Бранденбургского И.С.Баха). Признаки строения малых форм (микрострофы, фазы) в развитых барочных формах (в частях бипартиты, старосонатной формы, фазных эпизодах рондо и концертной формы, фазных либо микрострофических рефренах, ритурнелях, темах вариаций, в строфах арий, ансамблей, хоров и т.д.).

II. 2. Развитые формы. Бипартита. Старосонатная форма. Специфика репризности, принцип Da saro.

Разнообразие развитых до-классических форм, состоящих из дискретных разделов в сочетании с фазами (участками формы типа развертывания).

Распространенность принципа *bipartite*, как преломление характерных для эпохи закономерностей парности (двоичности), строфики (однотипность строения частей, подобие их начал и окончаний), в полифонических, гомофонных, смешанных жанрах. Тип строения частей – фазный либо смешанный (дискретный зачин типа микрострофики, с последующим фазным развертыванием), роль зеркального тонально-гармонического плана. Значение промежуточного каданса во второй части бипартиты, как предпосылки дробления части на разделы (строфы), вплоть до образования потенциальной репризы. Сочетание принципа *bipartita* с концертной формой, фугой. *Bipartita* как форма раздела (строфы) в арии, ансамбле, хоре. Формирование в бипартите признаков старинной сонатной формы.

Старосонатная форма как преимущественно двухчастная, с относительно выраженным строением экспозиции (в вариантах: слитной; многоцезурной; предклассической: разделенной на две партии – главную и побочную). Разные варианты старосонатной формы в Прелюдиях И.С.Баха, клавирных сонатах Доменико Скарлатти, раннеклассических клавирных сонатах сыновей Баха, испанских композиторов-клавиристов. Появление гомофонного тематизма, преодолевающего текучесть развертывания; появление цезур, разделяющих фазы сонатной экспозиции (главной, связующей, побочной, заключения), а также сдвига — сопряжения как типа соединения главной и побочной. Элементы мотивного контраста в главных темах сонат Скарлатти. Движение от однотемности к тематическому контрасту. Строение второй части старосонатной формы: двухфазность «развитие — завершение» (посредством повторения раздела побочной партии в тональном подчинении). Варианты начала второй части: подобно *bipartita* — с интонаций главной темы в тональности конца экспозиции; с новых интонаций, иногда — включение контрастной темы (Скарлатти). Редкие случаи репризной трехчастной старосонатной формы (Скарлатти, Соната C-dur; Бах, Прелюдии f-moll, gis-moll II тома ХТК).

Особенность проявления *репризности* в разных формах: как синтаксического повтора в цепочке микростроф, как вариантной строфы в вокальной музыке (арии, вокальные ансамбли), как репризы в форме типа простой трехчастной, как обрамляющего раздела Da saro в крупных композициях (танцах – Жигах – в концертах Корелли, кантатных и ораториальных ариях, хорах). Da saro как принцип «рамы»; как основы для варьированного повторения раздела.

II. 3. Доклассические вариации: строгие, на basso ostinato.

Разнообразие класса вариаций в музыке доклассических стилей, их различие в зависимости от жанра и типа письма (светская либо церковная музыка, вокально-инструментальная, органная, клавирная; вариации гомофонные, полифонические, смешанные). Гомофонные *строгие* вариации как бытующие преимущественно в светской среде; песенно-танцевальный тип темы, циклическое строение вариаций. Форма темы:

микрострофическая, простая двухчастная, старинная двухчастная. Сохранение ладо-гармонической логики и формы темы как основной принцип строгих вариаций. Связь барочных строгих вариаций с сюитой, выраженная в жанровом варьировании, свободной смене темпа и размера. Принципы организации вариационного цикла: группировка вариаций, завершение цикла посредством *da capo* темы или отражением *tutti* в фактуре последней вариации.

Вариации на basso ostinato: их полифоническая природа, соединение формы и жанра (пассакалия, чакона). Формульный характер темы. Связь формулы нисходящего баса с риторическими фигурами *catabasis* и *passus duriusculus*. Слитность формы (тема и вариация не образуют самостоятельных структур). Единовременный контраст неизменного (бас) и изменяющегося (вариации «над темой»), полифоническая двуплановость формы. Роль гармонии как элемента скрепляющего и варьированного. «Полиструктурность» формы, обусловленная разнообразной группировкой вариаций — по фактурному, ритмическому, ладовому, тональному принципу. Отражение вокальной строфики в форме (Г. Пёрселл, две арии Дидоны из оперы «Дидона и Эней»; И. С. Бах, II часть 1-го Концерта d-moll для клавира с оркестром).

II. 4. Куплетное рондо. Концертная форма.

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

Концертная форма как наиболее развитая, преимущественно гомофонная, сочетающая несколько ведущих принципов барочного формообразования (вариантной строфики, контраста типа «ядро-развертывание», *tutti* и *sol*i, функциональный контраст ригурнеля и эпизодов рондального типа при нарастании не-рондальной слитности формы, сочетание дискретного микрострофического либо фазного замкнутого изложения и фазного слитного развития и др.). Отсутствии типовых количественных признаков, при ведущем принципе чередования устойчивых (часто связанных с *tutti*) и неустойчивых (часто связанных с *solo*) построений, при их постепенном сближении в процессе развития. Сфера бытования — быстрые части сольного и ансамблевого инструментального концерта, сонаты, прелюдии (в том числе — в составе сюиты), fuga. Опора на инструментальный тематизм, включающий «игровые фигуры» (фигурации). Два типа формы: кореллиевский и вивальдиевский. Несколько вариантов концертной формы Вивальди на примерах концертов «Времена года» (крайние части I и III концертов; II концерта; IV концерта). Усложнение концертной формы в произведениях Баха: разрастание масштабов формы; тематическая индивидуализация ригурнеля; интонационно-фактурное, структурное разнообразие баховских ригурнелей. Тематическая концентрированность баховского материала, усиливающая централизацию формы; рельефность интонационного контраста

tutti и *solo*, «удержанность» тематизма *tutti* на протяжении формы; связь между развивающимися построениями, проявляющаяся в сходстве завершающих кадансовых зон, характера развития. Роль мотивно-тематической комбинаторики как приема развития; формообразующая роль принципов *da capo*, *bipartite* в концертных композициях Баха (Бранденбургские концерты №№ 3, 5, 6).

II. 5. Контрастно-составные и циклические формы. *Контрастно-составные* доклассические формы как проявление смешанного характера музыкального мышления, взаимодействия полифонических и гомофонных формообразующих принципов. Строение частей контрастно-составных форм по типу иных до-классических форм (фрагменты либо фазы из фуги, микрострофической либо малой фазной формы, части бипартиты, вариаций, участка концертной формы). Роль смены темпа, жанровый контраст.

Многообразие *циклических* доклассических форм, от двухчастных (павана-гальярда, прелюдия-фуга,) до многочастных (инструментальные: танцевальная и нетанцевальная сюита для различных инструментов и оркестра, французская программная клавирная сюита; концерт; кантатно-ораториальные циклы, опера как цикл). Нестабильность количества частей, вариантность жанрового состава. Роль тонального единства, темпового и жанрового контраста, рассредоточенные микро-интонационные связи (на материале *Concerti grossi* Корелли, Генделя; Сонат и партит для скрипки соло, Сюит для виолончели соло; Бранденбургских концертов, оркестровых Сюит - Увертюры И.С.Баха).

Тема III. Формы венского классицизма.

III. 1. Принципы стиля. Период и простые формы.

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

Период как наименьшая композиционная структура классической формы. Функция периода как экспонирование темы в любом разделе (включая развивающие). Виды периодов (нормативный и ненормативный); роль в структуре периода кадансов, тематического и масштабного соотношения предложений. Интонационное развитие («интонационный сюжет») в классическом периоде как «завязка» дальнейшего тематического развития в форме.

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

Нормативность для классического стиля точного повторения периода и частей простых форм (типа *а а в а в а*), что при варьированном повторении образует двойные формы (двойной период, простые двойные *двух-* и *трехчастные формы*). Характерность двойных форм для инструментальной ансамблевой и оркестровой музыки (тембровое варьирование в сонатах для струнных инструментов с фортепиано, концертов, медленных частей симфоний – например, Лондонских симфоний Гайдна), для углубления роли реприз в крупных формах, в нечастых для венских классиков миниатюрах (например, Багателях Бетховена).

III. 2. Сложная трехчастная форма.

Разновидности формы в зависимости от типа средней части: трио (имеющего типовую структуру, чаще всего написанного в простой 2-х или 3-х-частной форме) или эпизода (выражающегося в свободном сквозном развитии, фазной структуре).

Жанровый характер *сложной трехчастной формы с трио*: область применения – менуэт, скерцо, а также медленная часть классического цикла, связанная с жанром траурного марша (Бетховен). Тематический, тональный, ладовый контраст (при возможности сохранения основной тональности) между крайними разделами и трио. Равновесие центристемительных и центробежных тенденций в форме, выраженное в сочетании яркости, разнообразия интонационно-тематических контрастов между разделами с типизацией их функциональных отношений. Реализация последних в сопоставлении динамического развития крайних разделов и статики трио. Эволюция менуэта в бетховенском цикле в направлении жанра скерцо, отражающаяся и в усилении функционального контраста разделов.

Преобладание замкнутости трио, реприза *da capo* в менуэтах Гайдна и Моцарта. Усиление (динамизация) контраста и одновременно — связности формы, выраженные в разомкнутости трио, нетиповых структурах (VI симфония Бетховена), связках к репризе в бетховенском скерцо. Вариационные и двойные простые трехчастные формы в репризе: в медленных частях Лондонских симфоний Гайдна, в скерцо и медленных частях сонат, симфоний Бетховена. Феномен коды, обусловленный усилением тематического контраста, динамичностью развития в крайних разделах. Интонационные связи контрастных разделов (мелодические, ритмические, фактурные, гармонические), обеспечивающие целостность формы. Индивидуализация и усложнение классической сложной трехчастной формы с трио в симфониях Бетховена, выраженная в замене типовых форм крайних разделов — на сонатную, вариационную, свободную форму (в III части Пятой симфонии); значительном изменении репризы (там же). *Сложная двойная трехчастная форма*: с повтором трио (Скерцо IV, VII симфоний Бетховена) и с двумя трио на разном материале (Менуэт из Струнного квинтета с кларнетом A-dur K 581 Моцарта).

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

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

III. 3. Строгие вариации. Рондо.

Строгие вариации как норма классического стиля. Их принцип: сохранение функционально-гармонического плана и формы темы на фоне изменения других составляющих: мелодии, ритма, фактуры, динамики, тембра. Единство темпа, размера, тональности (с возможной сменой лада). Тема — авторская или заимствованная, в простой форме (двух-, трехчастная, редко — период). Разнообразие способов варьирования, их несводимость к орнаментике. Индивидуализация приемов варьирования на фоне единства общестилевых языковых норм в музыке Гайдна, Моцарта, Бетховена. Прием внутривариационного варьирования.

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

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

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

Особенности вариаций Бетховена. Концепционность, драматургическое разнообразие бетховенских вариаций. Усиление контраста между вариациями, роли производного тематизма, «разрушение» фактурного единства отдельной вариации. Жанровое варьирование; варианты преобразования (с отступлением от норматива строгих вариаций). Усиление централизующих приемов: нарастание неустойчивости отдельной вариации вне цикла; система интонационных связей; акцентность финальной вариации; тенденции слитности (*attacca*, переходы-связки между вариациями). Отражение циклической функции – первой части, серединной медленной части, финала — в вариациях бетховенских фортепианных сонат (№ 12, № 23, № 30, № 32). «Экспериментальные» циклы ор. 34, ор. 35. 33 вариации на вальс Дябелли как «предел» в развитии классических вариаций и предвосхищение новаций последующей эпохи. Оппозиция 32-х и 33-х вариаций, связанная с воплощением в них (М. Г. Арановский)³ двух типов логики — детерминированной и вероятностной. Смешанный характер варьирования, проникновение разработочного развития, связок, эпизодов в вариациях симфоний (Финал III симфонии, II ч. V симфонии, II ч. VII симфонии; особенности Финала IX симфонии, роль вариационного развития в ее медленной III ч.).

Двойные вариации в произведениях Гайдна: смешанный характер формы, объединяющей вариации и повторенную сложную трехчастную форму с трио либо эпизодом (медленные части Лондонских симфоний).

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

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

Усложнение простого рондо в произведениях Моцарта и Бетховена. Типизация тональных и структурных отношений рефрена и эпизодов; разрастание связок, закрепление их местоположения в форме; сквозное развитие. Типизация функционального контраста

³ Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.

«устой–неустой» в соотношении разделов: неустойчивость первого — относительная устойчивость второго эпизода, нередко подобного трио сложной трехчастной формы, или устойчивость первого — относительная неустойчивость второго эпизода. Проявление неустойчивости эпизода в тематизме (фондовый тип материала), форме (фазное модулирующее построение); разнообразные сочетания этих качеств («неустойчивая тема — устойчивая форма» в первом эпизоде Рондо a-moll Моцарта; втором эпизоде финала 21-й сонаты Бетховена). Роль интонационных связей между разделами в классическом рондо, где количество тем нередко превышает количество разделов.

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

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

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

Особенности высшей формы рондо в op. 129 Бетховена («Ярость по поводу потерянного гроша»), ее связь с предклассическим монотематическим рондо Ф. Э. Баха. Высшие формы рондо в финалах фортепианных сонат Моцарта: вариантность количества разделов, не ограниченного семичастностью; монотематизм (финалы сонат a-moll K 310, D-dur K 576); многотемность в эпизодах. Роль интонационных связей в условиях разветвленного тематического «сюжета» рондо Моцарта. Нетиповые варианты высшей формы рондо в финалах Фортепианного концерта d-moll (№ 20) и Сонаты c-moll K 457.

III. 4. Сонатная форма. Сонатно-симфонический цикл.

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

Сонатное Allegro — типовая структура первой части сонатного цикла. Строение экспозиции: главная и побочная партии, этапы их развертывания (изложение и связующий раздел в главной партии; изложение, развитие и заключительный раздел в побочной). Фазная природа связующей части, развития в ПП, разрастание масштаба этих участков сонатной экспозиции.

Бифункциональность главной партии: совмещение функций экспонирования и предвещения (термин Ю. Н. Тюлина) — подготовки побочной. Реализация функции предвещения: интрадность, внутритематический контраст, интонационная многосоставность главной темы; в связующей части — структурная неустойчивость, разработочность, тематическая изменчивость, роль моторного фигуративного материала. Вариантность строения главной темы (от предложения до свободного построения, эквивалентного простой форме). Фазы связующей части: продолжающая («прилегающая»)

фаза, модулирующая фаза, предъикт; возможность смещения и наложения фаз. Разнообразие типов функционального сдвига на грани экспозиционного и связующего разделов главной партии.

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

Тематические отношения главной и побочной: от резкого интонационного контраста до интонального повтора главной темы в начале побочной партии. Нормативные и ненормативные тональные отношения главной и побочной; трехтональные экспозиции в сонатной форме Бетховена (16-я, 21-я, 23-я сонаты, V концерт). Производный контраст в соотношении главной и побочной как характерная черта сонатной экспозиции. Проявление функции продолжающего материала в ПП: большая структурная свобода, нередко – синтаксическая дробность (более мелкий синтаксический ритм) изложения в сравнении с главной; также нередко — статичность побочной; возможность неустойчивой разработочной побочной (2-я соната Бетховена), совмещения изложения темы с доминантовым предъиктом (1-я, 8-я, 17-я, 32-я сонаты Бетховена; c-moll'ная соната Гайдна); варианты начала побочной со вводной фазы, предвещающей ее основной тематизм (4-я, 15-я сонаты Бетховена). Возможность многотемной ПП, с распределением в них функций (вводная побочная, основная побочная, первая заключительная, тематически синтезированная из элементов Гт и 1-й Пт, построенная как побочная – в ПП III симфонии Бетховена).

Драматургическая и формообразующая роль фазы развития в ПП: проявление неустойчивости изложения побочного материала, в драматургически переломных ситуациях переходящая в фазу сдвига: образование зоны разработочной неустойчивости; интонационное столкновение элементов обеих тем в случае вторжения мотивов главной партии.

Заключительный раздел побочной партии: зона кадансирования, тематический итог экспозиции. Повторение экспозиции как прием «разъяснения формы» (В. Цуккерман). Отказ от повтора экспозиции как отражение линейной «необратимости» музыкального времени.

Строение разработки, ее членение на фазы развития — в зависимости от смены материала и способа его развития. Эпизод в разработке, либо вместо разработки: новые темы, их драматургическая роль (Бетховен, III симфония, I ч.).

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

Двойственность репризы, сочетающей в себе стремление к достижению устойчивости (тонально-интонационного единства) и одновременно – усиление ее относительной (в контексте формы в целом) неустойчивости. Проявление относительной неустойчивости репризы: структурные изменения любого раздела – его сжатие или расширение, нередко усложнение модуляционного плана, дополнительное (в сравнении с экспозицией) тематическое развитие. Примеры динамизации репризы главной партии в сонатах Бетховена (№ 23, № 32). Усложнение процесса тонального подчинения побочной партии (в репризах 5-й, 8-й, 21-й, 23-й, 32-й сонат Бетховена).

Вступления к сонатному Allegro в классической симфонии: роль контраста, разомкнутость, фазное строение вступления. Программный оттенок медленных

вступлений; зарождение интонационных элементов тематизма аллегро во вступлении (пример: Бетховен, II симфония)

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

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

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

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

Сонатный цикл — «макроформа», объединяющая самостоятельные сложные формы в единое целое. Функциональный контраст частей цикла, выраженный в зависимости характера материала, приемов развития, формы отдельной части от ее функции (начальной, срединной, заключительной) в цикле. Сравнительный анализ сонатной формы, а также вариаций в разных частях цикла на материале сонат для струнных инструментов с фортепиано Моцарта, Бетховена, струнных квартетов и симфоний Гайдна, Моцарта, Бетховена. Интонационные связи как фактор целостности цикла. Монотематизм, лейттематизм, прием реминисценций в бетховенских сонатных циклах. Связь, аналогии приемов развития в разных частях цикла как фактор его единства.

Тема IV. Формы инструментальной музыки романтической эпохи (XIXв.)

IV.1 Общая характеристика. Период и простые формы.

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

Эмансипация простых форм в жанре миниатюры, циклизация миниатюр, образование новых типов сюитного цикла. Обострение тематических контрастов (в особенности в

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

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

Период и простые формы. Структурное разнообразие экспозиционного периода, связанное с расширением сферы жанрово-интонационных истоков тематизма. Активное влияние вокального тематизма: фразовое членение, широта кантиленного дыхания (Шуман, темы медленных частей I, II симфоний), замедленность развития балладно-повествовательного характера, ведущие к разрастанию масштабов периода, отражение в нем структуры «запев-припев» и строфики (Шуберт, Брамс). Иная тенденция — сжатое афористичное изложение темы в форме краткого повторенного предложения, выполняющего роль периода (Шуман, «Детские сцены» № 1, № 3, № 8, № 12).

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

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

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

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

Отражение песенной строфики в двойной простой трехчастной форме. Широкое развитие двойных форм (простых и сложных), их «сонатное» и рондальное наклонение в

медленных и жанровых частях квартетов, симфоний Шуберта, Шумана, Мендельсона, Чайковского, Брамса, Брукнера.

IV.2. Сложная 3-х-частная форма.

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

- обострение контраста в форме с двумя трио (типично для Шумана: медленные части и Скерцо I, II симфоний);
- составные многотемные контрастные трио (Шопен, Полонез *fis-moll*, Мазурка *c-moll* op. 56 № 3) как воплощение тенденций балладно-поэзного «сюжетного» развертывания формы;
- влияние вокальной строфики на сложную трехчастную форму (Шуберт, II ч. Сонаты *B-dur*, Экспромт *Ges-dur* op. 90 № 3);
- замена типовых структур в составе сложной трехчастной формы их свободными эквивалентами (Шуберт, Экспромт *As-dur* op. 90 № 4; Музыкальный момент op. 94 № 4, op. 142 № 4);
- усиление связи контрастных разделов: переходы от первой части к середине, включая прием незавершенности формы первой части (Чайковский, «У камелька» из цикла «Времена года»; Шопен, Ноктюрн *cis-moll*, Прелюдия *Des-dur*), а также от середины к репризе;
- репризная «сюита вальсов» как эквивалент сложной трехчастной формы (Шопен, Вальс *B-dur*; оркестровые вальсы И.Штрауса);
- сближение простой и сложной формы из-за разрастания масштабов экспозиционного периода, заменяющего простую форму в первой части сложной трехчастной формы (Шопен, Ноктюрн *b-moll*), а также глубины тематического контраста между разделами (Шопен, Ноктюрн *F-dur*);
- усиление элементов циклического контраста между частями сложной трехчастной формы Шумана (№ 2 из «Крейслерианы»);
- сближение середины типа трио и эпизода, обусловленное жанрово-интонационной свободой тематизма, использованием сложной трехчастной формы вне классического жанрового норматива (скерцо, менуэта, медленной части сонаты). Варианты сочетания неустойчивого тематизма, характерного для эпизода, с устойчивой замкнутой формой типа трио (Брамс, Интермеццо *cis-moll* op. 117 № 3; Шуман, разделы «интермеццо» из № 2 «Крейслерианы»).

IV.3. Рондо

Разрастание количества частей, при росте их масштаба и усилении контраста. Сокращение либо пропуск рефрена. Сближение рондо с «сомкнутой» сюитой (циклом), сложной двойной трехчастной формой с двумя трио. Индивидуальная трактовка формы рондо в произведениях композиторов-романтиков (Шуман, Шопен, Шуберт).

а) Преломление одной из ведущих композиционных идей музыки Шумана — сюитной циклизации инструментальных миниатюр — в форме рондо. Программный характер *рондо Шумана*, где рефрен — танцевальная музыка фона-праздненства, а эпизоды — «персонажи-солисты». Свобода обращения с рефреном, утрачивающего главенство в

форме (его существенное сокращение при повторах, вплоть до превращения в связку-переход). Увеличение количества разделов, отказ от классического регламента тональных, структурных, тематических отношений разделов, их типовой иерархии в распределении «устоев» и «неустоев» формы. Роль ладотональных, ритмических, жанровых связей между разделами шумановского «сюитного» рондо в условиях обилия и пестроты тематических контрастов. Связь семичастного рондо Шумана — А В А С В₁ А — и сложной трехчастной формы с двумя трио.

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

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

IV.4. Свободные вариации

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

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

IV.5. Сонатная форма.

Эволюция сонатной формы в первых частях сонатно-симфонических циклов композиторов XIX в., различие ее стилевых и жанровых вариантов (фортепианная соната, струнный дуэт с фортепиано, струнный ансамбль, симфония, поэмы жанры). Повышение значения плана драматургии, меняющего рельеф сонатной структуры. Индивидуализация сонатной структуры и драматургии. Волнообразный принцип развития как отражение лирико-психологического характера романтической сонатности. Последовательное проявление этого принципа, как следствия устремления развития к кульминации, на разных уровнях формы: в соотношении экспозиционных синтаксических структур, ГП и ПП (двух предложений развернутого сложного периода в основной части

ГП, окончания связующей в ГП – начала побочной, окончания изложения побочной – начала заключительной частей экспозиций фортепианных сонат Шопена, Шумана, симфоний Чайковского, Брукнера), а также развития в разработках, подход к границе «разработка-реприза», «реприза-кода».

Несколько общих, подчас противоположных тенденций, касающихся жанровой природы тематизма, тонального плана, строения частей:

- Повышение тематического контраста ГП и ПП, а также экспозиции и (при наличии) вступления. Либо, напротив, дополняющий характер соотношения тематизма ГП и ПП, на основе общей жанровой природы (песенной, песенно-танцевальной); монотематизм (Лист) с достижением производного контраста ГП и ПП (жанровое, интонационное переосмысление лейт-темы, монотематического ядра: Лист, Прелюды; соната h-moll).
- Устойчивая тенденция к закреплению *лирического амплуа* за тематизмом ПП, различной интонационной природы (песенной, ариозной).
- Проникновение *песенного* (шире: вокальной природы) *тематизма* во все разделы сонатной формы, преобладание приемов вариантного развития. Замедленность темпа первых частей (Шуберт, Большая симфония № 9 C-dur, I ч.; Брамс, II симфония, I ч.; Брукнер, VII симфония, I ч.). Трансформация типового диалогического мотивного контраста в главных партиях или отказ от него; роль единовременного контраста фактурных пластов в тематизме.
- Развитие классической тенденции к усилению *тонального контраста* ГП и ПП, к тональному движению в ПП (так наз. трехтональные экспозиции) на основе мажорно-минорных соотношений (Чайковский, IV симфония f-moll: тональность ПП as-moll - одноименная к параллельной, затем H-dur как параллельная as-moll – тональность тритонового соотношения с ГП), субдоминантовых соотношений (Шуберт, Неоконченная симфония: ГП h-moll – ПП G-dur). Тональные «осложнения» в репризе, например, ее начало в тональности субдоминанты (I ч. Forellen Quintett, I ч. Сонаты a-moll op. 164).
- *Разрастание экспозиционных структур* главной и побочной партий, нередко «поглощающих» связующую и заключительную части (основная часть ГП: сложный период в Неоконченной симфонии Шуберта, IV симфонии Чайковского; простая трехчастная форма: Итальянская симфония Мендельсона; III симфония Шумана; сложная 3-хчастная форма: ГП V симфонии Чайковского; вариантно-строфическая форма, типичная для Шуберта в этих разделах), вплоть до тематического, жанрового, темпового контраста в строении преимущественно ПП: Чайковский, VI симфония, ПП I части, отчасти в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта».
- Виды *связующих частей*: а) масштабный развивающий раздел, нечетко отделенный от изложения темы ГП (Брамс, II симфония); б) краткая связующая, типа связки (Шуберт, Неоконченная симфония); в) тематическая и структурная автономия связующей, возникающей после цезуры и на новом материале (Чайковский, IV симфония), г) тенденция к превращению связующей в первый раздел ПП, но с сохранением ее неустойчивого статуса и предъиктового окончания (Брукнер, VII симфония). Песенно-припевный характер связующей части у Шуберта: в первых частях Forellen Quintett, фортепианной сонаты A-dur op. 120, вариантно-строфическое строение основной части ПП в Фортепианном Трио Es-dur.
- Виды *Вступлений*: а) краткое вступление-эпиграф (Шуберт, Неоконченная симфония; Шопен, фортепианная соната b-moll), б) развернутое вступление-пролог (Брамс, I симфония; IV, V, VI симфонии Чайковского), вступление-интродукция. Участие тематизма Вступления в развитии формы как лейт-темы, тематического источника для ГП (ПП), несущее скрыто программное значение.

- Изменение характера *сдвига* в побочной партии, в вариантах: а) не активизации, но замедления развития в зоне сдвига (Шуберт: I ч. Сонаты a-moll op. 42); б) в виде драматического вторжения (Шуберт, Неоконченная симфония); в) в виде энергичной по движению, неустойчивой фазы ПП, построенной как сочетание развития и нового материала (Брамс, II симфония, ПП). Смещение драматургической функции сдвига-тематического вторжения (материала ГП, либо вступления) с развивающей фазы ПП на границу «экспозиция- разработка» (Чайковский, симфонии IV, VI), как укрупнение плана драматургических событий в сонатной форме.

- *Разработка*: вариантное развитие в разработках: консеквентные проведения, образование новых тем, интонационно связанных с тематизмом экспозиции. Пассивный характер предыкта к репризе (Шуберт, фортепианная соната B-dur). Активизация, вслед за экспозицией, принципа волнообразной драматургии.

- Реприза: динамизация и сжатие ГП как особенность некоторых динамичных по развитию сонатных форм (Шопен, сонаты h-moll, b-moll, Чайковский, симфонии IV, VI). Выразительное (драматургическое) и конструктивное значение этого приема: апофеоз лирико-гимнической темы ПП (Шопен), «идеальной» лирической темы (Чайковский, VI симфония) в конце формы как воплощение одного из характерных интонационных «сюжетов» романтической музыки в целом; отражение необратимого по своей природе процесса волнообразного нарастания эмоционально-психологического напряжения – и его разрешения, исключающего нарративность повтора – возвращения к главной теме.

Сонатная форма *вне сонатного цикла*, в условиях обобщенно программных романтических жанров баллады, рапсодии, фантазии. Ее характерные черты – исчерпанность развития, не предполагающего продолжения в других частях цикла; повышенная роль вступления как «квази-программного источника» и коды как «развязки» интонационного сюжета. Разнообразие структурных вариантов, при тенденции к вариантной компоновке разделов сонатной экспозиции (их удвоении в разработке, сглаживанию границ, балладности, либо рапсодичности развития). Вторжение элементов цикличности в сонатную форму: эмансипация медленного вступления (тематическая рельефность материала, экспозиционность изложения, четкость простой двухчастной формы); циклический контраст (при наличии) эпизода в разработке (смена темпа, размера, экспозиционность тем, автономия эпизодов в разработке); замена мотивного развития в разработке вариантным переизложением тематических «блоков» экспозиции. Лейттематизм. Отчетливость жанровых моделей тематизма.

IV.6. Свободные/смешанные формы.

Нециклические свободные/смешанные формы. Воздействие поэтики различных литературных и поэтических жанров, жанров других видов искусства на музыкальную композицию. Импульсы программности, концертно-импровизационного начала, сквозного развития, влияние вокальной строфики на формообразование в инструментальной музыке; соединение различных формообразующих принципов в свободных и смешанных формах. Смешанные формы: Наличие явных признаков нескольких типовых форм в смешанной форме; отсутствие ведущего признака одной из типовых форм в свободной форме. Типы: на основе одночастности (сонатность, вариационность, рондальность, трехчастность), на основе смыкания частей цикла.

Обширность пространства экспонирования тем; вариационное и вариантное переизложение как основной прием развертывания формы; концентрация разработочной неустойчивости ближе к концу формы; контрастность тематических трансформаций в заключениях-развязках (репризе, коде). Вариантность форм – структур, опирающихся на сходные драматургические и конструктивные принципы: вариантность формы (соединение сонатной и сложной трехчастной формы, смешение вариационности, рондальности, сонатности, возникновение концентрической формы).

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

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

Тема V. Эволюция музыкальной формы в XX веке.

V.1. Общие тенденции формообразования. Синтаксис. Простые формы.

Основные линии развития музыкальной формы: 1) эволюция классических форм в стилях, опирающихся на классические — в широком смысле слова — языковые нормы; 2) классическая форма в условиях отказа от традиционных, языковых норм лада, гармонии, ритма, фактуры (додекафония), синтаксиса; 3) аклассическая форма. Индивидуализация классических форм, связанная с интенсивным обновлением музыкального языка, с плюрализмом музыкальных стилей — от авангардно-радикальных, отрицающих традицию, до классикоцентричных (неоклассицизм, необарокко). «Открытая» форма как эстетическая проблема в искусстве.

Обновление языковых средств (звуковысотности, лада, гармонии, тональности, временной организации); поиски в области инструментального тембра, температуры, разнообразия приемов звукоизвлечения, комбинаций инструментов в ансамбле, оркестре; электронные инструменты, смешанные тембры), влияющее на характер тематизма и формообразование. Изменения в синтаксической сфере, опора на мелкие и мельчайшие синтаксические структуры в музыке авангардных и поставангардных направлений; тенденция к асинтаксическому изложению и развитию в музыке сонористических и ряда иных направлений.

Период как экспозиционная структура в изложении тематизма, опирающегося на песенно-танцевальные жанровые прообразы. Экспозиционный период в инструментальных миниатюрах Дебюсси, Равеля, Шостаковича, Прокофьева, демонстрирующий связь жанра и формы, а также преломление классической структуры в условиях индивидуального музыкального языка. Связь формы изложения с жанром темы: песенно-арийным, танцевальным, скерцозным и т.д. Элементы гротеска, психологизм в преломлении жанра (вальса, песенки, марша).

Экспозиционные построения, структурно *подобные либо эквивалентные периоду и предложению*, в условиях неклассической ладовой и тональной систем (в музыке Стравинского, Бартока, Хиндемита, Орфа, Мийо, Онеггера).

Экспозиционные построения, основанные на *мелких* синтаксических структурах: фразах, цепи мотивов, фигурах в инструментальной музыке Шенберга, Веберна, Берга. Аклассичность звуковысотной и ритмической организации тематизма, тенденция к сквозному тематическому обновлению и развитию, в музыке свободно-тональной, атональной, в условиях додекафонной организации высотности и в рамках иных рационализированных техник композиции. Соотношение композиционных техник и

формообразования, несводимость формы к предкомпозиционной организации звуковысотности, ритма, тембра.

Изменение средств проявления и функции в форме формообразующих принципов контраста, репризности. Стирание границ между разновидностями простых форм, видами сложной трехчастной формы. Принцип строфичности в инструментальной музыке в рамках разных форм; вариантное претворение трехчастности (трактовка репризы как коды; как обрамления в инструментальных миниатюрах Дебюсси, Прокофьева, Шостаковича).). Роль неспецифических свойств музыкального материала (фонизм, тембр, темп, громкостная динамика) в индивидуализации музыкального тематизма и его развития, в членении формы. Понижение объема структурной и функциональной иерархии в аклассических формах.

V.2. Сложная 3-х-частная форма. Рондо.

Связь *сложной трехчастной* формы со стилями классической ориентации (в том числе — неоклассицизмом): с танцевальными жанрами и скерцо, с ариозным, песенным тематизмом медленных частей в одночастных, сюитных и сонатно-симфонических жанрах. Две тенденции: а) опора на типовую структуру разделов (простые формы, строфику) в крайних частях и типовой контраст крайних частей и трио; б) преобразование сложной формы в развитую репризную форму. Изменение функции и строения репризы: реприза сокращенная, реприза-кода, реприза-обрамление. «Репризность» как структурный принцип в формах разного вида, призванный

Рондо как жанр и форма; связь со сферой скерцо, танца, песенно-танцевальным тематизмом, обусловленность принципом многократного контраста и многократной репризности (Е.А.Ручьевская). Продолжение развития традиций послеклассического рондо (длинные цепочки контрастных разделов, тональная свобода проведений, сжатие и редукция рефренов). Рондальность как принцип, совмещающий тип тематизма и композиции. Сближение с двойными трехчастными формами, их проявление в сочинениях неоклассического характера, связанных с танцевальными жанрами XVII-XVIII века. Специфика рондо и рондообразных форм: однотипность структуры рефрена и эпизодов (период, повторенный период); отсутствие иерархичности соотношения разделов, свойственной классическому рондо. Виды интонационно-тематического соотношения рефрена и эпизодов: тематическая близость; жанровый контраст; усиление развивающего начала в эпизодах.

Высшие формы рондо как характерные для в финалов сонатно-симфонических циклов, ориентация на типовое амплуа классического моторно-танцевального рондального финала.

V.3. Вариации.

Разнообразие видов вариаций в музыке XX в., возвращение оstinатных вариаций.

Вариации на basso ostinato. Интонационно-мелодическое и гармоническое разнообразие тем *basso ostinato*, отражающее особенности авторских стилей; отголоски барочных тем — формул в условиях иного ладогармонического мышления. Разнообразие строения вариаций, связанное с жанровой природой тематического контрапункта «над» *ostinato*, приемами объединения вариаций. Тяготение к трехфазности «экспонирование — развитие / контраст — заключение» в группировке вариаций.

Свободные вариации. Два типа: а) вариации, опирающиеся на модель цикла свободных вариаций XIX века; б) вариации, резко трансформирующие традицию. Бриттен «Путеводитель по оркестру. Сравнение типа варьирования темы Паганини в на эту тему Рахманинова и Лютовского (*Вариациях для двух фортепиано*), использующих не

только тему, но текст всего каприза Паганини: «столкновение» темы Паганини с ладогармоническим языком музыки XX века.

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

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

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

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

V.4. Сонатная форма.

Основные направления развития сонатной формы в музыке XX века: развитие в условиях сохранения основных характеристик классико-романтической модели сонатной формы; сохранение модели сонатной формы при значительной деформации музыкального языка, тематизма, функциональных отношений разделов, характера их контраста, в итоге нивелирующей сонатные отношения внутри произведения. Стилиевые особенности сонатной формы (Скрябин, Малер, Стравинский, Прокофьев, Хиндемит, Барток, Онеггер, Шостакович, Тищенко и др.).

Некоторые тенденции: вариантное переизложение экспозиции, вариантное развитие в последующих разделах сонатной формы как преломление строфического принципа (Малер); многотемность (Прокофьев); тематически сконцентрированный контраст ГП — ПП (Шостакович); тематическое родство, некоторая контрастность ГП — ПП, их «территориальное» сближение (Онеггер, Хиндемит), темповый контраст экспозиции-разработки (Шостакович); особенности тонального подчинения ПП в репризе, в условиях мажоро-минорной либо свободной тональности, 12-ти-ступенной тональности; сокращение партий в репризе: ГП, ПП; Неоклассическая «игра» с моделью жанра и формы сонаты в духе XVIII века. Фигуративно-остинатный тематизм, внутри которого

происходит постоянное нарушение метроритмической инерции, переменность акцентов, составляющие типическую особенность языка и формы (Стравинский); смещение контраста тематизма и функционального рельефа с экспозиции (классико-романтическая модель сонатной формы) на соотношение «экспозиция – разработка»; нарастание сквозного развития во всех разделах сонатной формы; тенденция к преобразованию репризы (сжатию, превращению ее в репризу-коду); редукция сонатной формы (Хиндемит).

V.5. Фазные и цепные формы.

Акклассические формы. Цепные и фазные формы как проявление сквозных тенденций в формообразовании; различие их структуры (расчлененная на тематически различные, вплоть до контраста, разделы цепная форма – «слитная», состоящая из плавно переходящих друг в друга «волн» фазная форма). «Уплотнение» структурно-функциональной иерархии акклассической формы. Значение принципа тождества (как широко понимаемой репризности, обрамления; строфичности) в организации ее крупного плана.

6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

6.1. Список литературы

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ч.1. М., 1971, 2012. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_007237725/
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ч.2. Интонация. // Асафьев Б. Избранные труды. М., 1952-1958. С. 163 – 276. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_005579891_1000280485/
3. 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://xn--90ax2c.xn--p1ai/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://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_007836271/
7. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_002139622/
8. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1968. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_005696220/
9. Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма: учебник по анализу. СПб., 2004 https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_000668280/
10. Ручьевская Е.А. Работы разных лет. Том I. Статьи. Заметки. Воспоминания : монография. СПб. : Композитор, 2011. — 485 с. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_005074873/
11. Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_001628483/
12. Теория современной композиции. Г. В. Григорьева и др. ; отв. ред. В. С. Ценова М., 2009. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_002787274/
13. Холопова В. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении. М., 1974. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_003190108_168209/
14. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие. СПб. : Лань, Планета музыки, 2014. — 320 с. http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=44767

15. 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
16. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.
https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_007226104/
17. Эстетика и теория искусств XX века. М., 2005. https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_002709682/

6.2. Интернет-ресурсы

1. Учебные пособия, нотная литература, словари, архив классической музыки:
<http://intoclassics.net>
2. Учебные пособия, нотная литература: <http://notes.tarakanov.net>
3. Энциклопедия, словарь, аудиозаписи: <http://www.belcanto.ru>
4. Библиотека ТГПИ <http://library.tgpi.ru/main>
5. Электронно-библиотечная система издательства «Лань»: <http://e.lanbook.com/>
6. Национальная Электронная Библиотека <https://xn--90ax2c.xn--p1ai/>

7. Материально-техническое обеспечение дисциплины

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

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

8.1. Формируемые компетенции и индикаторы их достижения

Компетенции	Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине в рамках компонентов компетенций
ОПК-1. Способен применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности, постигать музыкальное произведение в широком культурно-историческом контексте в тесной связи с религиозными, философскими и эстетическими идеями конкретного исторического периода	<i>Знать:</i> – основные исторические этапы развития зарубежной и русской музыки от древности до начала XXI века; – теорию и историю гармонии от средневековья до современности; – основные этапы истории и теории полифонии, зарубежной и отечественной; – направления и стили западноевропейской и отечественной полифонии; – 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.

	<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 и полифоническим системам; – выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы; – применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности.
	<i>Владеть:</i> – навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины; – методологией гармонического анализа; – профессиональной терминологией; – практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; – навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох;

8.2. Методические материалы, определяющие процедуру оценивания

В качестве промежуточной формы аттестации существует зачет с оценкой (в конце III семестра) и экзамен в конце IV семестра.

Зачет проводится по вопросам, включающим обзор пройденного в семестре материала. Экзамен проводится по билетам, включающим два вопроса; первый вопрос имеет более общий, проблемный характер, второй — анализ музыкального произведения с листа.

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

8.3. Критерии оценивания сформированности компонентов компетенций

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

Индикаторы достижения компетенции	Уровни сформированности компетенции			
	Нулевой	Пороговый	Средний	Высокий
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Устный ответ на первый вопрос билета				

<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 истории и теории полифонии, зарубежной и отечественной; – направления и стили западноевропейской и отечественной полифонии; – 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.	<i>Не знает</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 истории и теории полифонии, зарубежной и отечественной; – направления и стили западноевропейской и отечественной полифонии; – 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.	<i>Знает частично</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 истории и теории полифонии, зарубежной и отечественной; – направления и стили западноевропейской и отечественной полифонии; – 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.	<i>Знает в достаточной степени</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 истории и теории полифонии, зарубежной и отечественной; – направления и стили западноевропейской и отечественной полифонии; – 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.	<i>Знает в полной мере</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 истории и теории полифонии, зарубежной и отечественной; – направления и стили западноевропейской и отечественной полифонии; – 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.
--	--	--	---	---

Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Устный ответ по анализу музыкального фрагмента				
<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 и полифоническим системам; – выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы; – применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности.	<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 и полифоническим системам; – выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы; – применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности.	<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 и полифоническим системам; – выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы; – применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности.	<i>Умеет в достаточной мере</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 и полифоническим системам; – выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы; – применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности.	<i>Умеет свободно</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 и полифоническим системам; – выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы; – применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности.
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Устный ответ на вопросы билета, гармонический анализ музыкального фрагмента				
<i>Владеть:</i>	<i>Не владеет</i>	<i>Частично</i>	<i>В целом владеет</i>	<i>В полной мере</i>

– навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины; – методологией гармонического анализа; – профессиональной терминологией; – практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; – навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох;	– навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины; – методологией гармонического анализа; – профессиональной терминологией; – практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; – навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох;	<i>владеет</i> – навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины; – методологией гармонического анализа; – профессиональной терминологией; – практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; – навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох;	– навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины; – методологией гармонического анализа; – профессиональной терминологией; – практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; – навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох;	<i>владеет</i> – навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, Интернет-ресурсами по проблематике дисциплины; – методологией гармонического анализа; – профессиональной терминологией; – практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; – навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох;
--	--	--	--	--

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

Оцениваемые компоненты	Баллы (макс. количество – 100 баллов)			
	нулевой	пороговый	средний	высокий
а) правильность ответа на вопросы 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

Критерии оценивания

При оценке ответа студента на зачете и экзамене учитываются

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

Шкала оценивания

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

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

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

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

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

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

8.4. Контрольные материалы

Музыкальная литература

III семестр

Сборник григорианских песнопений: Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал. М., 2008)

Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI-XVIII веков. Сост.и ред. Н.Копчевского. В трех выпусках. М., 1975-6-7.

Фицуильямова верджинальная книга. Отбор и ред. Н.Копчевского. М., 1988.

А.Вивальди. Сонаты для скрипки или виолончели соло, концерты «Времена года».

А.Корелли. Concerti grossi.

Г.Ф.Гендель. Concerti grossi.

И.С.Бах: органные сочинения, сюиты, сонаты и партиты для клавира, скрипки соло, виолончели соло, трио-сонаты, Бранденбургские концерты, сюиты (Увертюры) для оркестра.

Ф.Куперен, Ж.Ф.Рамо. Клавирные сюиты.

Д.Скарлатти. Клавирные сонаты.

Й.Гайдн, В.Л.Моцарт, Л.Бетховен: сонаты для фортепиано, сонаты для скрипки с фортепиано, для виолончели с фортепиано; квартеты, симфонии, увертюры, концерты для скрипки с оркестром.

IV семестр

Шопен: миниатюры из циклов для фортепиано.

Шуберт: миниатюры из циклов для фортепиано, струнные квартеты, фортепианные трио, симфонии №№ 8 и 9.

Шуман: миниатюры из циклов для фортепиано, медленные части из симфоний №№ 1, 2.

Мендельсон: миниатюры из циклов для фортепиано, Итальянская симфония.

Глинка: Арагонская хота, Ночь в Мадриде, Камаринская.

Чайковский: струнные квартеты, Вариации на тему Рококо, Струнная серенада, Итальянское каприччио, симфонии №№ 1, 4-6;

Брамс: миниатюры из циклов для фортепиано, сонаты для скрипки с фортепиано, симфонии.

Брукнер, симфония № 7.

Лист: миниатюры из циклов для фортепиано. Соната h-moll, Симфонические поэмы «Прелюды», «Орфей».

Р.Штраус: симфоническая поэма «Тиль Уленшпигель».

Дебюсси: миниатюры из циклов для фортепиано; «Ноктюрны» (I и II части), струнный квартет.

Малер: симфонии №№ 1, 5.

Прокофьев: миниатюры из циклов для фортепиано, избранные сонаты для фортепиано, симфонии №№ 1,6.

Шостакович: миниатюры из циклов для фортепиано, квартеты, симфонии №№ 1,4, 6, 8, 9.

Шенберг: миниатюры из циклов для фортепиано, Струнный секстет «Просветленная ночь»

Берг: концерт для скрипки с оркестром.

Веберн: симфония op.21.

Хиндемит: миниатюры из циклов для фортепиано, сонаты для струнных инструментов с фортепиано.

Примерные вопросы и задания для самостоятельной работы и подготовки к зачету

Семестр	Номер темы	Вопросы и задания
1	2	3
III	I	1. Каковы функции музыкальной темы? Ответить на вопрос, какие структурные формы приобретает изложение темы в музыке разных стилей; раскрыть на музыкальных примерах кристаллические и функциональные стороны музыкальной формы
	II	1. Назвать и охарактеризовать музыкальные жанры и формы эпохи Барокко, привести примеры 2. Определить и показать на примерах малые доклассические формы 3. В чем состоят особенности бипартиты, старосонатной формы? Привести примеры 4. Каковы виды доклассических вариаций, особенности темы в них, способов варьирования? Привести примеры 5. Дать характеристику куплетного рондо; строения концертной формы. Привести примеры 6. Охарактеризовать крупные и циклические формы Барокко, назвать примеры
	III	1. Назвать принципы стиля венского классицизма, типологию классических форм. 2. Дать классификацию видов периода и простых форм, определить функции, строение частей, тип их соотношения. Привести примеры 3. Виды сложной 3-х-ч.формы, примеры 4. Принцип и строение строгих вариаций; классического рондо, примеры 5. Сонатная форма: назвать ее истоки, специфику структуры, функции разделов; разновидности. Показать на примерах из сонат, ансамблей, симфоний венских классиков 6. Каковы принципы и средства членения и объединения частей в сонатно-симфоническом цикле? Раскрыть вопрос на конкретных примерах.
	IV	1. Охарактеризовать принципы романтического музыкального мышления, формы инструментальной музыки романтической эпохи. IV.1. Общая характеристика. Период и простые формы. Примеры. 2. Каковы особенности сложной 3-х-ч.формы в музыке романтиков? Примеры. 3. Назвать признаки послеклассического рондо и привести музыкальные примеры. 4. Назвать признаки свободных вариаций, особенности тем, приемы варьирования, сравнить со строгими вариациями, на примерах из музыки. 5. Каковы направления эволюции сонатной формы в музыке романтизма, связь их с жанром и стилем? Примеры. 6. Специфика свободных/смешанных форм в музыке разных композиторов XIX в., на конкретных примерах.
	V	1. Назвать общие тенденции формообразования в музыке XX в., их связь с изменением эстетических представлений, музыкального языка, жанровой и стилевой систем; их отражение в музыкальном синтаксисе и

	простых формах, привести примеры 2. В чем проявляется эволюция принципов репризности, рондальности в музыке XX в.? Показать на конкретных примерах. 3. Разновидности вариаций в музыке композиторов XX в., новые приемы варьирования, в конкретных примерах. 4. Какова судьба сонатности в музыке XX в., направления ее изменений? Показать на примерах. 5. Дать определение, раскрыть специфику фазных и цепных форм в музыке XX в., связать с особенностями композиторских стилей, эстетических воззрений, провести параллели с формообразующими и эстетическими изменениями в иных видах искусства. Назвать произведения композиторов XXв., построенных в фазных и цепных формах.
--	---

Примерные билеты к зачету и экзамену.

Семестр	Номер задания	Формулировка задания
1	2	3
III	1.	Типология доклассических музыкальных форм. Синтаксические структуры в музыке разных жанров.
	2	Малая фазная форма в музыке Барокко. Бах. Прелюдии I т.ХТК, Прелюдии из Сюит для виолончели соло.
	3.	Малая микрострофическая форма. Бах, хоралы из «Рождественской оратории».
	4.	Бипартита в танцах барочной сюиты
	5	Старосонатная форма: строение, преемственность с бипартитой, отличие от классической сонатной формы.
	6	Куплетное рондо в музыке французских клавесинистов
	7	Вариации на basso ostinato в музыке Баха.
	8	Строгие вариации в клавирных сюитах Генделя
	9	Концертная форма: общие принципы, структура. Различие форм Корелли, Вивальди, Баха.
	10	Бах, первые части Бранденбургских концертов №№ 3, 6.
	11	Циклические формы Барокко.
	12	Типология классических музыкальных форм. Период, его виды, на материале изложения тем медленных и жанровых частей классических циклов.
	13	Простая 2-х-частная форма в музыке венских классиков
	14	Простая 3-х-частная форма в музыке венских классиков
	15	Сложная 3-х-частная форма в медленных и жанровых частях струнных ансамблей и симфоний Гайдна, Моцарта, Бетховена.
	16	Строгие вариации. Их особенности в симфониях Бетховена.
	17	Рондо в финалах струнных ансамблей Моцарта, Бетховена.
	18	Классическая сонатная экспозиция: принципы функционального соотношения разделов, структура. Экспозиция в первой части классического концерта.
	19	Сонатная разработка, реприза, кода.
	20	Сонатно-симфонический цикл: соотношение частей, варианты строения.
IV	1.1.	Принципы музыкального мышления эпох Барокко и классицизма, их связь с

	эстетическими представлениями, отражение в принципах формообразования и типологии форм
1.2	Бетховен. Концерт для скрипки с оркестром, I ч.
2.1.	Принципы музыкального мышления эпохи романтизма, их связь с эстетическими представлениями, отражение в принципах формообразования и типологии форм
2.2.	Бах, Бранденбургский концерт № 4, I ч.
3.1	Принципы формообразования, жанровой системы в музыке XX в., в связи с тенденциями развития в разных видах искусства. Панорама жанров и музыкальных форм.
3.2	Брамс, Соната для скрипки с фортепиано ре-минор, I ч.
4.1	Музыкальная тема, ее функции, типы тематизма в музыке разных стилей.
4.2	Бетховен, квартет ор.18 № 1, I ч.
5.1	Формообразующие функции в музыкальных формах разных стилей. Проявление принципов тождества, контраста, репризности в музыке разных стилей.
5.2	Гайдн. Струнный квартет ор.103 ре-минор, I ч.
6.1	Синтаксис в музыке Барокко, Классицизма, XIX и XX вв., в разных формах и жанрах.
6.2	Чайковский. Струнный квартет № 2, III ч.
7.1	
7.2	Бородин. Струнный квартет № 2, III ч. (Ноктюрн)
8.1	Малые и простые формы в музыке разных стилей.
8.2	Дебюсси. Струнный квартет, I ч.
9.1	Эволюция простых форм в музыке XIX и XX вв.
9.2	Шуберт, фортепианное Трио Es-dur, II ч.
10.1	Сложная 3-хч.форма: истоки, классические разновидности, эволюция в музыке XIX и XX вв.
10.2	Шостакович. Струнный квартет № 7 fis-moll, I ч.
11.1	Вариации: принципы формы, связь с определенными жанрами, разновидности в музыке разных эпох. Свободные вариации.
11.2	Бетховен, соната для скрипки и фортепиано № 5 («Весенняя»), I ч.
12.1	Вариации на basso ostinato в музыке XX в.
12.2	Хиндемит, соната для виолончели и фортепиано (1948), III ч. (Пассакалия)
13.1	Рондо: принципы формы, связь с определенными жанрами, разновидности в музыке разных эпох. Послеклассическое рондо.
13.2	Гайдн. Симфония № 101 «Часы», II ч.
14.1	Сонатная форма: истоки, принципы формы, разновидности, строение, эволюция.
14.2	Прокофьев, соната для скрипки и фортепиано D-dur, I ч.
15.1	Сравнение классической и романтической сонатной экспозиции, ее изменения в музыке XX в.
15.2	Берг, Концерт для скрипки с оркестром, I ч.
16.1	Судьба сонатной формы в музыке XX в.
16.2	Шостакович, соната для виолончели и фортепиано ор.40, I ч.
17.1	Свободные-/смешанные формы в музыке XIX в.
17.2	Веберн, симфония ор.21, II ч.
18.1	Циклические и контрастно-составные формы в музыке XIX и XX вв.
18.2	Моцарт, соната для скрипки и фортепиано G-dur (1778) KV301 (293a), I ч.
19.1	Фазные и цепные формы в музыке XX в.

19.2	Бетховен, симфония № 4, II ч.
20.1	Соотношение в музыке XX в. особенностей тематизма, формы и техники композиции.
20.2	Бетховен, симфония № 8, III ч.

Тесты для текущей и промежуточной аттестации

Тест-вопросы по темам третьего семестра

1. Какие функции выполняет музыкальная тема?

Варианты ответа: а) экспонирование основного образа; б) функция темы – показать основные средства выразительности в произведении; в) тема репрезентирует произведение и является основой процесса формообразования.

Правильный ответ – в)

2. Для форм какого периода наиболее характерно проявление принципа *da capo*?

Варианты ответа: а) для форм в музыке венских классиков; б) для форм эпохи Барокко; в) для форм, связанных со стилем неоклассицизма в музыке XX века.

Правильный ответ – б)

3. Для каких музыкальных жанров Барокко и Романтизма характерен тематизм, рельеф которого опирается на фигуративный синтаксис?

Варианты ответа: а) для танцевальных жанров Барокко и для романтического концерта; б) для барочной сонаты и романтической симфонической поэмы; в) для фантазии, токкаты, прелюдии, концерта эпохи Барокко и жанров прелюдии и этюда эпохи Романтизма.

Правильный ответ – в)

4. Что означает «тождество» в музыке?

Варианты ответа: а) тождество означает «точный повтор»; б) тождество это отсутствие контраста; в) тождество – это максимум сходства при минимуме отличия

Правильный ответ – в)

5. Какая форма Барокко явилась «территорией», на которой возникла старосонатная форма?

Варианты ответа: а) ария *da capo*; б) форма *bipartita*; в) малая фазная форма прелюдий

Правильный ответ – б)

6. Какой тип тем-формул характерен для барочных *basso-ostinato*-ных форм?

Варианты ответа: а) движение вверх или вниз по тоническому трезвучию; б) движение от первой или пятой ступени по гамме вверх; в) движение вниз от первой к пятой ступени, в миноре – это фригийский оборот, или оборот мелодического минора, или хроматический ход (фигура *passus duriusculus*).

Правильный ответ – в)

7. Какой прием, связанный с жанровым варьированием, является характерным для барочных строгих вариаций?

Варианты ответа: а) изменения темпа и метра в любой вариации, указывающее на связь вариаций с сюитой; б) изменение формы темы вместе с изменением жанра; в) варьирование ритмического рисунка

Правильный ответ – а)

8. На какую модель концертной формы ориентировался И.С.Бах в Бранденбургских концертах?

Варианты ответа: а) на модель Корелли, так как концерты Корелли и Баха относятся к жанру *concerto-grosso*; б) на модель формы, представленную во «Временах года» Вивальди; в) на модель концертной формы, представленную в сольных скрипичных концертах Вивальди

Правильный ответ – в)

9. Какой тип репризы характерен для сложной трехчастной формы с эпизодом в медленных частях симфоний Гайдна №101 и №104?

Варианты ответа: а) точная реприза - da capo; б) изменения в репризу заключается в присоединении раздела коды; в) значительно измененная реприза с темброво-фактурным и структурным (расширение формы) варьированием

Правильный ответ – в)

10.Какая тональность и форма (замкнутая или разомкнутая) характерна для второго эпизода классического пятичастного рондо Моцарта и Бетховена?

Варианты ответа: а) основная тональность или тональность доминанты по отношению к рефрену, форма – свободная; б) тональность субдоминанты или одноименная к основной, форма – замкнутая простая двух или трехчастная; в) тональность доминанты или параллельная к основной, форма замкнутого периода

Правильный ответ – б)

Тест-вопросы по темам четвертого семестра

1.В чем главное отличие сонатной экспозиции в концертах венских классиков от аналогичного раздела в концертах Мендельсона, Шумана, Чайковского?

Варианты ответа: а) в экспозициях этих концертов другие по образному строю – романтические – темы; б) в экспозициях названных концертов большее значение приобретает партия солиста – по сравнению с классическим концертом; в) в этих концертах отсутствует двойная экспозиция, солист вступает с самого начала и тональный план экспозиции соответствует правилам, т.е. побочная партия изложена в побочной тональности.

Правильный ответ – в)

2.В какой форме часто излагается главная партия в первых частях симфоний Чайковского?

Варианты ответа: а) в форме масштабного периода с расширением во втором предложении; б) в простой трехчастной форме с разработочной серединой и динамической репризой; в) одночастной фазной форме

Правильный ответ – б)

3.Какой элемент темы должен сохраниться в свободных вариациях в условиях, когда сняты все ограничения и композитор изменил максимум элементов темы?

Варианты ответа: а) должна быть сохранена форма темы, все остальное может быть изменено; б) должны быть сохранены кадансы темы, остальное может быть изменено; в) в таких условиях должен быть сохранен запоминаемый мелодический мотив или фраза темы (часто – начальные, заглавные).

Правильный ответ – в)

4. В чем проявляется влияние жанра Lied на сонатную форму романтиков?

Варианты ответа: а) преимущественно в лирической образности сонатных форм; б) в простоте фактуры, связанной с жанром песни; в) в песенном характере не только побочных, но нередко и главных тем, в проникновении песенных строфических структур и приемов развития во все разделы сонатной формы, включая разработку.

Правильный ответ – в)

5.Что такое «динамическое сопряжение» функционально контрастирующих разделов и для какой формы оно является правилом?

Варианты ответа: а) прием связи, когда предыдущий раздел разомкнут и смена функции раздела происходит в момент наивысшей неустойчивости; типичен для сонатной экспозиции; б) прием усиления звучания (крещендо) в момент подготовки побочной партии в конце связующего раздела сонатной экспозиции; в) это прием связи между первой – оркестровой, и второй – сольной экспозицией в классическом, иногда – романтическом (например, у Брамса) концерте.

Правильный ответ – а)

6.В каких симфониях и квартетах Шостаковича медленная часть цикла написана в форме вариаций на basso-ostinato?

Варианты ответа: а) в квартетах №№1, №7; в симфонии №5; б) в симфонии №7 и квартетах №№2,9; в) в симфонии №8, квартетах №№3, 6, 10

Правильный ответ – в)

7.К какому типу вариаций относятся «Вариации рококо» Чайковского?

Варианты ответа: а) это строгие вариации; б) это свободные вариации; в) это вариации на *soprano-ostinato*

Правильный ответ – б)

8.С какими жанрами связано появление свободных/смешанных форм у композиторов-романтиков?

Варианты ответа: а) с жанром симфонии; б) с жанром прелюдии; в) с жанрами баллады, симфонической поэмы, фантазии

Правильный ответ – в)

9.В какой симфонии Брамса одна из частей представляет собой форму чаконны?

Варианты ответа: а) финал симфонии №1; б) финал симфонии №4; в) вторая часть симфонии №2

Правильный ответ – б)

10.В каком из первых десяти квартетов Шостаковича встречается контрастно-составная форма, объединяющая черты сонатного цикла и единой одночастной формы, все контрастные разделы которой соединены переходами *attacca*?

Варианты ответа: а) квартет №2; б) квартет №10; в) квартет №8

Правильный ответ – в)

Приложение 1. Методические рекомендации для преподавателей

Программа курса «Анализ музыкальных произведений» предполагает следующие виды учебной деятельности: аудиторные занятия в варианте групповых / мелкогрупповых⁴, а также самостоятельная работа студентов.

Для проведения аудиторных занятий используются традиционные формы организации учебного процесса:

- | | | |
|----|--|---|
| 1) | аудиторные занятия (вводно-мотивационные, установочные, обзорно-теоретические, монографические, обобщающие); | а |
| 2) | искусии в формате обмена мнениями по общей эстетико-аналитической теме/проблеме и др.; | д |
| 3) | практические занятия, в виде анализа прослушанных в аудиозаписи или исполнении преподавателем произведений, с комментарием преподавателя, его обращенными к студентам наводящими вопросами и последующим обсуждением. Практические занятия могут также включать исполнение студентами произведений, входящих в программу курса анализа музыкальных произведений, с последующим обсуждением. В практические занятия входит также проверка устных домашних заданий аналитического либо обобщающего типа. | п |

Содержательной особенностью данного курса является сочетание в нем базового теоретико-аналитического подхода (общие вопросы теории музыкального тематизма, формообразования, жанра и стиля, их эволюции в неразрывной связи с общекультурным контекстом), опоры на музыкально-теоретическую методологию историко-стилевого анализа (проблемы музыкального языка, техники композиции, жанра, формы, авторского стиля и стиля эпохи, стилевой эволюции). В аудиторных и практических занятиях,

⁴ Мелкогрупповой вариант деления контингента возможен для проведения практических занятий в формате семинара.

посвященных аналитической проблематике, должна быть особенно четко выдержана систематизация музыкального материала и методических подходов, их максимально логичное и упорядоченное изложение. Проблемы авторского стиля (стиля эпохи) должны раскрываться с помощью глубокого изучения музыкального 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 стилевых, жанровых тенденциях данного периода. Сюда же можно включить краткие экскурсы в смежные виды искусств.

Практические занятия

№ п/п	№ семестра	Наименование раздела учебной дисциплины	Наименование практических занятий	Всего часов
1	2	3	4	5
1	III	I. Введение. Музыкальная форма. Музыкальная тема. Синтаксис в музыке.	Анализ тематизма, функциональных и структурных принципов формы, синтаксиса в музыке композиторов разных эпох. Определение на слух интонационных истоков тем, функций материала в форме.	4
2		II. Доклассические музыкальные формы. II.1. Принципы стиля, жанры в музыке Ренессанса и Барокко. Малые доклассические формы	II.1 Анализ жанровых признаков в музыке Ренессанса и Барокко. Анализ (на слух и по нотам) мелодий песен, протестантских хоралов, бытовых танцев XVI-XVIII вв., барочных прелюдий (Бах, Гендель, Л.Куперен).	4
3		II.2. Развитые формы. Бипартита. Старосонатная форма. Специфика репризы, принцип Da capo.	Анализ танцев старинной сюиты (сюиты, партиты, сонаты для клавира и струнных инструментов соло Баха, Генделя), сонат Д. Скарлатти.	4
4		II.3. Доклассические вариации: строгие, на basso ostinato	Анализ инструментальных (для скрипки, клавира, органа) вариаций Шейдта, Свелинка, Баха, Генделя, фрагментов из оперы Перселла «Дидона и Эней», Мессы h-moll Баха.	8
5		II.4. Куплетное рондо. Концертная форма.	Анализ рондо из сонат и партит для скрипки соло, клавирных сюит Куперена, Рамо. Анализ (на слух и по партитуре) тематизма, разделов и фаз развития в концертной форме первых частей циклов: «Времена года» Вивальди, Conctti grossi Корелли, Бранденбургских концертах Баха.	8
6		II.5. Контрастно-составные и циклические формы.	Анализ контрастно-составных разделов Conctti grossi Генделя; циклов прелюдий и фуг, клавирных, виолончельных, скрипичных и оркестровых сюит Баха.	4
7		III .Формы венского классицизма.	Анализ форм изложения тем медленных и жанровых частей в ансамблях для	4

		III.1. Принципы стиля. Период и простые формы.	струнных инструментов и симфониях Гайдна, Моцарта, Бетховена.	
8		III.2. Сложная трехчастная форма	Анализ менуэтов, скерцо, медленных частей сонатно-симфонических циклов Гайдна, Моцарта, Бетховена.	4
9		III.3. Строгие вариации. Рондо.	Анализ рондальных финалов, вариаций в заглавных, медленных и финальных частях сонат, квартетов, концертов Гайдна, Моцарта, Бетховена.	12
10		III.4. Сонатная форма. Сонатно-симфонический цикл.	Анализ первых частей сонат, квартетов, концертов, увертюр, симфоний Гайдна, Моцарта, Бетховена.	16
ИТОГО часов в семестре:				68
1	IV	IV.1. Формы инструментальной музыки романтической эпохи (XIXв.). IV.1. Общая характеристика. Период и простые формы.	Анализ изложения тем в миниатюре и крупной форме Шопена, Шумана, Шуберта, Мендельсона; Чайковского, Брамса.	4
2		IV.2. Сложная 3-х-частная форма.	Анализ тематизма и формы медленных частей и скерцо квартетов и симфоний Шумана, Шуберта, Брамса, Чайковского, Берлиоза.	4
3		IV.3. Рондо.	Анализ фортепианных, ансамблевых и симфонических рондо Шуберта, Шумана, Чайковского.	4
4		IV.4. Свободные вариации	Анализ Вариаций на тему Рококо Чайковского, финалов IV симфонии Чайковского, IV симфонии Брамса.	4
5		IV.5. Сонатная форма.	Анализ первых частей квартетов Шумана, Бородина, Чайковского, фортепианного Трио Es-dur Шуберта, симфоний Шуберта, Шумана, Мендельсона, Берлиоза, Брукнера, Чайковского, Брамса.	8
6		IV.6. Свободные /смешанные формы	Анализ Баллад, фантазии f-moll Шопена; фантазии «Скиталец» Шуберта; Сонаты h-moll, симфонических поэм Листа («Прелюды», «Орфей»), Р.Штрауса («Тиль Уленшпигель»), Итальянского Каприччио Чайковского.	4
7		V. Эволюция музыкальной формы в XX веке. V.1. Общие тенденции формообразования. Синтаксис. Простые формы	Анализ инструментальных сольных и ансамблевых миниатюр Дебюсси (Стравинский, Прокофьев, Шенберг).	4
8		V.2. Сложная 3-х-частная форма. Рондо.	Анализ (на слух и по партитуре) скерцо из симфоний Шостаковича, Прокофьева, несонатных первых и жанровых частей скрипичных, виолончельных сонат Хиндемита, Музыки для струнных, ударных и челесты Бартока.	4
9		V.3. Вариации	Анализ III части Фортепианного трио ор. 67 Шостаковича; III часть Сонаты для скрипки с ф-п А.Шнитке; III часть	12

			Фортепианного трио М.Равеля	
10		V.4. Сонатная форма.	Анализ первой частей Струнного квартета Дебюсси, II ч. «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока, I-х частей VI симфонии Прокофьева, VIII симфонии Шостаковича, Сонаты для скрипки и фортепиано Хиндемита (1939).	8
11		V.5. Фазные и цепные формы.	Анализ пьесы «Вопрос, оставшийся без ответа» Ч.Айвза; строения II ч. («Празднества») симфонической поэмы К.Дебюсси «Ноктюрны» О.Респиги «Римские празднества»; частей Концерта для скрипки с оркестром А.Берга;	12
ИТОГО часов в семестре:				68
ВСЕГО:				136

Приложение 2. Методические указания для обучающихся по освоению дисциплины

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

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

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

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

Самостоятельное ознакомление с музыкальными произведениями, изучаемыми в курсе анализа музыкальных произведений, предполагает прослушивание аудиозаписей и просмотр видео с партитурой (клавиром), по мере возможности — игру на фортепиано симфонических 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 крупных симфонических и камерных произведений, выступления известных музыкантов) могут быть представлены в качестве тем для обсуждения на практических занятиях.

В процессе изучения дисциплины студент должен активно пользоваться фондами Научной музыкальной библиотеки СПбГК⁵, техническими средствами, которыми располагают Медиацентр и специально оборудованные компьютерные классы.

⁵ Для подготовки студентов к зачету и экзамену в нотный отдел Научной музыкальной библиотеки СПбГК заблаговременно подается список музыкальной литературы, необходимой для данной конкретной группы.

Виды самостоятельная работа студента

№ п/п	№ семестра	Наименование раздела учебной дисциплины	Виды СРС	Всего часов
1	2	3	4	5
1.	III	I. Введение. Музыкальная форма. Музыкальная тема. Синтаксис в музыке	Слушание музыки, выполнение аналитических заданий.	4
2.		II. Доклассические музыкальные формы. II.1. Принципы стиля, жанры в музыке Ренессанса и Барокко. Малые доклассические формы.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	2
3.		II.2. Развитые формы. Бипартита. Старосонатная форма. Специфика репризы, принцип Da capo.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	4
4.		II.3. Доклассические вариации: строгие, на basso ostinato.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	4
5.		II.4. Куплетное рондо. Концертная форма.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	4
6.		II.5. Контрастно-составные и циклические формы.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	2
7.		III. Формы венского классицизма. III.1. Принципы стиля. Период и простые формы.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	8
8.		III.2. Сложная 3-х-частная форма	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	2
9.		III. 3. Строгие вариации. Рондо.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	4
10.		III.4. Сонатная форма. Сонатно-симфонический цикл.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	6
ИТОГО часов в III семестре:				4
11.	IV	IV. Формы инструментальной музыки романтической эпохи. IV.1. Общая характеристика. Период и простые формы.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	2
12.		IV.2. Сложная трехчастная форма.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	2
13.		IV.3. Рондо.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических	2

			заданий. Работа с литературой.	
14.		IV. 4. Свободные вариации.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	4
15.		IV.5. Сонатная форма	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	4
16.		IV.6. Свободные /смешанные формы	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	2
17.		V. Эволюция музыкальной формы в XX веке. V.1. Общие тенденции формообразования. Синтаксис. Простые формы.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	2
18.		V.2. Сложная т3хх-частная форма.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	4
19.		V.3. Вариации.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	6
20.		V.4. Сонатная форма.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	4
21.		V.5. Фазные и цепные формы.	Слушание и игра музыки, выполнение аналитических заданий. Работа с литературой.	6
ИТОГО часов в IV семестре:				40
ВСЕГО часов				80

Список литературы для самостоятельной работы

Учебники, учебные пособия, хрестоматии по всему курсу:

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

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

Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979.

Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.

Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. Музыка, 1986

Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

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

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

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

Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1984.
 Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.
 Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII-XX веков. 2-е, изд. испр. и доп. М., 2003
 Холопов Ю.Н. Музыкальные формы классической традиции. Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2012
 Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М., 2007.
 Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал М., 2008
 Афонина Н. Ю. Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и Барокко. СПб., 2006.
 Москва Ю.В. Григорианика (григорианский хорал и средневековая литургическая монодия). М., 2010
 Лаул Р. Модулирующие формы. Л., 1986.

Литература по отдельным темам:

К темам I-II:

1. Афонина Н. Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и Барокко. СПб., 2006.
2. Бедуш Е., Кюрегян Т. Ренессансная песня. М., 2007.
3. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.
4. Друскин М. Клавирная музыка XVI-XVIII веков. Л., 1960.
5. Захарова О. Риторика и западно-европейская музыка XVII- первой половины XVIII в. М., 1983.
6. Иванова В. Концертная форма в первых частях Бранденбургских концертов И.С.Баха. // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения. СПб., 2012.
7. Кюрегян Т., Столярова Ю. Песни средневековой Европы. М., 2007.
8. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.
9. Сапонов М. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М., 2004.
10. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М., 1985.
11. Холопов В. Концертная форма у И.С.Баха. // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
12. Широкова В. О прототипах метроритмической организации тематизма concerto-grosso в музыке Барокко. // Ритм и форма. СПб., 2002.

К теме III:

1. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1970.
2. Иванова Л. Форма сонатно-симфонического цикла Бетховена. // «Голоса молодых». Л., 1971.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII- начала XIX века. Часть II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. - М., 2007.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII- начала XIX века. Часть III. Поэтика и стилистика. М., 2007.
5. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. Л., 1979.
6. Мазель Л. Заметки о тематизме и форме в сочинениях Бетховена раннего и среднего периодов. // Бетховен. Вып.1. М., 1971.
7. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.
8. Широкова В. "Мечта и греза" в музыкальной поэтике Моцарта. // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения. СПб., 2012 .
9. Широкова В. Интонационный курсив и формульность в инструментальной музыке Моцарта. // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения. СПб., 2012

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

К теме IV:

1. Иванова Л. О единстве цикла в первых трех симфониях Чайковского // Екатерина Александровна Ручьевская. К 90-летию со дня рождения. СПб., 2012.
2. Иванова Л. О ритмических особенностях темо- и формообразования в первых частях камерно-инструментальных циклов Шуберта. // Ритм и форма. Сборник статей. СПб., 2002.
3. Ручьевская Е. “Дон Жуан” Моцарта и “Пиковая дама” Чайковского. // Сергей Николаевич Богоявленский. К 100-летию со дня рождения. СПб., 2006.
4. Горячих В. Из наблюдений над творческим методом Н.А.Римского-Корсакова // Известия РГПУ №101. СПб., 2009.
5. Савоскина Г. Оперная драматургия М.И.Глинки. СПб, 2008.
6. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975.
7. Тюлин Ю. О произведениях Бетховена последнего периода. // Бетховен. Вып.1. М., 1971.
8. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.
9. Мазель Л. Исследования о Шопене. М., 1971.
10. Иванова Л. Фортепианные сонаты К.М.Вебера: тематизм и форма.// Аналитические очерки. СПб., 2006.

К теме V

1. Арановский М. Мелодика Прокофьева. Л., 1969.
2. Ручьевская Е. Люциан Пригожин. Ленинград, 1977.
3. Ручьевская Е. К 70-летию Б.Тищенко. // Е.А.Ручьевская. Работы разных лет В двух томах. Т. I. СПб., 2011.
4. Ручьевская Е. Симфоническое творчество Ю. Фалика // Е.А.Ручьевская. Работы разных лет В двух томах. Т. I. СПб., 2011.
5. Теория современной композиции. М., 2005.
6. Широкова В. О стилистической семантике инструментальной музыки Шостаковича. // Анализ. Концепции. Критика. Л., 1977.
7. Эстетика и теория искусств XX века. М., 2005.