

Документ подписан простой электронной подписью

Информация о владельце:

ФИО: Быстров Денис Викторович

Должность: проректор по учебной и воспитательной работе

Дата подписания: 02.06.2024 15:18:48

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
53.05.05 Музыковедение
(уровень специалитета)

Форма обучения
Очная

Санкт-Петербург
2024

Рабочая программа дисциплины «Анализ музыкальных произведений» составлена на основании требований Образовательного стандарта Консерватории по УГСН 53.00.00 Музыкальное искусство, утвержденного приказом ректора Консерватории от 25.01.2022 г. № 23 и с учетом требований ФГОС ВО по специальности **53.05.05 Музыковедение** (уровень специалитета), утвержденного приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 1 августа 2017 г. № 732.

Авторы-составители: к. иск., профессор В. П. Широкова
к. иск., доцент Л. П. Иванова

Рецензенты: к. иск., доцент Е. В. Романова

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

Содержание

1. Цели и задачи освоения дисциплины	4
2. Место дисциплины в структуре образовательной программы	5
3. Планируемые результаты обучения по дисциплине, соотнесенные с планируемыми результатами освоения образовательной программы	5
4. Объем дисциплины и виды учебной работы	6
5. Содержание дисциплины	6
5.1. Тематический план	6
5.2. Содержание программы	9
6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины	54
6.1. Список литературы	54
6.2. Интернет-ресурсы	54
7. Материально-техническое обеспечение дисциплины	55
8. Фонд оценочных средств для проведения промежуточной аттестации	55
8.1. Формируемые компетенции и индикаторы их достижения	55
8.2. Методические материалы, определяющие процедуры оценивания	56
8.3. Критерии оценивания сформированности компонентов компетенций	56
8.4. Контрольные материалы	62
Приложение 1. Методические рекомендации для преподавателей	70
Приложение 2. Методические рекомендации для обучающихся по освоению дисциплины	70

1. Цели и задачи освоения дисциплины

Курс Анализа музыкальных произведений является неотъемлемой составляющей вузовского комплекса музыкально-теоретических дисциплин в программе обучения по специальности «Музыковедение».

Особая роль Анализа музыкальных произведений в программе обучения специалистов-музыковедов обусловлена тем, что данная дисциплина представляет не только совокупность преподаваемых (обязательных для усвоения) знаний, но и метод познания, формирующий необходимый для профессионала уровень мышления и восприятия музыки. Анализ как метод открыт для последующего синтеза—формирования целостной картины, аргументированной интерпретации как конкретного художественного явления, так и общих тенденций, закономерностей музыкального мышления в их обусловленности стилем, жанром, традицией, авторской индивидуальностью, спецификой музыки как искусства.

Особенностью данного курса является сочетание в нем базового историко-стилевого подхода и опоры на методологию анализа в его специфически теоретическом ракурсе. Историко-стилевой подход в курсе анализа музыкальных произведений подразумевает достаточно строгий отбор и систематизацию стилеобразующих факторов культуры. В его основе — формирование отчетливого представления о механизмах опосредования эстетических детерминат того или иного эпохального стиля в закономерности специфически музыкальные, в реалии конкретного художественного текста. В курсе анализа этот аспект занимает локальное место. Он предшествует теоретическому рассмотрению закономерностей формообразования в музыке конкретных исторических стилей и концентрируется во вводных лекциях, показывающих взаимосвязь эстетического сознания эпохи и закономерностей ее музыкального мышления.

Изучению типологических характеристик музыкальных форм в контексте конкретного исторического стиля, в свою очередь, предшествует развернутый вводный раздел, где формулируются фундаментальные понятия и принципы учения о музыкальной форме, значимые для анализа музыки любого стиля. Этот раздел составлен на основе Программы курса лекций по анализу музыкальных произведений, опубликованной Е. А. Ручьевской в 1987 году (переиздание 2003 г.). На той же основе составлен и раздел, посвященный анализу вокальной музыки. Это не случайно, поскольку ничего принципиально нового, столь же универсального современное музыкознание на данный момент предложить не может. Теоретическое музыкознание последних десятилетий изменило свой вектор. Так, пережив свой расцвет в 70-х—80-х годах XX столетия, уходит из «повестки дня» теория функций музыкальной формы, оставаясь при этом одним из важнейших инструментов анализа, ставящего перед собой уже иные цели. Данная программа отражает состояние современной науки о музыке, а также ее преемственность по отношению к традициям петербургской аналитической школы.

Основные формы работы – групповые практические и индивидуальные занятия – способствуют наиболее рациональному и полному решению *таких задач* курса, как:

- изучение фундаментальных составляющих современной теории музыкальных форм;
- изучение системы исторически сложившихся музыкальных форм в контексте эпохальных стилей барокко, классицизма, романтизма и их эволюции в музыке XX века;
- углубленное понимание логики музыкально-исторического процесса;
- воспитание навыков аргументированного суждения о художественных достоинствах произведения и его содержательных уровнях;
- развитие навыков *самостоятельной* (независимой от существующей информации) интерпретации как конкретного художественного факта, так и совокупности тех или иных явлений и закономерностей музыкального искусства.

2. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Дисциплина «Анализ музыкальных произведений» входит в базовую часть блока 1 ОПОП подготовки специалиста по специальности 53.05.05 Музыковедение.

Курс Анализа музыкальных произведений занимает особое место в системе межпредметных связей, интегрируя знания, умения и навыки, полученные в результате изучения других дисциплин как теоретической, так и исторической направленности. Освоение содержания дисциплины дает возможность студентам более глубоко осмыслить закономерности процесса музыкально-исторического развития в целом (связь с курсами «Истории зарубежной музыки» и «Истории русской музыки»). Отдельные аспекты курса смыкаются также с дисциплинами «Гармония», «Полифония», «Инструментоведение», «История оркестровых стилей», «Музыкально-теоретические системы». Некоторые темы курса имеют точки соприкосновения с содержанием таких гуманитарных дисциплин как «Философия», «Эстетика», «История искусств».

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> композиторское творчество в историческом контексте; основные типы форм классической и современной музыки;
	<i>Уметь:</i> выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы; применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности
	<i>Владеть:</i> практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; профессиональной терминологией; 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;
ПК-1. Способен ставить проблему исследования, отбирать необходимые для осуществления научно-исследовательской работы аналитические методы и использовать их для решения поставленных задач.	<i>Знать:</i> основные методы проведения научного исследования; технологии систематизации и структурирования информации.
	<i>Уметь:</i> обосновывать актуальность, цели и задачи исследования; работать с источниками информации, исходя из задач конкретного исследования.
	<i>Владеть:</i> методами музыковедческого анализа; навыками создания научного текста.
ПК-4. Способен постигать музыкально-теоретические концепции, анализировать музыкально-исторические процессы профессиональной и народной музыки, оценивать происходящие в области музы-	<i>Знать:</i> ведущую историографическую проблематику, закономерности музыкально-исторического процесса; исторические этапы в развитии профессиональной и народной музыки.

кального искусства изменения	Уметь: излагать и критически осмысливать базовые представления об истории и теории музыкального искусства; рассматривать музыкально-историческое явление в динамике общеисторического, художественного и социально-культурного процессов.
	Владеть: методом конкретно-исторического подхода к анализу явлений музыкальной культуры; основной терминологией в области профессиональной и народной музыки.

4. Объем дисциплины и виды учебной работы

Вид учебной работы	Всего часов / зачетных единиц	Семестры			
		4-й	5-й	6-й	7-й
Контактная аудиторная работа (всего)	230	60	59	60	51
Лекционные занятия	136	34	34	34	34
Практические занятия	68	17	17	17	17
Индивидуальные занятия	26	9	8	9	0
Контактная внеаудиторная и самостоятельная работа	100	6	40	6	48
Вид текущей аттестации (академический концерт, курсовая работа, реферат)		КЗ	Зачёт с оценкой	КЗ	Курсовая работа
Вид промежуточной аттестации		КЗ	ЗО	КЗ	ЭКЗ
Общая трудоемкость: Часы	330	66	99	66	99
Зачетные единицы	10	2	3	2	3

5. Содержание дисциплины

5.1. Тематический план

№ п/п	Наименование тем и разделов курса	Всего часов	Контактная аудиторная работа (час.), в том числе:			Самос- стоя- тель- ная работа (час.)
			лекцион- ные	практи- ческие	индиви- дуальные	
4-й семестр						
	Введение. Анализ как наука и как учебная дисциплина. Типы анализа. Форма и со- держание. Стиль. Жанр	2	2			
1.1	Раздел I. Музыкальная тема, ее основ- ные функции. Музыкальный синтаксис	4	2	1	1	
1.2	Функциональные основы музыкальной формы	5	2	1	1	1
1.3	Принципы развития	5	2	1	1	1
1.4	Музыкальная форма как целое	4	2	1	1	
2.1	Раздел II. Формы в музыке барокко. Об-	11	6	3	1	1

№ п/п	Наименование тем и разделов курса	Всего часов	Контактная аудиторная работа (час.), в том числе:			Самостоя- тельная работа (час.)
			лекцион- ные	практи- ческие	индиви- дуальные	
	щая характеристика. Барокко как эпохальный стиль. Теория и эстетика. Принципы формообразования. Принцип строфичности в больших и малых формах барокко. <i>Virtuosa</i> как форма и принцип. <i>Da Capo</i> как форма и принцип. <i>Da Capo</i> и реприза (сходство и различие)					
2.2	Фазные формы в музыке барокко	3	2	1		
2.3	Типы вариаций. Связь формы и жанра	7	4	2	1	
2.4	Вариации на <i>basso-ostinato</i>	8	4	2	1	1
2.5	Концертная форма	9	4	3	1	1
2.6	Контрастно-составные формы	8	4	2	1	1
	Итого в 4-м семестре:	66	34	17	9	6
5-й семестр						
3.1	Раздел III. Формы венского классицизма. Общая характеристика. Основные принципы формообразования. Канон и внеканоническая инициатива	11	6	1		4
3.2	Простые формы	7	2	1	1	3
3.3	Сложная трехчастная форма	14	4	3	1	6
3.4	Классические вариации. Строгие вариации в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена	16	6	3	1	6
3.5	Сонатная форма. Общественная норма и ее индивидуальное претворение	22	6	5	2	9
3.6	Рондо как форма и жанр. Эволюция формы рондо в эпоху классицизма (французские клавесинисты — Ф. Э. Бах — венские классики). Рондо-сонатная форма	18	6	3	2	7
3.7	Сонатно-симфонический цикл	11	4	1	1	5
	Итого в 5-м семестре:	99	34	17	8	40
6-й семестр						
4.1	Раздел IV. Формы эпохи романтизма. Общая характеристика. Основные тенденции, композиционные и драматургические принципы.	7	6	1		
4.2	Простые формы в жанре фортепианной миниатюры XIX века.	6	2	2	1	1
4.3	Строфика в инструментальных формах романтизма.	5	2	1	1	1
4.4	Эволюция сложной трехчастной формы и формы рондо в музыке XIX века.	8	4	2	1	1
4.5	Свободные вариации.	11	6	3	1	1
4.6	Общие тенденции эволюции сонатной формы в эпоху романтизма. Сонатная форма и авторский стиль.	19	8	6	4	1
4.7	Свободные/смешанные формы	10	6	2	1	1
	Итого в 6-м семестре:	66	34	17	9	6

7-й семестр						
5.1	Раздел V. Принципы анализа вокальной музыки и формы камерно-вокальной музыки. Слово и музыка. Встречный ритм. Принципы вокализации текста. Поэтическая строфа как композиционная единица вокальных форм. Встречные по отношению к строфике текста тенденции формообразования и их выразительное значение.	8	4	1		3
5.2	Формы камерно-вокальной музыки. Вокальный цикл	10	6	2		2
6.1	Раздел VI. Формы в музыке XX века. Общая характеристика. Принципы классификации. Классические и аклассические принципы формообразования в музыке XX века. Особенности тематизма	7	4	1		2
6.2	Эволюция классических форм в музыке XX века (сложная 3-х-частная, рондо, вариации, сонатная форма)	21	10	8		3
6.3	Контрастно-составные формы в музыке второй половины XX века	9	4	2		3
6.4	Форма-принцип в музыке второй половины XX века. Цепные и фазные формы. Драматургическая организация музыкальных форм второй половины XX века	12	6	3		3
	Курсовая работа.	16				16
	Подготовка к экзамену.	16				16
	Итого в 7-м семестре	99	34	17		48
	Итого по курсу	330	136	68		100

5.2. Содержание программы

Введение

Сущность и цели анализа. Типы анализа — целостный, структурный, критический. Роль смежных гуманитарных и точных наук в музыкознании.

Понятие содержания и формы. Структура содержания, его авербальность. Понятие музыкального произведения как взаимодействия текста и слушателя. Зависимость восприятия музыки от социальных и исторических факторов.

Музыкальный стиль как система отношений. Противоречивое единство иерархических стилевых уровней (стиль эпохи, направления, автора, жанра). Историко-эстетические предпосылки стилевых смен (интонационных кризисов).

Музыкальный жанр как система. Функции и критерии оценки жанра на разных уровнях системы.

Состояние науки о музыкальной форме. Исторические пути формирования науки. Классические труды о музыкальной форме XIX века. Роль музыкальной критики XIX века в формировании принципов интонационного анализа. Важнейшие направления в науке о форме. «Музыкальная форма как процесс» Б. Асафьева. Московская школа: Г. Катуар, Л. Мазель, В. Цуккерман, В. Бобровский, В. Холопова, Ю. Холопов, Е. Назайкинский. Ю. Тюлин и ленинградско-петербургская школа.

Культурологический аспект анализа. Коммуникативные и содержательные функции формы (В. Медушевский, Л. Мазель).

Раздел I. Общие принципы формообразования

1.1. Музыкальная тема, ее основные функции. Музыкальный синтаксис

Психологические механизмы восприятия музыки. Процесс сравнения с предшествующим и экстраполяция последующего. *Основные функции музыкальной темы:* репрезентация и развитие. Неразрывность этих функций и потенциальная возможность главенства одной из них.

Внетекстовые функции музыкального тематизма. Интонационные истоки тематизма: внемузыкальные, музыкальные (первичные и вторичные жанры). Возможности звукового отражения пространственных и зрительно-ассоциативных элементов. Опосредование интонационных истоков. Многоступенчатое отражение и типовые формулы-интонации.

Музыкальный язык и интонационный словарь эпохи (Асафьев). Общие бытовых жанров, фольклора и профессиональной музыки.

Внутритекстовые функции тематизма. Тема как объект развития. Значение репрезентирующей роли темы в произведении. Взаимообогащение и

поляризация функций темы в процессе развития. Тема как совокупность всех ее модификаций. Понятие тематического инварианта как неизменяемого элемента темы.

Соподчиненность темы и формы, с одной стороны, и отсутствие жесткой детерминированности с другой. Возможность (в принципе) бесконечного разнообразия в развитии тематизма. Подчинение тематизма функциональному статусу раздела: изложение темы, развитие темы и т. д.

Общие формы звучания ОФЗ (материал, который, будучи изъят из художественного контекста, репрезентирует стиль, но не репрезентирует данный художественный текст). Рельеф и фон. Способность как рельефного, так и нерельефного материала играть роль темы. Атематические элементы произведения. Возможность атематических фрагментов, не являющихся объектом развития, репрезентировать художественный текст.

Экспозиционные структуры.

1. *Мономотивный тип*, в основе которого лежит мотивный инвариант, чаще всего ритмический. Ритмическая остринатность при обновлении гармонии, звуковысотного рисунка, тембра, регистра.
2. *Полимотивный тип*, объединение разных мотивов. Контрастные парные объединения мотивов. Контрастные асимметричные полимотивные построения непериодического типа. Полимотивные неконтрастные построения типа развертывания. Принцип «прорастания» (термин В. Протопопова).
3. *Цепной тематизм*. Его отличие от полимотивного: а) структурное — в цепном тематизме звенья цепи соизмеримы с фразой или предложением, но не мотивом; б) функциональное — полимотивные темы подчинены экспозиционной функции, цепной же тематизм выходит за пределы собственно экспонирования. Типы цепного тематизма: а) контрастный; б) неконтрастный.

1.2. Функциональные основы музыкальной формы

Определение функции как роли данного элемента в системе целого, направленной на поддержание этой системы. Дисфункция — роль элемента, направленная на разрушение системы. Функциональность как атрибутивное свойство всех уровней музыкальной ткани.

Система функций и функциональные уровни в восходящем порядке:

1. Функции тона в мелодии; функция аккорда в гармонии; функции тембра. Функции линии в полифонической фактуре.
2. Функции фактуры в общей системе выразительных средств. Функции фактурных сопоставлений и фактурных модуляций. Функции синтаксиса: а) мотива, б) фразы, в) предложения, г) периода и периодоподобных построений.

3. *Функции разделов формы.* Иерархичность структуры музыкального произведения. Взаимодействие всех уровней системы, действие асафьевской триады $i\ m\ t$. Специальные функции музыкальной формы. Типические для классической формы ситуации, воспринимаемые слухом непосредственно: а) экспозиция основного материала — ЭОМ; б) развитие, разработка — Р; в) завершение (заключение, кода) — З; г) вступление — В; д) изложение нового материала, экспозиция побочного материала — ЭПМ.

ЭОМ, характеризующаяся максимальной уравновешенностью устойчивости и неустойчивости. Перевес функции i (толчок). Р в противоположность ЭОМ, характеризующаяся неустойчивостью, преобладанием функции m . В (вступление) — функция «предвещения». Два типа вступления: а) вступление — процесс; б) вступление — эпиграф. Иное, чем в Р, выражение функции m . З — заключение, кода. Преобладание функции t . Два типа коды: а) кода — процесс движения к цели, сходство и отличие этого типа коды от разработки; б) кода — утверждение, итог развития. Кода-эпилог, кода-реминисценция.

ЭПМ — экспозиция новой темы в середине формы. Возможность появления новой темы в любом разделе формы. Подчинение нового материала функции раздела. Серединность типа изложения, нарушение свойственного ЭПМ баланса устойчивости и неустойчивости как в сторону большей динамики, так и в сторону большей статики. Проявление функций ЭПМ в измененных репризах. Парадоксальная неустойчивость тем и разделов, выполняющих функцию ЭПМ.

Обособление функций разделов формы, подчинение раздела одной функции высшего порядка, создающее тяготение в форме, необходимость дополнения каждого из разделов разделами иной функции. Самостоятельность разделов, связанная с достаточной выявленностью функциональной триады, вступающая в противоречие с господством функции высшего порядка.

Переменность функций формы. Наложение или совмещение функций разделов. Совмещение функций вступления и изложения (В и ЭОМ) в ряде главных партий классических сонатных форм. Совмещение функций репризы и коды, разработки и эпизода (Р на новом материале), трио и эпизода в сложной 3-х частной форме. Переменность функций как результат развития внутри раздела, функциональная модуляция. Замена типовых функций разделов нетиповыми: разработка вместо эпизода (ЭПМ) в рондо и эпизод (ЭПМ) вместо разработки (Р) в сонатной форме. Вытеснение функций. Замена ЭОМ вступлением (В) + экспонированием побочного материала (ЭПМ). Механизм компенсации недостающей функции раздела типовой формы в другом ее разделе. Перенос — частичный или полный — разработки в репризу.

Функциональность циклической формы. Дискретность формы. Контраст как средство объединения. Завершенность частей и возможность их исполнения вне цикла. Взаимодействие частей и обогащение их в контексте целого. Как следствие такого взаимодействия — функциональные связи. Наличие в более или менее выраженном виде функций *i* (толчок) и *t* (замыкание) во всех типах циклов на уровне драматургии (структуры содержания) и композиции. Проявление функций *i* и *t* в самом материале (тематизме), типе развития и композиции.

1.3. Принципы развития

Принцип тождества и принцип контраста. Их взаимосвязь. Закономерность, причинно-следственные связи и повторность как проявление упорядоченности текста. Объем восприятия повтора. Явление сатиации, потери смысла при многократных повторах. Контраст, смена как фактор обновления, его диалектическая связь с тождеством. Бесконечность смен как явление, в конечном итоге равнозначное бесконечным повторам.

Единство дискретности и континуальности как единство контраста и тождества.

Принцип тождества и его роль в формообразовании. Неоднородность роли повторяющегося фрагмента: а) при повторении подряд; б) при повторении на расстоянии. Расчленяющий эффект повторения подряд и объединяющий при повторении на расстоянии.

Роль функциональной сопряженности и количественной соотнесенности (пропорциональности) разделов при повторении на расстоянии.

Реприза как функционально сопряженный с предшествующим раздел формы. Восприятие репризы в контексте формы как *З*, как ЭПМ. Типы реприз по принципу изменения материала. Динамическая реприза как драматургическая вершина формы. Внеструктурная реприза как фрагмент, количественно не соотнесенный с серединой. Реприза—реминисценция, помещенная в другой части цикла или другом акте (картине) оперы.

Принцип контраста. Определение контраста как максимального отличия в данных конкретных ситуациях формы. Необходимость связи контрастирующих фрагментов. Единовременный контраст. Роль неспецифических и специфических элементов (Медушевский) в создании контраста на разных уровнях формы. Связующая роль специфических элементов и расчленяющая роль неспецифических элементов в создании контраста на уровне синтаксиса. Вовлечение элементов специфического уровня в создание контраста на уровне разделов формы и частей цикла. Относительность понятия «контраст» в системе разных стилей.

Варьирование как принцип изменения. Роль инварианта. Варьирование в широком смысле слова как любое изменение. Варьирование в тесном смысле слова как изменение, при котором сходство преобладает над различием. Пассивный инвариант — «общескрепляющий комплекс» (термин В. Цуккермана) и активный (тематический) инвариант.

Вариация и вариант. Вариационные изменения, их связь с комплексом неспецифических элементов. Вариантные изменения, их связь с комплексом специфических элементов. Взаимодополняющий характер обоих типов варьирования. Принцип прорастания как один из возможных способов вариантного развития.

Разработочное развитие. Структурное видоизменение темы: нарушение синтаксической структуры, дробление (вычленение фраз, мотивов, субмотивов). Слияние с новым продолжающим материалом. Динамические возможности разработочного развития.

1.4. Музыкальная форма как целое

Музыкальная форма как процесс и результат, как единство континуальности и дискретности. *Понятие события—сдвига* как критической точки развития в данных конкретных обстоятельствах. Типы событий-сдвигов на уровне формы: *сдвиг—перелом* в развитии без резкой смены функций; *сдвиг—сопоставление* на грани разделов, первый из которых достаточно завершен, а второй начинается изложением нового материала или развитием материала предшествующего раздела; *сдвиг—динамическое сопряжение* (термин Ю. Н. Тюлина), функционально противоположный сопоставлению: контрастное столкновение функций $m — i$.

Система сдвигов и ее роль в кристаллизации формы как целого. Динамический профиль формы и его зависимость от преобладающего типа сдвигов. Иерархия событий в форме, определяющая глубину и сложность композиции. Динамический профиль формы и тип сдвигов как явление стиля.

Раздел II. Формы в музыке барокко

2.1. Барокко как эпохальный стиль. Теория и эстетика. Принципы формообразования

Барокко как феномен культуры Нового времени. Разнонаправленные тенденции на всех уровнях стиля. Барокко как конгломерат стилей. Их внутреннее единство. Общие для разных видов искусств фундаментальные основания стиля: барокко как стиль движения (Вельфлин); «телесность» барокко (Вельфлин); значение риторики как универсальной системы художественного мышления; оппозиция «старого» и «нового».

Барокко как стиль движения. Иллюзия движения в барочной живописи, архитектуре. Образы движения в барочной литературе. Движение как про-

цесс в музыке («все течет, все изменяется»). Доминирование формы-процесса над формой-кристаллом и, как следствие, ограниченное значение репризных форм («дважды в одну реку войти невозможно»). Нестабильность, вариантность их строения. Принцип «ядро-развёртывание» в темо- и формообразовании. Роль «игровых фигур». Специфика функциональной организации формы и особенности её событийного уровня как проявление текучести процесса формообразования. Вариантность и множественность деталей. Экстенсивное и интенсивное в музыке барокко. Барокко как «унижение разума», его несоразмерность объему «оперативной памяти» человеческого восприятия.

Телесность барокко. Специфичность проявления этого качества, его эквивалентность представлению о репрезентативности стиля барокко. Система аффектов и репрезентативность их выражения. Утверждение мажор-минорной системы. Ее экспрессивный, динамический и формообразующий потенциал. «Телесность» пространственных представлений и сопоставления объемов звучания. Репрезентативность образов движения. Новое качество музыкального тематизма: способность темы представлять один конкретный текст. Репрезентативная и развивающая функции музыкальной темы. Музыкальная тема в различных жанрах барокко. «Телесность» барочных контрастов, жанровых и интонационных прообразов тематизма. «Музыка есть речь» (Klangrede) как одно из ключевых понятий барочной теории музыки. Опосредование речевых интонаций (через речитативные формулы) в инструментальном тематизме барокко.

Особенности *метроритмической организации музыки барокко.* Значение времяизмерительной ритмики. Дифференциация синтаксических уровней тематизма (мотив, мотив-тон, субмотив, *Korfmotiv*, фигура, фраза, субмотивные цепи, предложение). Ограниченная роль структуры периода за пределами танцевальных жанров. Особая весомость синтаксических единиц, возникающих на основе долевого пульсации (мотива, фигуры). Невозможность дробления подобных синтаксических единиц и, как следствие, специфичность приёмов развития. Особая роль вариантности.

Риторика в литературе, живописи, архитектуре, хореографическом искусстве барокко. Влияние риторики на темообразование (через риторические фигуры) и формообразование (через отражение правил риторической диспозиции). Эвристическая и типизирующая роль риторики. Риторика и «телесность» музыкального образа. Рождение пафоса. Риторика как система «эффективной коммуникации». Репрезентативность риторической диспозиции в органных сочинениях Д. Букстехуде, Н. Брунса, раннем творчестве И. С. Баха. Риторическое и имманентно-музыкальное в творчестве И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. Риторическая диспозиция и специальные композиционные функ-

ции. Риторическое Exordium и функция вступления. Феномен прелюдии к прелюдии. Риторическое Confutatio (опровержение). Его драматургические и композиционные функции, превращение на этапе позднего барокко в самостоятельный драматургический прием, независимый от строгой логики риторической диспозиции.

Оппозиция «старого и нового», стиль anticus и стиль nuovo. Их сопоставление, диалог, взаимодействие, диффузия. Системный характер этой оппозиции, проявляющийся на всех уровнях стиля. Постоянные и переменные составляющие, спектр семантических значений оппозиции «старого и нового». Стиль alia breve как барочный «римейк» полифонии строгого письма. Эволюция представлений о «старом и новом», вытеснение «нового» «новейшим» и восприятие прежде «нового» как «старого» (например—в сопоставлении старых и новых танцев в сюитах И. С. Баха и Ф. Куперена).

Оппозиция «общего и индивидуального» как один из вариантов коллизии «старого и нового». Термин «communis» (общий) как синоним стиля anticus в музыкальной теории барокко и его антитеза — новое, индивидуальное, репрезентирующее определенный аффект. Оппозиция «общего и индивидуального» как отражение драматургической многоплановости барокко, сосуществования надличностного и условно личностного планов высказывания. Значение этой оппозиции для развития кантатно-ораториальных жанров барокко, для жанра концерта. Единовременный контраст как специфический для барокко вариант взаимодействия полюсов «общего и индивидуального».

«Старые и новые» формообразующие принципы барокко. Принцип строфичности. Его преемственность по отношению к музыке предшествующих эпох, связь с нарративным типом музыкального мышления. Трансформация принципов строфической композиции в условиях индвидуализированного тематизма барокко. Количественная и качественная вариативность строфических композиций (от двух до шести строф различной протяженности, в каждой из которых действует общий принцип «ядро — развертывание — каданс»). Многострофные композиции (малая многочастная форма по В. Н. Холоповой). Строфика в различных формах и жанрах как свидетельство универсальности этого принципа в музыке эпохи барокко.

Принцип *двухчастной симметрии*, его укорененность в традициях бытовой музыки эпохи Возрождения. Bipartita как форма и как принцип. Более свободное проявление в качестве принципа (слитность, отсутствие репризных повторений разделов, приблизительность равенства пропорций, факультативность тонико-доминантовых отношений при сохранении элементов па-

раллелизма расположения материала; *bipartita* в обрамлении вступительного и завершающего разделов).

Принцип *da capo* как открытие барокко, его принципиальная новизна. Возникновение этого принципа вместе с появлением индивидуализированного, репрезентативного тематизма. *Da capo* как встречный, направленный в будущее формообразующий принцип, сформировавшийся в период Высокого барокко в качестве противовеса атектоническим процессам формообразования барокко. Специфика *da capo* (*Rahmenform*) в сравнении с принципом репризы в последующих стилях. *Da capo* как принцип и как форма. *Da capo* как форма: в последовательности альтернативных танцев барочной сюиты, в оперной арии. *Da capo* как принцип: в вариациях, в концертной форме и, как исключение, в фуге. «Полифония» структурных закономерностей в рамках одного произведения.

Слабовыраженная иерархичность барочных композиций и, как следствие, неактуальность критерия простоты и сложности их структуры. Большие (развернутые) и малые формы барокко, в которых действуют одни и те же принципы.

2.2. Фазные формы в музыке барокко

Фазная форма в инструментальной музыке барокко как концентрированное выражение барочных принципов формообразования. Фазные формы как запечатленный «поток движения», процесс как таковой. Невозможность выделения самостоятельных разделов, крупных синтаксических единиц. Их вовлеченность в процессуальный континуум. Связь термина «фаза» с естественными науками. В естественных науках (как и в музыкознании) понятие фазы связано с представлением о стадийности непрерывно протекающих процессов перехода вещества (музыкального тематизма) в новое состояние.

Опора малых фазных форм на фигуративный тематизм инструментальной природы, импровизационно-игрового характера. Его структурирование на основе элементов низшего синтаксического уровня (фигуры, мотивы, их цепи), реализующих непрерывное движение. Связь с жанром прелюдии, фантазии. Моносинтаксичность фазных форм (Е. А. Ручьевская). Их интонационная и образная однородность. Роль гармонического плана как каркаса прелюдии. Стадийность процессуального континуума, развертывающегося на основе функциональной триады *i:m:t*. Постепенность обновления тематических элементов и дробление синтаксиса в процессе развития малой фазной формы, феномен сдвига-перелома; 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. Вариант-

ность фазной композиции, ее количественная нерегламентированность, допускающая как умножение функционально подобных стадий единого процесса, так и их редукцию.

Распространенность закономерностей фазного развертывания процесса за пределами одночастных форм. Фазные закономерности и принцип «ядро—развертывание». Большие и малые фазные формы.

2.3. Типы вариаций. Связь формы и жанра

Разнообразие типов вариаций в музыке барокко. Их взаимосвязь с жанром. Жанры вариаций в духовной музыке: 1) полифонические вариации на *cantus firmus*; 2) хоральная партита; 3) хоральная кантата.

Различие способов варьирования хора в разных типах вариаций. Неизменность хоральной мелодии, проводимой в сопрано или теноре, при отсутствии инварианта структуры в полифонических вариациях на *cantus firmus*. Разномасштабность вариаций. Основа варьирования—полифонические приёмы имитаций, каноническая техника, изменение количества голосов (*bicipium*, *trio*), появление новых контрапунктов. Атектоничность полифонических вариаций, отсутствие постоянных координат временного развертывания хора.

Разнообразие приёмов варьирования хора в партите. Совмещение принципов строгих вариаций (с опорой на инвариант гармонии и структуры) и принципов полифонических вариаций на *cantus firmus*. *Принцип колорирования* хора как наиболее свободный способ вариационного изменения инварианта. Активность, индивидуализированность производного тематизма как отличительное свойство данного способа варьирования. Типологическое амплуа колорированного хора—первая вариация. Движение от индивидуального к общему в цикле. Расширение масштабов последней (предпоследней) вариации. Контрастность вариаций в партите, допускающая смену размера и характера движения.

Хоральная кантата. Принцип вариаций на *cantus firmus*. Строфическая основа композиции, отраженная в названиях частей: *Versus I*, *Versus II* и т. д. (*versus* — строфа, стих). Самостоятельность, обособленность, контрастность частей в составе циклической композиции, исключая возможность группировки смежных вариаций. Контраст частей и его связь с содержанием текста в различных строфах хора. Единовременный контраст неизменной мелодии хора и индивидуализированного тематизма сопровождающих голосов. Приёмы свободного варьирования. Отличие от принципа свободных вариаций в XIX веке. Сохранение мелодии хора как целого при свободном варьировании его отдельных строк. Противопоставление коллективного и индивидуального начала в хорах, дуэтах и сольных вариациях—как основа

циклической композиции. Смена размера и характера движения. Несоразмерность масштабов вариаций как проявление особенностей барочного мышления — построения целого на основе дисгармоничного соединения различных частей.

Вариации в светской музыке. Принцип *строгих вариаций*: сохранение ладогармонической основы и формы темы. Гомофонный тип темы, циклическое строение вариаций. Форма темы: простая двухчастная, безрепризная трехчастная, старинная двухчастная. Темы — заимствованные и авторские. Жанровые модусы строгих вариаций: 1) вариации на популярную песню или танцевальную тему; 2) ария с вариациями; 3) вариационная партита.

Дубль как фигурационное переизложение темы. Нивелирование интонационного рельефа и жанровой определённости темы в дубле. Группировка вариаций по сходству фигурации. Приёмы отдаления от темы и возвращения к её редуцированному варианту. Виртуозный модус вариаций на светскую песню или танец. Близость этого типа вариаций к строгим вариациям венских классиков.

Феномен темы в жанре *арии с вариациями*. Её изначальная подробность, детализированность мелодии, гармонии и ритма. Вариации как ступени последовательного упрощения темы. Обнажение элементарной гармонической схемы в заключительных вариациях.

Вариационная партита — сюитный тип вариаций. Жанровая характерность вариаций. Танцевальные метаморфозы темы в движении старинных танцев (куранты, сарабанды, жиги) с соответствующими изменениями размера и темпа. Чередование характерных вариаций с более нейтральными — фигурационными. Более свободное, чем в сюите, расположение танцев.

«Гольдберг-вариации» И. С. Баха как синтез различных вариационных жанров.

2.4. Вариации на *basso ostinato*

Универсальность вариаций на basso ostinato в музыке барокко. Их использование как в светских, так и в духовных жанрах. Широта жанрового диапазона — оперная ария, балетный номер (во французской барочной опере), инструментальная пьеса для органа, клавира или скрипки, медленная часть концерта, часть трио-сонаты, хоровые части в кантате, мессе, оратории. Чакона и пассакалья как жанры. Отсутствие четких критериев их различий. Необязательность вариационной формы в жанрах чаконь и пассакальи. Существование вариаций на *basso ostinato* без опоры на жанр чаконь или пассакальи. Граунд в творчестве Перселла.

Этапы развития формы. Раннее барокко: нестабильность структуры инварианта — от чрезмерно протяжённых, не соответствующих возможностям

восприятия их как целого, до кратких, представленных фигурой или фразой. Этап типизации — Высокое барокко: формульность темы (фригийский тетрахорд, фигура *passus duriusculus* и др.), её оформление в структуру предложения; нецелесообразность (за редкими исключениями) выведения подобной темы на первый план, её репрезентация комплексом голосов. Позднее барокко — индивидуализация темы-инварианта, расширение её масштабов при сохранении оптимальной для восприятия структуры. Информативность такой темы в одноголосном звучании.

Представительство темы-инварианта на синтаксическом, а не на композиционном уровне и, как следствие, слитность вариаций.

Единовременный контраст неизменного и изменяющегося (вариации «над темой»), полифоническая двуплановость формы. Роль гармонии как элемента скрепляющего и варьируемого. Ресурсы варьирования и их зависимость от жанрового модуса вариаций. Интенсивное варьирование в вокальной музыке и экстенсивное в инструментальной. Сохранение неизменной фактуры и обновление мелодии и гармонии в ариях *lament*, а также в жанре инструментальной арии (по аналогии с вокальной). Чередование гомотонного и полифонического изложения (мотетный принцип) в хоровых партиях при интенсивном гармоническом варьировании оstinатной фактуры в оркестре. Ресурсы варьирования фактуры и ритма в инструментальных вариациях. Динамизм их развития. Количественный фактор в инструментальных вариациях на *basso ostinato*.

Различие структуры и рельефа формы в вокальных и инструментальных вариациях. Строфичность или двухчастность крупного плана формы в вокальных вариациях на *basso ostinato* и, в исключительных случаях, строгое *Da capo*. Группировка по фактурному, ритмическому, ладотональному принципу в инструментальных вариациях. Их большое количество. Чередование нарастаний и спадов интенсивности развития («интермедий») в развитии формы. Развитие по спирали, принципы фазных форм в развёрнутых инструментальных вариациях. Переломные стадии развития формы, связанные с выходом темы-инварианта на первый план.

2.5. Концертная форма

Концертная форма как форма быстрых частей барочного инструментального концерта (сольного и ансамблевого). Связь тематизма и жанра. Значение «игровых фигур». Темброво-фактурный контраст *tutti* и *solo*. *Tutti* и *solo* как функции формы. Два типа формы — кореллиевский и вивальдиевский. Усложнение вивальдиевской модели в произведениях Баха. Вивальдиевская и кореллиевская традиция в концертах Генделя. Многовариантность и полиструктурность концертной формы, доминирование процессуального на-

чала. Взаимодействие принципов строфичности, *Da capo*, *bipartita* на разных уровнях формы.

Свободное преломление принципов старосонатной формы. Варианты: старосонатная экспозиция и свободная часть, старосонатная форма как раздел концертной формы, трехтональная экспозиция. Логика тонального развития как относительно стабильный фактор формообразования. Неоднозначность отношений структурных и тематических планов формы. Их совпадение на начальных этапах развертывания формы и несовпадение в середине (объединение фрагментов *tutti* и тематизма *solo* в единый раздел). Возможность использования в роли *tutti* любого фрагмента его первоначальной структуры. Новый производный тематизм в роли *tutti*. Многовариантность структуры ригурнеля с доминированием принципа «ядро—развертывание». Роль комбинаторики как приема развития.

Многообразие логико-семантических отношений *tutti* и *solo* (опровержение, подтверждение, перехват инициативы и т. д.). Контакт и дисконттакт в отношениях *tutti* и *solo*. Агональный модус барочного концерта и принцип состязания инициатив *tutti* и *solo* как основа процессуального развертывания формы.

Универсализм откристаллизовавшихся в концерте принципов формообразования. Их роль за пределами жанра концерта. Сохранение жанровых особенностей концертного тематизма и принципа *tutti-solo* в прелюдиях Английских сюит *F-dur*, *a-moll*, *g-moll* И. С. Баха. Клавирная специфика преломления данного принципа в одних случаях, аналог *Klavirauszug* у оркестрового сочинения в других.

Композиционные принципы концертной формы и неспецифический для данного жанра тематизм в органнх прелюдиях И. С. Баха. Композиционные принципы концертной формы в органнх трио-сонатах Баха. Отсутствие условий для темброво-динамического противопоставления *tutti* и *solo* при сохранении их функциональной дифференциации.

2.6. Контрастно-составные формы

Циклический тип контраста как основа композиции. Относительная самостоятельность контрастирующих частей в качестве разделов одночастной (нециклической) формы.

Контрастно-составная форма как сомкнутый цикл. Дефицит функций разделов (частей) контрастно-составной формы. Их разомкнутость, следование друг за другом без перерыва. Функции *i m t* на уровне формы в целом.

Контрастно-составная форма как отражение барочной картины мира. Многоосновность барочной контрастно-составной формы, существование

нескольких моделей её структуры: 1) контрастно-составная форма как барочный модус мотетной композиции (И. С. Бах. Кантата № 106; кантата № 21, I и IV части); 2) инструментальная канцона (Фрескобальди, Фробергер) и свободное претворение модели канцоны в большой полифонической композиции Букстехуде, Любека, Брунса, Баха; 3) диптих «прелюдия и фуга» как сомкнутая композиция (И. С. Бах, Прелюдия *Cis-dur* из II тома Х.Т.К.); 4) соната *da chiesa* (объединение частей «медленно — быстро» в одночастно-циклическую форму) как модель контрастно-составной формы концертов «кореллиевского типа»; 5) французская и итальянская увертюры как типовые модели контрастно-составной формы и как основа для свободного преломления их формообразующих принципов (И. С. Бах. Симфония из клавирной партиты *c-moll*); 6) старинная двухчастная и старосонатная формы как основа для экспериментов с контрастным материалом, как проявление «странностей» барокко и отражение «барочного остроумия» в сонатах Скарлатти.

Раздел III. Формы венского классицизма

3.1. Общая характеристика. Основные принципы формообразования. Канон (стереотип) и внеканоническая инициатива

Понятия классики и классицизма в современном музыкознании (Л. Кириллина, П. Луцкер). Первичность классического стиля и ориентация на образцы античной классики, характерная для классицизма. Первичность классического стиля в музыке, в отличие от литературы и изобразительных искусств. Музыкальная классика XVIII — начала XIX веков как эпоха созидательная, формирующая представления об идеальной норме, эталоне прекрасного. Невозможность (в отличие от барокко) проведения прямых аналогий с литературным классицизмом, с классицизмом в изобразительных искусствах. Точки их соприкосновения и расхождения.

Культура XVIII века как явление многослойное. Классицистский вектор как одна из разнонаправленных тенденций столетия. Классическая музыка как синтез разнонаправленных тенденций культуры. Ее всеобъемлющий характер и ограниченность рационалистических установок просветительского классицизма. Значимость гедонистической составляющей в процессе формирования классического стиля в музыке. Актуальное и «канувшее в лету» наследие эпохи. Просветительский реализм «Опасных связей» Лакло как актуальное наследие. Просветительский классицизм трагедий Вольтера, «Ифигении в Тавриде» Гете как наследие «канувшее в лету». Классическая музыка как живое, актуальное наследие. Причины.

Динамизм, внутренняя подвижность движения музыкальной мысли, частота и интенсивность событий в классической музыке. Их несоответствие классицистским представлениям о прекрасном и возвышенном.

Значение канона в классическом искусстве, в музыке венских классиков — в частности. Процесс типизации на всех уровнях стиля (языковом, композиционном, жанровом). Типизация количества разделов, порядка их следования, тональных, тематических отношений на композиционном уровне. Культ ясности, установка на «схватываемость», максимальную доступность художественной информации для восприятия, ее соразмерность человеческому восприятию. Иерархичность системы и коммуникативный аспект классического стиля. Иерархичность музыкального синтаксиса, фактуры (рельеф и фон), структурных уровней композиции, функциональной организации формы, основанной на контрасте и соподчинённости экспозиционных, развивающих и заключительных разделов произведения.

Идеал гармонии, равновесия целого как единства противоположностей, единства в разнообразии. Равновесие целого и детали, тождества и контраста. Усиление действия центробежных и центростремительных сил, их взаимодополняющий характер как основная тенденция классического стиля. Проявление этой тенденции на всех уровнях стиля.

Центростремительная тенденция в сфере ритма, связанная с усилением формообразующей роли метра, как предпосылка для возникновения центробежных тенденций (разнообразие чередующихся ритмических рисунков, нарушение возникшей инерции движения, метрические модуляции). Метроритм как фундамент многоуровневой системы классического синтаксиса. Обобщающая (центростремительная) роль структуры предложения и периода. Центробежная тенденция и принцип дробления, техника вычленения мотивов и субмотивов. Аналогичные тенденции в сфере гармонии: нарастание вариантов аккордов одной функции, усиление тематической роли гармонии (центробежная тенденция), стягивание разнообразия аккордов к трём основным функциям (центростремительная тенденция). Обобщающая роль гармонии в её соотношении с мелодией.

Усиление действия центробежных и центростремительных сил в сфере формообразования. Ведущая роль контраста в темо- и формообразовании как проявление центробежных тенденций. Дифференциация тематизма и функций формы на основе принципа контраста. Дополнительность, взаимное тяготение контрастирующих разделов как центростремительный, объединяющий фактор композиции. Контраст в условиях единства темпа и метра как взаимодействие центробежных и центростремительных сил. Доминирование репризных и полирепризных форм как центростремительная тенденция. Дополнительность двух противоположных типов сдвигов-событий, сопутствующих смене материала или функций формы: сдвиг-сопоставление (разделение) и сдвиг-сопряжение (связь).

Гармония процессуального и результативного аспектов формообразования. Противостояние стабильных композиционных схем динамизму формы-процесса. Непредсказуемость, уникальность процессуального разворота формы и композиционная схема как способ слуховой ориентации, проявление направленности формы на восприятие. Стереотипы на разных уровнях как инструмент сравнения, объективная основа для восприятия внеканонической инициативы автора, новизны и оригинальности его сочинений. Художественное открытие на фоне среднестатистической нормы. Игровой модус стереотипов в музыке классицизма. Стереотип как материал для свободной игры с языковыми нормами и композиционными закономерностями.

Игровое (вероятностное) и детерминированное в музыке венского классицизма. Особая роль причинно-следственных связей, проявляющаяся в универсальном значении сонатности как принципа, феномене динамического сопряжения разделов композиции, в принципе производного контраста, в обусловленности процессов развития предшествующим изложением тематического материала. Разработочное развитие как динамизирующий фактор формообразования. Разработочное развитие и качество направленности процесса формообразования. Причинно-следственные связи вне сонатной формы, проявляющиеся на уровне драматургии. Тяготение к одноцентричной организации формы. Триады «завязка-развитие-развязка» и «тезис-антитезис-синтез» на уровне композиции и драматургии как проявление направленной логики формы. Игровая диалектика в музыке венских классиков.

3.2. Простые формы

Роль простых форм в иерархии композиционных уровней целого. Основная функция простых форм — раздел более крупной композиции.

Период как высший уровень синтаксической организации музыкального тематизма и низший уровень композиции. Функция периода — экспонирование темы в любом разделе формы. Типы периодов их связь с жанровыми амплуа и функциями частей сонатно-симфонического цикла. «Обобщающее событие» в периоде. «Стихоподобный» и «прозоподобный» период. Структуры эквивалентные периоду. Расширение и дополнение. Цепь контрастных дополнений. Возможность несовпадения тональностей завершения периода и дополнения.

Доминирующее значение функционального, а не тематического контраста в простой двухчастной и простой трехчастной форме, обусловленное иерархической соподчиненностью целого и части. Контраст как проявление игровой логики, неподчинения субординации.

Зависимость строения и развития в простой форме от ее функции — раздела сложной трехчастной формы, темы вариаций, рефрена рондо.

Двойные формы (двойной период, простые двойные *двух- и трехчастные формы*). Их характерность для инструментальной ансамблевой и оркестровой музыки для поочередного «представления» участников ансамбля, оркестровых групп, солирующих инструментов.

3.3. Сложная трехчастная форма

Сложная трехчастная форма в жанровых и медленных частях сонатно-симфонического цикла венских классиков. Разновидности сложной трехчастной формы в зависимости от типа середины—*трио* или *эпизода*. Относительно жесткий стереотип строения менуэта или скерцо (сложная трехчастная форма с трио) и вариабельность медленной части. Родовой признак сложной трехчастной формы (независимо от типа середины) — сдвиг-сопоставление на грани первого раздела и середины.

Старинная сюита с последованием танцев Менуэт I — Менуэт II как прототип сложной трехчастной формы с трио. Составной характер подобных форм в барочной сюите и его преодоление в музыке венских классиков на основе взаимодополняющего контраста крайних разделов и трио. Динамизм крайних разделов и статика трио как предпосылка взаимного тяготения частей. Различная мера интенсивности развития в крайних частях и в трио. Роль *Да саро*. Невостребованность коды как самостоятельного раздела композиции в менуэтах Гайдна и Моцарта.

Иерархическая организация формы. Норматив простой трехчастной формы в качестве типовой структуры раздела. Иерархия местных и общих середин. Необязательность подобной иерархии в менуэтах дивертисментов, серенад и, соответственно, распространённость простой двухчастной формы в качестве типового варианта их структуры.

Менуэт с двумя трио в жанре дивертисмента. Многосоставность дивертисментного цикла и многосоставность менуэта как проявление гедонистического модуса жанра. Индивидуальные особенности сложной трехчастной формы в менуэте и их связь с контекстом цикла.

Замена менуэта на *скерцо* и формирование более динамичной модели жанровой части в творчестве Бетховена. Ускорение темпа и инерционный характер тематизма скерцо, ведущий к разрастанию крайних частей. Разработочный модус срединных развивающих разделов. Усиление функционального контраста крайних частей и трио. Индивидуализация строения разделов скерцо, их подчинение драматургической логике цикла. Свободное строение крайних разделов в *Allegro* (III часть) V симфонии Бетховена, сонатная форма как структура крайних разделов скерцо IX симфонии. Отказ от *Да саро* и разомкнутость III части V симфонии как проявление динамики процессуального движения формы и как явление драматургического уровня.

Траурный марш в роли медленной части сонатно-симфонического цикла. Связь формы и жанра. Усложнение композиционного стереотипа сложной трехчастной формы с трио в траурном марше III симфонии Бетховена. Отказ от *Да саро*. Фугато в репризе как прорыв накопленного в предшествующих разделах напряжения.

Сложная трехчастная форма с эпизодом в медленной части сонатно-симфонического цикла. Противоположный сложной трехчастной форме с трио динамический профиль. Контраст структурно устойчивых крайних разделов и свободного, основанного на сквозном развитии, разомкнутого эпизода. Темброво-оркестровый и ладовый контраст. Невозможность *Да саро*. Обязательность коды. Изменения в репризе, призванные восстановить нарушенное в эпизоде равновесие формы. Вариационные изменения, резонирование событий эпизода в репризе. Элементы разработочного развития в репризе. Феномен двойной (местной или общей) репризы. «Гармонизация» противоречий на территории выписанной каденции (Гайдн, симфония № 96).

Индивидуализация структуры сложной трехчастной формы в музыке Бетховена. Беспрецедентность (в музыке венского классицизма) строения первого раздела *Allegretto* VII симфонии (тема и три вариации). Драматургическая обоснованность подобной структуры. Необычность эпизода, начинающегося как трио, но развёртывающегося свободно.

3.4. Классические вариации. Строгие вариации в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена

Строгие вариации как норма стиля. Неизменность функционально-гармонической основы и формы темы при изменении других составляющих (мелодии, ритма, фактуры, динамики, тембра). Единство темпа, размера, тональности (с возможной сменой размера в заключительной вариации).

Тема — авторская или заимствованная. Простота, обобщённость заимствованной темы и её обогащение в вариациях. Два типа авторских тем: 1) авторская тема как «вершина-источник» последующих вариаций; 2) авторская тема с «интонацией цитаты» (Л. Мазель). Особая плотность, интонационная концентрированность тем первого типа. Простая двухчастная и простая трёхчастная форма как оптимальная структура темы. Её соответствие циклическому строению классических вариаций. Тема-период как «архаизм» и как проявление внеканонической инициативы автора.

Разнообразие *способов варьирования*: вариационное и вариантное развитие, «производный» тематизм, элементы разработочного развития. Несводимость вариационного развития к орнаментике. Тождество и контраст в вариациях. Внутривидовое варьирование.

Принципы организации вариационного цикла: 1) формирование крупного плана композиции на основе линейных связей смежных вариаций и их группировки по тому или иному признаку; 2) связи вариаций на расстоянии; 3) постепенное отдаление от темы и возвращение к её узнаваемому варианту как предпосылки возникновения формы второго плана; 4) особый статус последней вариации, допускающий расширение её масштабов, отступление от нормативов строгих вариаций, изменение темпа и размера. Вовлечение в процесс замыкания формы группы завершающих вариаций. Композиционные функции вариаций *Minore, Maggiore, Adagio*. Значение переходов *attacca*, связок, размыкания структуры отдельных вариаций и их местоположение в цикле. Феномен коды в вариационных циклах классиков.

Вариации как *самостоятельное произведение*. Различие принципов варьирования и строения целого в начале, середине (медленная часть) и в конце (финал) сонатно-симфонического цикла. Общестилевая норма и её индивидуальное претворение в музыке Гайдна, Моцарта и Бетховена.

Вариации в творчестве *Гайдна*. Сфера применения — вариационные циклы для клавира, первые части и финалы клавирных сонат, медленные части квартетов и симфоний. Приближение к типу *soprano ostinato* в вариациях на песенные темы (*Roco adagio* квартета C-dur op. 76 № 2 Гайдна). Трехчастно-вариационная форма в медленных частях симфоний № 94, № 97. Рондальный принцип в вариациях финалов сонатно-симфонического цикла (Клавирные сонаты № 12, № 13, финал симфонии № 55 «Der Schulmeister»).

Двойные вариации как характерная разновидность вариационной формы, сложившаяся в творчестве Гайдна. Принцип поочередного варьирования и сопоставления двух контрастных тем. Контраст-сопоставление одноименных тональностей как типологический признак гайдновской модели двойных вариаций. Единство противоположностей как сущностное свойство контраста двух тем. Их вариантная связь (медленная часть симфонии № 103, клавирные вариации «La Roxelane»). Другой вариант соотношения тем—контраст взаимоисключающих начал (*Andante f-moll* для клавира, *Andante F-dur* из симфонии № 90). Семантика трио как отличительный признак второй темы в *Andante f-moll* и, как следствие, драматургическая неравноценность контрастных образов. Развитие вариаций по принципу повторенной сложной трехчастной формы.

Вариации в творчестве *Моцарта*. Широта и разнообразие сфер применения: вариации как самостоятельные пьесы для клавира, клавира и скрипки; вариации в любой из частей сонатного цикла (в клавирных и скрипичных сонатах), в медленных и финальных частях концертов (клавирный концерт E-dur KV 482, II часть; концерты G-dur KV 453 и c-moll KV 491, финалы). Раз-

нообразии приемов фактурного варьирования. Яркость «производного» тематизма как проявление «встречной» (по отношению к теме) инициативы композитора. Феномен *оппозиции* теме. Вариации как пародия на заимствованную тему. Диалогическая логика развертывания вариационного цикла. Принцип *синонимии* в вариациях Моцарта.

Вариации в творчестве *Бетховена*. Индивидуализация приёмов варьирования и драматургической логики цикла. Отсутствие унифицированной модели строения целого. Две линии эволюции вариационного цикла — нарастание связности, процессуальности формы (как доминирующая тенденция) и, напротив, усиление обособленности, весомости отдельной вариации как части циклической композиции.

Многообразие средств, направленных на преодоление расчленённости вариационной формы: от более внешних (отсутствие цезур, переходы *attacca*, связки) до глубинных, включающих вариацию (или группу вариаций) в направленный процесс становления музыкальной мысли. Противоположная тенденция (финал фортепианной сонаты № 30, вариации ор. 34) связана с усилением контраста между отдельными вариациями, жанровыми трансформациями темы с изменением темпа, размера и даже тональности в каждой вариации. Объединяющая роль финальной вариации и коды в вариациях Бетховена в целом. Система интонационных связей.

Индивидуальность драматургической логики вариаций ор. 35, 32-х вариаций *c-moll* и 33-х вариаций на вальс Диабелли. Два инварианта в вариациях ор. 35 как основа оригинального цикла — «мнимых» двойных вариаций. Преломление драматургических принципов сонатной формы в 32-х вариациях. Принцип «становление — результат» как инвариантная основа развития по спирали, восхождения на качественно новую ступень в 33-х вариациях на вальс Диабелли. Отражение циклической функции — первой части, серединной медленной части, финала — в вариациях бетховенских сонат (№ 12, № 23, № 30, № 32). Свобода вариационной формы в симфониях Бетховена: взаимодействие вариационных и невариационных принципов развития.

3.5. Сонатная форма

Сонатная форма как концентрированное выражение закономерностей музыкального мышления эпохи. Отличительные признаки сонатности: динамическое сопряжение основных разделов экспозиции, их причинно-следственная обусловленность, особая интенсивность процесса развития. Универсальность сонатной формы, возможность её применения в любой (кроме — за редкими исключениями — менуэта и скерцо) части цикла, в лю-

бом жанре (соната, симфония, концерт, квартет, оперная увертюра, оперная ария, жанры духовной музыки).

Сонатное Allegro как типовая структура первой части сонатно-симфонического цикла. Две «территории» сонатной экспозиции: главная и побочная партии. Два этапа развёртывания главной партии — изложение темы главной партии и связующая часть. Вариабельность строения побочной партии. Изложение темы и заключительная часть как обязательные этапы развёртывания побочной партии; развитие, вторая побочная и сдвиг как её добавочные, факультативные составляющие.

Бифункциональность *главной* партии: совмещение функций экспонирования и предвещения — подготовки побочной. Проявление её функциональной двойственности на этапе экспонирования и в связующей части. Разомкнутая структура темы главной партии в качестве репрезентанта её функционального статуса. Функциональная неустойчивость замкнутой темы главной партии. Относительный лаконизм изложения материала главной партии как отличительная черта классической сонатной формы.

Связующая часть и её этапы (прилегание, развитие, предъикт). Возможность пропуска той или иной фазы связующей. Компенсация дефицита развития в связующей части на территории побочной партии. Разнообразие типов сдвига на грани завершения экспонирования и начала связующей части; функциональный статус начала связующей (повторение темы главной партии в качестве её второго предложения, вариантное переизложение, дополнение, продолженное развитие, контраст-противопоставление). Специфика связующей части в минорных произведениях классиков, связанная с тенденцией поляризации контраста главной и побочной партии: предельный лаконизм связующей части (Моцарт, клавирная соната с-moll), драматургическое сближение материала связующей и побочной (Бетховен, Соната № 5), прерванное на кульминации развитие связующей части, эффект внезапного перелома действия в духе драматургических стереотипов «оперы спасения» (Бетховен, V симфония). Динамическое сопряжение как типовой сдвиг на грани главной и побочной партий: появление побочной в момент наивысшей неустойчивости главной.

Тематические отношения главной и побочной: от инотонального вариантного переизложения темы главной партии в *побочной* (монотематическая экспозиция) до контрастного противопоставления. Феномен производного контраста. Функциональный статус побочной. Совмещение функций экспонирования и развития. Проявления неустойчивости побочной темы на разных уровнях (гармонии, мелодии, ритма, синтаксиса, фактуры, оркестровки, структуры, тональной организации). Усиление неустойчивости при вари-

антном переизложении темы главной партии в побочной (Гайдн, симфония № 104). Изложение темы побочной партии на доминантовом органном пункте (Гайдн, соната c-moll; Бетховен, симфония № 3; сонаты № 1, № 8, № 17, 32). Разработочный модус побочной (Гайдн, симфония № 103; Бетховен, соната № 2). Феномен побочно-заключительной темы и связующе-побочной партии (Гайдн, симфония № 45).

Вариабельность строения побочной партии: возможность появления второй побочной темы и сдвига. Различие функционального статуса первой и второй побочной: как правило, большая неустойчивость первой побочной и относительная устойчивость второй. Компенсация дефицита развития связующей части в первой побочной. Повторение ситуации динамического сопряжения на грани первой и второй побочной (Моцарт, соната c-moll; Бетховен, соната № 3). Отдельные случаи замкнутой первой побочной темы (Бетховен, соната № 4).

Драматургическая и формообразующая роль *сдвига* в побочной партии: возникновение очага драматического напряжения, тонально-гармонической и структурной неустойчивости, вторжение интонаций главной партии в побочную. Типовая ситуация — появление сдвига в момент завершения экспонирования побочной темы (Моцарт, симфония № 41; Бетховен, симфония № 2). Возможность появления сдвига на территории заключительной части (Гайдн, соната Es-dur). *Заключительная* часть побочной партии как итог развертывания экспозиции.

Функции *разработки* в сонатной форме. Её центробежный, процессуальный характер, проявляющийся в сквозном тональном и тематическом развитии. Структурная неустойчивость, дробность тематического материала в разработке. Членение разработки на фазы—в зависимости от смены материала и способа развития. Триада *i m t* в ситуации сквозного неустойчивого развития. Обобщающая роль доминантового предъикта перед репризой. Доминантовый предъикт как драматургический центр разработки, связанный со сменой вектора развития (с центробежного на центростремительный). Новые эпизодические темы в разработке, их драматургическая роль.

Двойственность *репризы* сонатной формы, сочетающей в себе разнонаправленные тенденции: стремление к достижению тональной устойчивости через подчинение побочной партии тональности главной; усиление её относительной неустойчивости, проявляющейся во вторичном характере изменений в репризе (реприза как вариант экспозиционного оригинала). Связь репризы с контекстом формы (с экспозицией и разработкой). Структурные изменения (сжатие, расширение) любого раздела в сравнении с экспозицией. Динамизация репризы. Тематическое развитие на территории репризы.

Роль *коды*. Кода-дополнение, кода-расширение заключительной части (Гайдн, Моцарт); кода-разработка (Бетховен). Отличие разработки в коде от собственно разработки.

Факультативность медленного *вступления* к сонатному Allegro. Его связь с жанром симфонии, увертюры. Отсутствие развернутых вступлений в минорных симфониях классиков. Вступление как исключение в жанрах камерной музыки (Моцарт, квартет C-dur). Редкие образцы развернутых вступлений в сонатах Бетховена (в частности, к двум минорным — № 8, № 32). Вступление и функциональный статус темы главной партии.

Отличие сонатной формы медленных частей и финалов сонатно-симфонического цикла от сонатного Allegro первой части. Преобладание экспонирования материала и его вариационного развития, распространенность сонатной формы без разработки в медленных частях. Развернутость и устойчивость структуры главной партии (простая 2-х и простая 3-х частная формы) в главных партиях финалов. Меньшая интенсивность разработочного развития в финалах. Его центристский характер. Значение моторного начала, нивелирующего тематические контрасты. Доминирующая роль тематизма главной партии. Проникновение в сонатную форму элементов рондальности (Бетховен, финал VII симфонии, финал сонаты № 17). Возможность замены разработки эпизодом (Бетховен, финал сонаты № 1).

Сонатная форма в *концерте*. Двойная экспозиция как специфическая особенность жанра. Тематическая вариантность двойной экспозиции. Две побочных темы в сольной экспозиции как нормативный признак жанра. Феномен оркестрового ритурнеля и сольной каденции в концерте. Их функции в форме. Специфика концертных разработок.

3.6. Рондо как форма и жанр. Эволюция формы рондо в эпоху классицизма. Рондо-сонатная форма

Рондо как форма и как жанр. Многообразие жанровых истоков тематизма рондо как формы. Многообразие композиционных вариантов рондо как жанра (сонатная форма рондо D-dur для клавира Моцарта KV 485, вариации в Konzert-rondo D-dur для клавира с оркестром Моцарта KV 382 и т. д.). Рондо как самостоятельная пьеса и как часть цикла. Медленное и быстрое рондо. Рондо как принцип. Принципиальная множественность вариантов строения рондо, их несводимость к одной универсальной модели. Классическое рондо как синтез различных композиционных закономерностей. Классификация типов рондо по Ю. Н. Тюлину. Классификация форм рондо по А. Б. Марксу.

Рондо в творчестве *Гайдна*. Кристаллизация структуры пятичастного рондо как среднестатистической нормы классического рондо. Укрупнение

разделов и усложнение их структуры (по сравнению со старинным куплетным рондо). Контрастность тематизма рефрена и эпизодов при обязательном сопоставлении одного из эпизодов с рефреном в одноименных тональностях. Варьирование рефрена.

Финальная функция как типовое амплуа рондо в сонатном цикле. Сохранение отдельных черт куплетного рондо: монотематическая основа контраста (финал сонаты e-moll); структурное подобие рефрена и эпизодов; отсутствие или неразвитость связующих построений. Убывающая контрастность эпизодов (в отличие от нарастающей контрастности эпизодов в рондо Моцарта и Бетховена) как специфическая особенность гайдновского рондо. Её обусловленность драматургической логикой цикла. Пример: в сонате D-dur (НОВ XVI:37) d-moll первого эпизода — отклик на d-moll медленной части, а G-dur второго — проявление гармоничности гайдновского мирозерцания, трагическая сфера первого эпизода «уходит со сцены» задолго до конца.

Усложнение структуры пятичастного рондо в произведениях *Моцарта* и *Бетховена*. Многоуровневая иерархия зрелого классического рондо. Её проявление в темпово подвижных произведениях (Бетховен, рондо C-dur op. 51 № 1, рондо G-dur для скрипки и фортепиано, Andante F-dur для фортепиано). Иерархия контрастов: рефрен как безусловный центр композиции, контрастный второй эпизод как своеобразный «конкурент» рефрена, оттеняющий контраст первого эпизода, тематизм переходов, связок как низший уровень иерархии.

Иерархия структур: «твёрдая», устойчивая структура рефрена (период, простая 2-х и 3-х частная формы), устойчивая структура второго эпизода, зачастую более развернутого, чем рефрен (сходство с функцией трио в сложной трёхчастной форме), неустойчивая структура, процессуальный характер первого эпизода. Сокращение и варьирование рефрена при втором проведении как приём усиления связности композиции и проявление подвижности иерархических отношений.

Иерархия композиционных сдвигов в медленном и быстром рондо. Сдвиг-сопоставление на грани второго проведения рефрена и второго эпизода как способ выделения основного контрастного плана формы, подчеркивания его автономности и новизны. Сдвиг-сопряжение как способ связи рефрена и первого эпизода. Элемент сонатности в их отношениях. Процессуальный модус первого эпизода в окружении связующих построений. Центрирующий характер связующих частей и предыктов перед проведением рефрена. Особый статус связующих частей, подготавливающих возвращение рефрена после второго эпизода в ситуации оспариваемого первенства (ложный

рефрен, разработка). Необходимость код для восстановления равновесия формы.

Специфика сдвигов в медленном рондо: повторение ситуации сдвиг- сопоставление дважды (перед первым и перед вторым эпизодом). Более низкий уровень иерархичности композиции в медленном рондо (Моцарт, рондо a-moll KV 511; II часть концерта d-moll № 20 для клавира с оркестром; Бетховен, романс F-dur для скрипки с оркестром). Нетиповые варианты формы рондо в творчестве Бетховена, связанные с увеличением количества разделов, активным разработочным развитием (финалы фортепианных сонат № 7, № 21; скрипичной сонаты № 4; рондо op. 129 «Ярость по поводу потерянного гроша»).

Рондо-соната как высшая форма рондо (по Ю. Н. Тюлину). Активная ассимиляция сонатных принципов, многочастность (7, 9 разделов). Типичность этой формы для финалов сонатно-симфонического и концертного циклов. Возможность смещения центра тяжести композиции к полюсу сонатности или к полюсу рондо. Перевес принципов рондо в девятичастных рондо-сонатных композициях финалов скрипичных концертов Моцарта G-dur № 3 и A-dur № 5, в финалах сонат Бетховена № 2, № 4, где вместо разработки появляется контрастный, структурно оформленный эпизод (типа трио в сложной трехчастной форме). Усиление веса сонатности в соотношении тематических амплуа рефрена (главной партии) и первого эпизода (побочной), наличии развернутого заключительного построения (заключительной части) после эпизода (темы побочной партии) и интенсивного разработочного развития в центральном эпизоде.

3.7. Сонатно-симфонический цикл

Сонатно-симфонический цикл как форма и жанр. Цикл как специфическая для эпохи венского классицизма форма целостного мышления. Его главенствующее положение в инструментальной музыке классиков.

Цикл — отражение «картины мира» эпохи Просвещения. Соответствие циклической формы нормам восприятия, эстетическим идеалам культуры «просвещённого вкуса» XVIII — начала XIX столетия. Единство типового и индивидуального, вероятностного и детерминированного в циклической композиции. Строгость норматива строения цикла (количества и амплуа частей, порядка их следования) как противовес свободе выбора сочетаемых частей, вероятностности их конкретного воплощения. Элементы детерминизма, проявляющиеся как индивидуальная художественная закономерность циклической композиции, «общий знаменатель» её различных частей, как система образов, как концепционный охват целого. «Фокусирующий» и «сюжетный» принцип охвата целого на уровне музыкальной драматургии.

Цикл как форма — объединение самостоятельных сложных форм в единое целое. Дополняющий контраст как основа циклической композиции. Функциональный контраст частей, функции *i m t* на уровне цикла. Сквозные тональные сферы, аналогии приёмов развития и драматургические «рифмы» в разных частях цикла как фактор его единства. Значение интонационных связей. Два типа интонационных связей — концентрированные и неконцентрированные. Общность периферийных тематических элементов как предпосылка возникновения неконцентрированных интонационных связей. Качественная сторона неконцентрированных интонационных связей, слабо выраженная индивидуальность сходных тематических элементов, различие синтаксических позиций общих интонаций в разных темах.

Индивидуализированность концентрированных интонационных связей. Тождество синтаксической позиции общего элемента в разных темах, нередко монотематический характер их связи. Феномен вариантных «лейттем» в циклах Моцарта. Приём реминисценций в циклах Бетховена. Рассредоточенные причинно-следственные связи в цикле. Отступления от норматива строения цикла и его отдельных частей как отражение индивидуального замысла в произведениях Бетховена.

Раздел IV. Формы в музыке эпохи романтизма

4.1. Общая характеристика. Основные тенденции, композиционные и драматургические принципы

Романтизм как эпохальный сдвиг. Завершение многовековой культуры риторического мышления. Антитезы «классическое и романтическое» (Гете), «наивное — сентиментальное» (Шиллер). Изменение системы ценностей. Смещение акцентов с общего, универсального на индивидуальное, неповторимое художественное явление. Усиление центробежных тенденций как системный признак искусства XIX столетия. Формирование национальных школ, индивидуальных авторских стилей. Лирическое «Я» (через персонификацию чувства, эмоции), условно личностный, эмпирический опыт душевной жизни как центральный элемент картины мира. Расширение эмоционального диапазона лирических образов. Вовлечение в сферу лирики жанровости, повествовательности, драматического и виртуозного начала.

Стремление подчинить слушателей (читателей, зрителей) «своему чувству жизни» (В. Жирмунский), погрузить их в эмоциональный поток. Новое качество эстетической коммуникации, пробуждающее небывалую способность к сопереживанию — эмоциональную зависимость от воспринимаемого произведения. Феномен эмоционального континуума, длительного пребывания в единой эмоциональной атмосфере. Возможность длительного развёртывания темы или целого произведения на основе неизменной фактурной

формулы как явление нехарактерное для музыки венских классиков. Эмоциональный континуум и виртуозный этюд в творчестве романтиков. Фактура как репрезентант стихийного начала. Расширение пространства экспонирования тематического материала в крупных формах. Тенденция преодоления классического принципа членения на разделы, появление сквозных фазных форм, модель эмоциональной волны как отражение процессуальной непрерывности движения чувств.

Усиление репрезентирующей функции музыкального тематизма. Индивидуализация и обогащение музыкального языка (лад, мелодия, гармония, ритм, тембр и т. д.). Ее отражение в тематизме, приемах развития, форме в целом. Обновление жанровой системы, появление новых жанров, усиление роли первичных жанров (песенных, танцевальных), их воздействие на вторичные. Влияние жанров камерно-вокальной музыки на тематизм и формообразование в музыке инструментальной.

Усиление роли контраста в формообразовании (обострение или поляризация) как центробежная тенденция. Контраст — в простых формах, в сложной трехчастной и сонатной, в рондо и свободных вариациях. Контраст в сюите и в вокальном цикле. Монотематизм в инструментальных формах романтической музыки XIX века как «равноденствующая» тождества и контраста, репрезентации и развития.

Эволюция классических форм в эпоху романтизма. Роль программности в обновлении композиционных структур классицизма. Сходство процессуальной логики крупных и малых форм романтиков с процессуальной основой литературных жанров. Радикальные изменения репризы или отказ от нее, деформация пропорций формы и ее итоговая неуравновешенность. Неравномерный темп смены событий — замедленный на этапе экспонирования и ускоряющийся к концу. Распространение свободных/ смешанных форм. Значение композиционного эллипсиса и композиционной модуляции в различных формах и жанрах романтической музыки.

Экстенсивное и интенсивное в музыке романтиков. Поляризация тенденций в эволюции простых форм: разрастание масштабов—с одной стороны (этюд *cis-moll* op. 25 № 7 Шопена, прелюдии Рахманинова, пьесы из «Картинок с выставки» Мусоргского), миниатюризация—с другой (прелюдии в форме периода у Шопена, в op. 11 Скрябина; пьесы из «Карнавала», «Детских сцен», «Бабочек» Шумана). Простая одночастная форма как эквивалент классических простых форм, начиная с периода (Шопен, прелюдии *a-moll* № 2 и *F-dur* № 23). Тенденция циклизации миниатюр как компенсация лаконизма структуры, преобладания функции репрезентации материала над развитием.

Ослабление различий между сложной и простой трехчастной формой из-за разрастания последней: развитая трехчастная форма как эквивалент сложной трехчастной с эпизодом (Брамс, II часть Концерта для скрипки с оркестром; *Pas de deux* в балетах Чайковского).

Возможность нейтрализации типового контраста между трио и эпизодом в сложной трехчастной форме: сочетание интонационной неустойчивости материала, характерной для эпизода, с четкостью формы (простой трехчастной), свойственной трио (Брамс, интермеццо *cis-moll* op. 17 № 3).

Особая роль принципа вариантного развития на разных уровнях формы (синтаксическом и композиционном). Ослабление функционального контраста разделов и их иерархических отношений в типовых формах как следствие преобладания этого приема. Тенденция к слитности, сглаживанию и вуалированию формообразующих цезур в малых и крупных формах, иногда — вариантности их местоположения (например, в сонатной, сложной трехчастной форме у Малера).

Противоположная тенденция: сохранение и обострение функционального контраста разделов как черта индивидуального авторского стиля (Чайковский). Характерное для авторских стилей эпохи романтизма явление «микста» обеих тенденций (Шуберт, Лист, Брамс).

Преобладание эмоционально-психологического модуса высказывания, акцент на отражении спонтанности эмоции в романтической музыке — в противовес «рациональной» опосредованности отражения сферы чувственно-эмоционального в классическом стиле. Воплощение этой черты в драматургии и формообразовании: принцип «волнового развития» на уровне раздела и формы в целом, ярко выраженный в музыке Чайковского; свобода, «непредсказуемость» развертывания на тематическом и структурном уровнях, в полной мере реализующиеся не только в условиях разнообразных свободных/смешанных форм, но и в миниатюре.

Коллизия «Я и Мир», «внутреннее и внешнее» и ее отражение на уровне музыкальной драматургии. Активность драматургического уровня формы, его воздействие на композицию. Драматургия и скрытая программность. Драматургические стереотипы в музыке композиторов-романтиков.

Романтическое «необарокко»: обращение к элементам языка, тематизму, жанрам и формам Барокко как проявление характерной тенденции историзма в музыкальном мышлении романтической эпохи (Мендельсон, Шуман, Брамс, Лист, Франк, Танеев, Регер). Роль рецепции музыки Баха.

4.2. Простые формы в жанре фортепианной миниатюры XIX века

Эмансипация простых форм в жанре миниатюры, выступающих в роли самостоятельной пьесы. Структурное разнообразие периода. Особенности

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

Простая двух и трехчастные форма. Сочетание разнонаправленных тенденций в строении простых форм: краткость, лаконизм у Шумана — и разрастание их масштабов у Шопена, Брамса, Рахманинова. Распространенность тематического контраста разделов простой формы: контраст середины трехчастной, второй части двухчастной формы. Ладовый тональный контраст репризы трехчастной или второй части двухчастной формы; феномен замещающей репризы построенной на новом тематическом материале. Обрамление простой трехчастной формы тематически ярким вступлением и заключением как отражение влияний песенных жанров.

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

4.3. Строфика в инструментальных формах романтизма

Строфичность как следствие активного влияния тематизма и форм камерно-вокальной музыки. Эта же черта—как проявление принципа нарративности в условиях индивидуального авторского стиля у Малера. Основа строфики: замкнутость построений, их повышенная самостоятельность- автономность — на уровне синтаксиса, начиная от фразы-предложения, и на уровне композиции (раздела или фазы формы); принцип количественного (масштабного) и качественного (структурного) подобия звеньев-разделов композиции. Ослабление функционального контраста между «строфическими звеньями» в инструментальных формах—в сравнении с классическим типом функциональных отношений.

Усиление тяготения к замкнутости на синтаксическом уровне — предложений внутри периода (Шопен, прелюдия Fis-dur № 13). Внедрение куплетной структуры «запев — припев» в период (мазурки Шопена).

Роль *вариантного* строфического переизложения материала (с сохранением его целостности) как приема развития; аналогии с вокальной вариантно-строфической формой.

Изменение функционального рельефа формы: его «сглаженность» в случае строфического повтора в начале срединного развивающего раздела (простая трехчастная форма: Шопен, прелюдия B-dur, № 21; Рахманинов, прелюдия Es-dur op. 26 № 3; сонатная форма—Брамс, симфония № 4, I часть; соната № 1 для скрипки и ф-п, I часть). «Консеквентные проведения» (Б. Асафьев)—прием *строфических повторов* фаз развития внутри развивающих срединных разделов в сложной трехчастной и разработке сонатной формы — как характерный прием в музыке композиторов-романтиков. Преломление принципа *консеквентного повтора* в соотношении эпизодов рондальных форм в медленных частях сонат Шуберта.

Строфическая *вариантная форма* в функции эквивалента простой (Мусоргский, «Прогулка», «Старый замок» из «Картинок с выставки») и сложной формы (Мусоргский, «Богатырские ворота в Киеве» из «Картинок с выставки»).

Роль строфических приемов развертывания формы в симфониях Малера. Первая часть Первой симфонии Малера как пример превращения строфической вокальной формы в сонатную экспозицию.

4.4. Эволюция сложной трехчастной формы и формы рондо в музыке XIX века

Сложная трехчастная форма в составе сонатного или сюитного цикла, а также как форма 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»).

Разнонаправленные тенденции эволюции формы *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-празднества, 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 усло-

виях 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».

4.5. Свободные вариации

Соотношение приемов свободного варьирования и ограничений. *Инвариант* в свободных вариациях (не гармонический каркас, как в строгих вариациях, но мелодический оборот). Соотношение вариационных и вариантных приемов развития: перевес вариантности. Активное взаимодействие вариаций с другими формами и жанрами романтической эпохи: «новой» сюитой (Шуман, Чайковский), концертом («Симфонические вариации» Франка), программной симфонической поэмой («Дон Кихот» Р. Штрауса: вариации для виолончели с оркестром), рапсодией (Рапсодия на тему Паганини *Рахманинова*¹). Родство приемов монотематической трансформации материала и свободного варьирования, их роль в циклических и одночастных формах эпохи (фортепианные концерты, «Фауст- симфония» Листа; фантазия «Скиталец» Шуберта; Фантазия C-dur, I часть фортепианного концерта Шумана).

«Полистилистика» свободных вариаций: отражение новых (первичных) жанров эпохи романтизма—и жанров музыки доклассической эпохи. Заимствование тем из музыки отдаленной эпохи и явление стилового «диалога» в вариациях (вариации Брамса на тему Генделя, Гайдна, Паганини). Обращение к вариациям на басса-остинато и преломление в них приемов свободного варьирования (Лист, вариации на тему Баха «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen»; стиловой «микст» (барокко, классицизм, романтизм) в чаконе финала IV симфонии Брамса.

Наращение интонационной и структурной автономии отдельной вариации, подчеркивающее цикличность формы. Компенсация этой тенденции разными способами объединения: attassa, связки, разомкну- тость формы от-

¹ Вариации Рахманинова, написанные в XX веке, стилистически относятся к эпохе романтизма.

дельных вариаций. Усиление вероятностного характера свободного вариационного цикла — в противоположность детерминированности классического вариационного цикла в его высших проявлениях (Бетховен, Моцарт). Равноправие разных вариантов строения цикла вариаций, появление вариаций «*ad libitum*» (Симфонические этюды Шумана, Вариации на тему Корелли Рахманинова), невозможное в классических вариациях.

Вариации на сопрано-остинато как разновидность свободных вариаций. Распространенность этого типа вариаций в функции раздела крупной формы—сложной трехчастной, сонатной, рондальной, смешанной—в музыке романтизма (Чайковский: трио скерцо и главная партия финала симфонии № 2; эпизоды на тему «Во поле береза» в финале симфонии № 4; Глинка: «Арагонская хота», «Камаринская», «Ночь в Мадриде»; Балакирев: «Исламей», «Увертюра на три русские темы»).

4.6. Общие тенденции эволюции сонатной формы в эпоху романтизма. Сонатная форма и авторский стиль

Статус романтической сонатной формы и его соотношение с композицией: а) в составе сонатно-симфонического цикла, преемственно связанный с классическим нормативом; б) вне цикла — более свободной по отношению к традиции самостоятельной формы в жанре программной увертюры, поэмы, фантазии, баллады, рапсодии одночастной сонаты. Сонатная форма и авторский стиль. Особая роль драматургического плана сонатной формы: тесная связь типа драматургии (в различных вариантах — драмы, лирики, эпики и их разнообразных «микстах») и закономерностей композиции.

Две тенденции в развитии сонатной формы: *классическая*, связанная с обновлением и усилением динамических центростремительных свойств сонатной структуры; *аклассическая*, выраженная в активизации противоположных сил—центробежности, статики. Варианты сочетания обеих тенденций (Шуберт, Брамс).

Связь первой тенденции (усиления динамических свойств сонатной формы) с лирико-драматической драматургией. Первые части симфоний Чайковского как яркие представители этого типа: поляризация контраста между главной и побочной партией; разрастание их масштабов до трехчастных структур (с разработочной серединой в главной партии), возможность «поглощения» связующего и заключительного разделов; расширение сферы тональных контрастов; темповый контраст внутри сонатной экспозиции.

Специфика проявлений динамического сопряжения в переходе к побочной, усиливающих поляризацию: быстрота поворота к побочной на кульминации развития главной, подобная сдвигу — перелому (Шопен, соната b-

moll); энгармоническая модуляция как вариант внезапности перехода в конце динамической репризы главной партии (I часть сонаты B-dur Шуберта); фактическое отсутствие связующей как раздела в I части «Неоконченной» Шуберта, компенсированное ярко выраженной «анти-повой» центробежностью тонально-гармонического развития главной. Функциональная децентрализация в разделе побочной партии как проявление спонтанности, аклассичной «непредсказуемости» развертывания экспозиции в I части fis-moll'ной сонаты Шумана («двойная» побочная).

Тип «волнового» развития в разработке, устремленного к кульминации в начале репризы, приводящего к резкой ее трансформации: пропуску главной партии в сонате b-moll Шопена; ее динамизации, вплоть до слияния с концом разработки, у Чайковского (первые части Четвертой и Шестой симфонии).

Новые выразительные оттенки — с «обратным», в сравнении с классическим (бетховенским), знаком — приема смещения доминантовой предыктовой педали из конца разработки в начало репризы: не динамизация, но сохранение статичности «ожидания», эффект ретардации в первой части второй симфонии Брамса с ее контрапунктическим соединением вступления и изложения главной (родственный началу репризы его Четвертой симфонии с ритмического увеличения начальных мотивов главной темы); в первой части Пятой симфонии Чайковского (начало главной в репризе сохраняет и, благодаря передаче мелодии фаготу, даже усиливает динамическую приглушенность начала экспозиции). Субдоминантовые гармонии в роли предыктовых, предваряющих репризу, во Второй симфонии Брамса (III гарм.) и Пятой симфонии Чайковского (ложный секундаккорд в конце разработки).

Песенный тематизм и вариантно-строфические структуры в главной и побочной партиях сонатной экспозиции — аклассические факторы ретардации темпа развертывания формы, сочетающиеся с характерной тенденцией реального замедления темпа первой части сонатно-симфонического цикла (Шуберт, Малер, Брукнер). Консеквентные проведения в разработках как отражение этой же тенденции (сохраняющейся также в условиях быстрого темпа и «не песенного» материала, например, в I части сонаты fis-moll Шумана).

Роль вариантности в характерной для разработки тенденции образования новых тем из «периферийных» тематических элементов экспозиции, обусловленной гибкостью соотношения рельефа и фона в романтической фактуре, переменностью их роли в процессе развития. Образование новых тем в разработке, ее значительное разрастание в сравнении с экспозицией как факторы драматургической и функциональной «децентрализации» формы; сильная трансформация материала в репризе-коде как способ функционального

«стягивания» такой формы (I часть «Фантастической симфонии» Берлиоза, I часть IV симфонии Шумана).

Роль монотематических жанрово-интонационных трансформаций материала листовского типа в усилении контраста между разделами сонатной экспозиции, а также между экспозицией и разработкой—в случае образования в последней производного контрастного эпизода (Лист). Темповый контраст на грани экспозиции и разработки (I часть VI симфонии Чайковского).

Поляризация двух тенденций — ослабления и усиления контраста между экспозицией и разработкой в целом. Факторы ослабления: подобие приемов вариантно-строфического развертывания материала, сглаживающее типовой функциональный контраст экспозиционной целостности структур и их работочной раздробленности (Шуберт, Малер, Брукнер); прием одинакового начала экспозиции и разработки (Брамс).

Проявление тенденции к слитности формы на грани «разработка —» реприза»: замена типового сдвига-сопряжения сдвигом-переломом (Чайковский, I часть Шестой симфонии; полифоническое «наложение» репризного возвращения мелодической линии главной темы на конец разработки в I части IV симфонии Малера).

Субдоминантовая реприза главной партии (Шуберт, Шопен) как фактор темброво-высотного варьирования, компенсирующего «пассивное» сохранение (в условиях подобного транспонирования) структуры гармонического развития связующей части.

Новый для сонатной формы в первой части симфонии тип коды—лирического эпилога *post scriptum* (Брамс, симфонии № 1 и № 2; Чайковский, симфония № 6).

Особенности сонатной формы вне цикла: свобода отступлений от норматива — тональных, структурных (Первая, Четвертая баллады Шопена), обусловленная индивидуальной драматургией, программностью.

Тематическая переуплотненность экспозиции контрастным материалом при сравнительно небольших ее масштабах (Фантазия *f-moll* Шопена, рапсодия *g-moll op. 79* Брамса) как акцент на «нарративности», обозначенный жанром. «Вторжение» вариаций в сонатную форму, использующую заимствованный фольклорный материал (Увертюра на три русские темы, «Исламей» Балакирева).

«Самоисчерпанность» развития внутри сонатной формы вне цикла, обусловленная разными причинами: тематическим обилием экспозиции в сочетании с добавочными «экспозиционными» ресурсами в других разделах сонатной формы—обширном вступлении («Ромео и Джульетта» Чайковского, Фантазия *f-moll* Шопена), контрастном эпизоде в разработке (Фантазия *f-moll*

Шопена; «Дон Жуан» Рихарда Штрауса); сведением собственно тематического развития в разработке к «переизложению» экспозиции (Фантазия f-moll Шопена) или же его «угасающим», адинамическим характером в обширной, масштабно значительно превышающей экспозицию, разработке (рапсодия g-moll Брамса); активное «вторжение» вариаций (см. выше) как фактор «самоисчерпанности» формы, не требующей циклического продолжения.

Окончательный, функционально и драматургически исключаящий продолжение, характер коды — развязки в автономной сонатной форме (обширная кода увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского), нередко подчеркнутый контрастом тематизма, темпа и размера (баллады Шопена). Другой тип функционально подобного, но драматургически иного завершения—кода-обрамление, возвращение медленного вступления после Allegro (Балакирев, Увертюра на три русские темы).

4.7. Свободные/смешанные формы

Разнообразие определений этих форм в учебных пособиях (Ю. Тюлин, Л. Мазель, В. Холопова, Т. Кюрегян). Классификация: одночастные (нециклические) свободные/смешанные формы; контрастно-составные (слитноциклические) формы. Их распространенность в музыке Барокко (см. выше соотв. раздел Программы). Сравнительная редкость одночастных смешанных/свободных форм в условиях господства сложившейся иерархической системы типовых форм венского классицизма. Их появление в роли раздела типовой сложной формы (см. крайние разделы III части V симфонии Бетховена) или самостоятельной части цикла (см. II часть квартета f-moll op. 95 Бетховена, соединяющей черты простой и сложной трехчастной формы) как реализация индивидуального замысла.

Контрастно-составная форма в музыке венского классицизма: 1) ее связь с традиционно свободным жанром фантазии (Моцарт, фантазии c-moll KV 475 для фортепиано и f-moll KV 608 для органа; Бетховен, Фантазия для фортепиано, хора и оркестра); 3) внутри сонатно-симфонического цикла—как проявление индивидуальности концепции с разной степенью преобразования его типовой структурной модели; 4) «единичная» индивидуальная форма в творчестве Бетховена: одночастно-циклическая fuga—Grosse Fuga (квартет op. 133).

Свободные/смешанные формы обоих типов—характерный для романтической эпохи класс форм. Стимулы их распространения: идеи «синтеза искусств», ведущие к усилению программности, появлению новых (баллада, поэма, рапсодия) и трансформации прежних, связанных с программностью, жанров (например, увертюры, фантазии); обновление форм-структур как следствие названной тенденции.

Многообразие вариантов сочетания принципов разных форм, обусловленное жанрово-концепционной, стилевой (авторской) индивидуальностью.

Функциональная теория В. Бобровского об устойчивом и подвижном со-
вмещении функций, о композиционном отклонении, модуляции, эллипсисе
как способ интерпретации процессов формообразования в свобод-
ных/смешанных структурах.

Концепция Л. Мазеля о романтической балладно-поэзной форме в про-
изведениях Шопена.

Характерный (в особенности для русской музыки) тип смешения со-
натности и вариационности, связанный с опорой на фольклорный материал
(«Исламей», «Увертюра на три русские темы» Балакирева, «Испанская рап-
содия» Листа, «Ночь в Мадриде» Глинки).

Отражение контрастов сонатно-симфонического цикла в романтических
свободных/смешанных формах: а) вторжение цикличности в сонатную фор-
му (Фантазия f-moll Шопена; Соната h-moll, «Прелюды» Листа; Фантазия C-
dur Шумана, 1 часть); б) контрастно-составная форма на фундаменте сонат-
ного (Фантазия «Скиталец» Шуберта, концерт Es-dur Листа) или сюитного
(«Итальянское каприччио» Чайковского) цикла. «Юмореска» Шумана как
индивидуальный вариант сюитной слитно-циклической композиции.

Централизующая роль: а) монотематических интонационных связей и
свободной вариационности; б) реприз, скрепляющих цепь контрастных эпи-
зодов слитно-циклической формы сюитного типа; в) принципа концентрич-
ности в расположении материала. Принцип функциональной недостаточ-
ности и, соответственно, — дополнительности как необходимое условие цело-
стности, единства контрастно-составной формы.

Раздел V. Принципы анализа вокальной музыки и формы камерно- вокальной музыки

5.1. Слово и музыка. Встречный ритм. Принципы вокализации текста. Поэти-
ческая строфа как композиционная единица вокальных форм

Речь и музыка. Ритмические и звуковысотные отношения, тембр. Поня-
тие тона в лингвистике и музыкознании. Тоны и шумы речи. Зачатки лада.
Ритмическая организация речи. Возможность фиксации ритма речи в музыке.
Изобразительные возможности воплощения в музыке звуковысотной сторо-
ны речи и ее тембра. Синтаксис речи и музыки. Речевой ритм, мелодико-
текстовый ритм, *встречный ритм*. Типы ритмических отношений речи и му-
зыки в зависимости от активности и направленности встречного ритма.

Речитатив как тип интонирования, укладывающийся в рамки речевого
ритма и не противоречащий речевой мелодической линии. Речитатив как

форма. Прозоподобный синтаксис, неповторность, асимметрия. Музыкальное и речевое интонирование. Их различные соотношения в типах декламации: а) ритмическая речевая декламация; б) приблизительно нотированная декламация; в) точно нотированная декламация — *Sprechmelodie*, требующая речевой (скользящий тон) манеры исполнения. Художественные возможности речитатива и речевой декламации. Условность и ограниченность *Sprechmelodie*.

Типы встречного ритма. Силлабический распев (замедление при сохранении принципа слог=ноте). Внутрислоговой распев. Выразительные возможности встречного ритма. Внутрислоговой распев и силлабический распев как признаки вокального стиля (музыка Средневековья, Возрождения, древняя русская музыка, фольклор, XIX век, XX век). Борьба акцентов, перенос акцента на безударный гласный.

Мелодия и стихотворный текст. Общие сведения о принципах стихосложения; античное метрическое, силлабическое, тоническое, силлабо-тоническое. Стих XX века: дольник, верлибр. Речевой и встречный ритм в условиях стихотворного текста. Типы распевания стихотворного текста: а) распевание в пределах речевого ритма; б) метрический тип, варианты ритмической реализации стопы; в) декламационный тип, прозаизация стихотворного текста, опора на синтаксис (слово, синтагма, фраза), силлабический распев в декламации; г) ариозный тип, опора на стихотворную строку-фразу, целостность музыкально-поэтической фразы; д) песеннотанцевальный тип, борьба акцентов, роль танцевального прообраза;

е) кантилена, растворение стихотворного ритма в мелодии, роль силлабического и внутрислогового распева на безударных гласных.

Строение стиха в связи с его предрасположенностью к различным типам воплощения в музыке.

Роль поэтической строфы как композиционной единицы. Соотношение строфы поэтической и строфы музыкальной. Дробление и суммирование строф. Преодоление границ строфы.

5.2. Формы камерно-вокальной музыки. Вокальный цикл

Куплетная форма. Обогащение оstinатной музыкальной формы благодаря движению текста и новым соотношениям текста и музыки в разных куплетах. Повторяемый оstinатный элемент в куплете: а) мотив; б) фраза; в) пара периодичностей; г) период; д) одночастная непериодическая форма; е) простая двухчастная и более сложной формы.

Куплетная форма с припевом. Отношения музыки и текста. Завершающая и обновляющая функции припева. Дополняющий и контрастный припев. Куплетная форма в массовой песне. Куплетная форма в романсе.

Варьированная строфа. Варьированная строфа вариационного типа—вокальный тип вариаций на сопрано-остинато. Куплетная песня как основа мелодии. Варьирование сопровождения. Координация сопровождения с текстом (развертывание сюжета, изобразительность, следование за развитием эмоционально-психологической сферы текста) и мелодией (синтаксис, форма, гармония). Роль варьированной строфы вариационного типа в вокально-камерной и оперной музыке.

Варьированная строфа вариантного типа (вариантная форма в вокальной музыке). Характерный тип — одинаковое начало и различные продолжения в строфах. Изменение формы, синтаксиса, типа развития. Объединение вариантного и вариационного развития. Наличие в форме функциональной триады (i m t).

Сквозные формы. Соотношение повторности и неповторности. Иррегулярный, непредсказуемый характер повтора. *Сквозная строфическая форма*, состоящая из завершенных, замкнутых строф, не имеющая регулярных реприз. Принцип A B C D..... A. Внеструктурная репризность.

Принцип обрамления.

Сквозная декламационная форма. Прозоподобный синтаксис. Неповторность, отсутствие репризы как раздела. Возможность возвращения тематизма без обособления в каком-либо разделе (повторение лейтмотивов в связи с развитием текста и пр.). Включение в сквозную декламационную форму мелодики разного типа — ариозной, кантиленной, декламационной. Сквозное развитие и функциональный профиль формы. Соотношение сквозной формы вокальной музыки и фазной формы в инструментальной музыке.

Простые формы. Влияние строфичности. Вариантное развитие и новая тема вместо разработочной середины. Иной по сравнению с инструментальной музыкой функциональный профиль.

Сложная трехчастная и сложная двухчастная формы. Редкость применения сложной трехчастной, более частое—сложной двухчастной формы в вокальной музыке в целом и камерно-вокальной — в частности. Отсутствие сложной трехчастной формы с трио в вокальной музыке. Строение разделов-строф и их функциональные отношения.

Рондо, вариации, сонатная форма. Особенности вокального рондо: отсутствие строгого регламента строения, зависимость количества разделов от количества строф, свобода тональных отношений рефрена и эпизодов. Куплетно-вариационная форма как типовая разновидность гомофонных вариаций в вокальной музыке. Особенности полифонических вариаций на basso-ostinato в камерно-вокальной музыке XX века. Редкость применения сонатной формы в вокальной музыке в целом и камерно-вокальной — в частности.

Ее особенности: сравнительно небольшая протяженность, преобладание экспозиционности, свобода тональных отношений, опора на мелодические темы. Сочетание сонатной формы со строфикой и куплетностью.

Смешанные формы. Художественная необходимость, целесообразность того или иного решения в смешанной форме. Смещение принципа куплетности, репризности с принципами сквозных строфических форм; связь с текстом, драматургия. Модуляция сквозной строфической формы в сквозную речитативную.

Вокальный цикл. Драматургическое единство вокального цикла как его определяющая черта. Тексты: авторские или народные. Сюжетный и бессюжетный вокальный цикл. Возможность чередования монологов, диалогов, ансамблей в вокальном цикле. Свобода, нерегламентированность его строения. Драматургия: функции отдельных частей, роль контраста, сквозное развитие в тексте на протяжении всего цикла. Экспрессивные и формообразующие (конструктивные) функции инструментального тематизма в вокальном цикле. Музыкальное единство вокального цикла: сквозное тематическое развитие; *и т.д.* в вокальном цикле; жанровые, структурные связи; ладотональная организация; фактурные, тембровые связи. Вокально-симфонические варианты камерных вокальных циклов (Шостакович, Слонимский).

Раздел VI. Формы в музыке XX века

6.1. Общая характеристика. Принципы классификации. Особенности тематизма.

Сложность классификации форм музыки XX века, обусловленная плюрализмом стилей, предельной индивидуализацией языка, техник композиции. Принципы их классификации в учебных пособиях Т. Кюрегян и В. Холопцовой, учитывающие (по Т. Кюрегян): характеристику самого «звукосущества»; способ обработки (технику композиции); принцип формования (определение типа развертывания формы по аналогии с классическими); степень детерминированности (завершенная форма) или индетерминированности («открытая форма», т. е. прекращаемая по причинам, лежащим вне музыки).

Две группы форм: а) трансформирующие классическую традицию, опирающиеся на нее; б) аклассические формы, отрицающие исторические прототипы.

Аклассические формы в музыке авангарда второй половины XX века как манифестация отказа от традиции на всех уровнях музыкальной структуры—от звукового материала до композиции в целом. Анализ таких форм как предмет отдельного курса.

Эволюция классико-романтических форм: 1) в условиях опоры на классические—в широком смысле слова—языковые нормы, включая приемы

формообразования; 2) в условиях отказа от традиционных языковых норм (частичного или радикального); в этом случае функция опоры на типовые формы-схемы—компенсация свободы языка сохранением традиционного канала коммуникации (классические формы в условиях додекафонии).

Тематизм в индивидуализированных формах музыки XX века. Основные линии его обновления. Расширение «звукового поля» и новые аклассические параметры тематизма. Нарастание функций сонорного ряда — тембра, артикуляции, динамики. Расширение звуковых возможностей инструментов, включение новых тембров. Процесс перемещения элементов неспецифического ряда (В. Медушевский) — сонорных—в специфический (формообразование).

Новые формы существования лада в условиях разных систем — сложнотональной, полимодальной, додекафонной, сонористической — и их влияние на тематизм.

Новации в сфере ритма и их роль в дифференциации, усложнении музыкальной ткани. Особая роль оstinato в музыке XX-XXI века: «неподвижность в движении». Вытеснение секвенции принципом оstinato.

Две разнонаправленные тенденции:

а) тотальная интеграция горизонтали и вертикали, в крайнем своем виде приводящая к индифференциации ткани, стиранию оппозиции «рельеф-фон», «устой-неустой», «главное-второстепенное»;

б) обновление средств дифференциации ткани через повышение роли тембровых, регистровых противопоставлений, динамики и артикуляции.

Новый, характерный для музыки XX века, принцип дифференциации ткани: параллельное (одновременное) или последовательное (принцип чередования) объединение стабильных и мобильных импровизационных моментов формы.

Сонорные «фонические квадраты» как результат сближения принципов многослойной фигурации и оstinato (Дебюсси, Прокофьев, Стравинский). Сонорные «квадраты» как фон к «стабильному» рельефу. «Квадрат шума» — эквивалент tutti; его роль — кульминация, противопоставленная ясному, отчетливому изложению тематизма (Б. Тищенко, С. Слонимский).

Разнонаправленные тенденции: развитие монументальных форм; тяготение к миниатюре, связанное с особым вниманием к детали, звуку, с «уплотнением» звуковой информации. Стремление к тематической концентрации, исключению инерционных моментов звучания.

Тенденция сквозного развития (неповторность, слитность) как ведущая в формах музыки XX века, отсюда — обилие одночастных фазных форм (малых и крупных). Плавность функционального развития в таких формах. Сдвиг-

перелом как основной тип формообразующего события, вытеснение сдвига-сопоставления.

6.2. Эволюция классических форм в музыке XX века (сложная 3-х-частная форма, рондо, вариации, сонатная форма)

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.

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 финалов сонатно-симфонических циклов, ориентация на типовое амплуа классического моторно-танцевального рондального финала.

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. Трансформация тематизма и формы вариаций на бассо-остинато в музыке XX века (Шостакович, Хинде-

мит, Равель, Бриттен, Веберн). Широта образного диапазона и драматургических функций пассакальи в творчестве Шнитке. Диапазон изменений в процессе варьирования темы минимум и максимум (вплоть до превращения оstinатных вариаций в вариации свободные). Вариантные изменения темы. Статичный и крещендирующий динамический рельеф оstinатных форм.

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 вариациях на эту тему Рахманинова и *Лютославского (Вариациях для двух фортепиано)*, использующих не только тему, но текст всего каприза Паганини: «столкновение» темы Паганини с ладо-гармоническим 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 форме промежуточной между периодом из трех предложений и простой трехчастной формой. Обрамление вариаций темой, оттеняющей ее жанровые метаморфозы-превращения: в утонченно-салонный танец в духе «Благородных и сентиментальных вальсов» Равеля (первая вариация); скерцо-токкату, марш-токкату (II, III, V вариации); импрессионистский «пейзаж» (IV вариация).

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

Особенности варьирования у *Стравинского* на примере вариаций из сонаты для Октета для двух фортепиано. Соединение в теме элементов неоклассического языка и русских ладово-интонационных оборотов. Контрастность, самостоятельность тематизма вариаций, обусловленная самой техникой варьирования, когда инвариантом является интервалика темы-горизонталы, преображенной 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.

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 (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, неконтрастность ГП — ПП, их «территориальное» сближение (Онеггер, Хиндемит), темповый контраст экспозиции-разработки (Шостакович); особенности тонального подчинения ПП в репризе, в условиях мажорно-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-код); редукция сонатной формы (Хиндемит).

6.3. Контрастно-составные формы в музыке XX века.

Вытеснение традиционных циклических форм слитно-циклическими и контрастно-составными композициями в музыке второй половины XX века. Отличие от контрастно-составной формы XIX века, опиравшейся на модель сонатно-симфонического цикла. Многообразие вариантов контрастно-составной формы XX века (квартеты Шостаковича, Третья симфония Тищенко, Вторая симфония Щедрина, Третий квартет Шнитке, Октет Г. Устволь-

ской). Тенденция многочастности — выхода за пределы четырех-пяти частей. (Трио-соната для Г. Банщикова для скрипки альт, виолончели и фортепиано). Общая черта различных вариантов — ярко выраженное интонационное единство и перенесение функции активного развития из первой части, становящейся вступлением, в серединные.

Способность ассимиляции различного по языку материала. Сочетание свободы выбора материала и модели цикла с принципом конструктивного единства, усилением интонационно-тематических и функциональных связей целого.

6.4. Форма-принцип в музыке второй половины XX века. Цепные и фазные формы. Драматургическая организация музыкальных форм.

Разрушение традиционных структур в музыке второй половины XX века. Их вытеснение более свободно организованными композициями, опирающимися на тот или иной принцип развертывания музыкального тематизма во времени. Актуализация процессуальной стороны музыкальной формы и нивелирование кристаллической. Аналогии с барокко. Принцип развертывания как определяющий фактор, позволяющий обозначить различные тенденции. Их общий знаменатель — тяготение к непрерывности, сквозному развертыванию.

Техники композиции, их рациональная упорядоченность и неуловимость порядка для непосредственного восприятия. Понижение структурированности и иерархичности музыкального синтаксиса, мелкое и мельчайшее синтаксическое членение; тенденция к синтаксической нерасчлененности (алеаторика, сонористика); микротематизм; снижение уровней иерархии формы, нивелирование контрастов интонационно-тематических и функциональных, гиперболизация контрастов за счет средств неспецифического ряда. Новые формы тематизма (тема — атом, обширное звуковое пятно) как объекта репрезентации и развития. Их тяготение к остинатности, вариантно-му прорастанию, к цепным формам развертывания.

Ограничение роли повтора. Повтор отдельных элементов, кратких синтаксических единиц, а не раздела. Замена принципа репризности возвращением «параметров экспрессии» (В. Холопова) вне конкретных тематических связей. Тембровые репризы.

Сквозное развертывание композиции на основе принципа контраста и формирующийся на этой основе тип цепных форм. Цепная форма как принцип контрастного объединения небольших фрагментов, цепи эпизодов (а, b, с, d, e). Диалектика континуального и дискретного. Выявленность репрезентативной функции тематизма, рельефность, узнаваемость звеньев цепочки и, одновременно, относительная краткость, функционирование на уровне син-

таксиса. Возможность вариантного повтора элементов цепи, их вертикальный и горизонтальный монтаж. Возможное нарастание контраста (вплоть до поляризации) между звеньями за счет гипертрофии контрастов динамики, фактуры и тембра, прием subito (Г. Канчели. Симфония № 6).

Репрезентативность контрастных, суммарно воспринимаемых блоков цепи (фактурный контраст, контраст ритмической организация и характера движения, контраст динамики), где исходный тематический импульс сам по себе не репрезентативен, не формулирует отчетливого инварианта, сливаясь с последующим развитием в целостный блок (Д. Лигети. Струнный квартет № 2, I часть). Использование различных техник в звеньях композиции и их контраст.

Сквозное разворачивание композиции на основе постепенного накопления изменений и принцип фазных форм. Различные типы фазных форм—динамический и статический. Динамический тип фазной формы—тип волновой композиции, с отчетливо выраженным вектором формообразования. В его основе — последовательность фаз, этапов накопления напряженности и ее постепенного спада в конце. Отчетливо выявленная драматургичность волнового принципа организации. Генезис подобной волновой драматургии в музыке позднего романтизма, в «Тристане и Изольде» Р. Вагнера в частности. Принцип векторного, направленного разворачивания как проявление упорядоченности, детерминированности подобных форм.

Различные способы процессуального разворачивания фазных форм векторного типа. Возможность сближения волновой фазной формы с принципом варьированной строфы в вокальной музыке в ее гипертрофированном варианте. Опора на принцип вариантного прорастания как общее свойство. Принцип «ядро-разворачивание», качественная и количественная несоразмерность исходного тематического импульса и его разворачивания. «Ядро» в виде мотива, микромотива, тона одной высоты. Возможность дифференциации крупной фазы разворачивания на субфазы. Расширение и сжатие фаз в аспекте музыкальной драматургии и формообразования.

Формирование фазной формы векторного типа на основе полиостинатности, с постепенным усложнением, включением новых остинатных планов и последовательным накоплением новых качеств. Постепенное выключение остинатных планов как драматургический и формообразующий прием. Возможность наплыва новой фазы на окончание предыдущей. (А. Тертерян. Симфония № 5). Многокульминационность фазных форм векторного типа. Кульминации-плато как опорный момент композиции. Возможность включения вступительного и заключительного разделов.

Техника минимализма и фазные формы векторного типа.

Фазные формы статичного типа (без очевидно выявленного вектора развертывания композиции) как свойство медитативной драматургии. Временные, слабо выраженные векторные линии, высвечивающие отдельную деталь текста. Скользящий характер этих «лучей», свободно перемещающихся от одной детали к другой, их короткая дальность действия. Бессобытийность, разреженность «времени-пространства».

Драматургия и форма в музыке второй половины XX века.

Роль драматургии в классической музыке и в музыке XX века. Ее выдвижение при определенных условиях на роль главного организующего фактора произведения. «Тип выразительности» как смысловая и структурная единица драматургии. Феномен драматургических стереотипов. Коллизия *pro et contra*, статическая и крещендирующая драматургия, монтаж как прием и драматургический принцип.

6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

6.1. Список литературы

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М., 1957.
https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_007237725/
2. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1978. https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_007784519/
3. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979.
https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_002139622/
4. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. СПб., 2004.
https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_007850653/
5. Ручьевская Е. Работы разных лет. Т. 1, Т. 2. СПб., 2011.
https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_005074873/
https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_bibl_1838894/
6. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
7. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. 2-е изд. М., 2008.
https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_02000013739/
8. Холопова В. Музыка как вид искусства. СПб., 2014.
http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=44767
9. Холопова В. Феномен музыки. М., Директ-Медиа, 2014.
https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_007580747/
10. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Изд. 4. СПб. ; Москва ; Краснодар, 2012. http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=30435
11. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.
https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_007226104/
12. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1984.
https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_001205206/

6.2. Интернет-ресурсы

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

5. Электронно-библиотечная система издательства «Лань»: <http://e.lanbook.com/>

6. Национальная Электронная Библиотека www.rusneb.ru

7. Материально-техническое обеспечение дисциплины

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

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

8. Фонд оценочных средств для проведения промежуточной аттестации

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> композиторское творчество в историческом контексте; основные типы форм классической и современной музыки;
	<i>Уметь:</i> выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы; применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности
	<i>Владеть:</i> практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; профессиональной терминологией; 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;
ПК-1. Способен ставить проблему исследования, отбирать необходимые для осуществления научно-исследовательской работы аналитические методы и использовать их для решения поставленных задач.	<i>Знать:</i> основные методы проведения научного исследования; технологии систематизации и структурирования информации.
	<i>Уметь:</i> обосновывать актуальность, цели и задачи исследования; работать с источниками информации, исходя из задач конкретного исследования.
	<i>Владеть:</i> методами музыковедческого анализа; навыками создания научного текста.
ПК-4. Способен постигать музыкально-теоретические концепции, анализировать музыкально-исторические процессы профессиональной и народной музыки, оце-	<i>Знать:</i> ведущую историографическую проблематику, закономерности музыкально-исторического процесса; исторические этапы в развитии профессиональной и народной

нивать происходящие в области музыкального искусства изменения	музыки.
	Уметь: излагать и критически осмысливать базовые представления об истории и теории музыкального искусства; рассматривать музыкально-историческое явление в динамике общеисторического, художественного и социально-культурного процессов.
	Владеть: методом конкретно-исторического подхода к анализу явлений музыкальной культуры; основной терминологией в области профессиональной и народной музыки.

8.2. Методические материалы, определяющие процедуры оценивания

В процессе изучения дисциплины предусмотрены:

4 семестр – контрольное занятие

5 семестр – зачет с оценкой

6 семестр – контрольное занятие

7 семестр – курсовая работа, экзамен

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

8.3. Критерии оценивания сформированности компонентов компетенций

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

Индикаторы достижения компетенции	Уровни сформированности компетенции			
	Нулевой	Пороговый	Средний	Высокий
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Устный ответ на вопросы билета в рамках промежуточной аттестации				
<i>Знать:</i> композиторское творчество в историческом контексте; основные типы форм классической и современной музыки;	<i>Не знает</i> композиторское творчество в историческом контексте; основные типы форм классической и современной музыки;	<i>Знает</i> частично композиторское творчество в историческом контексте; основные типы форм классической и современной музыки;	<i>Знает</i> в достаточной степени композиторское творчество в историческом контексте; основные типы форм классической и современной музыки;	<i>Знает</i> в полной мере композиторское творчество в историческом контексте; основные типы форм классической и современной музыки;
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Аналитический ответ в рамках промежуточной аттестации				

<i>Уметь:</i> выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы; применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности	<i>Не умеет</i> 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> 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> выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы; применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности	<i>Умеет</i> свободно 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 и аналитический ответ в рамках промежуточной аттестации**

<i>Владеть:</i> практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; профессиональной терминологией; 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;	<i>Не владеет</i> практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; профессиональной терминологией; 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;	<i>Частично владеет</i> практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; профессиональной терминологией; 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;	<i>В целом владеет</i> практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; профессиональной терминологией; 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;	<i>В полной мере владеет</i> практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; профессиональной терминологией; 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;
--	---	---	--	--

ПК–1. Способен ставить проблему исследования, отбирать необходимые для осуществления научно-исследовательской работы аналитические методы и использовать их для решения поставленных задач.

Индикаторы достижения компетенции	Уровни сформированности компетенции			
	Нулевой	Пороговый	Средний	Высокий
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Курсовая работа				
<i>Знать:</i> основные методы проведения научного исследования; технологии систематизации и структурирования информации.	<i>Не знает</i> основные методы проведения научного исследования; технологии систематизации и структурирования информации.	<i>Знает</i> частично основные методы проведения научного исследования; технологии систематизации и структурирования информации.	<i>Знает</i> в достаточной степени основные методы проведения научного исследования; технологии систематизации и структурирования информации.	<i>Знает</i> в полной мере основные методы проведения научного исследования; технологии систематизации и структурирования информации.
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Курсовая работа				
<i>Уметь:</i> обосновывать актуальность, цели и задачи исследования; работать с источниками информации, исходя из задач конкретного исследования.	<i>Не умеет</i> обосновывать актуальность, цели и задачи исследования; работать с источниками информации, исходя из задач конкретного исследования.	<i>Умеет, допуская фактические ошибки и неточности,</i> обосновывать актуальность, цели и задачи исследования; работать с источниками информации, исходя из задач конкретного исследования.	<i>Умеет в достаточной мере</i> обосновывать актуальность, цели и задачи исследования; работать с источниками информации, исходя из задач конкретного исследования.	<i>Умеет</i> свободно обосновывать актуальность, цели и задачи исследования; работать с источниками информации, исходя из задач конкретного исследования.
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Курсовая работа				
<i>Владеть:</i> методами музыковедческого анализа; навыками создания научного текста.	<i>Не владеет</i> методами музыковедческого анализа; навыками создания научного текста.	<i>Частично владеет</i> методами музыковедческого анализа; навыками создания научного текста.	<i>В целом владеет</i> методами музыковедческого анализа; навыками создания научного текста.	<i>В полной мере владеет</i> методами музыковедческого анализа; навыками создания научного текста.

ПК–4. Способен постигать музыкально-теоретические концепции, анализировать музыкально-исторические процессы профессиональной и народной музыки, оценивать происходящие в области музыкального искусства изменения

Индикаторы	Уровни сформированности компетенции
------------	-------------------------------------

достижения компетенции	Нулевой	Пороговый	Средний	Высокий
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Устный ответ на вопросы билета в рамках промежуточной аттестации, курсовая работа				
<i>Знать:</i> ведущую историографическую проблематику, закономерности музыкально-исторического процесса; исторические этапы в развитии профессиональной и народной музыки.	<i>Не знает</i> ведущую историографическую проблематику, закономерности музыкально-исторического процесса; исторические этапы в развитии профессиональной и народной музыки.	<i>Знает</i> частично ведущую историографическую проблематику, закономерности музыкально-исторического процесса; исторические этапы в развитии профессиональной и народной музыки.	<i>Знает</i> в достаточной степени ведущую историографическую проблематику, закономерности музыкально-исторического процесса; исторические этапы в развитии профессиональной и народной музыки.	<i>Знает</i> в полной мере ведущую историографическую проблематику, закономерности музыкально-исторического процесса; исторические этапы в развитии профессиональной и народной музыки.
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Устный ответ на вопросы билета и аналитический ответ в рамках промежуточной аттестации				
<i>Уметь:</i> излагать и критически осмысливать базовые представления об истории и теории музыкального искусства; рассматривать музыкально-историческое явление в динамике общеисторического, художественного и социально-культурного процессов.	<i>Не умеет</i> излагать и критически осмысливать базовые представления об истории и теории музыкального искусства; рассматривать музыкально-историческое явление в динамике общеисторического, художественного и социально-культурного процессов.	<i>Умеет, допуская фактические ошибки и неточности,</i> излагать и критически осмысливать базовые представления об истории и теории музыкального искусства; рассматривать музыкально-историческое явление в динамике общеисторического, художественного и социально-культурного процессов.	<i>Умеет в достаточной мере</i> излагать и критически осмысливать базовые представления об истории и теории музыкального искусства; рассматривать музыкально-историческое явление в динамике общеисторического, художественного и социально-культурного процессов.	<i>Умеет</i> свободно излагать и критически осмысливать базовые представления об истории и теории музыкального искусства; рассматривать музыкально-историческое явление в динамике общеисторического, художественного и социально-культурного процессов.
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Устный ответ на вопросы билета и аналитический ответ в рамках промежуточной аттестации, курсовая работа				
<i>Владеть:</i> методом конкретно-исторического	<i>Не владеет</i> методом конкретно-исторического	<i>Частично владеет</i> методом конкретно-исторического	<i>В целом владеет</i> методом конкретно-исторического	<i>В полной мере владеет</i> методом конкретно-исторического

подхода к анализу явлений музыкальной культуры; основной терминологией в области профессиональной и народной музыки.	подхода к анализу явлений музыкальной культуры; основной терминологией в области профессиональной и народной музыки.	подхода к анализу явлений музыкальной культуры; основной терминологией в области профессиональной и народной музыки.	подхода к анализу явлений музыкальной культуры; основной терминологией в области профессиональной и народной музыки.	подхода к анализу явлений музыкальной культуры; основной терминологией в области профессиональной и народной музыки.
--	--	--	--	--

Оцениваемые компоненты промежуточной аттестации и диапазон баллов оценивания компонентов компетенций

Оцениваемые компоненты	Баллы (макс. количество – 100 баллов)			
	нулевой	пороговый	средний	высокий
а) правильность ответа на вопросы	0-10	11-14	15-17	18-20
б) содержание и полнота ответа на 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

Шкала оценивания

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

В 4-м семестре предполагается контрольный урок, на котором подводятся итоги эффективности работы студента в течение семестра (посещение лекций, ведение конспектов, освоение литературы по темам курса, выполнение аналитических заданий и их обсуждение на индивидуальных занятиях).

Зачет с оценкой в 5-м семестре включает в себя теоретическую и практическую часть. Оценка теоретических знаний может проходить в разных формах: 1) в виде теста; 2) в виде ответа на теоретический вопрос. Оценка практических навыков предполагает анализ конкретного музыкального произведения, подготовленный в классе за 20 минут до ответа.

Оценка зависит как от качества выполненного анализа, так и от ответа на теоретический вопрос. Неравноценность ответов на теоретический вопрос и анализа произведения учитывается в итоговой оценке. Однако на стадии промежуточной аттестации более весомой составляющей оценки представляется именно анализ, поскольку невозможно грамотно проанализировать музыкальный текст, не имея теоретических представлений о строении музыкальных форм и, напротив, можно хорошо разбираться в теории и не уметь применить свои знания на практике.

Оценка «отлично» выставляется в случае, если студент демонстрирует прочные знания теории музыкальных форм, уверенно применяет полученные знания на практике, обнаруживает свободное владение терминологией и техникой анализа.

Оценка «хорошо» выставляется в тех случаях, когда студент знает фактическую сторону вопроса, но недостаточно логично излагает материал, допускает отдельные ошибки или неточности как в ответе на теоретический вопрос, так и в анализе.

Оценка «удовлетворительно» ставится в случае, если студент и в ответе на теоретический вопрос, и в анализе произведения обнаруживает неуверенное, неполное владение материалом, допускает грубые теоретические и аналитические ошибки.

Оценка «неудовлетворительно» ставится в случае, если студент не может ответить на теоретический вопрос, не реагирует на наводящие вопросы, не справился с анализом произведения.

В 6-м семестре предполагается контрольный урок, на котором подводятся итоги эффективности работы студента в течение семестра (посещение лекций, ведение конспектов, освоение литературы по темам курса, выполнение аналитических заданий и их обсуждение на индивидуальных занятиях).

Оценка на экзамене в конце 7-ого семестра выставляется на основе: 1) оценки за курсовую работу; 2) оценки за устный ответ на 2 вопроса в экзаменационном билете.

Оценка за курсовую работу предполагает процедуру ее защиты (выступления автора курсовой работы, рецензента, ответы на вопросы). Процедура защиты курсовой работы проводится отдельно, предшествуя экзамену. Темы курсовых не повторяются из года в год, но каждый раз оказываются новыми, максимально приближенными к сфере интересов студента. Установка на новый материал, новый объект исследования в значительной мере исключает возможность заимствования готовой курсовой из интернета и других источников.

Оценка «отлично» в результате защиты курсовой выставляется за умение вести самостоятельный научный поиск, пользоваться различными источниками информации, за результативность аналитической методологии, позволяющей выйти на уровень обобщенного видения материала работы.

Оценка «хорошо» выставляется за грамотную, осмысленную аналитическую работу, умение привлекать и использовать различные источники информации, но недостаточно инициативную в плане самостоятельного научного поиска.

Оценка «удовлетворительно» ставится за формальный, поверхностный анализ, наличие очевидных несоответствий анализа нотному тексту, элементы компилятивного подхода к источникам информации.

Оценка «неудовлетворительно» ставится за компилятивный характер курсовой в целом.

Итоговый экзамен предполагает ответ на теоретический вопрос и анализ конкретного произведения. Примерный список теоретических вопросов и произведений для анализа представлен в соответствующем разделе настоящей Программы.

Устный ответ, соответствующий оценке «отлично» отражает владение всем пройденным материалом по дисциплине. Студент уверенно формулирует и применяет полученные теоретические знания, демонстрирует свою эрудицию, способность к обобщению, убедительной аргументации своей точки зрения, может подтвердить теоретические положения конкретными музыкальными примерами. В анализе конкретного произведения оценке «отлично» соответствует не только умение грамотно разобраться в структуре произведения, но и обозначить его драматургические особенности, специфику тематического материала, проследить процесс тематического развития, обобщить свои наблюдения в выводах об индивидуальных особенностях формы конкретного произведения, ее обусловленности индивидуальным стилем композитора.

Оценка «хорошо» выставляется в том случае, когда студент в ответе на основные вопросы в целом демонстрирует владение материалом и излагает его правильным литера-

турным языком, однако допускает отдельные неточности или ошибки, недостаточно убедительно доказывает свою точку зрения, а также затрудняется ответить на дополнительный вопрос.

Оценка «удовлетворительно» выставляется в случае, когда студент демонстрирует слабое владение материалом как теоретического вопроса, так и в анализе конкретного произведения, допускает значительные пробелы в изложении теоретического материала и серьезные ошибки в определении формы произведения, не владеет профессиональной терминологией. Эта же оценка выставляется, когда студент отвечает только на теоретический вопрос, демонстрируя однако недостаточное владение навыками практического анализа конкретного произведения, необходимыми для ответа на второй вопрос экзаменационного билета.

Оценка «неудовлетворительно» выставляется в том случае, когда студент демонстрирует либо полное незнание материала билета, либо наличие бессистемных, отрывочных знаний, связанных с поставленными перед ним вопросами только частично, не может ответить на дополнительные или наводящие вопросы. При этом студент не может правильно ориентироваться в нотном тексте анализируемого произведения 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

4-й семестр

- | | | |
|----|----------------------|---|
| 1. | Бах И. С. | Хорошо темперированный клавир (Т. I, II)
Французские сюиты
Английские сюиты
Партиты для клавира
Инвенции и симфонии
Бранденбургские концерты
Концерты для клавира с оркестром d-moll, g-moll, E-dur, A-dur, f-moll
Итальянский концерт
Гольдберг-вариации
Кантаты №№ 4, 21, 80, 82, 101
Арии из кантат №№ 2, 47, 56, 57
Месса h-moll
Хоральные партиты для органа
Канонические вариации для органа
Пассакалия до минор для органа
Чакона из партиты для скрипки соло ре минор
Органные трио-сонаты
Прелюдии и фуги для органа C-dur (BWV 545), f-moll (BWV 534), c-moll (BWV 546), h-moll (BWV 544), Es-dur (BWV 552). |
| 2. | Букстехуде Д. | Кантата «Jesu meine Freude»
Пассакалия ре минор для органа
Прелюдии и фуги для органа |
| 3. | Вивальди А. | Концерты «Времена года». |
| 4. | Вивальди А. – Бах И. | Концерт для органа a-moll. |
| 5. | Гендель Г. | Клавирные сюиты |

- «Празднества Александра» (№№ 18, 20)
 Concerti grossi op. 6 № № 2, 3, 9, 11
 Органный концерт op. 4 № 1.
 Concerto grosso op. 6, № 1
 Сюиты для клавира
 Чаконы для органа d-moll, f-moll
 Ария a-moll и 6 вариаций
 Органные токкаты
6. Корелли А. Concerto grosso op. 6, № 1
 7. Куперен Ф. Сюиты для клавира
 8. Пахельбель Й. Чаконы для органа d-moll, f-moll
Ария a-moll и 6 вариаций
Органные токкаты
 9. Фрескобальди Дж. Органные токкаты
 10. Фробергер Й. Вариационная сюита «Auff die Vayerin»
 11. Шейдт С. Вариации на тему Доуленда
 12. Скарлатти Д. Сонаты Т. 1 № 2, 38
Другие сонаты на выбор

5-й семестр

1. Ф. Э. Бах Сонаты и рондо для клавира
2. Гайдн Й. Лондонские симфонии.
Клавирные сонаты
Квартеты op. 76
3. Моцарт В. А. Симфонии №№ 38-41
Клавирные сонаты
Концерты для клавира с оркестром №№ 17-27
Концерт для кларнета с оркестром
Концерты для скрипки с оркестром
Вариации для клавира
Струнные квартеты (KV 387, KV 421, KV 387, KV 465, KV 499, KV 428, KV 589, KV 590)
Струнные квинтеты (KV 516, KV 515, KV 406)
Фантазии для клавира до минор (KV 475), ре минор (KV 397)
4. Бетховен Л. Симфонии №№ 1 – 9.
Фортепианные сонаты №№ 1 – 32.
Фортепианные концерты №№ 1 – 5.
Концерт для скрипки с оркестром.
Квартеты №№ 1 – 16.
Вариации для фортепиано.
Фантазия для фортепиано и хора с оркестром до минор.
Багатели op. 33, op. 119.
Рондо op. 51 № 1.
Рондо op. 129 «Ярость по поводу потерянного гроша».
Andante Фа мажор для фортепиано.
Романс для скрипки с оркестром Фа мажор

6-й семестр

1. Шуберт Ф. Сонаты для фортепиано.
Экспромты и музыкальные моменты.
Симфонии №№ 8, 9.
Квартеты a-moll, g-moll.
Фантазия «Скиталец».
Фантазия фа минор для фортепиано в 4-руки.
Лендлеры и вальсы
2. Вебер К. М. Сонаты для фортепиано
3. Берлиоз Г. Фантастическая симфония.

- | | | |
|-----|---------------|---|
| | | Реквием: Dies irae |
| 4. | Мендельсон Ф. | Серьезные вариации. |
| | | Песни без слов |
| 5. | Шуман Р. | Бабочки. |
| | | Пестрые листки. |
| | | Новелетты. |
| | | Арабески. |
| | | Венский карнавал. |
| | | Симфонические этюды. |
| | | Фортепианный квинтет. |
| | | Фортепианные сонаты. |
| | | Фантазия До мажор. |
| | | Симфонии №№ 1-4. |
| 6. | Шопен Ф. | Прелюдии. |
| | | Ноктюрны. |
| | | Полонезы. |
| | | Вальсы. |
| | | Мазурки. |
| | | Баллады. |
| | | Скерцо. |
| | | Сонаты. |
| | | Концерты для фортепиано с оркестром. |
| 7. | Лист Ф. | Утешение. |
| | | Вариации на тему из 12-й кантаты Баха «Weinen, klagen...» |
| | | Соната h-moll. |
| | | Концерты для фортепиано с оркестром №№ 1, 2. |
| | | «Мефисто-вальс» A-dur. |
| | | «Испанская рапсодия». |
| | | Симфонические поэмы «Прелюды», «Тассо». |
| 8. | Франк С. | «Симфонические вариации». |
| 9. | Брамс И. | Интермеццо op. 116, 117, 118, 119. |
| | | Вариации на тему Шумана. |
| | | Вариации на тему Генделя. |
| | | Вариации на тему Гайдна. |
| | | Две рапсодии для фортепиано op. 79 |
| | | Концерты для фортепиано с оркестром №№ 1, 2. |
| | | Концерт для скрипки с оркестром. |
| | | Симфонии №№ 1 – 4 |
| 10. | Брукнер А. | Симфонии №№ 4 – 8 |
| 11. | Малер Г. | Симфонии №№ 1, 2, 4, 5, 7, 9 |
| 12. | Штраус Р. | Симфоническая поэма «Дон Жуан» |
| 13. | Глинка М. | Фантазия на две русские темы «Камаринская». |
| | | Увертюры :«Ночь в Мадриде», «Арагонская хота». |
| | | «Вальс-фантазия». |
| 14. | Балакирев М. | «Исламей» |
| 15. | Бородин А. | Симфонии №№ 1, 2. |
| | | Квартеты №№ 1, 2. |
| 16. | Чайковский П. | Симфонии №№ 1 – 6, симфония «Манфред». |
| | | Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта». |
| | | Симфоническая фантазия «Франческа да Римини». |
| | | Сюита № 3. |
| | | Концерт для фортепиано с оркестром № 1. |

- «Времена года».
 Вариации для фортепиано Фа мажор.
 17. Скрябин А. Прелюдии ор. 11, ор. 16.
 Две поэмы ор.32.
 «Поэма экстаза»
 18. Рахманинов С. Прелюдии.
 Вариации на тему Корелли.
 Фортепианные концерты №№ 2,3.
 Рапсодия на тему Паганини.
 Симфония № 2.

7-й семестр

1. Камерно- вокальные произведения Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Мусоргского, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича, Свиридова, Тищенко, Слонимского, Гаврилина.
2. Камерно- вокальные произведения Шуберта, Шумана, Листа, Брамса.
3. Дебюсси К. Прелюдии.
 Бергамасская сюита.
 Ноктюрны.
4. Равель М. «Ночной Гаспар».
 Концерт для левой руки.
 Сонатина.
 Фортепианное трио.
5. Стравинский И. «Великая священная пляска» из балета «Весна священная».
 Соната для двух фортепиано.
 Соната для фортепиано.
 Септет.
 Октет.
 Скрипичный концерт
6. Хиндемит П. Сонаты для духовых инструментов и фортепиано
7. Шенберг А. Пьесы для фортепиано ор. 11, 19.
 Струнный секстет «Просветленная ночь».
 Вариации для оркестра ор. 31
 Вариации на «Речитатив» для органа ор. 40
8. Берг А. Скрипичный концерт.
 Пассакалия из оперы «Воцтек».
9. Веберн А. Пассакалия для оркестра ор.1
 Симфония ор.21
10. Барток Б. Концерт для оркестра
11. Прокофьев С. Мимолетности, Сарказмы, Сказки старой бабушки.
 Сонаты для фортепиано.
 Концерты для фортепиано с оркестром №№ 1 – 3.
 Симфонии №№ 2, 5, 6
12. Шостакович Д. Прелюдии для фортепиано.
 Симфонии №№ 1, 4-10, 15.
 Квартеты №№ 1 – 15.
 Фортепианное трио.
 Соната для виолончели и фортепиано.
 Соната для скрипки и фортепиано.
 Сонаты для фортепиано №№ 1, 2.
 Концерт для скрипки с оркестром № 1.
13. Шнитке А. Симфонии №№ 4 – 8.

- Концерты для виолончели с оркестром №№ 1, 2.
 Концерт для скрипки с оркестром № 4.
 Концерт для фортепиано и камерного оркестра.
 Concerti grossi № 1, 2.
 Струнные квартеты №№ 2, 3.
 Фортепианный квинтет.
 Симфонии №№ 4, 5
14. Канчели Г. Концерт для оркестра «Озорные частушки».
 15. Щедрин Р. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром.
 Симфония № 2.
 «Автопортрет». Вариации для оркестра.
 «Basso ostinato» из цикла «Две полифонические пьесы»
16. Банщиков Г. Соната для фортепиано № 2
 17. Тищенко Б. Соната для фортепиано № 3.
 Симфония № 3.
 Концерт для арфы, фортепиано и камерного оркестра
18. Слонимский С. Соната для фортепиано
 Хроматическая фантазия для органа

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

Се-мест р	Но-мер те-мы	Вопросы и задания
4	1.2	Исследование Е. Ручьевской «Функции музыкальной темы».
4	1.2	Теория музыкального синтаксиса в книге Е. Ручьевской «Классическая музыкальная форма».
4	1.3	Проблема функциональности музыкальной формы в отечественном музыкознании (Б. Асафьев, Ю. Тюлин, В. Бобровский, Е. Ручьевская)
5	3.5	От старинной двухчастной формы к старосонатной. Сонатная форма Ф. Э. Баха.
6	4.5	Диалог стилей в вариациях на заимствованные темы композиторов-романтиков.
7	5.2	Сквозные вокальные формы как один из прообразов свободных / смешанных форм романтизма.
7	6.4	Принцип эволюционной континуальности в формообразовании второй половины XX века.

Примерные билеты к зачетам и экзамену.

Се-местр	Номер задания	Формулировка задания
5	1.1	Барокко как стилистический феномен. Формообразующие принципы барокко.
	1.2	Бетховен. Симфония №3, III часть.
	2.1	Малые формы в музыке барокко. Куплетное рондо. Принципы фазных форм.
	2.2	Моцарт. Квинтет g-moll, I часть.
	3.1	Вариационные формы эпохи барокко.
	3.2	Бетховен. Концерт для скрипки с оркестром I часть

	4.1	Вариации на basso ostinato в музыке XVII – первой половины XVIII века.
	4.2	Бетховен. Симфония № 7, IV часть.
	5.1	Концертная форма в музыке барокко.
	5.2	Моцарт. Концерт для флейты и арфы с оркестром, IV часть
	6.1	Контрастно-составная форма в эпоху барокко.
	6.2	Гайдн. Квартет ор. 76 № 3, I часть.
	7.1	Классический стиль как явление. Общая характеристика форм венского классицизма.
	7.2	Бах. Соната для флейты и облигатного клавира № 3 (h-moll).
6		
	8.1	Простые формы в музыке венских классиков.
	8.2	Бах. Кантата № 101.
	9.1	Сложная трехчастная форма в сонатно-симфоническом цикле.
	9.2	Муффат. Пассакалья для органа.
	10.1	Вариации как форма и жанр в музыке венских классиков. Индивидуальные стилевые особенности строгих вариаций в произведениях Гайдна, Моцарта, Бетховена.
	10.2	Вивальди. Концерт для скрипки с оркестром Ля мажор, L. I. № 51, III часть.
	11.1	Рондо в произведениях Ф. Э. Баха. Рондо и рондо-соната в музыке венских классиков.
	11.2	Букстехуде. Прелюдия, fuga и чакона.
	12.1	Сонатная форма в творчестве Гайдна.
	12.2	Бах. Концерт для клавира с оркестром E –dur (№ 3), I часть
	13.1	Сонатная форма в творчестве Моцарта.
	13.2	Бах. Бранденбургский концерт № 4 I часть.
	14.1	Сонатная форма в медленных частях симфоний Бетховена.
	14.2	Гендель. Concerto grosso ор. 6 , 9 (I часть)
		Вопросы к экзамену:
7	1.1	Центробежные и центростремительные тенденции музыкального стиля эпохи романтизма. Общая характеристика форм эпохи романтизма.
	1.2	Прокофьев. Соната № 8, I часть.
	2.1	Простые формы в музыке XIX века.
	2.2	Шнитке. Симфония № 8, I часть
	3.1	Сложная трехчастная форма в музыке XIX – XX веков.

	3.2	Баншиков. Соната для фортепиано № 2.
	4.1	Рондо и рондальные формы в музыке XIX – XX веков.
	4.2	Шуберт. Квартет d-moll. I часть.
	5.1.	Свободные вариации XIX – XX веков.
	5.2	Чайковский. Симфония «Манфред». I часть
	6.1	Свободные/смешанные формы в эпоху романтизма.
	6.2	Шостакович. Квартет № 2, IV часть.
	7.1	Контрастно-составные формы в музыке XIX – XX веков.
	7.2	Шуман. Симфония № 3, I часть
	8.1	Основные направления эволюции сонатной формы в музыке композиторов-романтиков.
	8.2	Шостакович. Симфония № 6, III часть
	9.1	Сонатная форма в произведениях Шуберта.
	9.2	Щедрин. 4 хора на сл. А. Твардовского
	10.1	Сонатная форма в симфониях Чайковского.
	10.2	Хиндемит. Соната для кларнета и фортепиано, I часть.
	11.1	Сонатная форма в симфониях Малера и Брукнера.
	11.2	Прокофьев. Соната № 6, IV часть.
	12.1	Сонатное moderato в симфониях Шостаковича.
	12.2	Брамс. Симфония № 2, II часть.
	13.1	Композиторские техники XX и их связь с формообразованием.
	13.2	Брукнер. Симфония № 7, II часть
	14.1	Цепные и фазные формы в музыке второй половины XX.
	14.2	Мусоргский. Песни и пляски смерти.
	15.1	Драматургическая организация формы в музыке второй половины XX века на примере произведений Шнитке и Канчели.
	15.2	Брамс. Соната для скрипки и фортепиано № 2, I часть
	16.1	Соотношение слова и музыки: типы вокализации, вокальная партия и сопровождение. Формы камерно-вокальной музыки.
	16.2	Шнитке. III квартет.

Примерные вопросы для письменного экспресс-тестирования (текущая аттестация)

Се- мес тр	Задание
4	Как проявляется системная двойственность (оппозиция «старого и нового») барочного стиля на уровне языка и композиции?

	Какое значение имела риторика для формирования языковых и композиционных закономерностей музыки эпохи барокко?
	Обозначьте основные композиционные принципы музыки барокко.
	Каков основной принцип систематизации барочных форм?
	Назовите основные типы барочных вариаций.
	В каких жанрах (помимо концерта) могла использоваться концертная форма?
	На какие жанровые модели опирается контрастно- составная форма в эпоху барокко?
5	Какова среднестатистическая норма строения разделов сложной 3-х частной формы в произведениях венских классиков?
	Приведите примеры отклонения от среднестатистической нормы строения сложной 3-х частной формы в творчестве Бетховена.
	Какие приемы работы с темой (помимо вариационных) встречаются в классических вариациях?
	Что такое динамическое сопряжение? В каких формах и в каких ситуациях по-является такой тип сдвига в произведениях венских классиков?
	Назовите типовые тональные соотношения главной и побочной партий в музы-ке венских классиков. Приведите примеры редких тональных соотношений главной и побочной партий в творчестве Бетховена.
	В чем состоит принципиальное отличие рондо венских классиков от старинно-го рондо.
	В каких случаях рондо-соната оказывается ближе к рондо и в каких ближе к сонате?
6	В чем проявляется влияние вокальных принципов на инструментальную музы-ку композиторов-романтиков?
	В чем заключаются черты «поэмной» драматургии в ноктюрнах, полонезах и мазурках Шопена?
	Обозначьте наиболее распространенные виды композиционной модуляции в произведениях композиторов-романтиков.
	Приведите примеры композиционного эллипсиса в произведениях композито-ров-романтиков.
	Приведите примеры трехчастных главных партий, а также примеры значитель-ной трансформации репризы-кульминации в сонатной форме композиторов-романтиков.
	Приведите примеры замещающих реприз и рефренов в произведениях компо-зиторов-романтиков.
	В чем специфика формы «Комаринской» и «Арагонской хоты» Глинки?
7	В чем отличие метрического и ариозного принципа вокализации текста? Как соотносятся слово и мелодия в кантиленном и декламационном типе вокализа-ции текста?
	Что такое «встречный ритм» в вокальной музыке?
	Чем отличаются смешанные формы в вокальной музыке от смешанных форм в инструментальных жанрах?
	Что такое вариации на «центральный элемент»?
	В чем заключается принцип цепных форм?
	Каковы драматургические функции пассакальи в произведениях Шостаковича и Шнитке.

Приложение 1. Методические рекомендации для преподавателей

Для проведения аудиторных занятий используются традиционные формы организации учебного процесса:

1. Лекции: вводно-мотивационные, установочные, проблемно-теоретические, монографические, обобщающие;
2. Семинары в виде заранее подготовленных выступлений по избранной теме; дискуссии в формате обмена мнениями по теме семинара.

Практические занятия у музыковедов проходят в форме индивидуальных занятий. Закрепление пройденного теоретического материала осуществляется, прежде всего, на индивидуальных занятиях, проводимых в течение всего курса анализа параллельно групповым занятиям, а также на групповых занятиях в форме коллоквиумов, экспресс-опросов, тестирования (как текущего, так и зачетного).

Содержательной особенностью данного курса является сочетание в нем базового историко-стилевого подхода и опоры на методологию анализа в его специфически теоретическом ракурсе. В отличие от курса истории музыки историко-стилевой подход в курсе анализа подразумевает не столько широту общекультурного контекста (в неразрывной связи с вопросами общей истории), сколько достаточно строгий отбор и систематизацию стилеобразующих факторов культуры.

Необходимым условием апелляции к историко-культурному контексту эпохи является также формирование отчетливого представления о механизмах опосредования эстетических детерминат того или иного эпохального стиля в закономерности специфически музыкальные, в реалии конкретного музыкального текста. При этом собственно теоретическая проблематика курса не должна растворяться в исторической. В курсе анализа аспект исторического контекста культуры в целом занимает локальное место. Он предшествует теоретическому рассмотрению особенностей и норм формообразования эпохальных стилей и концентрируется во вводных лекциях, показывающих взаимосвязь эстетического сознания эпохи и закономерностей ее музыкального мышления.

Формы промежуточного контроля знаний и навыков студентов составляют поурочные домашние задания, проверяемые на индивидуальных занятиях.

Тип домашних заданий – устный анализ произведения или группы произведений, выбор которых определяется соответствующей темой курса.

Подготовленный к индивидуальному занятию анализ произведения позволяет предъявить более высокие требования глубины знания и понимания предмета. Одновременно может рекомендоваться и эпизодическое обращение к анализу с листа, который показывает скорость и уровень ориентации студента в форме музыкального произведения, являясь еще одним индикатором свободы владения практическими навыками анализа.

Приложение 2. Методические рекомендации для обучающихся по освоению дисциплины

Методические указания 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» предусматривает значительный объем самостоятельной работы студентов со специальной (нотной, учебно-методической, научной) литературой.

Основой для самостоятельной работы является весь комплекс знаний, умений и навыков, полученных студентом на групповых и практических занятиях. Акцент в организации самостоятельной работы студентов ставится на практических занятиях, их планомерность и целенаправленность. Организация самостоятельной работы студентов предполагает поурочную подготовку анализа рекомендованных преподавателями произведений, соответствующих изучаемым на групповых занятиях темам (допускается и

временное расхождение – тематическое «опоздание» или предварение – плана индивидуальных занятий по отношению к лекционному курсу) с параллельным усвоением указанной литературы. Подготовка к семинарским занятиям, выполнение творческих заданий также проводится в плане самостоятельной работы студента на основе консультаций с педагогом и данными на уроках рекомендациями. Среди форм самостоятельной работы студента важное место занимают: а) прослушивание с нотами (партитурой) отдельных блоков произведений определенного жанра, типа формы, музыкального стиля; б) подготовка к уроку посредством обязательного проигрывания заданного произведения на фортепиано. Собственное исполнение произведения позволяет установить более тесный контакт с нотным текстом, пропустить его «через себя», через собственные слуховые и «тактильные» ощущения.

Также в течение семестра студентам рекомендуется регулярное посещение спектаклей и концертов, в программу которых входят изучаемые произведения. Это позволяет не только расширить общекультурный кругозор обучающихся, но и затронуть разнообразные (в первую очередь исполнительские) аспекты современного бытования произведений различных стилей, жанров и эпох. События в культурной жизни Санкт-Петербурга (премьеры опер, выступления известных музыкантов) могут быть представлены в качестве тем для обсуждения на практических занятиях.

В процессе изучения дисциплины студент должен активно пользоваться фондами Научной музыкальной библиотеки СПбГК², техническими средствами, которыми располагают Медиацентр и специально оборудованные компьютерные классы.

Литература для самостоятельной работы

Учебники/учебные пособия

Анализ вокальных произведений. Л., 1988.

Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Изд.2. М., 2012.

Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Вып.2. Изд.2. М., 2008.

Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.

Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995.

Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 2. М., 2008.

Карпенко В. Практическое руководство по анализу музыкальных произведений : учебное пособие для вузов. М., 2011.

Консон Г. Метод целостного анализа художественных текстов. М., 2012.

Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. М., 1998, 2003.

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

Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1968.

Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М., 1978.

Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1968.

Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982.

Протопопов В. История сонатной формы. Сонатная форма в русской музыке. М., 2010.

Тюлин Ю., коллектив авторов. Музыкальная форма. М., 1974.

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

Холопова В. Музыкальный тематизм. М., 1983.

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.

² Для подготовки студентов к зачетам и экзамену в нотный отдел Научной музыкальной библиотеки СПбГК заблаговременно подается список музыкальной литературы, необходимой для данной конкретной группы.

Литература по темам

К разделу 1

1. Ручьевская Е. «Строение музыкальной речи» Ю. Н. Тюлина и проблема музыкального синтаксиса // Ручьевская Е. Работы разных лет. Т. 1. С. 409-429. СПб., 2011.
2. Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения // Там же. С. 291-321.
3. Ручьевская Е. Стилль как система отношений // Там же. С. 57-66.
4. Ручьевская Е. Формообразующий принцип как историческая категория // Там же. С. 389-409.
5. Ручьевская Е. Целостный и стилиевой анализ // Там же. С. 283-286.
6. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования // Там же. С. 439-451.

К разделу 2

1. Афонина Н. Малые формы в музыке высокого Ренессанса и Барокко. СПб., 2006.
2. Друскин М. Клавирная музыка XVI-XVIII веков. СПб., 2007.
3. Друскин Я. О риторических приемах в музыке И. С. Баха. СПб., 2007.
4. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М., 1972.
5. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVIII — первой половины XVIII века. М., 1983.
6. Зейфас Н. Concerto-grosso в творчестве Генделя. М., 1980.
7. Иванова Л. Концертная форма в первых частях Бранденбургских концертов И. С. Баха // К 90-летию со дня рождения Е. А. Ручьевской. СПб., 2012.
8. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1967.
9. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч. I. М.; Л., 1948.
10. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. СПб., 2013.
11. Окраинец И. Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. М., 1994.
12. Протопопов В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981.
13. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
14. Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
15. Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979.
16. Широкова В. О прототипах метроритмической организации тематизма concerto-grosso в музыке барокко // Ритм и форма. СПб., 2010.
17. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М.; Л., 1947.

К разделу 3

1. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1970, 1973.
2. Иванова Л. Об интонационном и функциональном единстве цикла Девятой симфонии Бетховена // Теоретические проблемы классической и современной зарубежной музыки. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXXV. М., 1977.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Часть II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М., 2007; Часть III. Поэтика и стилистика. М., 2007.
4. Конен В. Театр и симфония. М., 1968.
5. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. Л., 1979.
6. Луцкер П. Моцарт и его время. М.: Классика—XXI, 2015.
7. Мазель Л. Заметки о тематизме и форме в сочинениях Бетховена раннего и среднего периодов // Бетховен. Вып. 1. М., 1971.
8. Михайлов М. О тематическом объединении сонатно-симфонического цикла // Вопросы теории и эстетики. Вып. 2. Л., 1963.
9. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.
10. Протопопов В. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта. М., 1978.
11. Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма // Ручьевская Е. Работы разных лет. Т. 1. СПб., 2011.
12. Тюлин Ю. О произведениях Бетховена последнего периода // Бетховен. Вып. 1. М., 1971.
13. Широкова В. «Мечта и греза» в музыкальной поэтике Моцарта // Е. А. Ручьевская. К 90-летию со дня рождения. СПб., 2012.
14. Широкова В. Интонационный «курсив» и формульность в инструментальной музыке Моцарта // Там же.
15. Широкова В. Янычарский стиль: Культура и варварство // Советская музыка. 1991, № 12.
16. Широкова В. О легкости: к проблеме эстетических универсалий музыки XVIII века // MUSICUS. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории. 2017, №№ 1-2.

К разделу 4

1. Баранова Н. Особые экспозиции в сонатной форме XIX века. СПб., 1999.
2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975.
3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1970, 1973.
4. Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена. М., 1995.
5. Канчели М. Крупная одночастная форма в музыке XIX и на рубеже XX века. Тбилиси, 1969.
6. Иванова Л. О ритмических особенностях темо- и формообразования в первых частях камерно-инструментальных циклов Шуберта // Ритм и форма. СПб., 2002.
7. Иванова Л. Фортепианные сонаты К. М. Вебера: тематизм и форма // Аналитические очерки. СПб., 2006.

8. *Лаврентьева И.* Влияние песенности на формообразование в симфониях Шуберта // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
9. *Мазель Л.* Исследования о Шопене. М., 1971.
10. *Протопопов В.* Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-й половины XIX века. МГК, 2002.
11. *Протопопов Вл.* Контрастно-составные музыкальные формы // В. В. Протопопов. Избранные статьи и исследования. М., 1983.
12. *Протопопов В.* История сонатной формы. Сонатная форма в русской музыке. М., 2010.
13. *Тюлин Ю.* Произведения Чайковского. М., 1973.
14. *Цуккерман В.* Соната си минор Листа. М., 1974.

К разделу 5

1. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. 1. Ритмика. 2. Интонация. 3. Композиция. М., 1972-1978.
2. *Лаврентьева И.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1978.
3. *Ручьевская Е.* Слово и музыка. Л., 1969.
4. *Ручьевская Е.* Романсы Кочурова на тексты Пушкина и Лермонтова // Ручьевская Е. Работы разных лет Т. 2. СПб., 2011.
5. *Ручьевская Е.* О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Там же.
6. *Ручьевская Е.* О методах претворения речевой интонации (на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина) // Там же.
7. *Ручьевская Е.* Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского // Там же.
8. *Ручьевская Е.* Становление ариозной мелодии в русском романсе начала XIX века // Там же.
9. *Ручьевская Е.* Поэма «Отчалившая Русь» в контексте авторского стиля Свиридова // Там же.
10. *Ручьевская Е.* П. И. Чайковский и А. К. Толстой // Там же.
11. *Рябева К.* Поэтика камерно-вокальных циклов В. А. Гаврилина (на примере вокального цикла «Вечерок») // Е. А. Ручьевская. К 90-летию со дня рождения. СПб., 2012.
12. *Стручалина Э.* О вокальной форме у Шуберта // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. М., 1994.

К разделу 6

1. *Бобровский В.* О некоторых принципах темо- и формообразования в симфонической и камерно-инструментальной музыке Шостаковича // В. П. Бобровский. Статьи, исследования. М., 1990.
2. *Бобровский В.* О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Там же.
3. *Бобровский В.* Претворение жанра пассакалии в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича // Там же.
4. *Гецелев Б.* О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века // Проблемы музыки XX века. Сб. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 69. М., 1983.
5. *Гончаренко С.* Вопросы музыкального формообразования в творчестве композиторов XX века. Новосибирск, 1997.
6. *Григорьева Г.* Музыкальные формы XX века. М., 2004.
7. *Иванова Л.* Контрастно-составная форма в инструментальном цикле советских композиторов // Анализ, концепции, критика. Л., 1977.
8. *Климовицкий А.* Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических течениях западноевропейской музыки XX века // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. М., 1976.
9. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
10. *Иванова Л.* Контрастно-составная форма в инструментальном цикле советских композиторов // Анализ, концепции, критика. Л., 1977.
11. *Климовицкий А.* Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических течениях западноевропейской музыки XX века // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. М., 1976.
12. *Михалченкова-Спирина Е.* Драматургия симфоний Канчели (к проблеме современной драматургии) // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке. Сб. МГДОЛК им. Чайковского. М., 1980.
13. *Никифорова Н.* Драматургические и композиционные основы контрастно-составных форм // Проблемы музыкальной драматургии XX века. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 69. М., 1983.
14. *Ручьевская Е.* Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Ручьевская Е. А. Работы разных лет. Т. 1. СПб., 2011.
15. *Ручьевская Е.* Классические черты творчества Шостаковича // Там же.
16. *Ручьевская Е.* Заметки о стиле Прокофьева // Там же.
17. *Слонимский С.* Симфонии Прокофьева. М., 1964.
18. *Соколов А.* Введение в музыкальную композицию XX века. М., 2004.
19. *Тараканов М.* Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968.
20. *Теория современной композиции.* М., 2005.
21. *Холопова В., Холопов Ю.* Музыка Веберна. М., 1999
22. *Холопова В.* Специальное и неспециальное содержание симфонии ор. 21 Веберна (II часть) // Ручьевская Е. А. К 90-летию со дня рождения. СПб., 2012.
23. *Холопова В.* Типология музыкальных форм второй половины XX века (50-80 годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. М., 1994.
24. *Холопова В.* «Параметр экспрессии» — новое измерение музыкального языка // Музыкальная фактура. Сб. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 146. М., 1997.

25. *Ценова В.* О современной систематике музыкальных форм // *Laudamus*. М., 1992.
26. *Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке // *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. М., 1990.
27. *Чигарева Е.* Художественный мир Альфреда Шнитке. СПб., 2012.
28. *Эстетика и теория искусств XX века.* М., 2005.