

Министерство культуры Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования

Северо-Кавказский государственный институт искусств

Исполнительский факультет

Кафедра истории и теории музыки



Рабочая программа дисциплины

«Практический анализ музыкальной формы»

Направление подготовки:

53.03.02 (073100) Музыкально-инструментальное искусство

«Оркестровые духовые и ударные инструменты»

«Баян, аккордеон и струнные щипковые инструменты»

«Национальные инструменты народов России»

53.03.05 (073500) Дирижирование

«Дирижирование симфоническим оркестром»

«Дирижирование академическим хором»

Уровень высшего образования

Бакалавр

Форма обучения – очная, заочная

Нальчик, 2014

1. Цели освоения дисциплины

Целями освоения дисциплины «**Практический анализ музыкальной формы**» являются: выполнение научных исследований в области музыкальной формы, ее исторического становления и развития, стилевой эволюции с учетом общекультурных и социально-политических процессов;

преподавание дисциплины «Практический анализ музыкальной формы» в специальных профессиональных учебных заведениях.

2. Место дисциплины в структуре ООП

«Практический анализ музыкальной формы» входит в цикл истории и теории музыкального искусства, дисциплины по выбору. Необходимым условием ее изучения являются знания, полученные в соответствующем курсе среднего учебного звена (училище или специальная музыкальная школа) и в (вузовском) курсе гармонии. Приступая к изучению дисциплины, студенты должны иметь ясное представление об основах строения классико-романтических форм и важнейших форм эпохи Барокко. Соответственно, они должны свободно оперировать (практически и аналитически) всем арсеналом тональной гармонии как фундаментальным основанием музыкальных форм Нового времени.

3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины «Практический анализ музыкальной формы».

Процесс обучения дисциплины направлен на формирование следующих компетенций:

- ориентироваться в специальной литературе, как в сфере музыкального искусства, образования и науке, так и в смежных областях (видах искусства) (ОК-2);
- работать со специальной литературой в области музыкального искусства и науки, пользоваться профессиональными понятиями и терминологией (ОК-4);
- анализировать явления и произведения литературы и искусства (ОК-5);
- свободно владеть литературной и деловой письменной и устной речью на русском языке, навыками публичной речи; уметь создавать тексты профессионального значения, анализировать логику рассуждений и высказываний (ОК-7);
- постигать музыкальное произведение в культурно-историческом контексте (ПК-5);
- применять теоретические знания в музыкально-исполнительской деятельности (ПК-16);

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

Знать:

историю и теорию музыкальных форм от средневековья до современности (ОК-2;4;5;7 / ПК-5;16).

Уметь:

творчески воспроизвести основные формы тональной музыки (ОК-2;4;5;7 / ПК-5;16); анализировать строение музыкальных произведений разных исторических эпох, стилей, жанров в историко-эстетическом контексте (ОК-2;4;5;7 / ПК-5;16);

различать общие и частные закономерности развития композиции (ОК-2;4;5;7 / ПК-5;16);

рассматривать музыкальное произведение в динамике исторического, художественного и социально-культурного процесса (ОК-2;4;5;7 / ПК-5;16);

преподавать данную дисциплину и вести учебно-методическую работу в данном направлении (включая подготовку учебно-методических комплексов) (ОК-2;4;5;7 / ПК-5;16).

Владеть:

соответствующей методологией анализа музыкальных форм, исторически-адекватной профессиональной лексикой для вскрытия духовной подосновы музыкального произведения в целом (ОК-2;4;5;7 / ПК-5;16).

4. Структура и содержание дисциплины.

4.1 Распределение часов по учебному плану

Общая трудоемкость дисциплины 3 зачетные единицы

составляет 108 часов

1 зачетная единица (кредит) составляет 36 академических часов.

Курс	Семестр	Трудоемкость в зачетных единицах	Количество часов					Промежуточ ный контроль
			Всего	Индивиду альные	СРС	Лекционно - практическ ие	Текущи й контрол ь	
II, III	4, 5	3	108	-	38	70	аттестац ия	5 семестр Экзамен
IV, V з/о	7-9	3	108	-	96	12	-	9 семестр Экзамен

4.2 Содержание дисциплины

№ п/п	Раздел дисциплины	Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов и трудоемкость (в часах)			Коды компетен ций	Форм ы проме жуточн ого контро ля
		Лекции	СРС	Л (заочное) (5 лет)		
	Введение	1	1	0,5	ОК- 2;4;5;7 / ПК-5;16	
1	Музыка и речь	1	2	0,5	-//-	
2	Мелодия и стихотворный текст	2	2	0,5	-//-	
3	Период. Простые формы	10	3	0,5	-//-	
4	Вариационная форма	4	3	1	-//-	
5	Сквозные формы	3	3	1	-//-	
6	Смешанные вокальные формы	5	3	1	-//-	
7	Сложные трехчастная и двухчастная формы	4	3	1	-//-	
8	Рондо	3	3	1	-//-	
9	Сонатная форма	3	3	1	-//-	
10	Циклические формы	4	3	1	-//-	
11	Полифонические формы	8	3	1	-//-	
12	Кантата, оратория	8	3	1	-//-	
13	Опера	14	3	1	-//-	
						Экзаме н
	Итого:	70	38	12		
	Всего:		108	12		

Заочная форма (4 года)

№ п/п	Раздел дисциплины	Се м е стр	Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов и трудоемкость (в часах)		Коды компетенций	Формы промежуточного контроля
			Лекции	СРС		
	Введение	5	1	4	ОК-2;4;5;7 / ПК-5;16	
1	Музыка и речь	5	1	6	-//-	
2	Мелодия и стихотворный текст	5		8	-//-	
3	Период. Простые формы	5	1	12	-//-	
4	Вариационная форма	6	1	6	-//-	
5	Сквозные формы	6	1	6	-//-	
6	Смешанные вокальные формы	6	1	6	-//-	
7	Сложные трехчастная и двухчастная формы	6	1	8	-//-	
8	Рондо	6	1	6	-//-	
9	Сонатная форма	7	1	6	-//-	
10	Циклические формы	7	1	6	-//-	
11	Полифонические формы	7	1	8	-//-	
12	Кантата, оратория	7	1	6	-//-	
13	Опера	7		8	-//-	
						Экзаме н
	Итого:		12	96		
	Всего:		108			

(Пропорции в распределении материала по семестрам могут быть несколько изменены в зависимости от конкретных условий обучения)

Содержание разделов дисциплины «Практический анализ музыкальной формы»

Введение

Предмет и задачи курса. Важность приобретения аналитических навыков для развития способности адекватного замыслу композитора восприятия художественного содержания произведения. Средства выразительности; элементы языка. Понятие о целостном анализе. Жанр. Особенности содержания в музыкальном искусстве. Единство формы и содержания. Понятие формы произведения: форма как единство средств выразительности, форма как структура и процесс. Историческая устойчивость и относительная самостоятельность форм; неповторимость формы каждого произведения. Сведения об исторической эволюции форм.

Тема I. Музыка и речь

Определение понятия вокальной музыки. Значение текста в вокальном произведении. Текст в различных жанрах: в камерных вокальных произведениях (романсах); в песне (массовой и эстрадной); в опере, кантате, оратории.

Относительная независимость музыки по отношению к тексту. Текст —• подтекст — музыка. Раскрытие подтекста специфическими музыкальными средствами в зависимости от музыкального

замысла, от психологической задачи, от глубины проникновения в содержание текста композитором. Возможность различного музыкального воплощения одного и того же текста.

Музыка и слово. Слияние музыки и текста (Даргомыжский. «Титулярный советник»). Несовпадение, противопоставление музыки и текста (Чайковский. «Нет, только тот, кто знал», «То было раннею весной»; Шуман. «Я не сержусь»); отсутствие внешней связи с текстом (Танеев. «Менуэт»; Шостакович. «Город спит» из цикла «Семь стихотворений Блока»); символика жанра; прием «разоблачения» буквального смысла в музыке (Мусоргский. «Колыбельная Еремушки»), частое использование этого приема в опере.

Соотношение между музыкой и звучащей речью. Элементы звучащей человеческой речи. Словообразующее и словоразличительное значение фонем. Речевая интонация как совокупность элементов речи (ритма, тембра, мелодии, артикуляции, громкости); речевая интонация как основа эмоционального восприятия и осознания смысла слова.

Значение ритма как организации речи (музыки) во времени. Включение в понятие «ритм» соотношения звуков по длительности (короткие и длинные), акцентов, цезур, темпа, синтаксиса.

Типы акцентов словесной речи: качественный или динамический, количественный, мелодический (звуковысотный).

Синтаксис. Восприятие словесной речи одновременно и как целого, единого, и как членораздельного. Деление речи на фразы, синтагмы, слова. Подобное членение и объединение разделов в музыке. Смысловые ячейки: мотив, фраза. Несовпадение синтаксического членения в тексте и мелодии.

Значение цезур и пауз, отделяющих друг от друга синтагмы и фразы. Зависимость темпа речи от длины цезур и ударных слов. Ударения внутри слов, ударения внутри синтагмы, фразы. Наложение синтагматического и фразового акцентов на словесные акценты, усиливающие последние. Аналогичные явления в музыке: акценты на сильной, относительно сильной доле такта, на сильном и слабом такте, акценты внутри мотивов, фразовые акценты.

Мелодическая линия словесной речи как звуковысотная сторона речевой интонации. Мелодическая линия словесной речи и мелодия в музыке.

Роль речевой интонации как совокупности всех выше названных средств в организации речи (управлении синтаксисом), в образовании различных форм высказывания (повествовательного, диалогического, завершенного, незавершенного и т. д.). Мелодико-текстовый ритм как совокупность речевого и музыкального ритма. Понятие «речевой ритм» (собственно ритм, акценты, паузы, темп). «Встречный ритм», предполагающий самостоятельность музыкального ритма относительно речевого; несовпадение музыкального ритма ни с одним из возможных вариантов речевого ритма. Различные проявления «встречного ритма»: в замедлении темпа, увеличении длины гласных и изменении динамических акцентов.

Два способа распевания мелодии в вокальной музыке:

1) продление, распев гласного на одном звуке (силлабический распев, т. е. принцип «слог-нота»);

2) внутрислоговой распев — распев звуков на одном дыхании, на один слог текста.

Соединение в сольных мелодиях обоих принципов (в равных пропорциях и соотношениях). Кантилена, в которой преобладают длинные ноты (Шуберт. «Ave Maria»); внутрислоговые распевы, не нарушающие равномерность движения (Мусоргский. «Хованщина»: сцена гадания, ария Марфы).

Внедрение внутрислогового распева в мелодии с танцевальным ритмом, в мелодии декламационного склада; подчинение при том внутрислогового распева общему ритму мелодии.

Различные возможности воплощения элементов речевой интонации в музыке. Тембр. Два типа тембров речи: тоны (музыкальный тембр) и шумы (немузыкальный). Использование речевой интонации в пении.

Речитатив как тип вокальной мелодии, максимально приближенной к речевому ритму и речевой мелодии. Речитативный синтаксис, асимметричное членение, возможность внедрения кантилены.

Декламационный принцип, опора на слово и синтагму. Роль силлабического распева и звуковысотных кульминаций.

Ариозный принцип; его сходство с декламационным, опора на фразу. Совпадение границ музыкальной фразы ариозной мелодии со стихотворной строкой. Общий фразовый акцент,

оттеснение словесных ударений на второй план. Разные виды фразового акцента (качественный, количественный, мелодический), их взаимодействие.

Гибкость ариозной мелодии, возможность свободного перехода ее в мелодию метрического типа, в декламацию, в кантилену. Случаи совпадения в ариозной мелодии музыкальной фразы не со стихотворной строкой, а с речевой фразой, даже с речевой синтагмой (Чайковский. «Ночь»). Проникновение в ариозную мелодию декламации с целью выделения отдельных слов-мотивов (Чайковский. «Забывать так скоро»), кантилены (Глинка. «Не искушай; Чайковский. «Мы сидели с тобой»).

Кантилена как принцип воплощения стиха, предполагающий растворение стихотворного ритма в ритме музыкальном.

Танцевальный принцип. Роль танцевальных ритмов в организации мелодико-текстового ритма. Вокальное прочтение трехсложных размеров в ритме вальса (Балакирев. «Обойми, поцелуй»; Чайковский. «Средь шумного бала»), сицилианы, тарантеллы.

Чередование различных принципов вокализации стиха.

Объединение ариозного и декламационного принципов с кантиленой (Даргомыжский. «Мне грустно»); соединение «танцевального» принципа (смещение акцентов) с кантиленой (Глинка. «Я здесь, Инезилья», «Победитель»),

Средства передачи речевого тембра.

Тема II. Мелодия и стихотворный текст

Отличие стихотворного текста от прозаического. Ритмическая организация стиха, его членение. Рифма, ее разделительная и объединительная функции. Различные типы рифм: парные (**а а в в**), перекрестные (**а в а в**), опоясные (**а в в а**).

Стихотворный размер. Основные размеры русской классической силлабо-тонической поэзии: хорей, ямб, анапест, дактиль, амфибрахий.

Полноударный и неполноударный стих. Различие метра и ритма в стихе (в музыке) как различие между схемой акцентов и реальным звучанием стиха.

Предрасположенность стихотворных размеров к определенной сфере содержания, связь с жанром произведения.

Влияние стихотворного размера, характера стиха на строение вокальной мелодии, ее ритм, темп, регулярность и частоту акцентов. Свободное членение стихотворного текста на фразы.

Некоторые общие принципы воплощения стихотворных размеров. **Метрический принцип:** реализация условной метрической сетки стиха, восстановление всех пропущенных ударений. Варьирование метрической схемы за счет увеличения длины ударных гласных. Мелодическое претворение реальных ударений стиха и его метрической сетки (романсы Глинки). Выразительные возможности метрического принципа — варьирование ритма, сочетание в ритме одного романса разных вариантов стоп.

Декламационный принцип воплощения стихотворных размеров: опора на синтаксис, свободный речевой ритм (а не на метрическую сетку стиха), «возвращение» стихотворного текста к прозе. Особое внимание к слову.

Соединение различных принципов вокализации в протяжной народной песне: речитация зачина и внутрислоговой распев середины фразы.

Строение стихотворной строфы и строение мелодии. Роль стихотворной строфы в формообразовании.

Роль сопровождения в создании художественного единства вокального произведения. Смысловая, образная и эмоциональная связь сопровождения с текстом. Раскрытие в инструментальном сопровождении подтекста как образного смысла мелодии. Детализирующая и обобщающая, объединяющая роль сопровождения. Фактура сопровождения.

Роль тембра в оркестровом и ансамблевом сопровождении (Шостакович. Цикл «Семь стихотворений А. Блока»), Роль инструментальных вступлений, интерлюдий и заключений.

Тема III. Период. Простые формы

Музыкальная тема, ее роль в произведении. Связь темы с вокальными и инструментальными музыкальными жанрами (песня, танец, марш, хорал и т. д.). Сочетание различных жанрово-интонационных истоков в одной теме. Роль средств выразительности в создании образа.

Строение темы. Ее структурные единицы: фраза и мотив. Контрастное и неконтрастное соотношение мотивов в теме. Формы изложения темы и способы ее развития (повтор, варьирование, дробление, расширение).

Период. Использование периода как части более крупного целого, как формы самостоятельного произведения в музыке XIX и XX вв. Преобладание в периоде экспозиционного типа изложения.

Предложение — наибольшая составная часть периода, завершенная каденцией. Типичное сложение периода — из двух предложений. Соотношение кадансов предложений, определяющее целостность периода. Выразительное и структурное значение неустойчивого заключительного каданса в вокальном периоде как средства, подчеркивающего смысловое значение слова (Чайковский. «Нет, только гот, кто знал», «Ни слова, о друг мой»); как способа соединения запева с припевом (Дунаевский. «Песня о Родине»; Новиков «Гимн демократической молодежи»), Кадансовая рифма, ее связь с рифмой текста в вокальном периоде.

Период повторного и неповторного строения. Особенности периода повторного строения в вокальном произведении: мелодическая вариантность второго предложения при сохранении ритма и синтаксиса первого (Чайковский. «Средь шумного бала»; «Пиковая дама»: ариозо Германа «Я имени ее не знаю»); точное повторение предложений с тождественными кадансами (Глинка. «Попутная песня», «Венецианская ночь», «Я здесь, Инезилья»). Весомость предложения в периоде вокального произведения. Построения, члениющиеся на фразы и выполняющие функции периода (Чайковский. «Евгений Онегин», ариозо Ленского «Я люблю Вас, Ольга»; Глинка «Ночной зефир»).

Квадратная и неквадратная метрическая структура. Расширение (Глинка. «В крови горит огонь желанья»; Чайковский. «День ли царит») и дополнение. Дополнение в инструментальном периоде. Период из трех и более предложений, часто встречающийся в вокальной музыке.

Сложный период. Обусловленность особенностей его структуры строением текста вокального произведения (Чайковский. «Растворил я окно», «Средь шумного бала»). Подобие строения каждого его предложения строению периода. Согласование кадансов предложений. Сложный и двойной период в инструментальной музыке. Характерное для второго предложения сложного периода, а также для переизложения двойного периода, варьирование ритма, фактуры, оркестровки.

Одночастная форма. Период в роли одночастной формы в вокальной музыке (Григ. «Сердце поэта»; Чайковский. «Весна»). Период с расширением и дополнением в роли одночастной формы (Танеев. «В дымке-невидимке»).

Непериодическая, более свободная по строению, одночастная форма в вокальной музыке: форма куплета в шуточной, игровой, плясовой песне, строфы в лирической протяжной песне; вокальная миниатюра (Моцарт. «Мой тяжек путь»; Шуман. «Любовь и жизнь женщины»: «Ты в первый раз наносишь мне удар»; Мусоргский. Цикл «Без солнца»: «В четырех стенах»; Бородин. «Фальшивая нота»).

Одночастная форма в инструментальной музыке. Период как форма инструментальной миниатюры (прелюдии Шопена, Скрябина). Непериодическая свободная одночастная форма в музыке доклассического периода (Бах. Прелюдии из «Хорошо темперированного клавира»), в музыке конца XIX - начала XX вв. (Прокофьев. «Мимолетности»).

Простая двухчастная форма. Два варианта: однотемная а а[^]; двух- темная а в. Простая двухчастная форма в вокальной музыке. Ее вариант: запев-припев. Особенности припева: тематический контраст с запевом, устойчивый характер интонаций.

Простая двухчастная форма в камерно-вокальной музыке. Тип а а₁₅ его вариант, когда обе части представляют собой периоды (Шуберт. Цикл «Зимний путь»: «Дождь слез»), с возможным расширением второй части, что часто обусловлено повторами в тексте (Глинка. «Попутная песня», «Венецианская ночь», «Не ищущай», «Песня жаворонка», «Я здесь, Инезилья»),

Репризная двухчастная форма. Текст и музыка при репризном повторе (Шуберт. Цикл «Зимний путь»: «Зеленая лента на лютне», «Любимый цвет»; Шуман. Цикл «Любовь поэта»: «Из слез моих»).

Редкие случаи двухчастной формы типа запев-припев в вокально- камерной музыке (Даргомыжский. «Друг мой прелестный»).

Простая двухчастная форма типа а в с контрастной второй частью. Ее примеры в камерных вокальных жанрах: при диалогическом строении текста (Шуберт. «Утешение в слезах»); в условиях «жанровой сцены» с ярко контрастными персонажами (Даргомыжский. «Титулярный советник»).

Простая двухчастная форма в инструментальной музыке: в качестве раздела более крупной формы, и как самостоятельная пьеса. Преобладание однотемности в инструментальной двухчастной форме (а 8i), традиция повторов каждого раздела. Характерные черты: симметричность, опора на периодичность, развитие путем вычленения и разработки мотивов во второй части двухчастной формы. Редкие случаи применения контрастной двухчастной формы в инструментальной миниатюре у романтиков (Шуман. «Фантастический танец»; «Бабочки»: № 7; Чайковский. «Детский альбом»: «Шарманщик поет»).

Простая трехчастная форма, ее определение. Простая трехчастная форма в вокальной музыке как самостоятельная форма арии, романса, песни; преимущественно однотемная — а 81 а

Основные варианты строения развивающей середины. Первый — разомкнутое построение, неустойчивое в тонально-гармоническом отношении и структурно (Чайковский. «Ни слова, о друг мой»; «Евгений Онегин»: ария Гремина «Любви все возрасты покорны»). Второй вариант: периодичность, квадратность среднего раздела, связь с танцевальными жанрами (Даргомыжский. «Шестнадцать лет»; Чайковский «Средь шумного бала»). Простая трехчастная форма с контрастной серединой (Глинка. «Ночной зефир»). Сочетание особенностей развивающей и контрастной середины (Чайковский. «Погоди»).

Репризы в простой трехчастной форме. Точная реприза. Соответствие повторов в тексте и в музыке (Глинка. «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир»). Измененные репризы. Обновление текста и музыки. Изменения в мелодии и гармонии, связанные с текстом, при сохранении основной структуры (Чайковский. «Средь шумного бала»). Изменения в структуре: расширение, сокращение. Сочетание расширения с мелодико- гармоническими изменениями (Шуберт. Цикл «Зимний путь»: «Седины», «Ворон»). Тип расширенной репризы, характерный для романсов Чайковского. Кульминация в репризе. Динамическая реприза (Чайковский. «День ли царит», «Скажи, о чем», ариозо Ленского «Я люблю Вас», ариозо Германа «Я имени ее не знаю»).

Вуалирование репризы: начало заключительной строфы не в основной тональности, с иного мелодического оборота, с постепенным возвращением к материалу первой части (Шуберт. Цикл «Зимний путь»: «Спокойно спи»).

Редкие случаи сокращения репризы: повторение лишь одного предложения начального периода (Чайковский. «Нам звезды кроткие сияли», «Хотел бы в единое слово»).

Период и простые формы в инструментальной музыке. Особенности периода и простых форм в инструментальной музыке: бблыная роль развивающих разделов, разработки вместо изложения нового материала или вариантного повтора. Особенности репризных разделов.

Средний раздел разработочного характера, типичный для простых форм Гайдна, Моцарта, Бетховена. Простая трехчастная форма с новой темой в середине, изложенной в форме периода (Чайковский. «Детский альбом»: «Немецкая песенка», «Мазурка»). Середина типа перехода — на органном пункте доминанты (Бетховен. Багатель а-moll, соч. 126).

Репризы. Точные репризы. Варьированная реприза. (Шуман. «Грезы»). Динамическая реприза. Традиция повтора разделов.

Период свободного развертывания. Старинная двухчастная форма и простая трехчастная форма а аi вг в музыке барокко. Безрепризные трехчастные формы в сарабандах Баха.

Простая трех-пятичастная и двойная трехчастная формы в инструментальной и вокальной музыке, их соотношение с текстом — обновление стихотворного текста при повторе музыкального (Глинка. «Сомнение», «Ночной зефир», «Баркарола»; Шуман. Цикл «Любовь и жизнь женщины»: №№ 2,4, 5).

Тема IV. Строфические формы

Куплетная **форма**, ее определение. Принцип объединения текста и музыки в куплетной форме, образная обобщенность. Куплетная форма в различных жанрах: народной музыке, массовой песне, романсе.

Куплетная форма в песне. Песня без припева. Повтор мелодии при изменении текста. Варианты строения куплета: **фраза**, предложение, период, период с дополнением в виде повторенного второго предложения (Глинка. «Не щечечи, соловейко»), одночастная **форма** (Глинка. «Ночь осенняя» — куплет из четырех фраз). Песня с **припевом**. Обобщающее значение припева с повторяющимся текстом. **Припев**, не контрастирующий запеву. Различные средства контраста. **Характерный вид** куплетной песни с сольным запевом и хоровым припевом.

Формы куплетной песни с припевом:

- простая двухчастная: **а в** (типовой **вариант**);
- простая двухчастная с репризой или **включением** (Александров А. «Священная война»);
- составная контрастная: **а в с** (Пахмутова А. «Улица мира»);
- контрастная безрепризная трехчастная (**Шуберт**. Цикл «Зимний путь»: «Весенний сон»),

Куплетно-вариационная форма, ее определение. Варьированная строфа. Принцип видоизменения куплета. При **сохранении** обобщенности, свойственной куплетной песне, детальное **отражение в музыке развития** сюжета.

Индивидуализация формы варьированной **строфы**, отсутствие закреплённых структур, приемов развития в куплетах.

Два основных принципа развития **куплета в варьированной** строфе. Вариантный принцип (Шуберт. «Маргарита за прялкой»); **роль строфичности**, повторяемых, неизменяющихся **разделов**. **Связь строфичной** формы с определенным жанром (Чайковский. «Пиковая дама»: романс Полины).

Вариационный принцип: относительное **разграничение функций** мелодии и сопровождения (неизменная мелодия **как обобщение** содержания); сопровождение, детально **раскрывающее** текст посредством варьирования. Преимущественное применение второго типа формы варьированной строфы при опоре на народную песню, при ее обработке.

Обращение к куплетно-вариационной форме в опере. Характер сопровождения, его связь с особенностями характеристики героя, определенной сценической ситуации (Мусоргский. «Хованщина»: песня Марфы «Исходила младешенька»; «Борис Годунов»: песня Варлаама).

Варьированная строфа в камерно-вокальной музыке (романс-песня). Варьирование сопровождения, создание «третьего плана», тесно связанного с мелодией и текстом (Свиридов. Цикл песен на слова Р. Бернса: «Прощай»).

Различные типы варьирования: незначительное, «проясняющее» отдельные детали, или глубокое, преобразующее характер куплета.

Вариационная форма в инструментальной музыке и ее характерные особенности. Возможность применения вариационного принципа развития в любых, не только вариационных формах. Особенности собственно вариационной формы.— наличие темы и вариаций на нее. Особенности темы вариаций. Экспозиционное изложение темы. Исторически сложившиеся разновидности вариационной формы, определяемые характером преобразования темы, соотношением сохраняющейся общности темы и ее вариационных метаморфоз, преемственности и обновления.

Строгие вариации XVIII-XIX вв. Тема строгих вариаций. Сохранение ее гармонического плана, формы, темпа, метра, тональности в вариациях. Преобразование мелодического рельефа и фактуры. Темпорит- мическое, мотивно-разработочное, регистровое развитие в вариационном цикле, полифонизация фактуры, включение новых мелодических образований. Примеры строгих вариаций (Моцарт. Соната A-dur, I ч.; Бетховен. 32 вариации).

Двойные вариации. Два принципа формообразования: чередование вариаций на первую и вторую тему (Гайдн. Симфония № 103 Es-dur, II ч.); противопоставление контрастных вариационных групп, их взаимовлияние (Глинка. «Камаринская»).

Свободные вариации. Тема свободных вариаций. Мотивная связь вариаций с темой; возможность изменения гармонического плана и формы. Связь вариаций с темой и друг с другом. Близость свободных вариаций сюите.

Оstinатные вариации: вариации на басса остинато, вариации на сопрано остинато. Связь вариаций на басса остинато со старинными танцевальными жанрами: чаконной, пассакалий. Оstinатные вариации в вокальной музыке — в опере (Перселл. «Дидона и Эней»: две арии Дидоны) и ораториальных жанрах (Бах. Месса h-moll: Crucifixus). Вариации на остинатную мелодию (Глинка. «Руслан и Людмила»: «Персидский хор»).

Частое обращение к остинатным вариациям в творчестве композиторов XX в. Особая роль пассакалий в произведениях Шостаковича, их драматургическое значение в циклической форме.

Отличительная черта вариаций на сопрано остинато — мелодическая характерность остинатной темы; роль полифонического, гармонического варьирования в обогащении и образной трансформации мелодии. Вариации на сопрано остинато, песенная куплетная повторность, варьированная строфа: неизменная мелодия и варьированное сопровождение во фрагментах русских классических опер. Выразительные возможности вариаций на сопрано остинато. Особая роль этой формы в творчестве русских композиторов (Мусоргский. «Борис Годунов»: Песня Варлаама). Значение фактурно-тембрового развития в вариациях на сопрано остинато. (Равель. Болеро; Шостакович. Симфония № 7, 1 ч., эпизод).

Тема V. Сквозные формы

Сквозная форма — форма вокальной музыка, основанная на свободном, сквозном развертывании тематического материала и его постоянном обновлении. Обусловленность музыкального развития и особенностей организации сквозной формы степенью детализации отражения в музыке образов поэтического текста. Романтическая баллада. Композиционное многообразие сквозных форм, их индивидуальность.

Основные разновидности сквозных форм.

Сквозная строфическая форма, основанная на контрастном сопоставлении крупных, конструктивно оформленных эпизодов. Совпадение границ поэтических строф (или полустроф) с разделами музыкальной формы. Обобщенная интерпретация текста в пределах каждого эпизода этой формы. Метрический тип мелодики и возможность «обобщения через жанр» (Шуберт. «Желание», «Предчувствие воина», «Лесной царь»).

Сквозная нестрофическая форма, в основе которой — принцип последования кратких, разомкнутых построений. Для нее характерны: частая смена темпа, тактового размера, типа фактуры, преодоление структурных граней поэтических строф, детальное отражение поэтического содержания в музыке. Примеры: Шуберт. «Кубок», «Ожидание»; Мусоргский. Цикл «Песни и пляски Смерти»: «Колыбельная».

Сквозная декламационная форма — форма оперных монологов, романсов монологического типа (Монтеверди. «Орфей», 1 д.: Монолог Орфея; Шуман. Цикл «Любовь и жизнь женщины»: «Ты в первый раз наносишь мне удар»). Связь этой формы с определенными типом строения текста.

Средства композиционного единства сквозных форм: интонационные связи разделов (фаз), обеспечивающие мелодическое единство на фоне постоянного обновления; репризные (иногда — рефренные) повторы тематического материала; тональная организация (тональная разомкнутость разделов, внезапные и подготовленные тональные сдвиги, тональная репризность), роль фактуры.

Тема VI. Смешанные вокальные формы

Широкое распространение смешанных форм в вокальной музыке. Сочетание репризности, рефренности, куплетной тождественности со сквозным развитием, отражающим движение поэтического текста: сюжетную линию, психологический подтекст.

Зависимость решения смешанной формы от трактовки текста; образование гибких вокальных форм, модулирующих от одного композиционного принципа к другому. Простейшие случаи смешения принципов куплетной повторности и сквозного развития: куплет, повтор куплета, варьированная строфа а а а₁ (Шуман. Цикл «Любовь поэта»: «Во сне я горько плакал»).

Особенность вокального стереотипа смешанных форм: концентрация изменений (иногда — введение контрастного материала) в последней строфе. Модуляция формы: куплетной — в

варьируемую строфу, куплетной — в сквозную строфическую, вариационно-строфической — в сквозную.

Характерное для песен Шуберта сочетание признаков куплетной и сквозной форм; образование формы, модулирующей из куплетной в двухчастную (Шуберт. «Форель», «Серенада»). Форма, модулирующая из вариационно-строфической в сквозную — а а[^] В (Рахманинов. «Я жду тебя»).

Взаимопроникновение закономерностей куплетной и сквозной строфической форм. Взаимодействие принципов сквозного развития и репризной повторности. Репризные разновидности смешанных вокальных форм: трехчастная форма с трансформированной репризой (Чайковский. «Забыть так скоро»); многострофная трехчастная форма, ее репризное оформление (Глинка. «Я помню чудное мгновенье», «Заздравный кубок»; Шуман. Цикл «Любовь и жизнь женщины»: «Не знаю, верить ли счастью»).

Особенность смешанной трехчастной строфической формы с трансформированной репризой: введение трех контрастных в образно-эмоциональном отношении разделов формы на основе контрастного сопоставления, сквозного обновления материала, отсутствие точной репризы. Переход сквозной строфической формы в сквозную, нестрофическую (Мусоргский. «Калистрат»).

Тема VII. Сложные трехчастная и двухчастная формы

Сложная трехчастная форма в инструментальной музыке.

Определение. Форма с трио, ее жанровые и структурные особенности. Тематический контраст. Ладотональные отношения. Контраст приемов развития. Связи трио с крайними частями: подхват ритмического импульса, мелодические связи. Контраст-сопоставление в форме трио: отсутствие связей, репризы *da capo*. Применение сложной трехчастной формы с трио преимущественно в быстрых средних частях сонатно-симфонического цикла (менуэт, скерцо).

Сложная трехчастная форма с эпизодом. Структурные особенности эпизода. Сквозное развитие в форме с эпизодом: сопряжение эпизода и репризы. Применение сложной трехчастной формы с эпизодом в медленных частях сонатно-симфонического цикла.

Эволюция сложной трехчастной формы в послеклассический период: обострение контраста между разделами, более свободные формы внутри разделов.

Сложная трехчастная форма в вокальной музыке. Ария *da capo*, в которой утверждается репризный принцип. Выразительное значение репризы. Два варианта арии *da capo*: с серединой на новом музыкальном материале; с серединой, развивающей интонации первой части. Неустойчивый характер среднего раздела арии *da capo*. Зависимость выбора **одного** из вариантов среднего раздела от текста. Свобода, нерегламентированность структуры разделов формы арии *da capo*; варианты (выписанные) репризы в некоторых ариях И.С. Баха.

Сближение в вокальной музыке трио и эпизода, сглаживание их структурных различий, характерных для инструментальных форм. Обязательное совпадение репризы в тексте и в музыке.

Сохранение и в дальнейшем связи с арией *da capo* (Глинка. «Песня Маргариты», «Попутная песня»; «Руслан и Людмила»: ария Ратмира «Чудные сон»; Моцарт. «Идоменей»: заключительная ария; Стравинский. «Царь Эдип»: ария Иокасты).

Форма *da capo* в романсах жанрово-танцевального характера (Глинка. «Я здесь, Инезилья»; Даргомыжский. «Оделась туманами»).

Сложная двухчастная форма. Определение. Нерегламентированность структуры разделов, зависимость от жанра и стиля.

Сложная двухчастная форма в вокальной музыке. Связь с текстом, часто заключающим в себе контраст эмоциональных состояний или переход одного состояния в другое. Яркий контраст в музыке: появление нового тематического материала, изменение темпа, размера, лада и тональности на грани разделов. Замкнутость формы первого раздела, иногда остановка на половинном кадансе; во втором разделе — ясно выраженный оттенок кадансирования, развитие заключительного характера.

Использование этой формы в арии в опере и ораториальных жанрах XVIII века (оратория, месса, кантата; Глюк. «Альцеста»; Моцарт. «Волшебная флейта», «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро»; Гайдн. «Времена года»; Перголези. «Служанка-госпожа»).

Сложная двухчастная форма в песнях (Бетховен. «Аделаида», «Песнь покаяния»; Шуберт. Цикл «Прекрасная мельничиха»: «Любопытство»; Мусоргский. Цикл «Песни и пляски Смерти»: «Серенада», «Полководец»).

Сложная двухчастная форма в инструментальной музыке. Ее разновидности: однотемная старинная двухчастная форма (прелюдии, отдельные части сюит); однотемная развитая или сложная двухчастная форма в романтической музыке (этюды Шопена).

Редкие примеры контрастной сложной двухчастной формы в инструментальной музыке (Моцарт. Фантазия для фортепиано d-moll).

Тема VIII. Рондо

Определение формы рондо; принцип чередования рефрена и эпизодов. Происхождение рондо, связь с вокальными формами, содержащими припев. Форма и жанр рондо.

Рондо в вокальной музыке. Распространенность формы рондо в вокальной музыке. Его особенности: зависимость количества разделов от количества строф в тексте, нерегламентированность структурных, тональных, тематических отношений.

Сглаженность тематического контраста рефрена и эпизодов (Глинка. «Руслан и Людмила»: рондо Фарлафа; «Иван Сусанин»: рондо Антонида; Бородин. «Спящая княжна»). Выдержанный «парный» контраст: например, медленная, нарочито спокойная речь в рефрене и возбужденная скороговорка в эпизодах (Прокофьев. «Болтунья»). Яркий тематический контраст рефрена и эпизодов, обусловленный детальным, «живописным» прочтением текста (Даргомыжский. «Ночной зефир»).

Рондо в оперных и балетных сценах (Стравинский. «Петрушка»: сцена 1; Римский-Корсаков, «Садко»: картина IV, сцена торга).

Рондо в инструментальной музыке. Старинное куплетное рондо в музыке французских клавесинистов. Программный характер пьес в форме рондо. Особенности строения: многочастность, монотемность, отсутствие связок. Характерная структура рефрена — период.

Классическое рондо. Опора на тематический контраст рефрена и эпизодов. Ограничение числа разделов (до пяти), увеличение масштабов каждого из них. Сквозное развитие, выраженное в обязательности связок. Вариационное развитие рефрена при повторах, возможность сокращения рефрена.

Рондо в творчестве композиторов XIX-XX вв. Особый тип «сюитного» романтического рондо в музыке Шумана. (Шуман. «Венский карнавал», 1ч.; Новеллетта № 1). Многочастное рондо (Глинка. «Вальс-фантазия»; Прокофьев. «Ромео и Джульетта»: «Джульетта-девочка»).

Тема IX. Сонатная форма

Определение жанра инструментальной сонаты и сонатной формы. Распространенность сонатной формы.

Строение сонатной формы, ее основные разделы: экспозиция, включающая главную и побочную партии; средняя часть (чаще — разработка, реже эпизодический новый материал); реприза, замыкающая форму и обновляющая соотношение партий.

Сонатная форма без разработки, состоящая из двух разделов — экспозиции и репризы, применяемая в медленных частях сонатно-симфонического цикла, а также в оперных увертюрах (Моцарт. «Свадьба Фигаро»: увертюра; Глиэр. Концерт для голоса с оркестром, I ч.).

Дополнительные разделы сонатной формы — вступление и кода.

Вступление, его виды. Использование материала вступления на гранях разделов формы: перед разработкой, репризой или кодой (Бетховен, Соната № 8, 1 часть; Чайковский. Симфония № 4, 1 часть).

Экспозиция, ее разделы, тематизм, тональный план. Многообразие типов тематизма главной партии. Масштабы экспонирования главной темы: от предложения (Бетховен. Соната № 1) до трехчастной формы (Чайковский. Симфония № 4). Разомкнутые (чаще) и замкнутые главные темы (обычно в финалах).

Связующий раздел. Его основные функции: переключение развития в сторону побочной партии, тональная, иногда — тематическая и образная подготовка побочной партии.

Побочная партия, ее формообразующая функция. Тональные и тематические отношения главной и побочной партии.

Заключительный раздел, его функция, роль повторений, тонический органнй пункт. Кадансовые обороты, использование главной и побочной тем. Самостоятельный, контрастный материал в заключительном разделе.

Разработка. Тематическое развитие и преобразование материала экспозиции. Общая неустойчивость разработки: тональная, структурная разомкнутость, мотивная разработочность, полифонические приемы развития.

Реприза сонатной формы, сравнение ее с экспозицией. Тональные отношения в репризе. Кода, ее функции: завершения формы, второй разработки, «утверждения», «прощания».

Некоторые особенности развития сонатной формы в творчестве Шуберта, Шопена, Чайковского, Шостаковича.

Специфические особенности сонатной в вокальной музыке. Обусловленность их текстом. Примеры сонатной формы в оперных ариях (Моцарт. «Волшебная флейта»: Ария Царицы ночи). Использование в вокальной музыке преимущественно вариантных методов развития. Частые пропуски связующих разделов: сонатно-куплетная форма (Танеев. Хор «Посмотри, какая мгла»).

Рондо-соната, определение ее как формы, сочетающей принципы рондо и сонаты. Возникновение рондо-сонаты в инструментальной музыке классического стиля.

Особенности строения — группировка разделов рондо в симметричную трехчастную композицию, ее два варианта: с серединой-эпизодом (Бетховен. Соната № 8 для фортепиано, III ч.), с серединой-разработкой. Проявление сонатного принципа в рондо; тональное подчинение первого эпизода в репризном разделе. Функции заключительной части. Использование рондо-сонаты в качестве формы финала сонатно-симфонического цикла.

Тема X. Циклические формы

Общие сведения о циклических композициях. Определение цикла как крупной формы, включающей в себя несколько структурно самостоятельных частей, образующих систему сложных соотношений, в которой каждая часть играет определенную роль.

Циклическая форма в камерной вокальной музыке — вокальный цикл, состоящий из ряда романсов, песен, ансамблей, объединенных общим замыслом, чаще на тексты одного поэта. Внутреннее драматургическое единство, выражающееся в развитии определенной идеи — основная, определяющая черта вокального цикла.

Принцип контраста как основа расположения частей — романсов и песен — в цикле. Свободное строение вокального цикла.

Сюжетный и бессюжетный вокальный цикл; одноплановый или многоплановый по тематике (портреты, зарисовки, сценки). При отсутствии сюжетной линии — объединяющая роль единой темы, преобразованной в соответствии с замыслом каждой песни (Мусоргский. «Песни и пляски Смерти», «Без солнца»). Традиционная тематика вокального цикла — духовный мир человека (Бетховен. «К далекой возлюбленной»; Шуман. «Любовь поэта»).

Исполнительский состав, инструментальное сопровождение. Вокально-симфонические варианты камерных вокальных циклов (Шостакович. Вокальная сюита на стихи Микеланджело; Слонимский. «Песни вольницы»).

Вокальные дуэты, трио в вокальном цикле; возможность чередования монологов, диалогов, ансамблей. Влияние сценического начала, включение игровых моментов, диалогов: дуэты «согласия» или дуэты диалогичного конфликтного типа (Мусоргский. «Песни и пляски Смерти»; Шостакович. «Из еврейской народной поэзии»).

Ансамбль в вокальном цикле, влияние оперных принципов. Возможность индивидуализации героев, персонажей и в тех случаях, когда сами вокальные жанры не связаны с сюжетом, сценическим действием (Слонимский. «Песни вольницы»).

Разновидности вокальных циклов — циклы **на** народные тексты или авторские, близкие им по стилю, влияние **жанровости** (Гаврилин. «Русская тетрадь»; Слонимский «Песни вольницы»).

Инструментальный тематизм в вокальном цикле, его функции: звукопись, конструктивно-обобщающее начало (темы вступлений, заключений).

Композиционные особенности вокальных циклов. Драматургическая функция отдельных частей, роль кульминаций. Значение контраста. Сквозное развитие от песни к песне, направленность к основной кульминации (Малер. «Песни об умерших детях»).

Музыкальное единство цикла. Сквозное тематическое развитие; жанровые, структурные связи; ладотональная органицизм; фактурные, тембровые переключки.

Циклическая форма в инструментальной **музыке**.

Основные типы циклов: сюитный и сонатно-симфонический. Отсутствие сквозного развития в сюитном цикле, господство принципа контрастного сопоставления разнохарактерных частей (пьес),

Классический сонатно-симфонический цикл, его единство, ("троение сонатно-симфонического цикла. Характерные устойчивые черты художественного содержания частей цикла. Особенности расположения частей (Бетховен. Девятая симфония, II часть — скерцо). Вокальные части в инструментальных симфонических циклах (Бетховен. Девятая симфония, финал; симфонии Малера, Шостаковича).

Двухчастный цикл (прелюдия и fuga), многочастная сюита, старинная сюита (партида), программная сюита.

Тема XI. Полифонические формы

Определение. Полифония как особое соотношение голосов в одновременном звучании, при котором они имеют равноправное значение. Полифонический и гомофонно-гармонический склад.

Строгий стиль. Хоровая полифония XV-XVI вв. (Депре, Лассо, Палестрина). Строгий стиль, его нормы.

Характеристика строгого стиля: мелодии (интонационное, ритмическое строение), двухголосия (категории интервалов, применение консонансов и диссонансов, типы движения голосов), многоголосия.

Искусство строгого стиля и полифоническое письмо последующих эпох.

Имитация. Каноническая секвенция. Канон как законченное построение, канонический принцип развития. Использование канона в вокальной музыке (Чайковский. «Евгений Онегин»: дуэт «Враги»; Глинка. «Руслан и Людмила»: финал I акта, ансамбль «Какое чудное мгновенье»; Гендель. Хор из оратории «Иевфай»).

Полифонические формы. Fuga как композиция, основанная на имитационном изложении и тонально-контрапунктическом развитии темы. Разделы fugи. Тема, ответ, противосложение, интермедия. Изменения в проведеньях темы (проведения в различных регистрах, тональностях и ладах).

Преобразования темы fugи (проведения в увеличении, в уменьшении, в противодвижении). Стретта.

Fуги на одну тему, на две темы (Моцарт. «Реквием»: Купе). Тройная fuga (Бах. Трехголосная инвенция f-moll; Танеев. «По прочтении псалма», № 3).

Обогащение гомофонной фактуры приемами полифонического развития в вокальных произведениях Чайковского, Мусоргского, Рахманинова.

Тема XII. Кантата, оратория

Кантатно-ораториальная форма в западноевропейской музыке XVII-XVIII вв., многообразие вокально-инструментальных жанров в эпоху барокко (месса, пассионы, оратория, кантата, духовный концерт, магификат, литургия, всенощное бдение). Религиозная тематика — Библия, Евангелие (Страсти); язык — латынь, старославянский. Определяющая роль слова, типы текстов (эпический, драматический, лирический), их сочетания, смешения. Особенности жанров.

Пассионы («Страсти»). Проявление в пассионах повествовательно-эпического и драматического начал, сближение с ораторией. Основа жанра. Особенности форм.

Пассионы И.С. Баха. Разнообразие, развитость музыкальных форм, связь с оперными формами. Риторические приемы в речитативах и ариях.

Оратория, ее отличие от оперы и кантаты. Музыкальные формы в оратории: малые, составные, фугированные полифонические формы, речитативы. Деление оратории на крупные части (аналогично оперным актам). Особенности композиции крупных частей. Образцы русской духовной музыки (Бортнянский. Духовные концерты; Чайковский. Литургия; Рахманинов. «Всенощная»).

Кантата. Кантаты светские и духовные, сольные и хоровые. Кантаты И.С. Баха. Кантатный цикл с одним заключительным хоралом, с двумя (начальным и заключительным) хоралами, со сквозным развитием хорала, с хоральными вариациями. Примеры баховских кантатных циклов.

Кантата и оратория в XIX-XX вв. Метод сквозного симфонического развития, принципы монотематизма и лейтмотивности (Танеев. «Иоанн Дамаскин»), Группировка номеров, тональная организация, образные, жанровые и тематические связи между частями (Орф. «Кармина Бурана»).

Слияние черт симфонии и кантаты (Рахманинов. «Колокола»; Шостакович. «Казнь Степана Разина»).

Тема XIII. Опера

Определение оперы. Компоненты оперного спектакля. Исполнительский замысел и его реализация.

Синтез музыки, слова и сценического действия. Главенство музыкального начала в опере.

Специфика оперы как жанра, ее отличие от речевой драмы и от других музыкальных жанров. Выдвижение на первый план сольного пения как средства индивидуальной характеристики действующих лиц. Включение сценического действия и слова в музыкальную драматургию.

Содержащиеся в опере предпосылки сближения с другими жанрами: ораторией, балетом, мелодрамой, драматической театральной музыкой. Включение балета и пантомимы в оперу, их связь с музыкальной драматургией (например, в операх Глинки).

Типы оперной драматургии.

Номерная опера, построенная на чередовании законченных музыкальных номеров и разговорных диалогов (комическая французская опера, немецкий зингшпиль) или речитативов секко. Обособление эпизодов действия (диалог, речитатив) и эпизодов переживания (ария, ансамбль). Значение разговорных диалогов и речитативов секко в развитии действия. Резкий контраст индивидуализированных по музыкальному материалу законченных номеров и стереотипных речитативов. Преимущественное развитие номерной оперы в XVIII — начале XIX вв.

Опера сквозного действия. Либретто в опере сквозного действия. Преимущественно речитативная и декламационная манеры вокализации текста. Специфические качества жанра оперы сквозного действия. Его достоинства — динамичность развития, возможность показа чувств и мыслей в их становлении, свобода развертывания, отклика музыки на тончайшие детали и нюансы сценической ситуации. Ограничение вокальных форм монологическим высказыванием и диалогическими ансамблями. Невозможность включения в оперу сквозного действия ансамблей согласия и развернутых законченных номеров (исключение — песни в роли «обобщения через жанр»; пример — Даргомыжский. «Каменный гость», картина 2: песни Лауры). Роль ариозных форм вокализации текста (микроариозо). Самостоятельное тематическое развитие в оркестре. Влияние контрастной смены материала на формообразующую функцию в условиях сквозного развития, отсутствия законченных репризных форм (Даргомыжский. «Каменный гость», картина 3: сцена на кладбище).

Разновидности оперного спектакля в XX в. Опера-оратория (Стравинский. «Царь Эдип»); камерная опера (Пуччини. «Джанни Скикки»); моноопера (Пуленк. «Человеческий голос»); мюзикл (Бернштейн. «Вест- сайдская история», Вейль «Трехгрошовая опера») и др.

Речитатив, ария, ансамбль, хор. Их драматургическая роль в опере.

Речитатив. Предназначение речитатива, его связь с действием, с событийной стороной спектакля. Поясняющая и характеристическая роль речитатива в операх разного типа. Соотношение текста и мелодии, максимальное приближение к речевому ритму и речевой мелодии. Проникновение ариозного начала в речитатив в связи с художественными задачами. Форма речитатива: несимметричность в построении фраз, отсутствие повторов, сквозное развитие. Внедрение в речитатив отдельных фрагментов распевного характера.

Типы речитативов: речитатив секко; речитатив аккомпаниато; свободный речитатив а рiасеге — речитатив вне метрической сетки.

Некоторые особенности речитатива в опере XX в. Повышенная экспрессивность интонации. Гиперболизация в воплощении речевой интонации, отражающей сильные эмоции. Утонченность нюансов. Средства отражения речевой интонации: скачки, неразрешенность диссонансов, скользящий характер модуляций, основанных на переменности ладовых функций тонов.

Sprechstimme (или Sprechmelodie) как особый вид вокализации текста: речевое произнесение мелодии в условиях фиксированного ритма и мелодической линии; речевое произнесение в точно зафиксированном ритме, но без точной фиксации высоты звуков.

Ария — одна из основных оперных форм. Ария — портрет. Ария — эмоциональное состояние. Ария — внутренний монолог. Другие типы арий. Драматургическое положение арии в опере: выходная ария (Россини. «Севильский цирюльник», 1 д.: ария Фигаро); ария — кульминация сцены (Глинка. «Иван Сусанин, IV д.: ария Сусанина) и др.

Ария как одна из наиболее монументальных форм сольного высказывания. Формы арий: ария da Capo, сложная трехчастная, сложная двухчастная, рондо и др. Ария, состоящая из нескольких контрастных разделов (Верди. «Аида», I д.: ария Аиды). Включение речитатива в арию в качестве вступления и связующих разделов, а также в кульминационных моментах.

Сквозная монологическая ария. Ее драматургическое значение. Преобладание речитативно-декламационного начала. Ариозные эпизоды (Хренников. «В бурю»: сцена Наташи).

Ариозо как сольное высказывание, обычно непосредственно включенное в действие (обращение, ответ). Гибкость, свобода формы, неожиданные образно-эмоциональные модуляции. Замкнутые ариозо, написанные преимущественно в простых формах (Чайковский. «Евгений Онегин»: ариозо Ленского «Я люблю Вас»). Разомкнутые ариозо, написанные в сквозной форме (Римский-Корсаков. «Псковитянка»: ариозо Ольги), и ариозо незавершенные (Чайковский. «Пиковая дама»: ариозо Германа «Прости, небесное создание»).

Ариетта (малая ария) — сольный номер, в котором раскрывается, как правило, одно эмоциональное состояние. Законченность, небольшие размеры, использование преимущественно простых форм (Римский-Корсаков. «Снегурочка»: ариетта Снегурочки из Пролога).

Каватина — сольный номер, основанный как правило на мелодии распевного кантиленного типа (Римский-Корсаков. «Снегурочка»: каватина Берендея; Бородин. «Князь Игорь»: каватина Владимира Игоревича).

Песня в опере. Понятие «обобщения через жанр» (песня в драматическом спектакле). Разновидности песенных жанров и опере: серенада. застольная, колыбельная, плач, протяжная. Соотношение песни с драматической ситуацией (Бизе. «Кармен», 1 д.: Сегидилья; Чайковский. «Мазепа»: Колыбельная Марии).

Ансамбли. Ансамбли-диалоги и ансамбли согласия, их драматургические функции. Ансамбли-сцены, в которых диалоги чередуются с ансамблями согласия (Верди. «Дон Карлос»: сцена Родриго и Дон Карлоса). Ансамбли-финалы, связанные с действием (Моцарт. «Дон-Жуан», 1 д.: финал; Россини. «Севильский цирюльник», 1 д.: финал). Ансамбли — «состояния», не связанные с внешним действием. (Чайковский. «Евгений Онегин», картина 5: дуэт «Враги»; «Пиковая дама»: квинтет «Мне страшно»). Ансамбль, связанный с различными планами действия (Мусоргский. «Борис Годунов», 1 д., картина 2: трио Варлаама, Григория, Хозяйки корчмы).

Хоры. Роль хора в драматургии оперы. Хоровые сцены сквозного развития (Мусоргский. «Борис Годунов»: Пролог, картина 1). Хоры ораториального типа, вынесенные за рамки действия (Глинка. «Иван Сусанин»: «Славься»), Хор — песня, обобщение через жанр. Связь жанра и песни с ситуацией (Бородин. «Князь Игорь»: Хор поселян; Чайковский. «Пиковая дама», картина 7: хор шроков: Рубинштейн. «Демон»: «Ноченька»), Хор как декоративно-фонный элемент (Верди. «Аида» 1 д.: финал).

Инструментальная музыка в опере. Детализирующая и обобщающая роль оркестра. Значение симфонического развития в опере. Роль оркестра в раскрытии психологического подтекста (Даргомыжский. «Русалка», I д.: сцена Наташи и Князя; Верди. «Отелло», I д.: сцена убийства). Декоративно-изобразительная роль оркестра. Соотношение изобразительного — внешнего и эмоционального — внутреннего планов (Чайковский. «Пиковая дама»: финал I картины; Верди. «Аида», III д.).

Самостоятельные законченные оркестровые номера в опере.

Оркестровое вступление. Различные связи инструментального вступления с драматургией и музыкальным материалом оперы.

Типы оркестровых вступлений. Увертюра как развернутое, самостоятельное, завершенное по форме вступление. Сонатная форма в увертюре. Увертюра в трехчастной и контрастно-составной форме. Старинные оперные увертюры: итальянская (быстро — медленно — быстро) и французская (медленно — быстро — медленно). Интродукция — вступление небольшого размера, непосредственно вводящее в действие. Формы оркестровых интродукций: простая трехчастная, развитая одночастная (Вагнер. «Тристан и Изольда»), экспозиция сонатной формы (Чайковский. «Пиковая дама»).

Оперные антракты.

Танцевальная музыка в опере. Драматургическая роль балета в опере (Глинка. «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»). Танцевальная музыка как обобщение через жанр (Чайковский. «Евгений Онегин»: вальс). Связь танцевальной музыки с драматургией и музыкальным материалом оперы (Прокофьев. «Война и мир», картина 2: вальс; Глинка. «Иван Сусанин»: мазурка). Традиция вставных балетных интермедий в старинной опере XVII - начала XVIII вв.

Опера как сложная циклическая форма. **Акт и картина.**

Особенности музыкальной организации оперного акта. Соединение в форме акта или картины принципов формообразования одночастной и циклической форм. Чередование сквозных сцен и замкнутых номеров, сцен действия и сцен обобщения эмоционального состояния.

Замкнутые и незамкнутые формы. Типовые структуры в замкнутых формах — сольных, ансамблевых (ансамбли согласия), хоровых.

Незамкнутые формы, их определение и разновидности (со структурно оформленными разделами и сквозные). Ансамбль, хор как незамкнутые формы, включенные в действие и подчиненные одной музыкальной функции (финалы комических опер Россини). Незамкнутая форма в сценах сквозного развития действия, основанная на неперiodических структурах (Римский-Корсаков. «Золотой петушок»; Мусоргский. «Борис Годунов»: сцена «Под Кромами»),

Композиция оперной сцены.

Контрастно-составные формы и цепные построения. Определение контрастно-составной формы как занимающей промежуточное положение между одночастной и циклической. Разновидности контрастно-составных форм.

Цепные формы в опере — ряд мелких, достаточно тесно связанных между собой построений, как замкнутых, так и незамкнутых. Наиболее часто встречающийся смешанный тип цепных форм, сочетающих периодические и неперiodические структуры (Слонимский. «Виринея», хоровые сцены и хоровой антракт). Одночастная цепная политематическая композиция (Серов. «Вражья сила»: сцена масленичного гулянья).

Либретто, сценическое действие, музыкальная драматургия. Относительная самостоятельность музыкальной **драматургии**. Сквозные линии развития. Единство музыкальных характеристик героев и сквозное их развитие. Характерный тип интонаций, присущий музыкальному портрету героев. Роль реминисценции в объединении актов и картин. Роль сквозного тематизма в опере. Лейттема как сквозная, проходящая в разных актах и картинах музыкальная тема, за которой закреплено определенное значение. Лейтмотив — сквозной краткий мотив; его значение как закреплённой характеристики и как скрепляющего элемента крупной формы (варьирование тембра, мелодии, ритма, фактуры). Максимальная концентрация лейтмотивности в операх Вагнера. Лейтмотив как действенное средство музыкальной драматургии. Основное отличие лейттематизма от реминисценции.

Группа лейтмотивов, создающая совокупный портрет действующего лица, выступающая в роли характеристики главного героя (Римский-Корсаков. «Снегурочка»: темы Снегурочки). Сочетание в лейтмотиве образно-эмоциональной и образно-понятийной сторон. Двойственное значение лейтмотива в опере: конкретизация образов и понятий и абстрагирование их, условность (образ, существующий в мыслях, в воображении героев). Символичность тем (Вагнер. «Тристан и Изольда»: лейтмотив любви; Чайковский. «Пиковая дама»: тема любви).

Роль контраста в объединении картин и актов. Контрастное сопоставление и дальнейшее взаимодействие контрастных планов (Глинка. «Иван Сусанин»),
(Внутри названных разделов возможны некоторые перестановки при изучении тем.)

5. Образовательные технологии

На практических занятиях:

обсуждение освоенной литературы по изучаемой теме,
обсуждение проанализированных самостоятельно произведений;
игра на фортепиано в пройденных формах.

6. Учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы студентов. Оценочные средства для текущего контроля успеваемости, промежуточной аттестации по итогам освоения дисциплины.

Домашние задания включают:

образцы для анализа (при изучении классико-романтических форм – разностилевые);
задания по игре (в классических формах);
освоение учебной литературы и знакомство с избранными музыковедческими исследованиями.

Контрольные уроки включают:

краткие устные анализы в заданном ракурсе или письменные аналитические работы.

Экзамен включает:

развернутые ответы по двум теоретическим вопросам, подробный анализ одного произведения,

Фонд оценочных средств

В СКГИИ введена система текущего контроля в виде межсессионной (осенней и весенней аттестации) успеваемости студентов по всем предметам. Контроль за усвоением пройденного материала по предмету осуществляется в виде контрольного урока, на который выносятся задания по основным формам теоретического и аналитического задания.

Кроме того, краткие экспресс-вопросы, проводимые после каждой темы, а также выполнения домашнего задания позволяют оценить уровень сформированности компетенций посредством проверки знаний, умений и навыков студентов.

Итоговая форма контроля – экзамен

Критерии оценивания компетенций по дисциплине следующие:

При выставлении баллов необходимо учитывать требования к устной части задания.

5 баллов

- раскрыть теоретический вопрос в устном ответе, выдерживая логику содержания с опорой на существенные аспекты;
- продемонстрировать способность владения самостоятельными навыками анализа;
- продемонстрировать творческую инициативу, самостоятельность и способность вести диалог по предмету «Практический анализ музыкальной формы».

4 балла

- уметь масштабно охватить содержание вопроса с некоторыми недостатками частного характера;
- определить форму предложенного для анализа музыкального произведения.

3 балла

- в устном ответе вопрос раскрыт неполностью, имеются затруднения в основных формулировках и неясное представление о основных категориях, имеющих отношение к дисциплине;
- отсутствие динамичности в ответе и дикционно-стилистической погрешности.

2 балла

- устный вопрос не раскрыт в его основной содержательной части;
- студент не способен структурировать свой ответ даже при опоре на наводящие вопросы.

Образцы билетов

Экзаменационный билет № 1

1. Предложение и период. Основные типы. Мотивное и гармоническое строение.
2. Сонатная форма. Общая характеристика.
3. Сделать целостный анализ II части 14 сонаты Л.В. Бетховена.

Экзаменационный билет № 2

1. Простые формы.
2. Формы рондо.
3. Сделать целостный анализ I части сонаты A-dur В.А. Моцарта.

Экзаменационный билет № 3

1. Опера. Определение оперы. Компоненты оперного спектакля.
2. Строгие и свободные вариации.
3. Сделать целостный анализ I части 8 сонаты Л.В. Бетховена.

7. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины ««Практический анализ музыкальной формы»».

а) основная литература:

1. Анализ вокальных произведений / Под ред. О. Коловского. Л., 1988.
2. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. М., 1978.
3. *Васина-Гроссман В.* Русский классический романс XIX века. М., 1956.
4. *Друскин М.* Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952.
5. *Друскин М.* Пассионы И.С. Баха. Л., 1972.
6. *Костарев В.* Строфичность и вокальное формообразование // Советская музыка. 1978. № 2.
7. *Лаврентьева И.* Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люлли до наших дней. М., 1967.
8. *Лаврентьева И.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1978.
9. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. М., 1986.
10. *Ментюкова А.* Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века. М., 1986.
11. *Орлова Е.* Романсы Чайковского. М.-Л., 1948.
12. *Ручьевская Е.* Классическая музыкальная форма. СПб, 1998.
13. *Ручьевская Е.* О соотношении слова и мелодии в русской камерной вокальной музыке начала XX в. // Русская музыка на рубеже XX века. М., 1966.
14. *Ручьевская Е.* Слово и музыка. Л., 1960.
15. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений. М., 1999.
16. *Цуккерман В.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.

б) дополнительная литература:

- Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
- Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
- Григорьева Г.* Анализ музыкальных произведений. Рондо в музыке XX века. М., 1995.
- Григорьева Г. В.* Музыкальные формы XX века. М., 2004.
- Дубравская Т.* Мадригал (жанр и форма) // Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978.
- Захарова О. И.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII веков. М., 1983.
- Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996.
- Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Части II, III. М., 2007.

Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М., 2007.
 Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1978.
 Лобанова М. Западноевропейское барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.
 Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
 Медушевский В. Интонационная форма музыки. М., 1993.
 Медушевский В. В. О сущности музыки и задаче музыковедения // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании. М.; Уфа, 2007.
 Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
 Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.
 Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981.
 Протопопов Вл. Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-й половины XIX века. М., 2002.
 Протопопов Вл. История сонатной формы. Сонатная форма в русской музыке. М., 2010.
 Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. СПб., 2003.
 Сапонов М.А. Менестрели. ²М., 2004.
 Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992.
 Соколов А. С. введение в музыкальную композицию XX века. М., 2004.
 Способин И. В. Музыкальная форма. М., 2002.
 Тюлин Ю. Н., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А. Музыкальная форма. М., 1965.
 Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
 Холопов Ю.Н. О сущности музыки // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003.
 Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971.
 Холопова В. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
 Холопова В. Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. М., 1984.
 Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967.
 Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.
 Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М., 1980.
 Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1–2. М., 1988–1990.
 Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1983.
 Шёнберг А. Основы музыкальной композиции. М., 2000.

в) программное обеспечение и Интернет-ресурсы:

Microsoft Word, Microsoft Excel, а также нотные редакторы MakeMusic Finale. Sibelius – с целью свободного доступа к электронным библиотекам (в том числе нотным), аудиоресурсам (Youtube и др.) и для проведения соответствующих времени научных исследований, а также оформления полученных результатов в рамках курсовых работ.

8. Материально-техническое обеспечение дисциплины

Наличие соответственно оборудованных помещений (классов) для полноценного проведения лекционных и практических занятий. Обязательно присутствие: фортепиано должного качества (возможна замена или дополнение акустического фортепиано электронным синтезатором), современные средства для демонстрации графических иллюстраций, видео- и аудиоаппаратура, необходимый комплект нотных и книжных материалов.

Рабочая программа обсуждена на заседании кафедры истории и теории музыки

Протокол № 1

От « 28 » августа 2014 г.

Заведующий кафедрой _____ доцент Л.Е.Налоева

Разработчик: Ашхотов Беслан Галимович. Доктор искусствоведения, профессор.

Эксперт – преподаватель кафедры ИТМ А.А.Сердюков