

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Воронежский государственный институт искусств»

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Б1.О.21 «Музыкальная форма»

Специалитет по специальности 53.05.05 Музыковедение.

Квалификация: Музыковед. Преподаватель.

Форма обучения – очная.

Музыкальный факультет.

Кафедра теории музыки.

Воронеж
2023

Рабочая программа учебной дисциплины разработана в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом, утвержденным приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 1 августа 2017 г. № 732, зарегистрированным Минюстом РФ 21 августа (регистрационный номер 47873)

Рабочая программа учебной дисциплины одобрена на заседании кафедры теории музыки от 26 мая 2023 г. Протокол № 12.

Заведующий кафедрой:

Е. Б. Трёмбовельский, доктор искусствоведения, профессор

Разработчик:

В. Э. Девуцкий, доктор искусствоведения, профессор

1. 1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Цель:

сформировать целостную систему взглядов на существо формообразовательных процессов в профессиональной музыке европейской традиции.

Основная задача - научить молодых музыкантов квалифицированно, грамотно, методологически точно разбираться в самом существо музыкально-тектонических и музыкально-драматургических процессов в европейской музыке X – XX веков и всех композиторских стилей.

Задачи:

- знать терминологию курса анализа;
- знать основные положения курса анализа, изложенные в научно-методической литературе;
- уметь анализировать музыкальные сочинения любой степени сложности.

2. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ООП ВО.

2.1. Учебная дисциплина «Музыкальная форма»: входит в состав дисциплин обязательной части Блока 1 (Б.1) и по праву считается учебным курсом, который интегрирует в себе все совокупные знания в области теории музыки и, частично, истории музыки.

2.2. Для изучения данной учебной дисциплины необходимы знания, умения и навыки, формируемые предшествующими дисциплинами, такими, как «Полифония», «Гармония», «История зарубежной музыки». Полифонический и гармонический анализ входят неременной составной частью в целостный анализ музыкальных произведений. История музыки дает необходимый исторический охват жанров и стилей, формирующихся на протяжении последнего тысячелетия.

2.3. Перечень последующих учебных дисциплин, для которых необходимы знания, умения и навыки, формируемые данной учебной дисциплиной: «Спецкласс», «История отечественной музыки», «Современная музыка», «Педагогическая практика». Навыки целостного анализа музыкальных произведений будут востребованы при подготовке дипломных работ, темы которых связаны с опорой на конкретные музыкальные сочинения. Подробное погружение в особенности формообразовательного процесса будет помогать при изучении сочинений зарубежных и отечественных, а также современных композиторов. Эти же навыки необходимы для полноценного проведения педагогической практики по музыкально-теоретическим и музыкально-историческим дисциплинам.

3. ТРЕБОВАНИЯ К РЕЗУЛЬТАТАМ ОСВОЕНИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Процесс освоения учебной дисциплины направлен на формирование элементов следующих компетенций в соответствии с ФГОС ВО и ООП ВО по направлению подготовки 53.05.05 Музыкаведение:

Формируемые компетенции	Планируемые результаты обучения
<p>УК-1. Способен осуществлять критический анализ проблемных ситуаций на основе системного подхода, вырабатывать стратегию действий</p>	<p>Знать: принципы организации научного поиска. Уметь: анализировать музыкальные произведения различных исторических эпох, жанров, стилей в историко-эстетическом аспекте; выбирать необходимые аналитические методы, исходя из задач конкретного исследования; Владеть: навыками эстетического анализа содержания музыкального произведения; - комплексным анализом современной музыки</p>
<p>ОПК-1 Способен применять теоретические и исторические знания в профессиональной деятельности, постигать произведение искусства в широком культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями конкретного исторического периода</p>	<p>Знать: приёмы интертекстуального анализа. Уметь: рассматривать современную композицию как явление исторического, художественного и социально-культурного процесса; Владеть: методологией и навыками музыковедческой интерпретации различных музыкально-исторических источников; - принципами музыкально-литературного анализа музыкальных произведений и явлений в области музыкального искусства.</p>
<p>ОПК-4 Способен планировать собственную научно-исследовательскую работу, отбирать и систематизировать информацию, необходимую для ее осуществления</p>	<p>Знать: Терминологический аппарат анализа музыкальных произведений. Уметь: применять теоретические знания к анализу конкретных произведений. Владеть: профессиональным понятийным аппаратом в области музыкального анализа; образным мышлением, способностью к художественному восприятию мира</p>
<p>ПК-1 Способен ставить проблему исследования, отбирать необходимые для осуществления научно-исследовательской работы аналитические методы и использовать их для решения поставленных задач ПК-2 Способен осмысливать закономерности развития музыкального искусства в контексте эпохи и во взаимосвязи с другими видами искусства</p>	<p>Знать: научные труды, посвященные теоретическим проблемам музыкального анализа; важнейшие проблемы теории современной композиции. Уметь: пользоваться справочной литературой; Владеть: методологией и навыками музыковедческой интерпретации различных музыкально-исторических источников.</p>

4. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Дисциплина «Музыкальная форма» изучается в 5 – 8 семестрах по 2 часа в неделю аудиторных занятий.

4.1. ОБЪЕМ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ И ВИДЫ УЧЕБНОЙ РАБОТЫ

Вид учебной работы	Всего часов	5 семестр	6 семестр	7 семестр	8 семестр	
		Кол-во часов	Кол-во часов	Кол-во часов	Кол-во часов	
<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>5</i>		
Аудиторные занятия в том числе:						
Лекции (Л)	64	16	16	16	16	
Практические занятия (ПЗ): индивидуальные	64	16	16	16	16	
Курсовая работа						
Самостоятельная работа студента (СРС)	214	40	40	76	58	
Вид промежуточной аттестации: зачет (З) или экзамен (Э)	18		зачет		18 экзамен	
ИТОГО: Общая трудоемкость	часов	360	72	72	108	108
	зач. ед.	10	2	2	3	5

4.2. СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

4.2.1. Тематическое планирование учебной дисциплины

№	Наименование разделов и тем	Всего	Лекц.	практ. индив.	СРС
1.	<i>Введение</i>	3	1	1	1
2.	Проблемы музыкально-художественной информации	3	1	1	1
3.	Виды художественной информации	3	1	1	1
4.	Музыкальное произведение: текст, контекст, интертекст.	3	1	1	1
5.	Проблемы музыкальной тектоники. Цезуры.	3	1	1	1
6.	Тематические процессы. Фрагментирование текста	4	1	1	2
7.	Музыкальная фразировка. Ее роль в исполнении	4	1	1	2
8.	Масштабно-тематические структуры (МТС).	4	1	1	2
9.	Драматургическая роль фразировки и МТС.	4	1	1	2
10.	Формообразующие функции музыкального материала.	4	1	1	2
11.	Типы изложения.	3	0,5	0,5	2
12.	Музыкальный сюжет. Муз. персонажи и события.	3	0,5	0,5	2
13.	Общие вопросы музыкальной драматургии.	4	1	1	2
14.	Драматургические основы принципа сонатности.	4	1	1	2

15.	Система классических форм.	4	1	1	2
16.	Основные принципы классического формообразования.	2	0,5	0,5	1
17.	Роль тематических и тональных факторов развит.	2	0,5	0,5	1
18.	Тектонические и процессуальные стороны классического формообразования.	4	1	1	2
	Шестой семестр				
19.	Проблемы формы периода	4	1	1	2
20.	Классификация периода.	4	1	1	2
21.	Простые формы.	6	2	2	2
22.	Драматургические потенции простых форм.	4	1	1	2
23.	Сложные формы.	6	2	2	2
24.	Драматургические потенции сложных форм.	4	1	1	2
25.	Принцип куплетности и куплетные формы.	4	1	1	2
26.	Принцип рондальности и разновидности формы рондо.	8	2	2	4
27.	Принцип вариационности и исторические типы вариаций.	8	2	2	4
28.	Теоретические аспекты строения сонатной формы	4	1	1	2
29.	Драматургические основы сонатной формы.	8	2	2	4
	Седьмой семестр				
30.	Историческая панорама развития сонатной формы	18	2	2	14
31.	Концертная сонатная форма.	8	1	1	6
32.	Рондо-соната.	6	1	1	4
33.	Принцип цикличности и циклические формы.	6	1	1	4
34.	Драматургические особенности исторически сложившихся циклических композиций.	6	1	1	4
35.	Свободные и смешанные формы.	12	2	2	8
36.	Отклонения и модуляции в формообразовательном процессе.	8	1	1	6
37.	Специфика формообразования в русской классической школе.	8	1	1	6
38.	Формообразование эпохи Барокко.	8	1	1	6
39.	Старинные двухчастные и трехчастные формы.	8	1	1	6
40.	Старонатная форма.	8	1	1	6
41.	Староконцертная форма.	8	1	1	6
42.	Зарождение элементов классического формообразования.	6	1	1	4
43.	Общая теория вокальных форм.	6	1	1	4
	Восьмой семестр.				
44.	Принцип строфичности и строфические формы.	6	1	1	4
46.	Фроттольные формы.	6	1	1	4
47.	Мадригальные формы.	10	1	1	8
48.	Формообразование в русской духовной музыке.	10	1	1	8
49.	Формообразование XX века. Его связь с эстетикой основных музыкально-художественных направлений.	8	1	1	6
50.	Эволюция классического направления. Малер, Мясковский, Прокофьев, Шостакович, Онеггер...	8	2	2	4
51.	Особенности формы в произведениях символично-	8	2	2	4

	импрессионистического направления.				
52.	Форма в сочинениях неоклассической ориентации (Стравинский, Пуленк, Хиндемит, Мартину).	6	1	1	4
53.	Формообразование нововенцев (Шенберг, Берг, Веберн).	8	1	1	6
54.	Формообразующие идеи авангардистов (Булез, Штокхаузен, Ноно, Ксенакис).	8	1	1	6
55.	Форма в сочинениях сонорного и алеаторического направлений (Лютославский, Пендерецкий, Артемов).	8	1	1	6
56.	Принципы формообразования при использовании музыкального коллажа (Берио, Щедрин, Екимовский)	8	1	1	6
57.	Проблемы формы в сочинениях минималистического направления (Янг, Райх, Пярт, Мартынов).	6	1	1	4
58.	Специфика формы в массовых музыкальных жанрах.	5	1	1	3

4.3. Содержание разделов дисциплины

Содержание раздела в дидактических единицах		
№ №	Наименован. тем и разделов	
<i>1</i>		
1-2	<i>Введение, информация</i>	Ставит вопрос интеграционного характера курса анализа музыкальных произведений. Разбирается понятие музыкального произведения. Вопросы формы и содержания в философии и искусстве. Сложности проблемы формы и содержания в искусстве. Подход Э.Ганслика. Взаимопроникновение элементов формы и содержания. Структура и эмоционально-содержательный процесс.
3-4	Худ. Информ.; Текст	Широкий спектр и современный характер понятия информации. Информационное поле и информационные потоки. Создание, хранение, передача информации. Традиционные и современные способы обработки информации. Информационные технологии. Типы информации: научная, справочная, деловая, массовая, художественная.
5-6	Муз. текст.; Тематизм.	Современные искусствоведы разграничивают понятия художественное произведение и художественный текст. Произведение искусства - это реальный или виртуальный (мыслимый) объект, предназначенный для акта художественной коммуникации, удовлетворения эстетических потребностей творцов и потребителей.
7	Муз. фразировка	Объекты фразировки - наиболее мелкие интонационно-смысловые элементы в живой речи (разговорной, театральной) и в музыке. Это первичные (элементарные) паттерны. Звуки, составляющие фразировочную ячейку, не могут быть тождественно подобны - иначе мозгу трудно формировать яркие, рельефные, хорошо распознаваемые и запоминаемые паттерны. Поэтому звуковые элементы в фразировочной ячейке многомерно дифференцированы, создают иерархические ансамбли.

8	МТС	Аналогично иерархической дифференциации звуков в фразировочной волне, последовательность мотивов и фраз одинаковой или разной продолжительности порождает логически и эмоционально обусловленные процессы, создающие простые тематические паттерны (темы, тематический материал).
9	Драматургия фразировки и МТС	На широком спектре музыкальных (и по возможности -театральных) произведений демонстрируются важнейшие содержательно-драматургические качества в картинах фразировочных волн и МТС (части сонат Гайдна, Моцарта, Бетховена, Прокофьева, вокальные сочинения Шуберта, Шумана, Даргомыжского, Мусоргского, Малера).
10	Функции муз. матер.	Согласно теоретическим воззрениям Б.Асафьева основных формообразующих функций три: экспонирования музыкального материала (i); развития его (m); завершения (t). Отсюда три основных типа изложения: экспозиционный; развивающий; заключительный. Р.Н.Берберов настаивает на введении четвертого — предыктового — типа изложения, так как последний никоим образом нельзя свести к какому-либо из трех первых (или их комбинаций).
11	Типы изложения	Типы изложения — особая стабильная система выразительных факторов, позволяющая адекватно воплотить ту или иную формообразующую функцию музыкально-тематического раздела.
12	Муз. сюжет. Персонаж	Музыкальный сюжет подобен литературному, но воплощен чисто музыкальными средствами. Можно говорить и о музыкальных персонажах. Чаще всего в сочинениях классико-романтического направления говорят о главном герое, романтическом герое, важный рубеж жизни которого находит отражение в сочинении. В других случаях возможны побочные персонажи, аллегории, символы.
13	Вопросы муз. драмат.	Под музыкальной драматургией понимается спектр усилий композитора или исполнителя по завоеванию неослабевающего интереса слушателей и целенаправленному воздействию на их художественно-эмоциональное постижение произведения. Основные принципы музыкальной драматургии: тождество; контраст; конфликт, динамическое сопряжение.
14	Принцип сонатности	В основе сонатной идеи лежит идея конфликта. Конфликт проходит не менее двух стадий, хотя может разрастись до пяти и даже шести. Первая «обязательная» стадия — экспозиция — дает завязку конфликта, суть которого можно пояснить так: побочная партия стремится завоевать пространство повествования, вытесняя главную и заставляя нас даже забыть о ее существовании. Роль второй «обязательной» стадии — репризы — в утверждении ценностей главной партии и подчинении ею побочной (типичная перипетия: уничтожение и реванш).
15-16	Система класс. форм, Принципы класс. форм	Образует строгий замкнутый круг композиций, нацеленных на наиболее точную передачу реалистического жизненного содержания. Краткая характеристика основных видов классических форм: сонатно-симфонического цикла; сюитного цикла; концертного цикла; вокального цикла; хорового цикла; сонатной композиции, цикла

		инструментальных миниатюр; рондо; рондо-сонаты; вариаций; сложных форм; простых форм; периода. Существование многочисленных случаев смешанных (свободных) композиций.
17	Темат. и тон. развитие	В классическом сочинении обязательно есть основной тематизм и основная тональность. Оба эти фактора символизируют сущность и единство главного персонажа: тематизм — «внешний облик», тональность — «среду обитания». Из этих двух символов основная тональность обычно является наиболее кардинальным параметром.
18	Тектон. и процесс.	Наличие и четкое действие тектонических (почти архитектурных) идей в классических формах не вызывает сомнений. Симметрия и строгая упорядоченность схем а b a или А В А С А имеют существенное эстетическое значение. Формы классиков даже внешне красивы. Нахождение симметрий, упорядоченных построений, соразмерных масштабных соотношений разделов - благородная цель аналитика.
19-20	Проблемы формы периода	Период - форма изложения музыкального материала (относительно законченной музыкальной мысли), имеющая периодическое строение (распадающаяся на предложения). Если членение на предложения отсутствует - такой экспозиционный материал лучше не причислять к периоду. В этом случае говорят о построениях, выполняющих функцию периода (например, главные партии первой части Первой фортепианной сонаты, финала Шестой сонаты Бетховена).
21-22	Простые формы	Простыми называют формы, разделы которых не сложнее периода. Различают простую трехчастную, простую двухчастную, простую трехпятнадцатую и двойную трехчастную формы. Под это определение подходят также структуры куплетной, вариационной и рондальной (например, «французское» рондо Куперена) форм, строение куплетов, вариаций, рефренов и эпизодов которых не превышает периода.
23-24	Сложные формы	<p>Наибольшее распространение получила сложная трехчастная композиция, типа:</p> $\begin{array}{ccccc} & \mathbf{A} & & \mathbf{B} & & \mathbf{A} \\ & \mathbf{a} & \mathbf{b} & \mathbf{a}_1 & \mathbf{c} & \mathbf{d} & \mathbf{c}_1 & \mathbf{a} & \mathbf{b} & \mathbf{a}_1 \\ & (\mathbf{a} & \mathbf{b}) & & (\mathbf{c} & \mathbf{d}) & & (\mathbf{a} & \mathbf{b}) \end{array}$
25	Куплетные формы	Принцип куплетности коренится в глубинных исторических пластах музыкального фольклора весьма многих народов (в том числе и русского). Видимо, на заре цивилизации люди пели в импровизационной манере. Но когда происходил интонационный отбор и отдельные напевы закреплялись в коллективной памяти - историческая шлифовка неминуемо приводила к куплетности: напев постоянно повторяется, текст постоянно меняется.
26	Форма рондо	Исходно форма рондо -конструкция поэтическая. Ее изобрели трубадуры и труверы, обрамляя свои стихи одной и той же строкой или строфой. Они же вводили поэтические рефрены или начинающие, или оканчивающие каждую строфу.

		Сложившиеся четкие образцы формы рондо находим у французских клавесинистов, которые возродили идеи трубадуров в инструментальной музыке.
27	Вариации	Ведет свое происхождение из фольклорных источников (вариационные изменения в куплетах песен) Но имеет и самодовлеющую эстетическую ценность. Красоту искусного варьирования познали уже древние церковные певцы и композиторы. Они варьируют строфы грегорианского хорала, богато расцвечивают канонизированные мелодии подголосками — дискантами. Большой опыт варьирования связан с практикой <i>cantus firmus</i> .
28	Теория сон. формы	Сонатная форма - наивысшее завоевание музыкантов в композиционной области. Она сочетает яркую тектоническую основу (принцип репризности) с многогранными и многомерными качествами драматургического развития. Сонатная форма ближе всего подходит к театральной драме. В ее основе всегда есть конфликт (внешний или внутренний), который проходит несколько стадий, называемых условно экспозицией; разработкой; репризой (возможны также вступление; кода; двойная экспозиция; эпизод).
29-30	Сонатная форма.	Сонатная форма прошла весьма длинный и феерический путь эволюции. Ее использовали и развивали многие гениальные композиторы. Каждый из них пытался отразить свое видение и понимание музыкальной драмы. Венские классики заложили в нее глубокий внутренний конфликт. Романтики развивали конфликтные ситуации героя с внешним миром. Постромантические композиторы и авторы XX века пытались отобразить с помощью сонатной композиции целые философские концепции.
31	Конц. сон. форма.	Во времена становления жанра сольного концерта (Корелли, Вивальди, Бах) очень быстро был обретен трехчастный цикл, но формы его частей были еще старинными (староконцертная, старинная двухчастная и др.). Венские классики, сохранив идею трехчастного цикла, вносят в концерт классические формы, в том числе и сонатную, которую применяют в первых частях, а также во многих финалах (нередко и в медленных вторых частях).
32	Рондо-соната.	Это смешанная форма, ставшая традиционной и привычной уже во времена Гайдна и Моцарта. Со стороны сонатной композиции в этой форме специфична только одна деталь - повторное проведение главной партии после отзвучавшей экспозиции. Но и эта деталь не расходится с сонатным ощущением композиторов - ведь они традиционно повторяют экспозицию (а затем разработку вместе с репризой).
33-34	Циклические композиции	В музыкальном искусстве с весьма давних времен доминирует цикличность как форма бытования музыки. Даже народные песни, как правило, выстраиваются в виде некоторой последовательности, типичной для того или иного случая (свадебные, календарные, трудовые и др.). Как циклические композиции существуют издревле мессы и литургии. Соответственно этому и в профессиональной музыке трудно найти единичные пьесы - чаще они объединяются в некоторые совокупности (например, сборники, опусы). Такое объединение может носить как сугубо внешние, так и особые внутренние черты. Объединение пьес по внутренним принципам и

		носит название цикл.
35	Свободн. формы	Сочетание, слияние, взаимодействие разных типов формы - характерная черта как старинного, так и классического формообразования. Некоторые смешанные композиции уже у венских классиков стали типичными. Например, рондо-соната или промежуточная форма между простой трехчастной и простой репризной двухчастной. Несмотря на значительную лексическую разницу понятий свободная и смешанная, разделить эти термины по отношению к конкретной композиции практически не представляется возможным. Поэтому говорят о свободной (смешанной) форме, имея в виду оба этимологических явления (свободы формообразования и смешения формообразующих принципов).
36	Отклон. и модул. В форме.	Теория формообразовательных отклонений и модуляций разработана В. П. Бобровским на основе процессуально-динамической трактовки формы Б. Асафьевым. Сам В. П. Бобровский применяет эти понятия весьма широко, хотя Л. А. Мазель в своих исследованиях предупреждал о спорности самих идей подобных отклонений и модуляций.
37	Русское формообраз.	Русские композиторы, начиная с Глинки, активно искали самобытный национальный путь в европейском искусстве. Им принадлежит активное освоение области плагальной и диатонической натурально-ладовой гармонии, редко применяемой в это время западноевропейскими авторами. В сфере формообразования можно отметить повышенный вес вариационных и куплетно-вариационных форм, которые активно внедряются в развитие всех прочих типов композиции. Это хорошо отображает глубинную связь русских композиторов с богатейшей фольклорной традицией, в России находившейся в это время на пике своего развития. Таким образом, аналитик должен быть готов к тому, что в рамках любой классической композиции промелькнут или ярко определятся черты куплетности или вариационности.
38	Формы Барокко	Во второй половине XVII - первой половине XVIII веков возникает ряд жанров, новых в сравнении с музыкальным Ренессансом XVI столетия. Это concerto grosso, инструментальный концерт, инструментальная соната, танцевальная сюита, fuga, малый полифонический цикл. Характерная примета времени - постепенный переход от полифонического мышления к гомофонному.
39-40	Старинные двухчастн. и старосонат. форма	Имела большое распространение в ариях, хорах, инструментальных пьесах, типа прелюдий или танцев старинных сюит. Имеет два раздела, которые можно назвать экспозиционный и заключительный. Оба построены на развитии одного и того же тематического материала, но проходящего как бы две разные стадии. Проще всего описать их по аналогии с путешествием: в экспозиционном разделе герой повествования показан сначала в собственной среде обитания (основная тональность), но скоро он покидает свой дом и трогается в дорогу.
41	Староконцерт форма.	Это наиболее масштабная (после fugи) и развитая конструкция барочной музыки. Ее активно используют в ариях, хорах, частях инструментальных концертов, прелюдиях, инвенциях и т.д. Внешне староконцертная форма похожа на французское рондо: чередуются стабильные по интонационно-тематическому облику ригурнели и

		обновляемые, более свободно построенные интермедии. Но есть и весьма существенное отличие — ритурнели проводятся в разных тональностях, причем тональный план проведенный несколько напоминает тональный план фуги: T - D - ... S – T.
42	Зарождение класс. форм.	Так называемые «старинные» формы несут в себе много элементов, которые в дальнейшем перейдут и в классическую музыку. Так, в рондо французских клавесинистов идет активное оттачивание и формирование структуры периода. Рядом со старинной двухчастной формой складывается трехчастная с репризой, весьма похожей на некоторые репризы Гайдна
43	Общая теория вок. форм.	До конца XVI века в европейской традиции явно преобладают вокальные формы (хоровые, ансамблевые, сольные). Их основное качество - наличие стихотворного поэтического (или прозаического литургического) текста. Анализировать подобную музыку вне анализа (или, по крайней мере, учета) литературного текста нельзя. Текст определяет не только характер музыкальной образности, но и подчас детали структуры вокального произведения.
44	Строфические формы	Теснейшая связь и взаимозависимость текста и музыки находит выражение в понятии строфичности. Соответственно поэтическим строфам или прозаическим абзацам, музыка также распадается на большие относительно самостоятельные разделы (секции мотетов, сегменты и партии мадригалов, куплеты фроттол и вилланелл).
45	Мотетные формы	Музыкальные структуры, в которых нет повторений, а следует постоянное обновление, называют линейными. Линейное строение имеют многие мелодии григорианского и протестантского хора, мотеты, части месс. Это значит, что принцип линейности коренится в глубочайшей древности и является краеугольным в понимании процессов музыкального формообразования.
46	Фроттольные формы	Фроттолы, вилланеллы, канцонетты сочинялись обычно на метризованные стихотворные тексты, традиционно разбиваемые на строго упорядоченные строфы (терцины, катрены, секстины, октавы). Поэтому ведущей формой этих жанров становится куплетная. Сам куплет при этом, как правило, строится по линейному принципу, следуя стойкой традиции: каждая новая строка поэтической строфы - новая музыка. Упорядоченность поэтических структур в строфах позволяет применить музыкальные (куплетные) повторы, однако, нередко эти повторы имеют значительные динамические изменения, отражающие некоторые образно-смысловые детали стиха.
47	Мадригалн. формы	В мадригале второй половины XVI века сложились типичные конструкции, весьма близкие мотету, но отличающиеся разнообразием типов фактуры: не только имитация, но и хоральная фактура, полифонизированная, контрапунктическая, хоровая декламация. Между сегментами может возникнуть резкий контраст, направляемый контрастом образно-поэтических сфер (страдания, радости, повествования). Типичными для мадригала становятся повторы музыкальных сегментов, но в отличие от фроттольно-куплетной формы они идут вместе с текстом.
48	Формы русск. дух. муз	Русская духовная музыка после тесного соприкосновения с западной певческой традицией быстро перенимает многие особенности последней, в том числе и принципы формообразования: линейный, куплетный. Она же и довольно долго сохраняет эти типажи, хотя на Западе идут активные искания уже новых конструктивных идей.

		Поэтому, например, духовные концерты Бортнянского, Березовского, Веделя, Дегтярева удобно анализировать с точки зрения мотетной или мадригальной линейной формы. Относительно новым является лишь расширение масштабов многих сегментов, которые порой превращаются в крупные разделы (фуги, фугато, экспозиционные построения).
49	Формы XX века	XX век принес в искусство огромное число новаторских идей, техник, элементов языка. Но он же актуализировал (сделал доступным широким слоям слушателей) широкие исторические и географические пласты музыки, которые активно влияли на творческие устремления многих композиторов. Таким образом, музыкальное искусство XX столетия можно назвать интеграционным, собирающим в себе идеи всех обозримых эпох и многих национальных культур.
50	Класс. направление	Весьма многие композиторы в XX веке придерживаются и развивают классическую систему формообразования со всем присущим ей набором типовых структур. Их произведения вполне логично анализируются с помощью традиционного аналитического аппарата.
51	Формы импресс.	Новые черты образного строя поздних сочинений Скрябина, Дебюсси, связанные с некоторой размытостью музыкальных построений, их обилием и фрагментарностью, ставят специальные проблемы анализа. Основной структурной единицей здесь становится не тема (и не форма периода), а лейтмотив, лейтритм, лейтинтонация.
52	Неокласс. форма	Музыкальный неоклассицизм ставит своей целью еще один поворот в сторону возрождения «классического» - античного искусства. Наиболее показательными в этом плане являются замыслы Стравинского (опера Эдип - царь, балеты Персефона, Аполлон Мусагет, Орфей).
53	Формы нововенцев	Структурные свойства Новой венской музыки всецело связаны с идеями атональности и додекафонии. В атональных сочинениях невозможно говорить о драматургической или формообразующей роли тонального плана или тональных соотношений музыкальных разделов. Поэтому не используются (или мало используются) формы, всецело построенные по этому принципу: сонатная, рондо, сложная трехчастная.
54	Формы авангарда	Композиторы 50 - 60-х годов XX столетия стремятся расширить технические горизонты музыкального искусства, вводя идеи и звуковые концепции, еще более специфические, нежели додекафония (например, тотальный сериализм). Активно формируются типы музыкальной образности, весьма далекие от традиционных музыкальных направлений.
55	Сонорная форма	Сонорное направление в музыке отражает преимущественный интерес к тембровым краскам и ресурсам человеческих голосов и музыкальных инструментов. Часто здесь утрачивается понятие о мелодической или интонационной линии, аккордовых комплексах, фразировочных единицах (мотивах, фразах). На смену приходят термины «звуковое пятно», «звуковая магма», «сонорные пласты», широко используются нетрадиционные способы игры.
56	Муз. коллаж	Коллаж (дословно - склейка) как метод композиции предполагает введение в ткань собственных произведений отрывков из чужих

		(реже своих) пьес. Стоит отличать коллаж от цитирования -весьма распространенного приема в музыке романтиков и многих авторов XX века. Коллаж предполагает монтаж своих и чужих отрывков, проведенный с особой содержательной целью. Например, Гимны Штокхаузена, действительно монтируют измененное электронной аппаратурой звучание гимнов разных стран, символизируя (возможно) космическое единение народов и стран.
57	Минималист. форма	Искусство минимализма заключается в стремлении минимальным набором средств достичь максимального выразительного результата. Этот лозунг могли бы использовать и венские классики. Реальный минимализм XX столетия всё-таки больше ориентирован не на максимальный результат, а именно на минимальный набор средств выразительности. Основной способ изложения музыкального материала в минималистических произведениях - долгое и искусное варьирование, выявляющее максимум возможностей в переосмыслении исходного тематического материала.
58	Форма массовых жанров	Мы живем в мире невероятно широкой распространенности массовых музыкальных жанров: песен, танцев, шлягеров и хитов. И хотя к подлинному искусству большинство произведений «массовой культуры» или «поп-культуры» не имеет прямого отношения, всё-таки профессиональные музыканты должны иметь представление об особенностях и структурных свойствах произведений современного песенно-танцевального творчества.

4.3.1. Воспитательная работа, проводимая при изучении учебной дисциплины

В русле изучения дисциплины воспитательная работа осуществляется постоянно как в учебное, так и внеучебное время. В ходе этой работы студентам разъясняется, что в процессе аудиторных и самостоятельных занятий при освоении новых тем, теоретических положений и практических навыков, при чтении научной литературы, подготовке рефератов и выполнении любых иных составляющих курса предусматривается воспитание у обучающихся логического мышления, умения ставить перед собой конкретные задачи и прогнозировать возможные пути их решения. Этому способствует, прежде всего, выполнение аналитических заданий, регулярность которых воспитывает у обучающегося чувство ответственности, а также умение слушать ответы своих сокурсников, давая им объективную оценку. Немалую роль в этой форме занятий играет и воспитание эстетического чувства, умения распознать в раскрываемых технологических принципах уровень мастерства композитора, достижение им сугубо художественных результатов, установление баланса традиционных и новых средств, соотнесенных со стилевыми особенностями эпохи.

Студентам прививается мысль, что запланированные в учебном процессе семинарские занятия воспитывают у них самостоятельность, побуждают к поиску необходимой информации и к последующему логически осмысленному выстраиванию полученных сведений в своем устном или письменном выступлении.

Выполнение творческих работ и их демонстрация в классе и на творческих собраниях также в немалой мере способствует повышению у студента уровня креативности, воспитанию у него творческой инициативы.

5. ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

В процессе изучения дисциплины используются традиционные и интерактивные образовательные технологии, из них – 40% - интерактивных занятий от объема аудиторных занятий.

Интерактивные технологии. Интерактивность занятий проявляется в виде бесед, дискуссий, семинаров, а также в аналитической работе в группах. Студенты активно привлекаются на встречи с представителями российских и зарубежных музыковедов, в мастер-классы крупных специалистов.

Традиционные технологии:

лекционный материал: *вводный*; *мотивационный* (способствующий проявлению интереса к осваиваемой дисциплине); *подготовительный* (готовящий студента к более сложному материалу); *интегрирующий* (дающий общий теоретический анализ предшествующего материала); *установочный* (направляющий студентов к источникам информации для дальнейшей самостоятельной работы); *междисциплинарный*; семинары, практические занятия.

Инновационные технологии: анализ серьезной научной проблемы; тренинги; информационные технологии (с использованием компьютерной техники).

5. 1. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ СРС

Самостоятельная работа студентов в курсе музыкальной формы является существенным элементом обучения. Практикуются задания по конспектированию основных научных источников. Студенты готовят самостоятельно материал для дискуссий или свободных обсуждений наиболее интересных научных идей. Для лучшего освоения теоретического материала предусмотрены еженедельные задания по самостоятельному анализу музыкальных произведений.

№ №	Наименование разделов и тем	Задания для СРС	Основная литература	Форма текущего контроля СРС
1	2	3	4	5
1-2	<i>Введение, информация</i>	Изучение литературы	Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. – СПб., 2006.	Конспект, собеседование
3-4	Худ. Информ.; Текст	Изучение литературы	Бенвенист Э. Общая лингвистика. - М., 1974. Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. — М., 1998.	Конспект, собеседование
5-6	Муз. текст.; Тематизм.	Изучение литературы	Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. — М., 1998.	Конспект, собеседование
7	Муз. фразировка	Изучение литературы	Девуцкий В. Особенности фразировки в музыке. – М., 1987. Девуцкий В. Музыкальная фразировка: теория и исполнительская практика //	Конспект, собеседование

			Музыкально-исполнительское искусство и научное знание. – М.: Государственная классическая академия им. Маймонида, 2012.	
8	МТС	Изучение литературы	Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. — М., 1967.	Конспект, собеседование
9	Драматургия фразировки и МТС	Изучение литературы	Девуцкий В. Особенности фразировки в музыке. – М., 1987. Девуцкий В. Музыкальная фразировка: теория и исполнительская практика // Музыкально-исполнительское искусство и научное знание. – М.: Государственная классическая академия им. Маймонида, 2012.	Конспект, собеседование
10	Функции муз. матер.	Изучение литературы	Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. - Л., 1971.	Конспект, собеседование
11	Типы изложения	Изучение литературы	Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. — М., 1979.	Конспект, собеседование
12	Муз. сюжет. Персонаж	Изучение литературы	Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. – СПб., 2006. Медушевский В.В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы. - М., 1983.	Конспект, собеседование
13	Вопросы муз. драмат.	Анализ	Волькенштейн В. М. Драматургия. — М., 1969. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. - М., 1984. Девуцкий В. Первая симфония Густава Малера: особенности музыкально-драматургической концепции // Проблемы музыкальной науки, 2012, № 1 (10). – Уфа, 2012.	Конспект, собеседование
14	Принцип сонатности	Изучение литературы	Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений Структуры тональной музыки, ч. 1, 2. - М., 2003.	Конспект, собеседование
15-16	Система класс. форм, Принципы класс. форм	Анализ	Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки, ч. 1, 2. - М., 2003. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII - XX веков. - М., 1998.	Конспект, собеседование

17	Темат. и тон. развитие	Анализ	Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. - М., 1991. Девуцкий В. Тайнопись шедевров классической музыки // Искусствознание и гуманитарные науки современной России. Параллели и взаимодействия. – М.: Государственная классическая академия им. Маймонида, 2012.	Конспект, собеседование
18	Тектон. и процесс.	Изучение литературы	Конюс Г.Э. Как исследует форму музыкальных организмов метро-тектонический метод. — М., 1934.	Конспект, собеседование
19-20	Проблемы формы периода	Анализ	Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. — М., 1967.	Конспект, собеседование
21-22	Простые формы	Анализ	Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Простые формы. - М., 1980.	Конспект, собеседование
23-24	Сложные формы	Анализ	Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. - М., 1983.	Конспект, собеседование
25	Куплетные формы	Анализ	Кюрегян Т.С. Песни средневековой Европы. – М., 2007. Коловский О.П. Анализ вокальных произведений. — Л., 1988.	Конспект, собеседование
26	Форма рондо	Анализ	Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1. — М., 1988.	Конспект, собеседование
27	Вариации	Анализ	Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. - М., 1974.	Конспект, собеседование
28	Теория сон. формы	Анализ	Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. - М.: Музыка, 1982.	Конспект, собеседование
29-30	Сонатная форма.	Анализ	Способин И.В. Музыкальная форма. Четвертое издание. - М., 1967.	Конспект, собеседование
31	Конц. сон. форма.	Анализ	Способин И.В. Музыкальная форма. Четвертое издание. - М., 1967.	Конспект, собеседование

32	Рондо-соната.	Анализ	Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1. — М., 1988.	Конспект, собеседование
33-34	Циклические композиции	Анализ	Холопова В.Н. Форма музыкальных произведений. - СПб., 1999.	Конспект, собеседование
35	Свободн. формы	Анализ	Соколов О.В. К проблеме типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. - М., 1985.	Конспект, собеседование
36	Отклон. и модул. В форме.	Анализ	Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. - М., 1978.	Конспект, собеседование
37	Русское формообраз.	Анализ	Холопова В.Н. Форма музыкальных произведений. - СПб., 1999.	Конспект, собеседование
38	Формы Барокко	Анализ	Крупина Л.Л. Доклассические музыкальные формы. – Воронеж, 2005.	Конспект, собеседование
39-40	Старинные двухчастн. и старосонат. форма	Анализ	Способин И.В. Музыкальная форма. Четвертое издание. - М., 1967.	Конспект, собеседование
41	Староконцерт форма.	Анализ	Холопов Ю.Н. Концертная форма у И.С.Баха // О музыке: Проблемы анализа. - М., 1974.	Конспект, собеседование
42	Зарождение класс. форм.	Анализ	Крупина Л.Л. Доклассические музыкальные формы. Ч. 2. – Воронеж, 2017.	Конспект, собеседование
43	Общая теория вок. форм.	Анализ	Берберов Р.Н. Специфические структуры хорового произведения. - М., 1981. Коловский О.П. Анализ вокальных произведений. — Л., 1988.	
44	Строфические формы	Анализ	Кюрегян Т.С. Песни средневековой Европы. – М., 2007.	Конспект, собеседование
45	Мотетные формы	Анализ	Крупина Л. Л. Барокко: путь от мотета к фуге // Музыкальная академия. 2008. № 1.	Конспект, собеседование

46	Фроттольные формы	Анализ	Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI в. // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М., 1972.	Конспект, собеседование
47	Мадригалн. формы	Анализ	Казарян Н.К. Принципы формообразования в мадригалах Джезуальдо // Теоретические проблемы музыкальной формы. — Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 61. - М., 1982.	Конспект, собеседование
48	Формы русск. дух. муз	Анализ	Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. — М., 1983.	Конспект, собеседование
49	Формы XX века	Анализ	Григорьева Г.В. Музыкальные формы XX века. — М., 2004. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика. — М., 2007.	Конспект, собеседование
50	Класс. направление	Анализ	Григорьева Г.В. Музыкальные формы XX века. — М., 2004.	Конспект, собеседование
51	Формы импресс.	Анализ	Григорьева Г.В. Музыкальные формы XX века. — М., 2004.	Конспект, собеседование
52	Неокласс. форма	Анализ	Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. — М., 1985.	Конспект, собеседование
53	Формы нововенцев	Анализ	Литвих Е.В. Концепция формы в серийной музыке Антона Веберна. — СПб., 2009.	Конспект, собеседование
54	Формы авангарда	Анализ	Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М., 1976.	Конспект, собеседование
55	Сонорная форма	Анализ	Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // К 60-летию Ю. Н. Холопова. - М., 1992.	Конспект, собеседование
56	Муз. коллаж	Анализ	Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика. — М., 2007.	Конспект, собеседование
57	Минималист. форма	Анализ	Мартынов В. И. Зона <i>opus posth</i> или рождение новой реальности. — М., 2011.	Конспект, собеседование

58	Форма массовых жанрах	в	Анализ	Сыров В. Н. Рок и классическая музыка // Музыкальная академия, 1997, № 2.	Конспект, собеседование
----	-----------------------	---	--------	---	-------------------------

6. ОЦЕНОЧНЫЕ СРЕДСТВА ДЛЯ ТЕКУЩЕГО КОНТРОЛЯ И ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ

6.1 Паспорт фонда оценочных средств

№ п/п	Контролируемые разделы (темы) дисциплины *	Код контролируемой компетенции (или ее части)	Наименование оценочного средства***
1.	Разделы 1 - 27	УК-1, ОПК-1, ОПК-4, ПК-1, ПК-2	Зачёт
4.	Разделы 28 - 58	УК-1, ОПК-1, ОПК-4, ПК-1, ПК-2	Экзамен

5.2. Рекомендации по адаптации рабочей программы учебной дисциплины для обучающихся с инвалидностью и с ОВЗ

Учебный процесс по дисциплине может осуществляться в соответствии с индивидуальным учебным планом с учетом психофизического развития, индивидуальных возможностей, состояния здоровья обучающихся. В этом случае происходит корректировка соотношения аудиторных и внеаудиторных часов, выделенных на освоение учебной дисциплины, с сохранением ее общей трудоемкости.

По письменному заявлению обучающегося возможно предоставление ассистента (сурдопереводчика, тифлопереводчика) для сопровождения процесса освоения дисциплины.

По просьбе обучающегося с ОВЗ для него разрабатываются адаптированные оценочные средства, позволяющие оценить запланированные результаты обучения и уровень сформированности компетенций, а также определяется подходящий для студента регламент и форма проведения аттестации по дисциплине.

Индивидуальные условия обучения и аттестации по дисциплине обозначаются в личном заявлении обучающегося, переданном в деканат в течение месяца после начала занятий по данной дисциплине, рассматриваются и утверждаются на заседании кафедры.

6.2. Формы, уровни и критерии оценивания результатов обучения по дисциплине

Форма оценивания	Уровни оценивания	Критерии оценивания
Контроль за выполнением домашних аналитических разборов (еженедельно)	Не зачтено	Ответ на поставленные вопросы отсутствует. Обучающийся не выполнил задание
	Зачтено	Дан развернутый анализ сочинения; использованы профессиональные термины, ошибки отсутствуют.
Зачёт	Не зачтено	Обучающийся выполнил работу не полностью или

		объем выполненной части работы не позволяет сделать правильные выводы
	Зачтено	Обучающий выполнил работу в полном объеме с соблюдением необходимой последовательности действий; правильно и аккуратно выполнил все задания, правильно выполняет анализ ошибок.
Экзамен	оценка «отлично»	выставляется студенту, если обучающийся обстоятельно, с достаточной полнотой излагает соответствующую тему; дает правильные формулировки, точные определения понятий, терминов; может обосновать свой ответ, привести необходимые примеры; правильно отвечает на дополнительные вопросы преподавателя, имеющие цель выяснить степень понимания данного материала.
	оценка «хорошо»	выставляется студенту, если обучающийся неполно, но правильно изложил задание, при изложении были допущены 1-2 несущественные ошибки, которые он исправляет после замечания преподавателя; дает правильные формулировки, точные определения понятий; может обосновать свой ответ, привести необходимые примеры; правильно отвечает на дополнительные вопросы преподавателя, имеющие целью выявить степень понимания данного материала
	оценка «удовлетворительно»	выставляется студенту, если обучающийся неполно, но правильно изложил задание; при изложении была допущена одна существенная ошибка; знает и понимает основные положения данной темы, но допускает неточности в формулировке понятий; выполняет задание недостаточно логично и последовательно; затрудняется при ответах на вопросы преподавателя.
	оценка «неудовлетворительно»	выставляется студенту, если обучающийся неполно выполнил задание, при изложении были допущены существенные ошибки, результаты выполнения работы не удовлетворяют требованиям, установленным преподавателем к данному виду работы.

Вопросы к зачёту:

1. Сделать развёрнутый анализ сочинений, использующих сложные формы:
Например: Ф. Шопен. Четыре фортепианных скерцо.
2. Обнаружить знание теоретического материала по темам 1 – 27.

Примерный перечень анализируемых сочинений:

1. Проанализировать:
Шопен. Мазурки.
Шуман. Пьесы из «Венского карнавала».
Мендельсон. Песни без слов.
Чайковский. Времена года.
Мусоргский. Картинки с выставки.

6.5. Примерные экзаменационные требования:

I. Провести целостный анализ сочинений. Например:

- Н. Мясковский. Квартет № 13.
- С. Прокофьев. Седьмая фортепианная соната.
- Д. Шостакович. Вокальный цикл на стихи Микеланджело.
- Б. Тищенко. Пятая фортепианная соната.
- А. Онеггер. Вторая симфония.

2. Осветить особенности трактовки научной проблемы в источнике.

II. Продемонстрировать знание научно-методической терминологии по музыкальному анализу.

СОДЕРЖАНИЕ ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ

Необходимый перечень оценочных средств формируется преподавателем исходя из содержания дисциплины и особенностей контроля результатов ее освоения.

1) ФОРМА ЭКЗАМЕНАЦИОННОГО БИЛЕТА

2)

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования
«Воронежский государственный институт искусств»

Кафедра истории музыки

Дисциплина _____
(наименование дисциплины)

УТВЕРЖДЕН

На заседании кафедры

«__» _____ 20__ г., протокол №__

Заведующий кафедрой

_____ И.О.Фамилия

ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЙ БИЛЕТ № ____ *

1. Драматургическое решение Третьей симфонии Густава Малера.
2. Продемонстрировать знание научно-методической терминологии по музыкальной форме.
3. Прокомментировать: Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки, ч. 1, 2. - М., 2003.

*Структура билета определяется по усмотрению кафедры.

**К комплекту экзаменационных билетов прилагаются разработанные педагогическим работником и утвержденные на заседании кафедры критерии оценки по результатам зачета (экзамена).

7. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

7.1. Основная литература:

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. - Л., 1971.
2. Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки, ч. 1, 2. - М., 2003.
3. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. - М., 1995. Музыкальная форма. Вып. 2. - М., 2008.
4. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII - XX веков. - М., 1998.
5. Мазель Л.А. Стрoение музыкальных произведений. — М., 1979.

6. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. — М., 1967.
7. Способин И.В. Музыкальная форма. Четвертое издание. - М., 1967.
8. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика. — М., 2007.
9. Холопова В.Н. Форма музыкальных произведений. - СПб., 1999.
10. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. - М., 1974.
11. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Простые формы. - М., 1980.
12. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. - М., 1983.
13. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1. — М., 1988.

7.2.Рекомендуемая литература:

14. Абрамов А. О специфике музыкального содержания // Эстетические очерки, вып. 3. - М., 1973.
15. Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. - М., 1991.
16. Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. — М., 1998.
17. Арановский М.Г. Музыка как форма интеллектуальной деятельности. — М., 2009.
18. Барсова И. Проблема формы в ранних симфониях Густава Малера // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. - М., 1972.
19. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». -М., 1975.
20. Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы. — М., 1989.
21. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, философии и других гуманитарных науках // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
22. Белянская Н.В. Модели времени и движения в музыкальной форме. — Воронеж, 1999.
23. Бенвенист Э. Общая лингвистика. - М., 1974.
24. Бедуш Е.А. Ренессансные песни. – М., 2007.
25. Берберов Р.Н. Специфические структуры хорового произведения. - М., 1981.
26. Бобровский В.П. К вопросу о драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. - М., 1971.
27. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. - М., 1978.
28. Бонфельд М.Ш. Музыка. Язык. Речь. Мышление: опыт системного исследования музыкального искусства. – СПб.: Композитор, 2006.
29. Буцкой А.К. Структура музыкального произведения. — М., Л., 1948.
30. Валькова В. Музыкальный тематизм - мышление - культура. - Н. Новгород, 1992.
31. Волков А. О целенаправляющей роли музыкального текста в процессе композиторского творчества // Процессы музыкального творчества, вып. 5. Труды РАМ им. Гнесиных. - М., 2002.
32. Волькенштейн В.М. Драматургия. — М., 1969.
33. Выготский Л.С. Психология искусства. - М., 1965.
34. Вязкова Е.В. О природе творческого вдохновения и интертекстуальных взаимодействиях // Процессы музыкального творчества, вып. 5. Труды РАМ им. Гнесиных. - М., 2002.
35. Гальперин И. О понятии «текст» // Лингвистика текста. Ч. 2. - М., 1974.
36. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. - М., 1996.
37. Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — М., 1968.
38. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. — М., 1983.
39. Григорьева Г.В. Музыкальные формы XX века. – М., 2004.

40. Демченко А.И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. – М., 2005.
41. Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI в. // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М., 1972.
42. Девуцкий В. Особенности фразировки в музыке. – М., 1987.
43. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины XVIII в. - М., 1983.
44. Зубарева Н.Б., Куличкин П.А. Тайны музыки и математическое моделирование: алгебра или гармония?. гармония и алгебра! – М., 2010.
45. Иванов В. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974.
46. Казарян Н.К. Принципы формообразования в мадригалах Джезуальдо // Теоретические проблемы музыкальной формы. — Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 61. - М., 1982.
47. Катуар Г. Музыкальная форма. Ч. I. - М., 1937. Ч. 2. - 1936.
48. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М., 1976.
49. Кокжаев. Топология музыкального пространства. – М., 2004.
50. Коловский О.П. Анализ вокальных произведений. — Л., 1988.
51. Колшанский Г.В. Контекстная семантика. — М., 1980.
52. Консон Г.Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов. – М., 2010.
53. Конюс Г.Э. Как исследует форму музыкальных организмов метро-тектонический метод. — М., 1934.
54. Крупина Л.Л. Доклассические музыкальные формы. – Воронеж, 2005.
55. Кулаковский Л. Строение куплетной песни. На материале народной и массовой песни. — М, 1939.
56. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. – СПб., 2006.
57. Кюрегян Т.С. Песни средневековой Европы. – М., 2007.
58. Кюрегян Т.С., Ценова В.С. Композиторы о современной композиции: хрестоматия. – М., 2009.
59. Ливанова Т.Н. Музыкальная драматургия И.С.Баха и ее исторические связи. - М, 1980.
60. Линдслей П., Норманн Д. Переработка информации у человека. - М, 1974.
61. Литвих Е.В. Концепция формы в серийной музыке Антона Веберна. – СПб., 2009.
62. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. — М, 1990.
63. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. ~ М., 1977.
64. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. - М., 1970.
65. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Вып. 15. - Тарту, 1981.
66. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // К 60-летию Ю.Н.Холопова. - М., 1992.
67. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М., 1976.
68. Медушевский В.В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы. - М., 1983.
69. Медушевский В.В. К проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоций) // СМ, 1973, № 8.
70. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. - М.: Музыка, 1982..
71. Назайкинский Е.В. История в музыке. – М., 2009.
72. Нозль М. Современный структурализм. - М., 1973.
73. Орлов Г. Древо музыки. - Вашингтон - Санкт-Петербург, 1992.
74. Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма. – СПб., 2004.

75. Семантика музыкального языка: материалы научной конференции. – М., 2005.
76. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. - М., 1973.
77. Соколов О.В. К проблеме типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. - М., 1985.
78. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. - М, 1933.
79. Степанов Ю.С. Язык и метод. — М., 1998.
80. Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. — М., 1985.
81. Тараева Г.Р. Музыкальное содержание: современная научная интерпретация. – Ростов н/Д., 2006.
82. Годоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». — М.: Прогресс, 1975.
83. Тиба Дзюн. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. – М., 2004.
84. Торсуева И.Г. Интонация и смысл высказывания. — М., 1979.
85. Тюлин Ю.Н. Стрoение музыкальной речи. - Л., 1962.
86. Флоренский П. О пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М., 1992.
87. Холопов Ю.Н. Концертная форма у И.С.Баха // О музыке: Проблемы анализа. - М., 1974.
88. Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. – М., 2008.
89. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. - М., 1984.
90. Шабоук С. Искусство - система - отражение. - М., 1976.
91. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». -М., 1975.
92. Девуцкий В. Музыкальная фразировка: теория и исполнительская практика // Музыкально-исполнительское искусство и научное знание. – М.: Государственная классическая академия им. Маймонида, 2012.
93. Девуцкий В. Тайнопись шедевров классической музыки // Искусствознание и гуманитарные науки современной России. Параллели и взаимодействия. – М.: Государственная классическая академия им. Маймонида, 2012.
94. Девуцкий В. Первая симфония Густава Малера: особенности музыкально-драматургической концепции // Проблемы музыкальной науки, 2012, № 1 (10).
95. Девуцкий В. Особенности тембровой драматургии в Третьей симфонии Густава Малера // Проблемы музыкальной науки, Уфа, 2015 / 1 (18).
96. Девуцкий В. Э. Вселенская мистерия 1906 года: духовная концепция Восьмой симфонии Густава Малера // Проблемы музыкальной науки, вып. 2. – Уфа, 2016.

7.3. Перечень музыкальных произведений, изучаемых в рамках данной дисциплины, имеющих в наличии в библиотеке и существующих в аудиозаписях:

№ п/п	Автор(ы)	Наименование
1	2	3
1	Гайдн.	Сонаты.
2.	Моцарт.	Сонаты.
3.	Моцарт.	Симфонии № 40, 41.
4.	Бетховен.	Сонаты.
5.	Бетховен.	Симфонии № 3, 7.
6.	Шуберт.	Сонаты.

7.	Шуман.	Симфонические этюды. Песни.
8.	Шопен.	Ноктюрны. Мазурки. Баллады. Сонаты.
9.	Мендельсон.	Песни без слов.
10.	Лист.	Сонаты. Песни. «Прелюды»
11.	Брамс.	Хоры, Интермеццо.
12.	Малер.	Симфонии № 1, 3. Песенные циклы.
13.	Дебюсси.	«Море», Прелюдии, романсы.
14.	Пуленк.	Романсы. Хоры.
15.	Онеггер.	Симфонии № 2, 3.
16.	Хиндемит.	Фортепианные сонаты. Хоры.
17.	Глинка.	Песни.
18.	Балакирев.	Исламей. Увертюра на 3 русские темы.
19.	Мусоргский.	«Детская». «Без солнца». «Картинки».
20.	Чайковский.	Времена года.
21.	Танеев	Хоры ор. 27.
22.	Скрябин.	Сонаты. Симфония № 2.
23.	Прокофьев.	Сонаты № 2, 3, 4.
24.	Шостакович.	Симфонии № 5, 6, 8, 14.
25.	Мясковский.	Симфония № 6.
26.	Свиридов.	«Курские песни»
27.	Тищенко.	Соната № 5.
28.	Щедрин.	Третий фортепианный концерт.
29.	Шнитке.	<i>Concerto grosso № 1</i>
30.	Носырев.	Симфонии № 1, 4.

7.4. Программное обеспечение дисциплины и Интернет-ресурсы:

<http://nlib.org.ua/ru/pdf/books>

<http://notes.tarakanov.net/composers/b.htm>

www.classic-online.ru

www.musiccritics.ru

<http://dic.academic.ru/> (словари и энциклопедии)

[.http://www.glossary.ru](http://www.glossary.ru) (тематические толковые словари)

<http://musstudent.ru/biblio> (электронная библиотека для музыкантов)

<http://elibrary.ru/defaultx.asp> (научная электронная библиотека)

<http://www.mmu.by/ru/inter.html> (нотные архивы, электронные библиотеки, сайты для музыкантов)

8. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Для работы в классе необходимо фортепиано; классная доска; звуковоспроизводящая аппаратура; в отдельных случаях видеоаппаратура и компьютерная нотная программа «Finale»/

