

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Академия хорового искусства имени В.С. Попова»
Центр непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров
в сфере культуры

ПРИЛОЖЕНИЕ 12 К ДОП
УТВЕРЖДЕНО УЧЕНЫМ СОВЕТОМ
АКАДЕМИИ ХОРОВОГО ИСКУССТВА
ИМЕНИ В.С. ПОПОВА В СОСТАВЕ ДПП ПП

Рабочая программа дисциплины

Музыкальная форма

Дополнительная профессиональная программа
профессиональной переподготовки

**Искусство вокального исполнительства
(с расширенной группой профильных дисциплин)**

Рабочая программа дисциплины
Музыкальная форма

Разработчик программы:

Захаров Юрий Константинович, профессор кафедры истории и теории музыки,
доктор искусствоведения, доцент

1. Аннотация к дисциплине

1.1. Цели и задачи дисциплины

Цель: формирование восприятия музыкального произведения как художественного высказывания, внутреннее строение которого подчинено закономерностям музыкального языка данной эпохи и стиля.

Задачи:

- изучение принципов формообразования в европейской музыке эпохи барокко, венского классицизма, романтизма;
- формирование навыков комплексного анализа музыкального произведения, выявления композиционных схем в их взаимодействии с индивидуальным композиторским замыслом;
- ознакомление с основными терминами полифонии и полифоническими техниками;
- формирование умения выстроить исполнительскую трактовку музыкального произведения в соответствии с его формой.

1.2. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины

Компетенции обучающегося, формируемые в результате изучения дисциплины:	Способен применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности, постигать музыкальное произведение в широком культурно-историческом контексте в тесной связи с религиозными, философскими и эстетическими идеями конкретного исторического периода (ОПК-1)
	Способен постигать музыкальные произведения внутренним слухом и воплощать услышанное в звуке и нотном тексте (ОПК-6)

2. Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине

Категория компетенций	Код и наименование компетенции	Индикаторы достижения компетенции
История и теория музыкального искусства	ОПК-1: Способен применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности, постигать музыкальное произведение в широком культурно-историческом	Знать: – основные этапы развития, направления и стили западноевропейской и отечественной полифонии; – основные типы форм классической и современной музыки; Уметь: – анализировать музыкальное произведение в контексте композиционно-технических и музыкально-эстетических норм определенной исторической эпохи

Категория компетенций	Код и наименование компетенции	Индикаторы достижения компетенции
	контексте в тесной связи с религиозными, философскими и эстетическими идеями конкретного исторического периода.	<p>(определенной национальной школы), в том числе современности;</p> <ul style="list-style-type: none"> – выносить обоснованное эстетическое суждение о выполнении конкретной музыкальной формы; – применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания в профессиональной деятельности; <p><i>Владеть:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – навыками работы с учебно-методической, справочной и научной литературой, аудио- и видеоматериалами, интернет-ресурсами по проблематике дисциплины; – профессиональной терминологией; – практическими навыками историко-стилевого анализа музыкальных произведений; – навыками слухового восприятия и анализа образцов музыки различных стилей и эпох.
Музыкальный слух	ОПК-6: Способен постигать музыкальные произведения внутренним слухом и воплощать услышанное в звуке и нотном тексте.	<p><i>Знать:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – различные виды композиторских техник (от эпохи Возрождения до современности); – принципы гармонического письма, характерные для композиции определенной исторической эпохи; – стилевые особенности музыкального языка композиторов XX века в части ладовой, метроритмической и фактурной организации музыкального текста; <p><i>Уметь:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – пользоваться внутренним слухом; – анализировать нотный текст сочинения без предварительного прослушивания; <p><i>Владеть:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – теоретическими знаниями об основных музыкальных системах; – навыками гармонического, полифонического анализа музыкальной композиции с опорой на нотный текст, постигаемый внутренним слухом.

3. Объем дисциплины, включая контактную работу обучающихся с преподавателем и на самостоятельную работу

3.1. Общая трудоемкость (объем) дисциплины составляет 1 зачетную единицу, 36 академических часов.

3.2. Объем дисциплины по видам учебных занятий (в академических часах):

№	Наименование дисциплины	Общая трудоемкость, час	Всего контактных, час.	Контактная работа			Самостоятельных, час	Распределение часов контактной работы по курсам и семестрам				Формы контроля	
				Лекции	Индивидуальные	Групповые		1 курс		2 курс		Промежуточная аттестация	
								1 семестр	2 семестр	3 семестр	4 семестр	Зачет	Экзамен
12	Музыкальная форма	36	16	8	-	8	20	-	-	8	8	-	4

4. Содержание дисциплины

4.1. Содержание дисциплины, структурированное по темам:

№	Наименование разделов и тем	Всего часов	Контактная работа, часов		Самостоятельная работа, часов	Формы текущего контроля успеваемости
			Групповые	Индивидуальные		
1	Период и песенные формы	8	4	-	4	Устный опрос, выполнение практических заданий
1.1	Классические гомофонные формы. Метрическая структура периода. Большое предложение. Квадратность и её нарушения в периоде. Расширение и сжатие	2	1	-	1	
1.2	Три типа изложения. Песенные формы и их метрическая структура. Дополнение. Простая двухчастная форма и её разновидности (репризная и безрепризная).	2	1	-	1	
1.3	Простая трёхчастная форма и её разновидности. Модификации простых форм (трёхпятчастная, двойная трёхчастная). Трёхчастный период	2	1	-	1	

1.4	Куплетная, куплетно-вариационная, куплетно-вариантная формы	2	1	-	1	
2	Сложные формы	3,5	1,5	-	2	Устный опрос, выполнение практических заданий
2.1	Сложные формы в вокальной музыке. Сложная трёхчастная и сложная двухчастная. Сложные формы в инструментальной музыке. Сложная трёхчастная da capo. Сложная трёхчастная с изменённой репризой; с обратной связкой.	3,5	1,5	-	2	
3	Ход	4	2	-	2	Устный опрос, выполнение практических заданий
3.1	Понятие «ход». Ход и песенные формы. Трёхчастная форма с ходами: а) однотемная; б) двухтемная	2	1	-	1	
3.2	Разновидности двухтемной трёхчастной с ходами. Форма Adagio	2	1	-	1	
4	Рондо. Сонатная форма. Рондо-соната	6	3	-	3	Устный опрос, выполнение практических заданий
4.1	4.1 Форма рондо и её история. Классическое пятичастное рондо	2	1	-	1	
4.2	Сонатная форма. Общая драматургия. Строение экспозиции. Мотивная работа. Строение разработки. Реприза. Рондо-соната	2	1	-	1	
4.3	Общая классификация гомофонных форм классико-романтического периода	2	1	-	1	
5	Полифония	9	5	-	4	Устный опрос, выполнение практических заданий
5.1	Монодический, полифонический, гомофонно-гармонический склад. Основные термины полифонии	2	1	-	1	
5.2	Однотемный (имитационный) и многотемный	2	1	-	1	

	(контрастный) контрапункт. Виды голосоведения. Имитация и канон. Виды канонов.					
5.3	Каноническая секвенция. Контрапункт простой и сложный. Виды сложного контрапункта. Вертикально-подвижной контрапункт.	1,5	1	-	0,5	
5.4	Горизонтально-подвижной контрапункт. Употребление сложного контрапункта в канонах, канонических секвенциях	1,5	1	-	0,5	
5.5	Фуга. Строение экспозиции. Тема, ответ, противосложение, интермедия. Контрэкспозиция. Многотемные фуги; их разновидности. Строение двойной фуги	2	1	-	1	
6	Экзамен	5,5	0,5		5	
	Итого	36	16		20	

4.2. Содержание дисциплины, структурированное по разделам

Раздел первый. Период и песенные формы.

Понятие «музыкальная форма». Музыкальные формы венско-классического этапа как закономерный результат эволюции музыки, превратившейся в автономный художественный язык. Основные немецкие учения о музыкальной форме (Г.К. Кох, А.Б. Маркс, Г. Риман). Преимущество русской музыковедческой школы со стороны немецкой.

Период. Определение. Виды периодов (нормативный – из двух предложений; двойной или сложный – из четырёх; период из трёх предложений).

Метрические функции тактов в нормативном периоде (по Г. Риману). Метрическая обусловленность каденций. Типы каденций. Метрический и графический такт.

Природа расширений в периоде с точки зрения теории Римана (дублировка метрических функций тактов).

Особые случаи неквадратности: «автономные трёхтакты», стилизация или обработка народных мелодий, которым свойственен переменный метр.

Типы изложения в песенных формах (по И. Способину): экспозиционный, срединный, заключительный. Гармонические и метрические признаки каждого из них.

Природа дополнения. Грань между расширением и дополнением.

Песенные формы. Этимология (Lied Formen) и история происхождения термина. Общие принципы строения (начальный период – середина – завершающая часть). Принцип одностемности и однотональности.

Репризная и безрепризная *простая двухчастная форма*. Разновидности безрепризной: 1) с

обычным строением второй части (середина+ЗЧФ [завершающая часть формы]); 2) вторая часть представляет собой *период неэкспозиционного типа*. Это период, гармоническое строение которого имеет черты срединного типа изложения. Здесь присутствуют метрические функции тактов и каденции, однако начинается он с неустойчивой гармонии (D или DD) и может содержать большое число отклонений. Примеры – песни Ф. Шуберта «Дождь слёз» (из цикла «Прекрасная мельничиха»), «Серенада».

Запевно-припевная форма как особая разновидность двухчастной, где каждая из частей представляет собой самостоятельную тему и написана, как правило, в форме обычного периода.

Особенности *трёхчастной* формы в сравнении с двухчастной (более объёмная середина с большим количеством отклонений, возможно, с более глубоким тематическим развитием; полный период в репризе). Простая трёхчастная форма с обычной серединой и с периодом в середине (В.А. Моцарт. Рондо *ля минор*, первая тема; Л. Бетховен. Соната № 9, II часть).

Безрепризная простая трёхчастная форма (в вокальной музыке). Связь безрепризности с сюжетом или с особым композиционным замыслом.

Модификации простой трёхчастной формы: трёхпятчастная и двойная трёхчастная. Двойная трёхчастная форма отличается от трёхпятчастной тем, что при повторении середины в неё вносятся определённые изменения – меняется тональный план, количество тактов. В результате форма становится более динамичной и приобретает черты рондообразности [Ф. Мендельсон. Песня без слов № 14].

Сходство с рондо возрастает при наличии в форме двух разных середин (абаса) [Р. Шуман. Песни «Он прекрасней всех на свете», «Колечко золотое», «Милые сёстры» из цикла «Любовь и жизнь женщины»].

Трёхчастный период занимает промежуточное положение между периодом и простой трёхчастной формой. Он состоит из трёх предложений, второе из которых уподобляется середине, так как в нём выдерживается срединный тип изложения.

Куплетная форма образуется при повторении одной и той же музыки с разным текстом. Это аналог вариационной инструментальной формы.

Форма куплета может представлять собой: а) период; б) простую двухчастную, в том числе – запевно-припевную; в) трёхчастный период.

Куплетно-вариационная форма. Варьируется: а) мелодия (добавляются украшения, фиоритуры, мелкие длительности); б) сопровождение. В последнем случае возникают так называемые «глинкинские вариации» – вариации на неизменную мелодию.

Куплетно-вариантная форма. Здесь нет деления на тему (= первый куплет) и вариации (остальные куплеты). Все куплеты представляют собой равнозначные варианты, за которыми мыслится единый инвариант. Куплетно-вариантная форма предполагает более серьёзные изменения от куплета к куплету, чем куплетно-вариационная: в мелодических фразах сохраняются лишь опорные звуки; серьёзно меняется гармония, тональный план; может изменяться форма куплета, в т.ч. количество тактов.

Раздел второй. Сложные формы.

Понятие о рангах форм. Первый ранг – период, второй – простые формы, третий – сложные. Сложные формы как состоящие из простых. Основные разновидности – сложная трёхчастная репризная АВА и сложная двухчастная АВ.

В каждой части сложной формы – своя тема; иногда части различаются по тактовому размеру и слегка – по темпу. Примеры сложной трёхчастной формы – песни Ф. Шуберта «Мельник и ручей» («Прекрасная мельничиха»), «Воспоминание» («Зимний путь»).

Сложная двухчастная форма лишена репризы. В вокальной музыке это обычно объясняется сюжетом (П.И. Чайковский. Романс «Мы сидели с тобой...»; ариозо Лизы («Откуда эти слезы...») из оперы «Пиковая дама»).

Сложные формы в инструментальной музыке ведут своё происхождение от барочных

танцев (бурре, гавот, пассье, менуэт и др.) da saro и от оперных арий (опера-серия) da saro.

В сюитах, партитах, концертах И.С. Баха обычное устройство средних частей – «менуэт I – менуэт II – менуэт I da saro», «гавот I – гавот II – гавот I da saro» и т.д. В концертах средние разделы подобных форм традиционно называются «трио» (что связано с инструментальным составом – basso continuo плюс два мелодических инструмента).

В венско-классическую эпоху сложные трёхчастные формы da saro нормативны для менуэтов в составе сонатно-симфонического цикла. Средняя часть менуэта пишется для облегчённого состава оркестра и сохраняет за собой название «трио». Сложные формы в инструментальной музыке подразумевают большую тематическую самостоятельность каждой части (чем вокальные). Контраст между частями называется «контраст-сопоставление».

В XIX веке наряду с трёхчастными формами da saro начинают существовать формы с изменённой репризой. Реприза может сокращаться или, наоборот, усиливаться, динамизироваться.

Если первая часть была написана в простой трёхчастной форме, то в третьей от неё может остаться только период (П. Чайковский. Вальс *fis-moll* из оп. 40; Ф. Шопен. Прелюдия № 15 *Des-dur*). Реприза может обогащаться фактурными рисунками из средней части (П. Чайковский. «Ноябрь (На тройке)» из цикла «Времена года»).

Если в репризе произошла серьёзная трансформация начального образа, она называется «динамическая».

Вторая часть сложной формы может быть соединена с третьей посредством небольшой связки.

Раздел третий. Ход.

«Ход» – понятие, введённое в теорию музыки А.Б. Марксом. Согласно Марксу, ход (*Gang*) – одна из первичных форм изложения музыкальной мысли (две другие – предложение и период).

Ход – это гармонически и метрически неустойчивый раздел, который ведёт от одной темы к другой. Ход воплощает движение музыкальной мысли, постепенную трансформацию музыкального образа. Ход противопоставляется периодам и песенным формам.

	песенные формы	ходы
метрическая структура	твёрдая (многоуровневая квадратность; метрич. функции тактов)	«рыхлая» (отсутствуют метрич. функции; квадратность нарушается)
каденции	есть (каденционные рифмы)	нет
модуляция	возможны малые модуляции (субсистемы; секвенции в середине)	происходит <i>большая модуляция</i>
композиционная функция	развёрнутое изложение темы	переход от одной темы к другой

Ход реализует «производный контраст».

Ход предложениями (или *ходообразный период*) – период, второе предложение которого представляет собой точную транспозицию первого в другую тональность. Используется в разработках, иногда в ходообразных зонах побочной партии.

Согласно А.Б. Марксу, формы с ходами называются «рондо». Однотемная трёхчастная форма с ходами – это «первая форма рондо», двухтемная – «вторая форма рондо».

Однотемная: Тема – ход – Тема (А ход А). Примеры: Л. Бетховен. Соната № 22 I часть (А ход А ход А – разрастание формы по принципу трёхчастной); Ф. Шопен. Ноктюрн *f-moll*.

Двухтемная: Тема 1 – ход – Тема 2 – ход – Тема 1 (А ход В ход А). Ход от второй темы к первой называется *возвратный ход*.

Мы выделяем три разновидности такой формы:

- 1) А В ход А;
- 2) А ход В ход А;

3) А ход В А ход В.

Все эти формы характерны для медленных частей сонатно-симфонических циклов, и поэтому в немецкой теории иногда называются «форма Adagio».

Третья из них «стоит особняком» и в советской теории не без оснований получила наименование «сонатная форма без разработки». Она имеет соответственный тональный план (Т-D, Т-Т), а ходы играют роль связующей партии. «А» - главная партия, «В» - побочная (иногда к ней примыкает и заключительная).

Примеры:

1) Л. Бетховен. Соната № 4, II часть; Й. Брамс. Интермеццо b-moll (op.117, №2);

2) В.А. Моцарт. Концерт № 23 для ф-но с оркестром, II часть (возвратный ход заменён связкой); Й. Брамс. Симфония № 3, II часть;

3) Л. Бетховен. Вторые части сонат № 5 и № 17.

Раздел четвёртый. Сонатная форма. Рондо-соната.

Рондо французских клавесинистов (Ф. Куперен, Ж.Ф. Рамо, Ж. Шамбоньер, Ж.Ф. Дандриё) – чередование рефрена (rondeau) и куплетов (couplet). Рефрен в форме предклассического периода; проводится от трёх до пяти раз, чередуясь с «куплетами» (эпизодами). Эпизоды модулирующие (в пределах близкородственных тональностей), тематически не контрастны рефрену.

И.С. Бах. Рондо из Партиты c-moll. Рондо из Английской сюиты e-moll (I часть Пасспье).

Классическое пятичастное рондо (рондо венских классиков) представляет собой чередование рефрена с двумя эпизодами; части формы соединены ходами:

А ход В ход А (ход) С ход А.

Рефрен пишется в форме периода или в простой двух(трёх)частной форме. Если рефрен в простой трёхчастной форме, его второе (иногда и третье) проведение может быть сокращено до периода.

Первый эпизод не всегда имеет устойчивую форму; иногда он похож на ход на новом материале. Как правило, пишется в одной из тональностей доминантовой группы.

Второй эпизод всегда пишется в устойчивой форме, чаще всего в простой трёхчастной. Тональности – одноимённая или субдоминантовая.

Сонатная форма. Родившись из традиционной позднебарочной двухколенной формы $||:T \square D:||: \square S \square T:||$, сонатная форма в творчестве Й. Гайдна и В.А. Моцарта выросла до развёрнутой композиции, построенной на сопоставлении контрастных тем, в которой центральный раздел посвящён интенсивной разработке тематического материала. Вся форма пронизана мотивной работой. В творчестве Л. Бетховена сонатная форма вобрала в себя диалектические принципы становления и развития идей (тема побочной партии теперь *выводится* из темы главной; в заключительной партии происходит частичное *снятие* противопоставления главной и побочной).

В разработке достигнутое неустойчивое равновесие разрушается. Основные темы сталкиваются, частично разрушаются; в их борьбе иногда рождается новая тема, новая мысль. Реприза – радость вновь обрётённой устойчивости; подтверждение главной мысли. В репризе снимается тональное противопоставление главной и побочной темы; в заключительной партии достигается полное равновесие.

В главной партии – всегда одна тема (однородная или контрастная). Главная тема должна быть лаконичной и содержать в себе импульс к дальнейшему движению, т.е. не исчерпываться внутри себя.

Форма главной партии – период или большое предложение, изредка простая двух- или трёхчастная (последнее – чаще в эпоху романтизма). В начале ГП (а иногда и перед вторым предложением) может находиться *вводная часть* (см. Пятую симфонию, сонаты №№ 2, 4, 6 Бетховена).

Связующая партия начинается либо после полной совершенной каденции в конце главной

(как серия дополнений или на новом материале), либо как второе большое предложение (первое было в ГП), либо как реприза простой трёхчастной формы.

Связующая партия представляет собой ход. Первый её раздел – в первоначальной тональности (м.б. похож на продолжение ГП). Второй раздел – собственно модулирование. Третий – доминантовый предыкт к тональности побочной партии.

Иногда внутри связующей партии «прячется» *промежуточная тема* – новая тема в форме неоконченного периода.

Побочная партия, как правило, более продолжительна и содержит в себе несколько разделов: 1) неоконченный период; 2) ход; 3) сдвиг и подход к каденции; 4) полная совершенная каденция (часто с трелью). В момент разрешения в тонику начинается заключительная партия.

Сдвиг – это резкое (неприготовленное) изменение характера движения, как правило связанное с возвратом мотивов главной или связующей партии. Обычно сдвиг звучит *fortissimo*, но бывает и «тихий сдвиг». Наличие сдвига объясняется риторическими закономерностями.

В зоне побочной партии может быть две (изредка три) темы. В таком случае, между первой и второй темой бывает ход. Первая тема может быть в неожиданной тональности, вторая – всегда в доминантовой.

Заключительная партия иногда построена на собственной теме, иногда представляет собой цепочку дополнений. Здесь останавливается тематическое и тональное развитие. Для этой партии характерен заключительный тип изложения.

Мотивная работа. Строение разработки. Мотив – это ритмическая и звуковысотная фигура, центрированная вокруг сильной доли. Различаются затактовые мотивы и мотивы, начинающиеся с сильной доли. Мотив – основная единица темы. Длина мотива обычно равна метрическому такту.

Звуковысотность мотива в течение произведения может меняться, ритмическая сторона сохраняется. Изменение ритма приводит к утрате идентификации мотива.

Мотивной работой в музыке венских классиков пронизана не только разработка, но и все части сонатной формы. Основные приёмы мотивной работы: 1) перегармонизация; 2) частичное изменение звуковысотного рисунка (расширение интервалов и т.п.); 3) проникновение мотива в другие пласты фактуры (из мелодии – в сопровождение и наоборот и др.); 4) новое сочетание различных мотивов (последовательное и в одновременности); 5) вычленение одного мотива из пары и повторение его; 6) постепенное видоизменение ритмической стороны мотива вплоть до его нивелирования, превращения в ОФД.

Разработка – это часть сонатной формы, преимущественно посвящённая развитию тем и активному тональному движению. Разработка анализируется в двух аспектах: 1) форма разработки и тональный план; 2) тематическая работа.

Формы разработок очень индивидуальны и с трудом поддаются обобщению. Тональный план ещё с позднебарочных времён подчиняется следующей закономерности: 1) движение вниз по квинтовому кругу; 2) достижение удалённой тональности (крайние варианты – тональность II низкой ступени или тритонового соотношения) и пребывание в ней; 3) движение вверх по квинтовому кругу; 4) доминантовый предыкт к репризе. Однако возможны и другие алгоритмы.

Обобщение позволяет выделить следующий инвариант формы разработки: 1) короткий вводный или вступительный раздел, где проводится одна из экспозиционных тем в неэкспозиционной тональности; как правило, она проводится не до конца и начинает разрушаться; 2) активное модулирование посредством секвенции или канонической секвенции (на материале ГП или СП, иногда ЗП); дробление и другие приёмы тематической работы; 3) пребывание в достигнутой тональности, где возможен один из следующих вариантов: а) излагается тема побочной партии; б) излагается новая тема (тогда это называется «эпизод в разработке»); в) продолжается развитие темы ГП или СП, но на органном пункте или с длинными звеньями секвенции; 4) возвратный ход, который заканчивается доминантовым предыктом. Соседние разделы могут соединяться в один. Второй раздел может превращаться в

два раздела.

Приёмы тематической работы: 1) дробление; 2) секвенция; 3) трансформация темы за счёт мотивных преобразований и перегармонизации; 4) новые комбинации тем; 5) соединение темы с мотивами из другой темы (по вертикали); 6) последовательное преобразование темы и превращение её в новую тему. Начиная с композиторов-романтиков, используется соединение в одновременности двух контрастных тем (Ф. Шопен. Соната № 2, I часть, разработка).

Рондо-соната. Форма, сочетающая в себе черты рондо и сонатной формы. Признаки рондо: 1) рефрен (главная партия) проводится не менее трёх раз; 2) рефрен повторяется сразу после побочной (заключительной) партии; 3) тематическая пестрота при ослабленной сквозной линии развития. Признаки сонатной формы: 1) первый блок тем (А ход В) уподобляется сонатной экспозиции (ГП СП ПП ЗП) и полностью повторяется в репризе в рамках главной тональности; 2) вместо второго эпизода (или наряду с ним) может быть разработка.

Схема формы:

рефрен – ход – I эпизод – рефрен – (ход) – II эпизод (или разработка) – ход – рефр. – ход – I эпиз. – кода

ГП – СП – ПП ЗП – ГП – (ход) – центр. эпизод (разраб.) – ход – ГП – СП – ПП ЗП – кода.

Отличия экспозиции рондо-сонаты от сонатной: 1) главная партия обычно замкнута; пишется в форме периода или в простой двухчастной; 2) СП-ПП-ЗП сокращены в сравнении с сонатой; заключительной партии может и не быть; 3) не всегда присутствует сдвиг в зоне ПП.

Раздел пятый. Полифония.

Монодический, полифонический, гомофонно-гармонический склад. Основные термины полифонии. Монодия – одноголосие в исторические эпохи, когда многоголосия ещё не существовало (григорианское пение, знаменный распев).

Рождение гомофонно-гармонического склада. Вертикальный и горизонтальный аспекты музыкальной ткани. Виды фактуры.

Определения и этимология понятий: полифония, контрапункт, гетерофония.

Понятие о строгом и свободном стиле. Мотетная форма. Текстомузыкальная строка.

Однотемный (имитационный) и многотемный (контрастный) контрапункт.

Виды голосоведения: прямое (в т.ч. параллельное), противоположное, косвенное, смешанное.

Способы преобразования темы: увеличение (*augmentatio*), уменьшение (*diminutio*), обращение (инверсия, *inversio*), ракоход (*cancrizans*).

Имитация – повторение в каком-либо голосе мелодии, непосредственно перед этим прозвучавшей в другом голосе. Начинаящий голос называется *Proposta* (итал. *proposta* – предложение), отвечающий – *Risposta* (итал. *ответ*).

Расстояние вступления. Интервал вступления.

Виды имитаций (точная и свободная; частичная – ритмическая или звуковысотная; имитация с преобразованием в респосте [с респостой в увеличении, обращении, инверсии]). Имитация на две темы (двойная).

Канон – строгая имитация, где в респосте воспроизводится не менее двух *отделов*. Отдел канона – фрагмент, равный расстоянию вступления.

Виды канонов: 1) первого или второго разряда; 2) конечный или бесконечный; 3) канон с преобразованием (увеличение, уменьшение, инверсия, ракоход). Канон на две темы (двойной), на три темы (тройной) и т.д.

Бесконечный канон – вид канона, где пропоста и респоста возвращаются к своему началу и могут быть повторены без перерыва в имитировании.

Бесконечные каноны в народной музыке.

Каноническая секвенция – разновидность бесконечного канона, где пропоста и респоста возвращаются к своему началу на другой высоте и, т.о., повторяются каждый раз с высотным сдвигом (на один и тот же интервал).

Параметры канонической секвенции: расстояние вступления, интервал вступления, шаг секвенции, длина звена секвенции. Перекрестная миграция материала между двумя (тремя) голосами.

Простой контрапункт – соединение мелодий, не предполагающее возможности их последующего соединения в новой комбинации.

Сложный контрапункт – соединение мелодий, предполагающее такую возможность.

Первое (в рамках рассматриваемого произведения) соединение мелодий называется *первоначальное*. Соединения, полученные из первоначального путём изменения расстояния между мелодиями по высоте или по времени, а также путём преобразования одной из них (или всех), называются *производными*.

Виды сложного контрапункта (по С.И. Танееву): 1) подвижной контрапункт; 2) контрапункт, допускающий удвоение; 3) контрапункт, допускающий преобразование.

Виды подвижного контрапункта: вертикально-подвижной, горизонтально-подвижной, вдвойне-подвижной.

В *вертикально-подвижном контрапункте* производное соединение образуется в результате высотного сдвига между мелодиями, участвующими в первоначальном соединении.

Виды вертикально-подвижного контрапункта определяются интервалом, выражающим высотный сдвиг. Этот интервал называется *показатель вертикального сдвига* – *index verticalis*. I_v положительный, если расстояние между мелодиями увеличивается (верхняя мелодия смещается вверх, нижняя – вниз), отрицательный, если оно уменьшается (верхняя мелодия смещается вниз, нижняя – вверх) и тем более, если голоса меняются местами.

Как правило, используется контрапункт с противоположной перестановкой голосов. Его основные разновидности: 1) контрапункт октавы ($I_v = -7, -14, -21$); 2) контрапункт дуодецимы ($I_v = -11, -18$); 3) контрапункт децимы ($I_v = -9, -16, -23$). Правила трансформации интервалов первоначального соединения в интервалы производного соединения.

В *горизонтально-подвижном контрапункте* производное соединение образуется в результате временного сдвига между мелодиями, участвующими в первоначальном соединении. Сдвиг измеряется в счётных долях или в тактах. В этом виде контрапункта не существует каких-либо закономерностей превращения интервалов первоначального соединения в интервалы производного.

Этимология термина «*фуга*» и история его применения.

Экспозиция – раздел, посвящённый показу темы через чередование её проведений в главной и доминантовой тональности. Проведение темы в тональности доминанты называется «ответ». Реальный и тональный ответ. Противосложение. Удержанное противосложение. Интермедия.

Строение темы (ядро//развёртывание; ядро//развёртывание+каденция). Кодетта.

Если после показа темы во всех голосах тема вновь проводится в главной и доминантовой тональности во всех голосах (или за исключением одного из них), образуется *контрэкспозиция*. Как правило, здесь иной порядок проведения темы; часто контрэкспозиция начинается с ответа и неодноголосно.

Строение фуги: экспозиция – (контрэкспозиция) – развивающая часть – завершающая часть. Развивающая часть начинается с проведения темы в неэкспозиционной тональности. Как правило, между экспозицией и развивающей частью находится модулирующая интермедия (которая относится к экспозиции).

В развивающей части тема проводится, как правило, в тональностях первой степени родства. Иногда проведения темы образуют подобие пары «тема-ответ» (например, тема проводится в параллели и в её доминанте). Интермедии усложняются по полифонической технике.

Завершающая часть фуги начинается с проведения темы в главной тональности. В отличие от экспозиции, это проведение не бывает одноголосным. В завершающей части тема не

обязательно проводится во всех голосах; не обязательно присутствует проведение в доминанте. Перевес главной тональности должен быть ощутимым.

Многотемные фуги подразделяются на три группы: 1) без соединения тем; 2) с соединением тем; 3) fuga на хорал.

Фуги без контрапунктирования тем сочинялись в добаховские времена (Д. Букстехуде, органные фуги *fis-moll*, *E-dur*) и представляли собой последовательность экспозиций на разные темы, иногда разделяемые импровизационными интермедиями.

Фуги с соединением тем иначе называются сложными (двойными, тройными – по количеству тем). Они подразделяются на фуги с совместным экспонированием тем и с раздельным экспонированием тем. В форме с совместной экспозицией темы излагаются одновременно, каждая проводится во всех голосах. Темы контрастны по типу движения (В.А. Моцарт. двойная fuga *Kyrie eleison* из Реквиема).

Двойные фуги с раздельным экспонированием обычно строятся по следующему плану: экспозиция на I тему – разв. часть на I тему – экспозиция на II тему – разв. часть на II тему – завершающая часть, где темы соединяются (контрапунктируют друг другу).

Фуга на хорал встречается в двух основных разновидностях: 1) fuga движется на фоне хоральной мелодии, излагаемой в одном из голосов (или в оркестре) крупными длительностями (здесь хорал выступает как *cantus firmus*); 2) fuga складывается из экспозиций на каждую фразу хорала (при этом полифоническое изложение средних фраз может больше напоминать развивающие части фуги). Эта разновидность близка мотетной форме. Примеры на первый тип – фуги из кантат №№ 3, 25, 116, на второй тип – fuga из кантаты № 80 И.С. Баха.

5. Перечень учебно-методического обеспечения для самостоятельной работы обучающихся

5.1. Содержание и формы самостоятельной работы обучающихся в процессе освоения дисциплины

№	Наименование разделов и тем	Количество часов на самостоятельную работу	Содержание и формы самостоятельной работы
1	Период и песенные формы	4	- работа с конспектами лекций; - освоение учебного пособия «Методика анализа периодов и песенных форм»; - прослушивание и самостоятельный анализ музыкальных произведений;
2	Сложные формы	2	- работа с конспектами лекций; - освоение учебного пособия «Методика анализа периодов и песенных форм»; - прослушивание и самостоятельный анализ музыкальных произведений;
3	Ход	2	- работа с конспектами лекций; - работа с текстом «Песенные формы и ходы», с таблицей «Формы с ходами»;

			<input type="checkbox"/> прослушивание и самостоятельный анализ музыкальных произведений.
4	Рондо. Сонатная форма. Рондо-соната	3	- работа с конспектами лекций; - работа с музыковедческой литературой; - прослушивание и самостоятельный анализ музыкальных произведений;
5	Полифония	4	- работа с конспектами лекций; - работа со схемой «Виды сложного контрапункта»; - прослушивание и самостоятельный анализ музыкальных произведений
6	Экзамен	5	- подготовка к экзамену.

5.2. Методы и средства реализации образовательного процесса

1) Методы и средства, направленные на теоретическую подготовку:

- мелкогрупповые занятия;
- самостоятельная работа.

2) Методы и средства, направленные на практическую подготовку:

- практические занятия;
- самостоятельная работа.

При реализации дисциплины применяются следующие виды учебной работы:

Практическое занятие – практическое занятие, предполагающие приоритетное использование интерактивных форм обучения.

Самостоятельная работа. Самостоятельная работа представляет собой обязательную часть образовательной программы, выполняемую обучающимся вне аудиторных занятий в соответствии с заданиями преподавателя. Результат самостоятельной работы контролируется преподавателем.

Перечень учебно-методического обеспечения для самостоятельной работы обучающихся по дисциплине:

- 1) Краткое изложение содержания тем дисциплины.
- 2) Учебное пособие Ю.К. Захарова «Методика анализа периодов и песенных форм».

3) Краткие тексты «Песенные формы и ходы», «Куплетная, куплетно-вариационная, куплетно-вариантная формы», таблицы и схемы «Формы с ходами», «Гомофонные формы классико-романтической эпохи», «Виды сложного контрапункта».

6. Фонд оценочных средств по дисциплине

Фонд контрольных заданий, перечень форм и процедур, предназначенных для определения качества освоения обучающимися учебного материала, а также методические указания по освоению дисциплины, описываются в отдельном документе «Оценочные средства дисциплины».

7. Перечень основной и дополнительной литературы, ресурсов информационно-телекоммуникационной сети "Интернет"

7.1. Основная литература:

1. Захаров Ю.К. Методика анализа периодов и песенных форм: учебное пособие. М.: АХИ им. В.С. Попова, 2012.
2. Захаров Ю.К. Особенности претворения формы развертывания в вокальных произведениях в эпоху барокко («ария с ритурнелем»): учебно-методическое пособие. М.: АХИ им. В.С. Попова, 2020.
3. Захаров Ю.К. Развертывание как принцип изложения музыкальной мысли в эпоху барокко: учебно-методическое пособие. М.: АХИ им. В.С. Попова, 2019.
4. Способин И.В. Музыкальная форма. М., 2019.
5. Фраёнов В.П. Учебник полифонии. М.: Музыка, 2022.
6. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 1999.

7.2. Дополнительная литература:

1. Абдуллина Г.В. Конспекты по анализу музыкальных форм. СПб.: Композитор, 2013.
2. Арановский М.Г. Симфонические искания: Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979.
3. Аренский А.С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М.: ГМИ, 1921.
4. Арутюнов Д.А. Сочинения П.И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 2016.
5. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971.
6. Берков В.О. Гармония и музыкальная форма. 2-е изд. М.: Ленанд, 2015.
7. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978.
8. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. М.: НИЦ "Московская консерватория", 2011.
9. Горюхина Н.А. Эволюция сонатной формы. 2 изд. К.: Музична Україна, 1973.
10. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. М.: Музыка, 1977.
11. Дубравская Т.Н. Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М., 1972. С. 55-97.
12. Дубравская Т.Н. Полифония: Учебник для высшей школы. М.: Альма Матер: Академический Проект, 2008.
13. Заднепровская Г.В. Анализ музыкальных произведений. М.: Владос, 2003.
14. Захаров Ю.К. О смысле и ценности анализа музыки // Вестник АХИ. 2018. № 9. С. 7-22.
15. Захаров Ю.К. «Опера Нищего»: нотные материалы // ACADEMIA: музыкознание, исполнительство, педагогика». № 5(6). 2023. С. 90-101.

16. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: Принципы, приёмы. М.: Музыка, 1983.
17. Казанцева Л.П. Мелодия и интонация // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 6-12.
18. Катуар Г.Л. Музыкальная форма. Ч. 1-2. М., 1934-36.
19. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII – XX веков. М.: Сфера, 1998.
20. Лаврентьева И.В. Вариантность и вариантная форма в песнях Шуберта // От Люлли до наших дней. М., 1967. – С. 30-70.
21. Лаврентьева И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978.
22. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1960.
23. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.
24. Моисеева Д.И. Анализ музыкальных произведений (методическое пособие). Нижний Новгород, 2012. – 74 с.
25. Мюллер Т.Ф. Полифония: учебник М.: Музыка, 1989.
26. Петров Ю.П. Тайнопись музыки барокко: сборник научных трудов и воспоминаний об авторе. М.: Музыка, 2019. 440 с.
27. Пясковский И.Б. Полифония: Мультимедийное учебное пособие (программный комплекс). Киев, 2007.
28. Рагс Ю.Н. Анализ музыкального произведения: на пути к слушателю. Очерки. СПб.: изд-во “Лань”, “Планета музыки”, 2022. – 396 с.
29. Римап Г. Катехизис истории музыки: История музыкальных форм. Изд. 2. М.: Либроком, 2012.
30. Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма: учебник по анализу. СПб.: Композитор, 1998.
31. Ручьевская Е.А. Работы разных лет. Том II. О вокальной музыке. СПб.: Композитор, 2011.
32. Ручьевская Е.А., Широкова В.П., Иванова Л.П., Климовицкий А.И., Кузьмина Н.И., Коловский О.П., Романовский Н.В. Анализ вокальных произведений. Л.: Музыка, 1988.
33. Селицкий А.Я. Музыкальная драматургия. Теоретические проблемы. СПб.: изд-во “Лань”, “Планета музыки”, 2022.
34. Симакoва Н.А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1985.
35. Фраёнов В.П. Музыкальная форма: Курс лекций / ред.-сост. О.В. Фраёнова. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2003.
36. Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2006.
37. Холопов Ю.Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М.: Музыка, 1978. С. 105-163.
38. Холопов Ю.Н. Музыкальные формы классической традиции. Статьи и материалы. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012.

39. Холопов Ю.Н. О русской и зарубежной музыке: Статьи. Материалы. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2022.
40. Холопов Ю.Н. Принципы классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971. – С. 65-94.
41. Холопов Ю.Н. Три рондо. К исторической типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. Труды РАМ им. Гнесиных. Вып. 132. М., 1994. – С. 113-125.
42. Холопова В.Н. О природе неквадратности // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974. С. 73-106.
43. Холопова В.Н. Теория музыки: Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм. СПб.: Лань, 2002.
44. Холопова В.Н. Феномен музыки: монография СПб.: изд-во “Лань”, “Планета музыки”, 2023. – 452 с.
45. Хохлов Ю.Н. Песни Шуберта. Черты стиля. М.: Музыка, 1987.
46. Хохлов Ю.Н. Строфическая песня и ее развитие от Глюка к Шуберту. М.: Куншт, 1997.
47. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М.: Музыка, 1980.
48. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч. 1. М.: Музыка, 1988.
49. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М.: Музыка, 1984.
50. Шульгин Д.И. Словарь музыковедческих терминов и понятий. М.: Директ-Медиа, 2014.

8. Перечень ресурсов информационно-телекоммуникационной сети "Интернет", включая электронные образовательные ресурсы, современные профессиональные базы данных и информационные справочные системы

Современные профессиональные базы данных

1. Национальная электронная библиотека. Режим доступа: <https://нэб.рф>
2. ЭБС "Лань". Режим доступа: <https://e.lanbook.com>
3. Электронная библиотека «Научное наследие России» (раздел «Музыка. Музыковедение»). Режим доступа: <http://e-heritage.ru/unicollections/list.html?id=42033952>
4. Сайт Ю.Н. Холопова, раздел «Электронная библиотека». Режим доступа: <http://www.kholopov.ru>

Информационные справочные системы

1. «Академик» (энциклопедии по всем направлениям, в т. ч. БСЭ, Брокгауз, словари по литературе и искусству, музыке, режим доступа: <http://dic.academic.ru>)

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Академия хорового искусства имени В.С. Попова»

2. ScorSer – специализированный поисковик для профессиональных музыкантов и исполнителей. Режим доступа: <http://www.scorser.com/search.aspx>
3. Единое окно доступа к информационным системам. Раздел «Музыка. Музыковедение» http://window.edu.ru/catalog/?p_rubr=2.2.80.1.8

Перечень информационных технологий, используемых при осуществлении образовательного процесса по дисциплине, включая перечень программного обеспечения и информационных справочных систем

В процессе лекционных и практических занятий используется следующее программное обеспечение:

- программы, обеспечивающие доступ в сеть Интернет (например, «Googlechrome»);
- программы, демонстрации аудио- и виде материалов (например, проигрыватель «Windows Media Player»).

9. Материально-техническое обеспечение дисциплины

Вид учебной работы	Тип аудитории с описанием материально-технического обеспечения
<p>Лекционные и практические занятия (мелкогрупповые)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. специализированная аудитория с фортепиано, аудиоаппаратурой и средствами для демонстрации графических иллюстраций; 2. фонотека и видеотека, оснащённые современной аппаратурой, с наличием аудио- и видеозаписей изучаемых музыкальных произведений. 3. библиотека, читальный зал с необходимой учебной и нотной литературы; 4. фонотека и видеотека, оснащённые современной аппаратурой.