

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

АРКТИЧЕСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
Кафедра искусствоведения

О.Э. Добжанская

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

Учебное пособие

Якутск
2018

УДК 781.5
ББК 85.31

Рецензенты:

Синельникова О.В. – доктор искусствоведения, профессор, Кемеровский
государственный институт культуры и искусств

Шейкин Ю.И. – доктор искусствоведения, профессор, Арктический
государственный институт культуры и искусств

Добжанская О.Э. Музыкальная форма : Учебное пособие / М-во науки и высшего образования РФ; Аркт. гос. ин-т культуры и искусств. – Якутск : АГИКИ, 2018.

Учебное пособие «Музыкальная форма» предназначено для подготовки по программам высшего образования ФГОС ВО 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» (профили «Музыкальная педагогика», «Музыковедение»), программе ФГОС ВПО 62.073100 «Музыкально-инструментальное исполнительство», квалификация (степень) выпускника – «бакалавр». Оно содержит тексты лекций с разборами музыкальных примеров, вопросы и задания, методические материалы и рекомендации для студентов.

Пособие адресовано студентам Арктического государственного института культуры и искусств, обучающимся по направлениям «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство», «Музыкально-инструментальное исполнительство».

© Добжанская О.Э, 2018

© АГИКИ, 2018

Оглавление

От автора	7
Музыкальные жанры.....	9
Определение и классификация.....	9
Жанровое содержание, жанровая стилистика, жанровый стиль	9
Отражение жанров и жанрово-стилистических средств в профессиональной музыке.....	10
Эволюция музыкальных жанров.....	12
Жанровый анализ произведения	13
Музыкальная форма.....	14
Содержание и форма музыкального произведения.....	14
Функции частей музыкальной формы	15
Разделы, выполняющие «специальные» функции	17
Средства музыкальной выразительности.....	21
Мелодия.....	21
Интонационная основа мелодии	21
Мелодическая линия	23
Динамика мелодического развития	25
Метр и ритм	29
Стопа.....	30
Важные термины и понятия темы «Метр и ритм»	31
Гармония и ее роль в музыкальном развитии.....	33
Музыкальные склады.....	34
Музыкальный материал	35
Музыкальная тема и тематизм	36
Структурное членение темы.....	36
Масштабно-тематические структуры	37
Методы тематического развития	38
Принципы музыкального развития.....	38
Период.....	40
Классификация периодов	40
Классический (нормативный) период	41
Периоды с особенностями.....	42
Периоды со структурными особенностями:	42
Периоды с гармоническими особенностями:.....	43
Периоды с особенностями метрической организации:	43
Когда период не образуется?.....	45
Что может следовать после периода?	45
Стилевые особенности периода	46
Период в творчестве Й. Гайдна.....	46
Период в музыке В.А. Моцарта	47
Период в творчестве Л. Бетховена.....	47
Период в музыке композиторов-романтиков.....	48
Ф. Шуберт и Р. Шуман.....	48
Ф. Лист	49

Ф. Шопен.....	49
Й. Брамс и Р. Вагнер	49
Импрессионисты.....	50
Новая венская школа.....	50
Период в русской музыке	51
Выводы.....	52
Простые формы	53
Простая двухчастная форма	53
Развивающая двухчастная форма AA ₁	53
Контрастная (безрепризная) двухчастная форма АВ	54
Репризная двухчастная форма.....	55
Развивающе-репризная двухчастная форма.....	56
Развивающе-контрастная двухчастная форма	56
Простая трехчастная форма.....	58
Развивающая трехчастная форма AA ₁ A.....	58
Контрастная трехчастная форма АВА.....	59
Безрепризная (нерепризная) трехчастная форма ABC.....	60
Сложные формы	63
Сложная трехчастная форма.....	63
I часть сложной трехчастной формы	63
Средняя часть типа <i>трио</i>	63
Средняя часть типа <i>эпизод</i>	63
III часть сложной трехчастной формы	64
Кода в сложной трехчастной форме	64
Использование сложной трехчастной формы.....	64
Виды усложнения формы	64
Промежуточная форма.....	64
Сложная двухчастная форма	65
Концентрическая форма	65
Рондо	67
Основные этапы исторического развития формы рондо	67
Рондо в творчестве И.С. Баха.....	67
Рондо у венских классиков	68
Рондо в творчестве композиторов-романтиков	69
Рондо в творчестве композиторов II половины XIX – XX вв.	70
Рондообразные формы	70
Формы с добавочным рефреном	71
«Чётное рондо».....	71
Вариационная форма.....	72
Строгие (фигурационные) вариации	72
Свободные (романтические) вариации.....	74
Вариации на <i>basso ostinato</i>	74
Отличие чаконь от пассакалии	75
Вариации на неизменную мелодию (глинкинские вариации).....	76

Двойные вариации.....	77
Старинные формы	80
Старинная двухчастная форма.....	80
Старинная сонатная форма.....	81
Старинная концертная форма.....	82
Сонатная форма	84
Строение сонатной формы	85
Экспозиция.....	85
Главная партия.....	85
Связующая партия.....	86
Побочная партия.....	86
Заключительная партия.....	87
Разработка	88
Разработка типа «разработанная экспозиция».....	88
Эпизод в разработке	88
Методы развития в разработке.....	88
Основные разделы разработки	89
Реприза	90
Сокращенная реприза.....	91
Зеркальная реприза.....	91
Дополнительные разделы сонатной формы.....	91
Вступление	91
Кода	91
Особые разновидности сонатной формы	92
Рондо-сонатная форма	95
Строение рондо-сонатной формы.....	95
Экспозиция.....	96
Средняя часть.....	96
Реприза	96
Дополнительные разделы	96
Разновидности рондо-сонатной формы.....	96
Применение рондо-сонатной формы.....	97
Циклические формы.....	99
Основные типы циклических форм	99
Старинная танцевальная сюита.....	99
Сонатно-симфонический цикл	102
Четырехчастный сонатно-симфонический цикл	102
Трехчастный сонатно-симфонический цикл.....	103
Интонационные связи в цикле	103
Тональные соотношения частей сонатно-симфонического цикла.....	103
Средства объединения цикла	104
Аналогии сонатно-симфонического цикла с другими формами.....	104
Контрастно-составные формы	106
Смешанные и свободные формы	107

Смешанные формы.....	107
Функциональная организация смешанных форм.....	107
Виды смешанных форм.....	108
Модифицированная сонатная форма.....	108
Сонатно-циклическая форма.....	108
Сонатно-вариационная форма.....	109
Другие разновидности смешанных форм.....	109
Свободные формы и их историческое развитие.....	110
Форма в музыке XX–XXI века.....	112
Использование классических и романтических форм в музыке XX века.....	113
Новый тематизм.....	114
Типы музыкальной драматургии.....	116
Формообразующая роль гармонии.....	117
Додекафонно-серийная техника композиции.....	118
Ритмические принципы в формообразовании.....	119
Мелодико-линейный принцип формообразования.....	120
Метод сериализма.....	121
Алеаторика.....	121
Минимализм и репетитивный метод.....	122
Основные подходы к анализу музыкальной формы.....	123
Методические материалы и рекомендации по курсу «Музыкальная форма».....	125
Словарь музыкальных терминов.....	125
План анализа мелодии.....	125
План анализа музыкальной темы.....	125
Составление композиционной схемы произведения.....	126
Строение письменной (контрольной) работы по анализу музыкальной формы отдельного произведения.....	127
Требования к реферату.....	127
Список литературы и источников.....	129
Краткий словарь музыкальных терминов (музыкальные формы и жанры).....	137

От автора

Умение анализировать музыкальное произведение, понимать его содержание без словесных объяснений (программы, написанной композитором), а исходя из внутренней организации музыкальной ткани – это навык, очень важный для музыканта-исполнителя, который должен играть не ноты, но – музыку в ее настоящем понимании. Для преподавателя музыки умение анализировать музыкальную форму необходимо, чтобы объяснить ученику внутреннюю логику музыкального произведения, научить учащегося понимать смысл пьесы, которую он разучивает. Оно приходит на помощь лектору и ведущему концерта, когда необходимо составить текст для сопровождения концертной программы, исходя из нотных текстов произведений. Не говоря о том, что умение анализировать музыку необходимо, как воздух, исследователю для работы с произведениями композиторов.

Учебное пособие, лежащее перед вами, представляет собой курс лекций по дисциплине «Музыкальная форма», снабженный методическими материалами (заданиями, вопросами, базовыми шаблонами для анализа средств музыкального языка произведения и его музыкальной формы). В конце каждой темы и раздела имеются задания для самостоятельного выполнения студентом, они могут быть использованы как основа для самостоятельной работы по дисциплине для студентов-заочников.

Пособие ориентировано на приобретение студентами направления подготовки ВО 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» (профили «Музыкальная педагогика», «Музыковедение»), программе ФГОС ВПО 62.073100 «Музыкально-инструментальное исполнительство», следующих общекультурных и профессиональных компетенций: работать с научной и искусствоведческой литературой, пользоваться профессиональными понятиями и терминологией (ОК-4); анализировать произведения литературы и искусства (ОК-5); использовать методы гуманитарных и социально-экономических наук в различных видах профессиональной и социальной деятельности (ОК-13); разрабатывать темы лекций (лекций-концертов), выступать с лекциями, уметь комментировать исполняемые в лекциях (лекциях-концертах) произведения музыкального искусства, быть ведущим концертных программ (ПК-3); анализировать процесс исполнения музыкального произведения или постановки музыкально-театрального произведения, умением проводить сравнительный анализ разных исполнительских интерпретаций (ПК-5); преподавать дисциплины профильной направленности (ПК-8); создавать музыкальные произведения различных жанров (ПК-17); осуществлять аранжировки музыкальных текстов, использовать различные приемы обработки музыкального материала, осуществлять подбор и выстраивание музыкально-

фоновых элементов, выполнять преобразование звуковой материи с помощью специальной электронной техники (ПК-18).

Пособие написано по результатам преподавания автором данного лекционного курса в Арктическом государственном институте культуры и искусств. В качестве примеров, приводятся произведения отечественной и зарубежной музыкальной классики, для выполнения самостоятельной работы студента привлекается музыка якутских композиторов.

Хочется выразить благодарность учителям: преподавателю Киевского музыкального училища им. Р.М. Глиэра Лидии Васильевне Несвет, доценту Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки Ирине Яковлевне Нейштадт, чьи подробные лекции по предмету «Анализ музыкальных произведений» составили базу знаний автора по данной дисциплине и фрагментарно вошли в текст учебного пособия.

Музыкальные жанры

Определение и классификация

Слово жанр (франц. *genre*) означает «род, вид, обычай, манера, вкус».

Музыкальные жанры – это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с определенными типами содержания, разными жизненными назначениями, определенными условиями бытования, исполнения и восприятия музыки.

За многовековую историю развития музыкального искусства появилось множество музыкальных жанров. Для того чтобы понять их разнообразие, жанры лучше классифицировать.

Классификация музыкальных жанров (по сфере использования):

1. Массово-бытовые жанры: песни, танцы, марши, сигнальные жанры (фанфары, колокола, охотничьи наигрыши)
2. Театральные жанры: опера, балет, оперетта, музыка к драматическим спектаклям, музыка к кинофильмам
3. Концертные жанры: симфония, концерт, увертюра, кантата, оратория, соната, камерный ансамбль, инструментальная миниатюра (разных жанров), романс и др.
4. Церковные жанры (духовная музыка): месса, пассионы, реквием, хорал, псалом и др.

Все жанры подразделяются на 2 группы:

1. Первичные жанры (исторически более старые)
2. Вторичные жанры (жанры профессиональной музыки, они возникли на основе первичных).

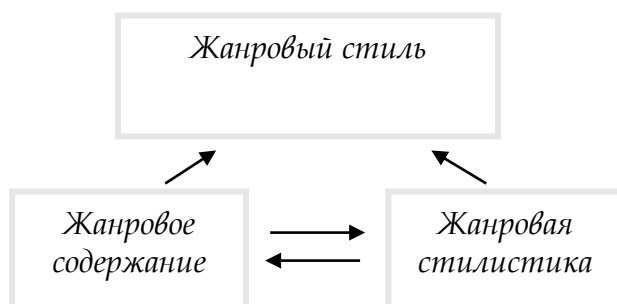
Жанровое содержание, жанровая стилистика, жанровый стиль

Каждый из музыкальных жанров имеет определенную сферу содержания и определенный комплекс музыкально-выразительных средств. Например, для хорала (протестантского хорового песнопения) в немецкой музыке свойственны христианское богослужбное содержание, строгие и возвышенные образы, вокальное исполнение, особая многоголосная аккордовая фактура (часто она называется хоральной) при главенстве канонической мелодии, простота гармонии. Жанр лирической протяжной песни характеризуется печально-лирическими образами, вокальным исполнением, подголосочной полифонией, медленным темпом, словообрывами в тексте и другими средствами, которые маркируют данный жанр. То есть, в каждом жанре закреплено устойчивое сочетание образности и музыкально-языковых средств.

Жанровое содержание – это круг образов, характерный для определенного жанра.

Жанровая стилистика – это музыкально-выразительные средства (языковые средства), характерные для определенного жанра

Жанровый стиль – система устойчивых признаков жанра (охватывает закономерности жанрового содержания и жанровой стилистики).



Отражение жанров и жанрово-стилистических средств в профессиональной музыке

Жанровое начало проявляется в музыке на разных уровнях:

1. на уровне целостной системы средств жанра,
2. на уровне языковых средств,
3. на уровне драматургии произведения.

Рассмотрим каждый случай в отдельности.

1. Композиторы обращаются к воплощению жанрового начала на уровне целостной системы средств жанра, достигая разной степени приближения к жанровому первоисточнику или удаления от него. Для этого используют следующие способы:
 - 1) Жанровая обработка – гармонизация цитируемой мелодии, имеющей жанровую определенность; досочинение многоголосия в соответствии с определенным жанром. Рус. музыка – Римский-Корсаков, Чайковский. Укр. музыка – Лысенко, Леонтович, Лятошинский, Ревуцкий.
 - 2) Жанровая стилизация – нарочитое воспроизведение стиля жанра определенной эпохи, национальной школы, индивидуального композиторского стиля (Чайковский, Интермедия «Искренность пастушки» из оперы «Пиковая дама»; Равель «Гробница Куперена»).
 - 3) Создание оригинального сочинения, свидетельствующего о глубинном проникновении в закономерности стиля жанра; индивидуальное осмысление, переосмысление, трансформация, открытие новых возможностей жанра. Ф. Шуберт – Лендлеры, Вальсы; Ф. Шопен – Прелюдии, Этюды; Ф. Лист – Этюд.
 - 4) Жанровая пародия.
 - 5) Жанровая транскрипция.
2. Как жанровое начало проявляется на уровне языковых средств? Обращаясь к уже сложившимся жанрам, композитор заимствует отдельные жанрово-стилистические средства и их комплексы и

претворяет их в тематизме (или музыкальном материале) своих произведений. При этом, жанрово-стилистические средства и их комплексы являются носителями образного содержания жанра. Композитор может опираться в тематизме как на одну жанровую основу, так и на несколько.

- 1) Моножанровая основа музыкального материала – предполагает использование стилистических средств какого-либо одного жанра (Й. Гайдн, Симфония № 103, I часть Г.П. – танцевальная жанровая основа)
 - 2) Полижанровая основа характеризуется сочетанием стилистических признаков нескольких жанров (от 2 до 5-6) в одновременности или последовательности. В частности, для прелюдий Ф.Шопена характерна полижанровая основа, вследствие чего возникают многогранные, поэтичные музыкальные образы. Ф. Шопен, Прелюдия E dur – 5 жанровых основ (хорал, марш, фанфара, гимн, прелюдия). Ф. Шопен, Прелюдия № 2 a moll – 5 жанровых основ (траурный марш, хорал, Dies irae, декламационные интонации - речитатив, фанфара, прелюдия). Ф. Шопен, Прелюдия № 17 As dur – 5 жанровых основ (романс, вальс, ноктюрн, бойчасов – колокол, прелюдия)
3. Композиторы применяют жанрово-стилистические средства как особое драматургическое средство, способ развития:
- 1) Жанровое цитирование (воссоздание какого-либо конкретного жанра или его фрагмента в произведении). Это применяется для того чтобы точнее передать характеристику эпохи или персонажа, подчеркнуть национальную природу образа. С этой целью вводят народные песни в операх: Н. Римский-Корсаков «Снегурочка» (хор «Ай, во поле липенька», Масленица), П. Чайковский «Евгений Онегин» – 2 хора («Болят мои скоры ноженьки» и «Уж как по мосту-мосточку») из 1 картины; «Пиковая дама» – Песенка графини, М. Мусоргский «Хованщина» – Песня Марфы.
 - 2) Жанровое варьирование (изменение жанровой основы темы в процессе развития) – например, С. Рахманинов «Вариации на тему Шопена». Крайним случаем жанрового варьирования выступает жанровая трансформация – коренное изменение жанровой основы темы и изменение образа в процессе варьирования (Рахманинов Рапсодия на тему Паганини, Шуман Симфонические этюды, Брамс Вариации на тему Паганини, а также многие произведения Шопена, Шуберта, Шамана, Листа. В

частности, в симфонических поэмах Листа подвергается жанровым вариациям монотематизм).

- 3) Жанровая полифония (сочетание 2 или более жанрово определенных голосов или пластов музыкальной ткани). Шопен Прелюдия № 2; Мусоргский «Картинки с выставки»: пьеса «Два еврея, богатый и бедный» – в репризе сочетаются 2 пласта, представляющих жанры плача и волевые декламационные интонации. Двойные и тройные фуги Баха (фуга *cis moll* из II тома ХТК основана на 2 темах – активно-моторной теме инструментального происхождения и хроматически нисходящей мелодии, вокальной по своей природе).
- 4) Жанровая модуляция (переход в процессе развития от одного жанра к другому). Чайковский Симфония № 6, Часть 3 (Скерцо – марш).

Разнообразные жанрово-стилистические средства применяются композиторами для конкретизации образного содержания музыки.

Эволюция музыкальных жанров

Зарождение музыкальных «жанров» связано с эпохой первобытного строя. Музыка была тесно связана с жизнью, бытом, трудом людей, с разговорной речью. Пять основ музыки той поры – декламация, моторность, распевность, звукоизобразительность, сигнальность – явились основами музыкальных жанров последующих эпох.

К древнейшим относятся массово-бытовые жанры. Генетически связанные с ними жанры профессиональной музыки возникли позже. В целом, профессиональную музыку без жанровых влияний представить себе трудно. Жанровое начало может проявляться ясно, конкретно (в музыке реалистической) или обобщенно, в виде обобщенно-жанровых начал декламационности, моторности, распевности, сигнальности, звукоизобразительности (в музыке старинной и современной).

Сформировавшись, жанры эволюционировали, откликаясь на эстетические влияния времени, получая разное преломление в творчестве разных композиторов.

В связи с исторической необходимостью жанры рождались и отмирали.

Эволюция жанра включала этапы постоянного накопления количественных изменений (эволюция средств жанра) и этапы качественного изменения жанров, их переосмысления в новые эпохи (романтизм, XIX век, XX век).

В процессе эволюции жанры взаимодействовали, обмениваясь стилевыми средствами. В результате возникли синтетические жанры. Они возникали не только внутри музыкального искусства, но и на рубеже разных видов искусства (музыка и поэзия, музыка и живопись и др.).

В результате эволюции жанров достигалось расширение их образной сферы за счет внутренних количественных изменений в жанре и за счет взаимодействия с другими жанрами.

Возникли смешанные жанры, которые трудно разграничить (симфония-оратория, симфония-балет).

Процессы взаимодействия жанров, образования новых и коренного изменения старых активизировались в XX веке под влиянием бурных социальных событий, воздействием научно-технической революции. Научно-техническая революция наложила значительный отпечаток на развитие жанров: в XX веке возникают новые жанры (киномузыка, музыка к теле- и радиоспектаклям, свето- и цветомузыка, лазерные музыкальные шоу и др.), возникает электронная и компьютерная музыка, совершенствуется инструментарий.

В связи с этим, перспективы развития жанров велики.

Жанровый анализ произведения

Жанрово-стилистический анализ музыки необходим, так как знание жанровой основы музыки дает объективную почву для понимания содержания.

Жанровый анализ произведения предполагает выявление жанрового начала на разных уровнях музыкального произведения: опеределение жанровых истоков тематизма, анализ жанрового развития в произведении, выявление индивидуального осмысления композитором жанра и использования жанрово-стилевых средств, оценку традиционного и новаторского в использовании жанровых средств.

Задание:

- 1) Составить реферат (7–10 страниц) на тему «Особенности стиля и эволюции музыкального жанра ...» (можно выбрать жанр самостоятельно или по совету преподавателя, взяв материал из статьи о данном жанре в «Музыкальной энциклопедии»). При изложении осветить характерные для жанра черты содержания и стилистики. При написании и оформлении работы, необходимо опираться на требования к реферату из раздела «Методические материалы и рекомендации» данного пособия.
- 2) Проанализировать жанровую основу прелюдий Шопена (критерии оценки: 12 прелюдий – на «отлично», 6 прелюдий – «хорошо», 3 прелюдии – «удовлетворительно»).
- 3) Сочинить жанровые вариации на тему песни «Я на камушке сажу» (как минимум 3 вариации, использовать в качестве жанровой основы марш, хорал, польку, баркаролу и др.).
- 4) Записать новые термины в Словарь музыкальных терминов.

Литература по теме:

- Амрахова А.А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки: выпуск 2016/3 (15). С. 18–29.
- Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
- Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.
- Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с: ноты.
- Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке: Серия: Брошюры «Вопросы эстетики». М: «Её Медиа», 2012.
- Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. Ч. 2. Л., 1981.

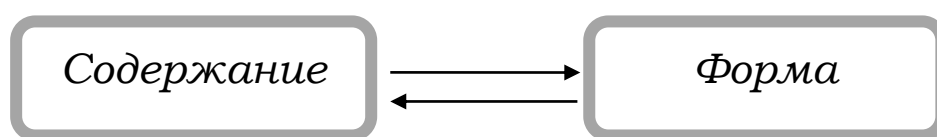
Музыкальная форма

Содержание и форма музыкального произведения

Содержание произведения – это отражение реальной действительности в музыкальных образах.

Форма – система выразительных средств, служащих для воплощения содержания.

Музыкальное произведение представляет собой систему содержания и формы (см. рисунок ниже). Элементы в этой системе неравнозначны. Содержание преобладает над формой. Форма выполняет подчиненную роль, она служит средством воплощения содержания. И в этой неравнозначности заключается противоречие.



Единство формы и содержания обусловлено их тесной взаимосвязью: данное содержание воплощается при помощи конкретных данных средств, изменение средств будет нести рождение нового содержания. В качестве примера, приведем форму вариаций: в каждой новой вариации изменяются выразительные средства (фигурации, лад, гармония, склад, темброрегистр и др.), что приносит в проведение темы новые оттенки содержания.

Например, в Сонате для клавира № 11 A-dur В.А. Моцарта I часть представляет собой вариации. Песенно-танцевальная грациозная тема (Andante grazioso) представляет светлый, уравновешенный образ чистоты и простоты. Затем, в процессе вариационных изменений, характер темы изменяется. В Вариации I благодаря введению в мелодию хроматизмов и орнаментов, тема приобретает «галантный» стиль, становится изысканной и утонченной. В Вариации II изменение ритмической основы темы (введение триольности) способствует появлению взволнованного характера, а появление сопровождения (стаккато с форшлагами) приносит в образ шутивно-простонародных характер. В вариации III, благодаря смене ладотональности (одноименный минор) в образ привносится светлая печаль и лирика. В вариации IV (снова мажорной) в музыку вводятся фанфарные интонации (в верхнем регистре), что способствует появлению яркого, праздничного колорита. Вариация V звучит в медленном темпе Adagio, в ней благодаря введению мелодической хроматики снова возникает утонченный «галантный» образ. В вариации VI изменение темпа на быстрый (Allegro), появление двудольной метрики приносит новый образный колорит, своей открытой праздничностью предвосхищающий образы заключительной частью сонаты – Рондо в турецком стиле.

Содержание всегда оформлено, а форма всегда содержательна. Это значит, что музыкального образа без формы не существует (музыкальное содержание всегда должно быть оформлено определенными музыкально-выразительными средствами). С другой стороны, комплекс музыкально-выразительных средств всегда воплощает определенное содержание (он не может быть лишен эмоционального состояния и образных ассоциаций). Для того, чтобы познать содержание программной музыки, связанной с текстом, исходным моментом является словесная основа и образные ассоциации, рожденные выразительными средствами. Для понимания чистой инструментальной музыки необходимо изучение элементов формы.

В узком смысле форма имеет 3 значения:

1. **Форма-процесс** – логическое развертывание музыкального материала на протяжении музыкального произведения. От зарождения экспозиционного музыкального материала через его развитие, преобразование, столкновение с другим материалом к итогу – результату развития. **Логическая формула развития $i : m : t$** (i – initium “начало”, “стимул”; m – movere “двигать”, motus “движение”; t – terminus “конец”, “итог”). Процесс развития музыкального материала называется **формообразованием**.
2. **Форма-структура** (строение). К ней относятся такие понятия, как фраза, предложение, период. Структура связана с расчлененностью музыкального развития на части, разделы, построения.
3. **Форма-схема** – это абстрактное воплощение формы-структуры через буквенное, графическое или словесное обозначение. Например: АВА – трехчастная форма, АВАСА – рондо, $AA_1A_2A_3$ – вариации.

Функции частей музыкальной формы

Содержание музыкального произведения раскрывается во времени – в процессе логического развертывания музыкального материала. Каждый из этапов развертывания (часть, раздел, построение) выполняет определенную функцию (то есть, имеет какое-то значение в целом). К логически необходимым функциям, присутствующих во всех музыкальных формах, относятся следующие:

1. Экспозиционная (изложение темы)
2. Срединная (развивающая)
3. Заключительная (подытоживающая).

Логически необходимые функции имеют самостоятельные типы изложения (комплексы средств, закономерности композиции), характерные для каждой из функций.

Признаки экспозиционной функции

1. Изложение темы.

2. Тонально-гармоническая устойчивость (преобладание основной тональности или родственных тональностей при модуляции или отклонении), кадансирование.
3. Использование законченной формы – периода.

Признаки серединной функции

1. Развитие темы (вычленение элементов, их секвенционное или имитационное развитие), изложение новой темы.
2. Неустойчивость тонально-гармонического развития (частые отклонения и модуляции, широкий охват тональностей, избегание основной тональности, применение диссонансных созвучий, эллиптических сочетаний, окончание раздела – часто на D органном пункте).
3. Дробность структуры.

Признаки заключительной функции

1. Фрагментарное проведение темы.
2. Тонально-гармоническая устойчивость (утверждение основной тональности, преобладание тонических созвучий и опора на тонике, кадансирование в основной тональности, иногда введение T органного пункта, отклонения в S тональности).
3. Укрупнение построений, структурное суммирование.

Найдем экспозиционную, серединную и заключительную функции в произведении П.И. Чайковского:

П.И. Чайковский «Песнь жаворонка. Март» (из цикла «Времена года»). В пьесе экспозиционную функцию выполняет первый 10-тактовый период – это изложение основной темы, прихотливым ритмическим рисунком, орнаментальными украшениями, гибкой мелодической линией воплощающей песню жаворонка. Серединную функцию выполняет средний раздел (такты 11-30), основанный на развитии основной темы. В нем происходит темброво-гармоническое развитие элементов темы, в конце раздела тема дробится на более мелкие структуры (двухтактные, затем однотактные). Для среднего раздела характерно накопление ладо-гармонического напряжения (последние 8 тактов строятся на D органном пункте). В третьем разделе (реприза) происходит возврат к экспозиционной функции, тема звучит в первоначальном виде. Заключительная функция ярко проявляется в коде (последние 8 тактов), где тема уже не звучит целиком, а проводится фрагментарно в разных регистрах. Тональная устойчивость подчеркнута утверждающими тонику кадансовыми оборотами.

Разделы, выполняющие «специальные» функции

В некоторых музыкальных формах появляются разделы, выполняющие «специальные функции». Таковы разделы: вступление, предыкт, связующий, кода, дополнение, реприза, разработка. Кратко их опишем.

1. **Вступление** – раздел, который предшествует изложению темы или какой-либо части формы. Вступление не имеет самостоятельного типа изложения.

Вступления бывают: предыктовые, экспозиционного типа, разработочные. По масштабам они могут быть разные (от кратких – до крупных).

Примеры:

- a) *И.С. Бах Партита для клавира № 2 c-moll (BWV 826). I часть Sinfonia начинается медленным вступлением экспозиционного типа, торжественно-траурного характера, длительность вступления 7 тактов.*
- b) *Л. Бетховен Соната для фортепиано № 8 c-moll «Патетическая», I часть. Вступление экспозиционного типа, патетического характера, в медленном темпе (такты 1-11), заканчивается предыктом к главной партии.*
- c) *Л. Бетховен Соната для фортепиано № 17 d-moll, I часть. Вступление экспозиционного типа, основано на контрастном сопоставлении тематических элементов (Largo/Allegro), заканчивается предыктом к главной партии. Длительность вступления 20 тактов.*
- d) *Э. Григ «Песня Сольвейг». Вступление экспозиционного типа, звучит перед запевом.*

2. **Предыкт** – раздел, в котором происходит накопление ладо-гармонической неустойчивости перед изложением темы или каким-либо разделом формы.

Для предыктов характерно введение D органного пункта, нагромождение неустойчивости, диссонирующих гармоний.

Ранее записывалось: предыкт – неустойчивый затакт перед изложением темы или разделом формы.

Примеры:

- a) *И.С. Бах ХТК (I том). Прелюдия № 1 C-dur. Такты 24–31 – предыкт на D органном пункте создает кульминационное напряжение перед заключительным разделом (и последующей фугой).*
- b) *И.С. Бах ХТК (I том). Прелюдия № 5 D-dur. Такты 27–34 – предыкт на D органном пункте, затем на уменьшенном септаккорде, создает кульминационное напряжение перед заключительным разделом (и последующей фугой).*

- с) *И.С. Бах ХТК (I том). Прелюдия № 8 es-moll. Такты 32–35 – предыкт на гармонии уменьшенного септаккорда перед заключительным разделом (предыкт совпадает с кульминацией произведения).*
- д) *Л. Бетховен Соната для фортепиано № 8 c-moll «Патетическая», I часть. В длительном предыкте на D органном пункте перед репризой (28 тактов) накапливается напряжение, которое разрешится с появлением темы главной партии.*

3. **Связующий** раздел, или **связка** (если раздел короткий) – соединяет два разных раздела формы, или разные тональности (например, связующая партия). В конце связующего раздела может быть предыкт.
Примеры:

- а) *П.И. Чайковский «Подснежник» (из цикла «Времена года»). Короткая связка в конце среднего раздела перед репризой (такты 53–58) основана на повторе интонаций 2-й темы среднего раздела, служит для перехода в основную тональность B-dur, заканчивается кратким предыктом (2 такта).*
- б) *В.А. Моцарт Соната № 12 F-dur, I часть. Связующий раздел довольно продолжительный (такты 23–40), он соединяет главную и побочную партии (F-dur и C-dur) через переходы в тональности d-moll, c-moll, As-dur, G-dur.*

4. **Кода** – раздел заключительного характера, который вводится после окончания основной формы произведения.

Примеры:

- а) *П.И. Чайковский «Баркарола» (из цикла «Времена года»). Форма произведения – сложная 3-частная с кодой (последние 16 тактов).*
- б) *П.И. Чайковский «Осенняя песня» (из цикла «Времена года»). Кода – 7 тактов в заключении произведения.*
- с) *П.И. Чайковский «У камелька» (из цикла «Времена года»). Кода (последние 7 тактов произведения) строится на музыкальном материале средней части пьесы.*
- д) *Э. Григ «Песня Сольвейг». Кода строится на теме вступления.*

5. **Дополнение** – небольшой раздел заключительного характера, закрепляющий тонику в кадансовом обороте. Дополнение вводится к небольшим построениям (периоду и т.п.).

Примеры:

- а) *П.И. Чайковский «Подснежник» (из цикла «Времена года»). Дополнение – последние 4 такта в конце произведения – строится на кадансовых оборотах.*

б) В.А. Моцарт Соната № 12 F-dur, I часть. Вторая главная партия фанфарного характера (такты 13–22) заканчивается дополнением (два кадансовых оборота D–T).

с) Л. Бетховен Соната для фортепиано № 8 c-moll «Патетическая», II часть. Дополнение – 4 такта в конце произведения – основано на кадансовых оборотах D–T.

6. **Реприза** – раздел, в котором повторяется тема или часть произведения. Между экспозиционной и репризной частью должен помещаться развивающий или контрастный раздел.

Примеры: репризы в классических сонатных формах.

7. **Разработка** – средний раздел сонатной или рондо-сонатной формы, для которого характерно напряженное тематическое развитие. Для разработочного метода развития характерно вычленение элементов из тем экспозиции их длительное ладогармоническое и темброво-фактурное развитие. В разработке широко используются секвенции, имитации. Структура разработки отличается дробностью (деление на мотивы, фразы).

Примеры: разработки в классических сонатных формах.

Подведем итоги нашего рассуждения о логически необходимых и «специальных» функциях частей музыкального произведения и представим их в таблице:

Всеобщие функции развития	i (initium) импульс	m (motus) движение	t (terminus) заключение
Общие логические функции	Экспозиционная (изложение темы)	Серединная (развивающая)	Заключительная
Композиционные функции	Вступление, изложение темы	Разработка, предыкт, связка	Реприза, дополнение, кода

Задание:

- 1) проанализировать содержание и форму (систему выразительных средств) в одной из пьес «Детского альбома» П.И. Чайковского (пьеса на выбор студента).
- 2) Одно произведение проанализировать и выявить функции частей музыкальной формы (экспозиционную, серединную, заключительную), а также дополнительные разделы. Студент сдает задание в устной форме, иллюстрирует свой ответ игрой, пением. Произведение выбирается студентом индивидуально из программы, которую он исполняет по специальности или дополнительному инструменту.
- 3) Записать новые термины в Словарь музыкальных терминов.

Литература по теме:

Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 231 с.

Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 336 с.

Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII — XX вв [Электронный ресурс] : учебное пособие / А.Ю. Кудряшов. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург :

Лань, Планета музыки, 2010. — 432 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1975>. — Загл. с экрана.

Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1972. 384 с.

Очеретовская Н.Л. Содержание и форма в музыке. Л.: Музыка, 1985. 111 с.

Способин И.В. Музыкальная форма: учебник общего курса анализа. М.: Музыка, 2012. Параграфы 6-11.

Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебное пособие / В.Н.

Холопова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/30435>. — Загл. с экрана. (Глава III «Классические инструментальные формы», п. 2 «Функции частей музыкальной формы»).

Средства музыкальной выразительности

Мелодия

Мелодия (от греч. *мелос* ‘напев, песня’ и *ода* – ‘песня’) – музыкальная мысль, выраженная одногласно.

Наряду с термином «мелодия», употребляются слова «мелодика», «мелос».

Необходимо дать определения данным понятиям.

Мелодия – 1) музыкальная мысль, выраженная в одногласной последовательности звуков, организованных в ладовом и метроритмическом отношении. 2) элемент музыки, который характеризуется изменениями звуковысотных отношений в одногласной последовательности звуков.

Мелос – обобщенное обозначение мелодической стихии, распевности. Слово «мелос» применяется в музыковедческой литературе, исследующей закономерности народно-песенного искусства.

Мелодика – 1) Совокупность и основные свойства многих мелодий какого-либо жанра, рода или стиля (мелодика романсов Глинки, мелодика Прокофьева). 2) Учение о мелодии.

Интонационная основа мелодии

Мелодия имеет интонационную основу, и это роднит ее с речью.

Интонация – понятие многоплановое. Поясним содержание этого понятия:

- 1) Качество произнесения текста (Б.В. Асафьев), интонирование – это осмысленное произнесение текста. Например: вопросительная интонация, интонация утверждения и т.д.
- 2) Интонация – мелодический оборот, определенный в смысловом отношении, организованный в ритмическом, тембровом, ладовом и других отношениях.
- 3) Точность воспроизведения высоты звуков (например, при игре на скрипке говорят «он точно интонирует»).

Разнообразные интонации, составляющие мелодию, определяют ее характер, образное содержание мелодии. В мелодии могут содержаться интонации активные, пассивные, утвердительные, восклицательные, вопросительные, призывные, интонации вдоха, плача (*lamento*), спокойные, возбужденные, повествовательные и другие.

Мелодия может включать однотипные интонации, но иногда опирается на разноплановые, разнохарактерные интонации. Возникновение интонационного противоречия в мелодии связано с противоречивой, драматической характерностью образного содержания.

При **анализе интонационной основы** мелодии важно выявить типы интонаций, указать, какими музыкально-выразительными средствами они созданы и какое значение для образного содержания мелодии они имеют.

Анализ ладовой основы мелодии позволяет уточнить, углубить образную сферу мелодии, обогатить ее новыми ассоциациями. Он должен включать: 1) определение лада, 2) анализ соотношений звуков, интервалов, отдельных

оборотов в ладу (устойчивых, неустойчивых). 3) определение ладо-тональной окраски, колорита. 4) определение значения неаккордовых звуков в мелодии.

В качестве примера, рассмотрим мелодию главной партии Сонаты № 1 для фортепиано Л.Бетховена.

Л. Бетховен Соната оп. 2 No 1

Allegro

5

В основе интонационного развития лежит контраст, противоречие разных типов интонаций. Первая интонация (такт 1 нотного примера) – активно восходящая (движение по звукам минорного трезвучия), целеустремленная, связана с маршевой жанровой основой (что проявляется в равномерной ритмической пульсации длительностями, равными долям такта, пунктирном ритме, ямбических «затактовых» интонациях). Опора на устойчивые звуки лада придает интонации значительность, уверенность, определенность. Тональный колорит фа минора привносит оттенок суровости, напряженности, драматизма. Штрих стаккато способствует острым акцентам каждого звука.

Вторая интонация (такт 2 нотного примера) заканчивает каждый мелодический подъем плавным нисходящим движением с изящным орнаментальным украшением. Она полностью противоположна активной целеустремленности первой интонации своей распеванностью, плавностью мелодической линии (поступенное движение), штрихом легато, направлением мелодического движения.

Данные интонации можно соотнести с тезисом и антитезисом, их противопоставление в первой мелодической фразе (двухтакт) является источником для дальнейшего мелодического развития. Таким образом первый двухтакт является не только началом развития, но и его стимулом, так как содержат контрастные интонации.

Взяв за основу логическую формулу $i : t : t$ (начало : движение : итог), разберем дальнейшее. Следующий двухтакт является видоизмененным повторением первого (изменяется регистр, гармония, нет затакта). В фазе t (развитие) интонации становятся более концентрированными и сжатым: первая (восходящие скачки) сжимается до патетически

восходящего форшлага, вторая не изменяется по размеру, начиная таким образом доминировать. В итоговой фазе t (7-8 такты) первая интонация достигает высотной кульминации (аккордовое арпеджио), после чего мелодия мягко спускается к вводному тону, орнаментально опевая тонику. Таким образом, мелодическое развитие в периоде, пройдя необходимые логические фазы, заканчивается лирической женственной интонацией на слабом времени (снятием), и воспроизводит ситуацию «разговора» между первым и вторым интонационными элементами.

Мелодическая линия

Мелодический рисунок – графическое воплощение звуковысотности мелодии. При анализе мелодической линии необходимо учитывать ряд параметров. Расскажем о них ниже.

1. Направление мелодического движения. Большинство мелодий сочетают разные направления движения (восходящее, нисходящее, горизонтальное). **Восходящее движение** связано с эмоциональным подъемом, нарастанием напряжения, динамизацией, активизацией образа. *В «Лакримозе» Моцарта мелодическая линия восходит на дуодециму (от «ре» 1 октавы до «ля» 2 октавы), это длительное восхождение с коротким спадом вызывает необходимость продолжения движения.*

Нисходящему движению мелодии соответствует динамический спад, успокоение, нейтрализация напряжения. *В заключительном разделе пьесы «Смерть Озе» из оркестровой сюиты Э. Грига «Пер Гюнт» происходит перестроение мелодического движения (если основная мелодия движется вверх по принципу «движение с преодолением», то заключительная мелодия зеркально движется вниз, что приводит к образному успокоению, динамическому затуханию, иставиванию звучности).*

Горизонтальное движение (или движение «на месте») применяется, когда образ музыки раскрывается при повышенной роли других средств выразительности – ритма, гармонии, темпа и др. *(Рондо Фарлафа, партия Графини в «Пиковой даме», Вторая часть Симфонии № 7 Л. Бетховена).*

Взаимосвязь направлений движения в одной мелодии, их соотношение (уравновешиваются или нет) имеют важное выразительное значение и являются формообразующим импульсом.

2. Сочетание скачков и поступенного движения. Широкие ходы, **скачки в мелодии** (на интервал квинты и более) всегда звучат ярко, напряженно, они связаны с индивидуальной выразительностью мелодии, часто определяют ее характер. *Например, восходящий скачок на малую сексту в главной партии Симфонии № 40 Моцарта (часть I) определяет характер лирического, трепетного образа этой части.*



Поступенное движение создает непрерывность мелодической линии, звучит интонационно нейтрально и более спокойно, чем скачки. *Тема Финала («К радости») Симфонии № 9 Л. Бетховена звучит спокойно, уравновешенно.*

Скачок с заполнением. Поступенное движение часто используется для нейтрализации энергии скачка. Существует закономерность сочетания скачка с заполнением (поступенным движением в диапазоне скачка, в противоположном направлении). Наиболее уравновешенные по развитию мелодии сочетают скачки с заполнением. *Снова вернемся к главной партии Симфонии № 40 Моцарта (часть I), в которой вслед за каждым восходящим скачком следует нисходящее заполнение.*

Добавим, что скачок без подготовки звучит более выразительно, чем скачок, подготовленный поступенным или скачкообразным движением (в освоенном диапазоне). *В музыке Р. Вагнера, А. Скрябина часто темы состоят сплошь из скачков («Полет валькирий»).*

3. Типы мелодического движения

1) Рассредоточенный тип – волнообразные, уравновешенные по развитию мелодии в нешироком диапазоне, без яркой кульминации. *Л.Бетховен Финал Симфонии № 9, К. Дебюсси «Девушка с волосами цветальна», Э. Григ «Утро».*

2) Поступательное – движение в одном направлении (восходящем или нисходящем). *В.А. Моцарт «Лакримоза».*

3) Горизонтальное движение («на месте») – мелодическое движение на одной высоте. *К. Сен-Санс «Вокализ».*

4) Кружение (вращательное движение) – опевание отдельных звуков, окружение их с двух сторон. *Ф. Мендельсон «Прялка», Н.А. Римский-Корсаков «Полет шмеля», В.А. Моцарт Рондо в турецком стиле, танцевальная музыка.*

5) Движение с преодолением мелодического сопротивления – поступательное движение, которое тормозится ходами в обратном направлении. Это динамический тип движения, характерный для эмоционально напряженных мелодий. *П. Чайковский Симфония № 6*

(Вступление к I части), тема любви из «Пиковой дамы». К этому же типу можно отнести достижения кульминации «по уступам» (Бетховен Соната №1 для фортепиано, главная партия I части; И. Брамс Соната № 1).

б) Смешанные типы мелодического движения – представляют собой сочетание разных типов (например, поступательного, горизонтального, вращательного). *Рондо в турецком стиле В.А. Моцарта (сочетание вращательного и поступательного движения), Тема токкаты из Токкаты и фуги ре минор И.С. Баха (сочетание типов вращательного, горизонтального, с преодолением).*

4. **Скрытое многоголосие в мелодии.** Расслоение мелодической линии на несколько голосов (2-4 голоса), часто действует не на всем протяжении мелодии, а на отдельных участках. Типично для музыки композиторов-полифонистов (И.С. Бах Токката, Чакона). *Тема фуги Н.Мяковского из Сонаты для фортепиано (1 часть).*

Задание:

Найти примеры разных направлений и типов мелодического движения (в произведениях из программы студента по инструменту) – не менее 4-5 примеров.

Динамика мелодического развития

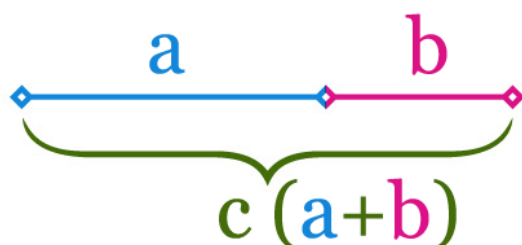
Слово «**динамика**» употребляется в музыке 2 значения: 1) оттенки громкости, 2) **энергия движения, степень напряженности развития.** Мы будем понимать «динамику» во втором значении, как «энергию движения».

Динамика характеризуется чередованием нарастаний напряжения и спадов напряжения, эмоциональных подъемов и их нейтрализации.

Большинство мелодий представляют собой динамическую волну с нарастанием напряжения к кульминации и последующим спадом. Нарастание напряжения обычно более длительно, чем спад.

Кульминация (от лат. *culmen* 'вершина') – высшая точка (участок) музыкального развития, момент наивысшего напряжения. В мелодии (а также в музыкальном произведении) кульминация обычно располагается в зоне «золотого сечения».

«**Золотое сечение**» – это такая эстетически совершенная пропорция, при которой большая часть целого (до кульминации) так относится к меньшей части так, как целое к большей части.

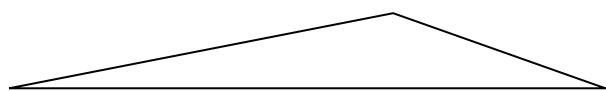


В результате решения данной математической пропорции образуется бесконечная дробь, округление которой дает следующие значения: 0.62 (длительность первого отрезка) и 0.38 (длительность второго отрезка). Это

отношение можно выразить в следующих процентах, приняв за 100 % общую протяженность произведения:



Именно эта точка является зоной «золотого сечения», в которой помещается кульминация произведения. Если представить развитие мелодической линии как волну, то ее наиболее высокий подъем (кульминация) совпадёт с «золотым сечением» (на рисунке ниже, изображающем треугольник, подъем и спад мелодии отображены как 2 стороны треугольника, кульминация мелодии в точке «золотого сечения» является его вершиной).



У композиторов классиков кульминация всегда расположена в точке «золотого сечения» или в $\frac{3}{4}$ произведения (в 8-тактовом периоде точка «золотого сечения» обычно расположена в 6 такте, в 16-тактовом периоде – в 11–12 такте). В рассмотренных нами в этом разделе мелодиях *Сонаты № 1 Бетховена* и *Симфонии № 40 Моцарта* кульминация располагается именно в зоне «золотого сечения».

Влияние расположения кульминации на форму произведения

1. Если кульминация располагается в точке «золотого сечения» (или в зоне «золотого сечения»), развитие приобретает характер уравновешенности, устойчивости, так как спад после кульминации нейтрализует напряжение мелодического развития. *Л. Бетховен Соната № 8, I часть, вступление*. Кульминация в зоне «золотого сечения» несет важную формообразующую нагрузку: она венчает целенаправленное накопление напряжения в мелодии (является итогом развивающей функции), после кульминации следует завершение (заключительная функция). То есть, в логическом цикле $i : m : t$ кульминация располагается на грани функций серединной и заключительной ($m : t$).

2. Расположение кульминации в заключительной части целого (то есть смещение кульминации ближе к концу, после чего следует короткий спад, не уравновешивающий кульминацию) заставляет воспринимать ее как очень напряженную кульминацию-срыв, кульминацию трагического

характера. Таковы кульминации у композиторов-романтиков: *кульминация-срыв в балладах Ф. Шопена; А. Скрябин Этюд № 5 ор. 42 – кульминация-срыв, вызванная недостижимостью мечты; А. Скрябин Симфония № 3 – кульминация-обвал*).

Рассмотрим формообразующую роль кульминации, расположенной в конце. Благодаря такой кульминации: 1) развитие до кульминации становится более целеустремленным, объединяется в единую волну нарастания; 2) короткий спад после кульминации не может нейтрализовать ее напряжения, и требуется продолжение развития в следующей части формы (*Прелюдии и фуги И.С. Баха; 1 часть сонаты си-бемоль минор Ф. Шопена*).

3. Кульминация может располагаться ближе к центру формы: в этом случае она воспринимается как неожиданный интонационный всплеск (подъем), а длительное торможение (спад) после нее может приводить к статике развития (*Р. Вагнер Вступление к опере «Лоэнгрин», Ф. Шопен Прелюдия № 17*). Кульминация в центре приводит к пропорциональности, симметрии формы.

4. Кульминация может располагаться в начале произведения. Тогда все последующее развитие – это длительный спад (*русская плясовая песни «Камаринская» и другие; С. Рахманинов романс «Все отнял у меня мой бог»*).

Как отличить кульминацию

Необходимо различать общую (смысловую) кульминацию произведения и местные кульминации (в отдельных разделах). Местные кульминации часто могут готовить смысловую кульминацию (по типу ступенчатого восхождения к вершине). *В проанализированной нами в этом ранее мелодии Сонаты № 1 Л. Бетховена осуществляется ступенчатый подход к основной кульминации мелодии (которая расположена в 7 такте)*.

Кульминация подчеркивается многими средствами музыкальной выразительности: мелодическая вершина, гармонические диссонансы (у классиков в гармонии – кадансовый квартсекстаккорд или субдоминанта), ритмическая остановка (синкопа, укрупнение длительностей, ритмический сдвиг), громкостный акцент (с крещендо), смена фактуры, разрастание диапазона, уплотнение музыкальной ткани, фермато – в вокальной музыке, замедление темпа и др.). Поэтому не следует путать кульминацию и мелодическую вершину.

Кульминация не всегда имеет вид точки (момента развития), а часто представляет собой целую зону кульминационного звучания (в вокальной музыке – фраза).

При анализе динамики мелодического развития необходимо определить: 1) местоположение кульминации, 2) рассмотреть как осуществляется подход к ней, 3) какими средствами музыкальной выразительности подчеркнута кульминация, 4) как осуществляется спад после кульминации, насколько он уравновешивает кульминацию, 5) указать на выразительность и формообразующее значение кульминации в мелодии.

Задание:

- 1) Выполнить анализ мелодии (в письменной форме) по плану, данному в разделе «Методические материалы и рекомендации» настоящего пособия. Мелодию (одну) для анализа студент выбирает самостоятельно, из нотной литературы следующих стилей: русские народные песни, сонаты Й. Гайдна, В.А. Моцарта или Л. Бетховена, романсы русских композиторов.
- 2) Записать новые термины в Словарь музыкальных терминов.

Литература по теме:

Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Книга по требованию, 2012. 376 с.

Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991. 320 с.

Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.

Христов Д. Теоретические основы мелодики. Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии : Исследование / пер. с болг., вступит. статья и коммент. Е. Абызовой. М.: Музыка, 1980. 256 с., нот., схем.

Холопова В.Н. Мелодика. М., 1984. 90 с.

Метр и ритм

Ритмическая сторона музыки сформировалась и развивалась в древнейший период развития человеческого общества, возможно, ранее, чем сформировалось мелодическое мышление. Важнейшие понятия – ритм и метр – возникли в древних цивилизациях в связи с искусствами музыки и поэзии (стихосложения), об этом свидетельствуют их греческие названия.

Ритм – (от греч. ‘теку, течение’) имеет несколько значений:

- 1) Ритм – это организация звуков музыки во времени; в более узком смысле – последовательность длительностей звуков, отвлеченная от их высоты;
- 2) Ритм – соотношение длительностей звуков на основе метра;
- 3) Ритм высшего порядка – соотношение масштабов построений, разделов, частей музыкального произведения.

Таким образом, к ритму относится все, что связано с продолжительностью, длительностью звуков, сочетанием длительностей.

Метр – (от греч. ‘мера, размер’):

- 1) в музыке и поэзии метр – это ритмическая форма, служащая мерой, в соответствии с которой музыкальные и поэтические тексты делятся на метрические единицы – такты, стопы, строфы, стихи, определяемые совокупностью обязательных правил;
- 2) в теории музыки метр – это равномерное чередование сильных и слабых долей времени;
- 3) метр высшего порядка – равномерное чередование «тяжелых» и «легких» тактов (*Л.Бетховен Соната № 21 «Аврора»: 2 такта (слабые) – 1 такт (сильный) – 1 такт (слабый)*).

Таким образом, к метру относится все, что связано с равномерностью, чередованием и акцентностью.

Строгая метрика предполагает равномерность метрической пульсации и появление сильной доли через равные отрезки времени (в музыке классической, романтической, танцевальной, моторной).

Свободная метрика предполагает неравномерность метрической пульсации и появления сильных долей. Она характерна для произведений импровизационных (народные песни – былины, плачи, думы; каденции в инструментальной музыке).

Метр проявляется на трех уровнях музыкального произведения:

- 1) На уровне такта (обычно);
- 2) Внутри доли такта (внутридолевая метрическая пульсация) – появляется в музыке медленного темпа, опирающейся на яркие интонации. *И.С. Бах Фуга си минор из I тома ХТК – возникает впечатление двудольной метрической пульсации внутри каждой доли, благодаря выразительности интонаций «ламент» внутри каждой четверти.*

- 3) Между тактами, которые рассматриваются как сильные и слабые доли метра высшего порядка: в музыке в быстром темпе, простом размере появляются «тяжёлые» и «лёгкие» такты. *М.И. Глинка романс «Признание» (стихи А.С. Пушкина): 3 лёгких такта + 1 тяжёлый такт формируют метр высшего порядка (метрические акценты – тяжёлые такты – совпадают со смысловыми акцентами текста); жанровая основа романса – вальс, темп подвижный. М.И. Глинка романс «Жаворонок»: каждая мелодическая фраза состоит из 2 тактов (лёгкого и тяжёлого), что позволяет достичь большей слитности музыкальной мысли.*

Задание:

Студентам необходимо самостоятельно подобрать примеры на проявление метра на всех уровнях: такта, доли, между тактами (метр высшего порядка): по 2 примера для иллюстрации каждого уровня.

Стопа

Понятие стопы возникает в древнегреческом стихосложении: здесь стопа – элементарная метрическая единица, означавшая определенное сочетание долгих и кратких слогов. В музыке стопа обозначает определенное сочетание сильных и слабых долей времени. Понятие стопы применяется в музыке в следующих значениях:

- 1) определенная метрическая направленность в музыке;
- 2) положение мотива относительно такта (определенная группировка слабых долей вокруг сильных).

Музыкальные стопы именуется по аналогии с названиями стиховых размеров, для обозначения их также заимствованы знаки из стихосложения: сильная доля обозначается горизонтальной линией – , слабая доля вогнутой скобкой ∪, граница между стопами (тактовая черта) обозначается вертикальной линией |.

Стопы в 2-дольном размере существуют 2 видов: ямб и хорей.

Ямб – двудольная стопа с направленностью от слабой доли к сильной:

∪ | –

Хорей – двудольная стопа с сочетанием сильной и слабой долей: – ∪

Ямбические стопы (от затакта к сильной доле) – более активные и устремлённые. Хореические стопы (начинаются с сильной доли) – более спокойные, уравновешенные, пассивные.

Стопы в 3-дольном размере: дактиль, амфибрахий, анапест.

Дактиль (1 сильная доля + 2 слабые): – ∪ ∪

Амфибрахий (слабая + сильная + слабая): ∪ | – ∪

Анапест (2 слабые доли + сильная доля): ∪ ∪ | –

Стопы в 4-дольном размере называются пеонами.

Первый пеон: – ∪ ∪ ∪

Второй пеон: ∪ | – ∪ ∪

Третий пеон: ∪ ∪ | – ∪

Четвертый пеон: $\cup \cup \cup | -$

Стопы, как и метр, могут проявляться на 3 уровнях: на уровне такта, внутри доли, между тактами (стопы высшего порядка). *Р. Шуман «Кокетка» (из цикла «Карнавал»)*. В пьесе ярко проявлены все уровни проявления метрической стопы: внутридольные, на уровне такта, между тактами. В мелодии применена внутридольная двудольная метрическая пульсация – (ямбическая). На уровне тактов – 3-дольная стопа амфибрахий (она заметна в басу, сильная доля выделена акцентом). На уровне между тактами – анапест (вступление: 2 лёгких такта + 1 тяжёлый).

Важные термины и понятия темы «Метр и ритм»

Полиритмия – сочетание разноплановых внутридольных пульсаций (сочетание разных ритмов). *В.А. Моцарт Соната для фортепиано № 11 ля мажор. Часть I, вариация 2* – в басу триольная ритмическая пульсация, в мелодии – 4-дольная. *И. Гайдн Соната до мажор, часть I. Второе проведение главной темы (в размер 4/4) происходит на фоне триольной ритмической пульсации в басу, одновременное звучание триолей в басу и шестнадцатых длительностей в мелодии создает полиритмию.*

Полиметрия – сочетание разных метров в одновременном звучании. *В.А. Моцарт «Дон Жуан», финал I действия: сцена праздника в доме Дон-Жуана, играют 3 оркестра (2 расположены на сцене). В партиях трех оркестров одновременно звучат три разных танца: менуэт (размер 3/4), контрданс (размер 2/4) и вальс (размер 3/8). Эта сцена приводит к драматической кульминации финала.*

Синкопа – несовпадение метрического и ритмического акцентов. *М. Глинка «Иван Сусанин». Краковяк из II действия.*

Ритмическое согласование – совпадение метрического и ритмического акцентов (обычно требует дополнения в гармонии). *Л. Бетховен Соната для фортепиано № 32, часть II.*

Квадратность – группировка тактов по принципу 2^n (по 2, 4, 8, 16).

Характерна для музыки танцевальной, маршевой, моторной. *В.А. Моцарт. Рондо в турецком стиле.*

Некватратность – группировка тактов не по принципу 2^n . Характерная черта русской музыки, типична для народной песни. *М.П. Мусоргский, цикл «Картинки с выставки». Пьеса «Прогулка»*. Здесь изначально отсутствует квадратность, так как такты непропорциональны по величине (чередование соседних тактов в размерах 5/4 и 6/4). Пьеса «Быдло» – некватратная структура построений (4 + 5 тактов, 4 + 7 тактов) нарушает однообразие повторяющихся фигур аккомпанемента.

Комплементарная ритмика (взаимодополняющая ритмика) – это такое непрерывное ритмическое движение, при котором ритмическая остановка в одном голосе компенсируется движением в других голосах. Характерна для полифонической музыки. *И.С. Бах I том ХТК. Прелюдии ми мажор, си мажор. П.И. Чайковский «Баркарола» из цикла «Времена года»: в репризе 3-*

частной формы в среднем голосе появляется мелодический подголосок, комплементарно дополняющий остановки в мелодии.

Выразительность метроритмических средств связана с выявлением эмоциональной характеристики движения в музыке, а формообразующее значение – с характеристиками протекания процесса развития (расчлененность или слитность, непрерывность, напряженность, статичность и др.).

При анализе метроритмической организации музыкального произведения необходимо рассмотреть особенности ритмического движения в мелодии, особенности ритмических групп и их сочетаний. Определить экспрессивную и формообразующую функцию средств метро-ритмической организации. Рассмотреть проявление метра на разных уровнях произведения.

Задание:

- 1) Найти (в нотной литературе) примеры квадратных и неквадратных метрических построений, полиритмии, полиметрии, синкопы, ритмического согласования (достаточно подобрать по 1 примеру на каждый вид).
- 2) Самостоятельно подобрать в нотной литературе примеры различных стоп в 2-дольных и 3-дольных размерах. Достаточно проиллюстрировать каждый вид стопы 1 нотным примером.
- 3) Заполнить Словарь музыкальных терминов (10-15 терминов из темы «Ритм и метр»).

Литература по теме:

Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.

Холопова В.Н. Музыкальный ритм. М.: Музыка 1980. 72 с.

Холопова В.Н. О природе неквадратности // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974. С.73–106.

Гармония и ее роль в музыкальном развитии

Понятие музыкальной гармонии (от греч. ‘связь, порядок, стройность, слаженность, соразмерность’) включает ряд значений:

- 1) приятная для слуха слаженность звуков (в музыкально-эстетическом значении);
- 2) это объединение звуков в созвучия и связанная последовательность таких созвучий (в композиционно-техническом значении понятия);
- 3) учебная и научная дисциплина, изучающая созвучия и их связи.

В музыкальной форме гармония играет очень важную роль, выполняя следующие функции:

1. выразительную (экспрессивную);
2. формообразующую (которая подразумевает участие гармонии в процессе развития, формообразования);
3. колористическую (красочную).

У композиторов-классиков на 1 месте стоят выразительная и формообразующая роль гармонии, у романтиков – выразительная, у импрессионистов – колористическая.

Задание:

Найти в нотной литературе и пояснить примеры различных функций гармонии (выразительной, формообразующей, колористической) в музыке композиторов-классиков, романтиков, импрессионистов: 1 произведение венских классиков, 1 произведение романтиков (Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Лист и др.), 1 произведение импрессионистов (К. Дебюсси, М. Равель).

Литература по теме:

Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.

Музыкальные склады

Музыкальный склад – это понятие, определяющее специфику развёртывания голосов (голоса), логику из горизонтальной и вертикальной организации.

Виды музыкальных складов:

1. Монодический (букв. ‘песня одного’, от греч. *моно* ‘один’ + *ода* ‘песня’) – склад, в котором есть только один голос, мелодия. Мелодия здесь является важнейшим средством выразительности. Монодический склад характерен для старинной музыки (церковной), народной музыки, устной профессиональной музыки стран Востока. У композиторов используется эпизодично, в связи с определенной целью выразительности (*Ф. Шопен, финал Сонаты си бемоль минор*). В современной музыке происходит возрождение монодии в связи с возрождением интереса к старинной музыке.
2. Аккордовый склад. В нем главную роль играет опора на вертикаль (аккорды), гармония является важнейшим средством выразительности. Мелодия подчинена гармонии. Например: *хорал*.
3. Гомофонно-гармонический склад – деление музыкальной ткани на мелодию и сопровождение. Мелодия играет ведущую роль, сопровождение – подчиненную, оно выразительно оттеняет мелодию.
4. Полифонический склад (от греч. *полис* ‘многочисленный’ + *фон* ‘звук’). В таком складе все голоса равноправны, в любом из них может проходить тема. Виды полифонии:
 - а. Контрастная полифония – сочетание разных мелодических линий.
 - б. Имитационная полифония – характеризуется поочередным проведением одной темы в разных голосах.
 - в. Подголосочная полифония – характеризуется делением на главный голос и подголоски, интонационно вырастающие из главного голоса.
5. Смешанные музыкальные склады – сочетание различных складов. Например: *гомoфонно-полифонический в произведениях В.А. Моцарта, аккордово-полифонический в хорах И.С. Баха*.

Задание

- 1) Подобрать в нотной литературе примеры разных музыкальных складов (всего 5 примеров, по одному примеру на каждый склад), уметь пояснить подобранные примеры с точки зрения обусловленности применения склада в определенных музыкальных жанрах и формах.
- 2) Записать новые термины в Словарь музыкальных терминов.

Литература по теме:

Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.

Музыкальный материал

Средства музыкальной выразительности взаимодействуют в музыкальном материале произведения.

Существует 2 типа музыкального материала: 1) тематический; 2) нетематический (фондовый).

Тематический материал – интонационно яркий, индивидуализированный материал, участвующий в процессе развития произведения. Тематический материал является строительным материалом музыкальной темы.

NB. Если в состав темы входит разноплановый тематический материал, в таком случае употребляется термин «тематический элемент». Тематический элемент может иметь форму мотива, фразу, предложения.

Фондовый материал – интонационно нейтральный музыкальный материал, не имеющий характерных мелодических, ритмических, гармонических оборотов. Фондовый материал часто отличается равномерностью ритмической пульсации (общие формы движения). Общие формы движения занимают важное место в моторной музыке с выраженной ритмической пульсацией.

И.С. Бах – прелюдии из ХТК, интермедии в фугах, танцы из сюит.

Деление на тематический и нетематический материал хорошо прослеживается в концертах А. Вивальди: в оркестровых тютти излагается тематический материал, в частях соло – инструментальная импровизация, нетематический материал.

Задание:

- 1) Найти 3-5 примеров общих форм движения в произведениях И.С. Баха (Прелюдии ХТК, Французские сюиты, Партиты).
- 2) Записать новые термины в Словарь музыкальных терминов.

Литература по теме:

Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.

Музыкальная тема и тематизм

Тема, тематизм, тематика – схожие по звучанию термины, однако не надо их путать.

Тематика – связана со сферой образности в произведении. Например, говорят о героической тематике в произведениях Бетховена, лирической тематике в вокальном цикле «Любовь поэта», тематике природы и т.д. Этот термин не нужно путать с терминами «тема», «тематизм».

Тематизм – совокупность и общие свойства многих тем какого-либо произведения, жанра, стиля. Например, можно говорить о тематизме «Патетической сонаты» Бетховена, тематизме вальсов Шопена, тематизме венских классиков.

Музыкальная тема (греч. *тема* ‘то, что положено в основу’) – *это музыкальная мысль, лежащая в основе развития произведения, воплощенная в индивидуализированном музыкальном материале и имеющая законченную структуру (в классической музыке – часто в форме периода).*

Структурное членение темы

Музыкальная тема расчленяется на более мелкие образования, мотивы и субмотивы, фразы, предложения.

Мотив – это смысловая единица темы, насчитывающая одну сильную долю (1 такт). *Примеры: П. Чайковский «Подснежник» (тема состоит из 1-тактовых мотивов, каждый из которых соответствует трехдольной стопе-амфибрахию). М.Глинка «Вальс-фантазия» – 3-тактовый мотив (здесь образуется «метр высшего порядка»). Ф. Шопен Прелюдия ля мажор – 2-тактовый мотив, на варьированных повторениях которого строится все произведение.*

Субмотив – часть мотива. Мотив может состоять из нескольких (2-3) субмотивов. *Л. Бетховен Соната № 8, III часть. Тема рефрена в форме периода, она четко делится на 2 предложения, каждое из них – на 2 фразы, во втором предложении каждая из фраз – делится на 2 мотива, последний из мотивов в свою очередь – на 2 субмотива (длительностью по половине такта).*

Фраза – построение, состоящее из 2 мотивов (реже 3-4 мотива объединяются в фразу), либо неделимое на мотивы. Фраза связана с длительностью человеческого дыхания, поэтому деление на фразы особенно характерно для вокальной музыки. *Примеры: П. Чайковский «Подснежник» (фраза состоит из 2 мотивов). Л. Бетховен Соната № 8, I часть, Вступление: фраза состоит из 2 мотивов (первый – выдержанный аккорд *fr*, второй – аккордовое движение в пунктирном ритме).*

Предложение – построение, состоящее из 2 фраз, 4 мотивов либо неделимое (слитное). Предложение завершается каденцией. Чаще всего длина предложения 4 такта, но может быть и более протяженным. *Пример состоящего из фраз и мотивов предложения описан выше (Л. Бетховен Соната № 8, III часть. Тема рефрена в форме периода, она четко делится*

на 2 предложения. Первое предложение делится на 2 фразы, во втором предложении, кроме деления на фразы, происходит более мелкое деление деление на мотивы и субмотивы).

Масштабно-тематические структуры

Масштабно-тематическими структурами называются наиболее распространенные формы организации мотивов и фраз в предложение, период. Встречаются следующие формы могут масштабнo-тематических структур:

1. **Периодичность** – сочетание одинаковых по протяженности построений (мотивов, фраз, предложений): $1 + 1 + 1 + 1$; $2 + 2 + 2 + 2$ и т.д. *Прелюдия до минор Ф. Шопена – в период объединяются 4 мотива (каждый длительностью 1 такт). Романс А. Варламова «На заре ты её не буди» – период составляют 4 фразы.*
2. **Пара периодичностей** – периодичная структура, основанная на чередовании одинаковых по протяженности построений, контрастирующих в тематическом отношении. Данную структуру можно выразить при помощи букв: ААВВ. Она характерна для русских народных песен: «Во поле берёза стояла», «Во кузнице» и др. Часто используется в русской оперной музыке: А. Бородин *Песня Владимира Галицкого из оперы «Князь Игорь» («Только б мне дожидаться чести...»)*. М. Мусоргский *Песня Варлаама из оперы «Борис Годунов» («Как во городе было во Казани»)*. Структура «пара периодичностей» стала основой классической двухчастной формы АВ (так называемой песенной формы: запев–припев).
3. **Дробление** – незамкнутая структура, для которой характерно следование мелких построений после крупного: $2 + 1 + 1$. *И. Дунаевский «Весёлый ветер». Ж. Бизе Хор «Тореадор, смелее в бой».*
4. **Суммирование** – сочетание мелких построений с более крупным: $1 + 1 + 2$. Такая структура типична для окончания музыкального произведения. М. Глинка «Вальс-фантазия» (предложение составляют 2 мотива и фраза вдвое большей протяженности: 3 такта + 3 такта + 6 тактов).
5. **Дробление с замыканием.** Это наиболее развитая структура, сочетающая дробление с суммированием (развитие с обобщением). Она характерна для формы периода. Л. Бетховен *Соната № 1, 1 часть. Структуру главной партии можно выразить в масштабах $2 + 2 + 1 + 1 + 2$, где сочетается дробление с суммированием: 2-тактовая фраза повторяется дважды, затем она дробится на 1-тактовые мотивы, которые в конце снова суммируются в 2-такт.*

Надо заметить, что дробление в этой структуре попадает в зону «золотого сечения» (кульминации). Кроме периода, эта структура характерна для 2-частной репризной формы.

Методы тематического развития

Метод (греч. 'способ, путь') – совокупность приёмов музыкального развития. Существует 3 метода тематического развития:

1. **Вариационное развитие.** Предполагает фактурное, гармоническое, тембровое, ладовое изменение темы при повторениях.
NB. Необходимо отличать вариационность (подчинённое по отношению к теме видоизменение) от вариантности (качественно своеобразного изменения).
2. **Разработочное развитие.** Этот метод характеризуется тем, что из темы вычленяется элемент (или несколько элементов), затем происходит его напряженное ладотональное, тембровое, фактурное развитие. Пример: *мотивная разработка в сонатах Л. Бетховена.*
3. **Полифоническое развитие.** Контрастное сочетание разных тем, либо имитационное развитие темы.

Принципы музыкального развития

Принцип – определённая закономерность построения процесса развития на разных уровнях. К принципам развития относятся:

- 1) Повторность;
- 2) Варьирование (либо вариантность);
- 3) Разработочность (основанная на вычленении элементов);
- 4) Производный контраст (качественное преобразование исходного материала);
- 5) Контраст.

Задание:

- 1) Проанализировать структуру музыкальной темы по составляющим ее сегментам (мотив и субмотив, фраза, предложение), придерживаясь плана анализа музыкальной темы (из раздела «Методические материалы и рекомендации»). Тему для анализа студент должен подобрать самостоятельно, из репертуара по специальности или по дополнительному инструменту.
- 2) Записать в Словарь музыкальных терминов новые термины (5-10).

Литература по теме:

- Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Книга по требованию, 2012. 376 с.
- Бобровский, В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки: В 2-х вып. Вып.1 [Текст]. – Москва: Либроком, 2010 – 272 с.
- Бобровский, В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки: Вып. 2 [Текст]. / Изд. 2-е. Отв. Редактор Е. И. Чигарева. – Москва: КомКнига, 2013. – 304 с.
- Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений: Учебное пособие: В 2-х частях. Ч.1 [Текст]. М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2003. 256 с.
- Валькова В.Б. Музыкальный тематизм. Мышление. Культура: Монография. Нижний Новгород: Изд-во Национал. исследовательский Нижегородск. гос. университет им. Н.И. Лобачевского, 1992. 163 с.
- Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
- Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. СПб.: Композитор, 1998. 268 с.
- Способин И.В. Музыкальная форма: учебник общего курса анализа. М.: Музыка, 2012.

Фраёнов В.П. Музыкальная форма: Курс лекций / Акад. муз. училище при Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского. М.: Моск. консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. 197 с.

Холопова В.Н. Музыкальный тематизм. М., 1983. 88 с.

Период

Период (греч. *περίοδος* 'обход, круговращение') – это наименьшая гомофонная форма, выражающая относительно законченную музыкальную мысль.

Период сформировался ко II половине XVIII века (времени возникновения классицизма) и стал нормативной формой изложения темы для всех форм и жанров гомофонно-гармонического склада. В работе Н.А. Горюхиной «Эволюция периода» названы 4 основных фактора формирования периода: 1) формирование функционально-гармонического мышления; 2) кристаллизация гомофонно-гармонического тематизма; 3) опора тематизма на песенную и танцевальную жанровую основу; 4) опора на периодичность как принцип построения целого. Совокупность данных факторов появилась в эпоху классицизма.

Существует множество разновидностей периодов.

Классификация периодов

- I. **По структуре** периоды подразделяются на:
 1. Простые (из 2, 3, 4 предложений; неделимые на предложения; период-предложение)
 2. Сложные
- II. **По тематическому развитию** периоды бывают:
 1. Повторного строения (где 2-е предложение – повторение 1-го или его развития)
 2. Неповторного строения (на сходном тематическом материале или разном тематическом материале)
- III. **По тональному развитию:**
 1. Однотональные
 2. Модулирующие
- IV. **По метрической организации** (группировке тактов внутри предложений):
 1. Квадратные
 2. Неквадратные, в свою очередь подразделяются:
 - a. Периоды с органической неквадратностью (предложения в них равные);
 - b. Периоды с ложной неквадратностью (таковы 8-тактовые периоды с группировкой тактов 3 + 3 + 2; 3 + 1 + 1 + 3). *Й. Гайдн Симфония ми бемоль мажор, III часть, тема трио;*
 - c. Период с расширенным или сокращенным 2-м предложением. *В.А. Моцарт Симфония № 40 соль минор, Менуэт.*
- V. **По кадансированию** (особенностям гармонического развития):

1. По срединной каденции: периоды с срединной каденцией на Д (доминанте) или какой-либо другой гармонии (Ш, VI, Т);
2. По заключительной каденции:
 - a. Гармонически замкнутые (окончание на Т);
 - b. Гармонически разомкнутые (окончание чаще на Д).

VI. На основе логических связей построений внутри периода:

1. «Вопрос–ответ»;
2. «Зерно–развитие–завершение»;
3. «Тезис–антитезис»;
4. «Тезис–антитезис–развитие–синтез» ;
5. Возможны и другие логические связи (описаны в работе Горюхиной «Эволюция периода»).

Классический (нормативный) период

Форма классического периода отразила общие эстетические нормы эпохи классицизма (XVII–XVIII вв.), которые заключаются в стройности, логической ясности, законченности строения художественного целого. В творчестве Гайдна, Моцарта и Бетховена *период* являлся формой изложения музыкальной мысли (наиболее употребительной формой изложения музыкальной темы произведения).

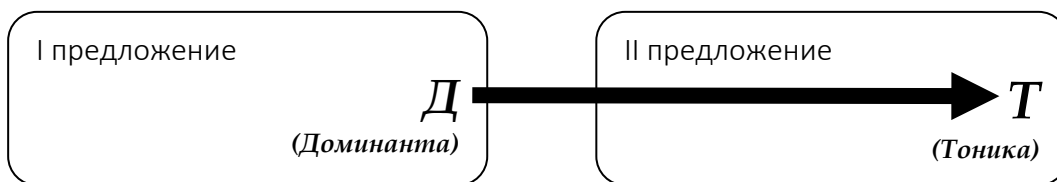
Важную роль в классическом периоде играет гармония. Благодаря согласованию каденций, нарастанию гармонического напряжения в зоне «золотого сечения» (в которой располагается кульминация) и последующего спада, благодаря ясному кадансированию в конце периода развитие в нем является достаточно напряженным и законченным, а построения внутри периода соединяются благодаря гармонии как этапы общей композиции.

В творчестве композиторов-классиков установилась зависимость формы периода от образного содержания, характера тематизма, жанра и формы всего произведения. Однако во многих произведениях мы находим так называемый *нормативный период*, который имеет ряд характерных черт.

Нормативный период характеризуется следующими чертами:

1. Протяженность 8 тактов (чаще всего);
2. Квадратность строения: деление периода на 2 предложения, каждое длительностью 4 такта (4 + 4);
3. Согласование каденций проявляется в том, что каждое предложение заканчивается определенной каденцией: 1-е предложение заканчивается на Д, 2-е – на Т основной тональности или новой тональности. Между гармониями срединной и заключительной каденций образуется оборот с тяготением неустойчивости в устойчивость (Д – Т). Такая взаимная зависимость называется

«согласованием каденций». Если отсутствует согласование каденций, период как форма не образуется.



4. Бывает однотональным или модулирующим. Модуляция происходит во 2-м предложении, это переход в тональность 1 степени родства (чаще – в тональность Д группы: V, III).
5. Бывает повторного и неповторного строения.

К нормативным периодам относятся также большие (16-тактовые и более) или малые (4-тактовые) периоды, в которых имеются все остальные признаки нормативного периода. *Й. Гайдн Симфония ми бемоль мажор, I часть, тема главной партии (период 4 такта)*. *В.А. Моцарт Соната № 5 Соль мажор, II часть, тема (период 4 такта)*. *А. Скрябин Прелюдия ля минор (период 32 такта)*.

Периоды с особенностями

В разных жанрах и формах сформировались периоды, отличающиеся от нормативного периода и несущие отпечаток общей композиции и образности всего произведения. Периоды могут содержать особенности структурной, гармонической, метрической организации. Рассмотрим их последовательно.

Периоды со структурными особенностями:

1. **Периоды из 3 или 4 предложений.** Такие периоды пронизаны развитием, и каждое из предложений является определённым этапом развития.
В периоде из 3 предложений: 1-е – экспозиционный этап, 2-е – развивающий, 3-е – заключительный этап развития. *Л. Бетховен Соната № 5, I часть, главная партия*. *Ф. Шопен Прелюдия ми мажор*.
Период из 4 предложений отличается разнообразием тонально-гармонического развития. *Ф. Шопен Прелюдия до диез минор*.
2. **Период неделимый на предложения (слитный, или период единого строения).** Тема может четко расчленяться на мотивы и фразы, но на предложения не делится (за счет напряженного гармонического развития достигается слитность формы). Такие периоды характерны для чакон, пассакалий. *И.Брамс Симфония № 4, IV часть*. *Л. Бетховен 32 вариации для фортепиано до минор (тема вариаций)*.
3. **Период-предложение** – промежуточная форма, сочетающая признаки периода (экспозиционная функция) и предложения (структура). Эта форма характерна для вступлений и дополнений. *Ф. Шуберт*

*Симфония № 8 си минор («Неоконченная»), I часть, тема вступления.
А. Алябьев «Соловей», припев. Л. Бетховен Симфония № 5, I часть,
тема главной партии.*

Периоды с гармоническими особенностями:

4. Периоды с серединной каденцией не на Д.

- a. Серединная каденция в периоде может быть на Т (в мелодическом положении терции или квинты тонического трезвучия). *Ф. Шопен Прелюдия ля мажор (первое предложение заканчивается Т в мелодическом положении терции).*
- b. Серединная каденция на S. В этом случае период часто воспринимается как слитный. *Л. Бетховен Симфония № 6 Финал. Л. Бетховен Соната № 7, II часть.*
- c. Серединная каденция на III ступени (так называемая «мягкая доминанта») – характерна для русской музыки. *П. Чайковский Тема и вариации фа мажор.*

5. Период разомкнутый (с заключительной каденцией не на Т). Такой период чаще всего завершается Д или другой гармонией (например, уменьшенным септаккордом), что характерно для главной партии сонатной формы. *Л. Бетховен Соната № 1, I часть, тема главной партии заканчивается на Д. В.А. Моцарт Симфония № 40, I часть, тема главной партии (заканчивается на Д). Р. Шуман «Бабочки» № 6 фа минор (окончание на ум. 7).*

6. Период с началом 2-го предложения в новой тональности.

Л. Бетховен Скрипичная соната ля мажор ор. 47 № 9 «Крейцер» (2-е предложение начинается в одноименном миноре). Л. Бетховен Соната № 7, III часть, тема менуэта ре мажор (2- предложение начинается в ми миноре).

Периоды с особенностями метрической организации:

7. Неквадратные периоды могут быть следующих видов:

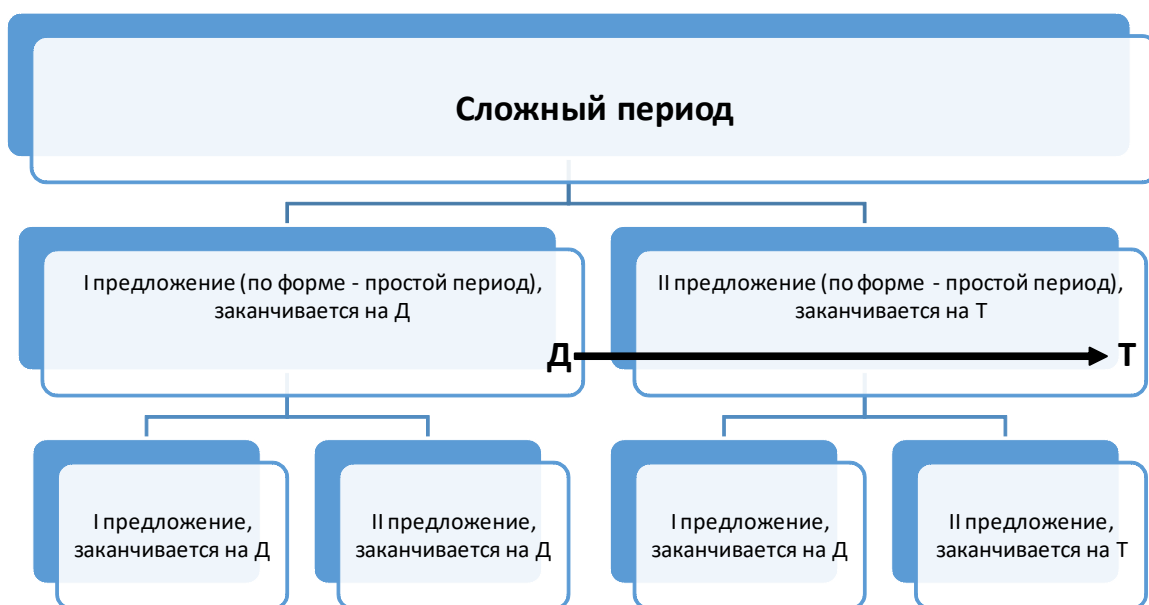
- a. Органическая неквадратность. Периоды с одинаковыми по масштабам предложениями (3 + 3; 6 + 6; 7 + 7 и др). Особенно часто встречается у Й. Гайдна. *Й. Гайдн Симфония ми бемоль мажор, I часть, тема вступления (6 тактов + 6 тактов).*
- b. Ложная (мнимая) квадратность: 8-тактовый период с группировкой тактов не по 2 и 4 (3 + 1 + 1 + 3; 3 + 3 + 2; и др.). *Й. Гайдн Симфония ми бемоль мажор, III часть, тема трио (группировка тактов 3 + 1 + 1 + 3).*
- c. Период с расширенным 2-м предложением. Расширение предложения достигается за счет секвенционного развития, неожиданных гармонических и тональных сдвигов, вторжения нового материала, использования прерванной или

несовершенной каденции на Т (после чего – завершение на Т в мелодическом положении примы). Период с расширенным 2-м предложением типичен для побочных партий сонатной формы, для тем драматического характера. *Л. Бетховен Соната № 5, I часть, тема побочной партии (ми бемоль мажор)*. *Й. Гайдн Симфония № 101 ре мажор, III часть Менуэт*. *Ф. Шопен Прелюдия № 4 ми минор по форме является периодом с расширенным вторым предложением (в кадансе II предложения вместо тоники звучит прерванный оборот и происходит гармоническое варьирование заключительного мелодического мотива, за счет чего форма расширяется на 4 такта).*

NB. Иногда в период после заключительной каденции вводится дополнение. Его не надо путать с расширением периода. *Л. Бетховен Соната № 8 Финал (рефрен рондо представляет собой нормативный период с повторенным вторым предложением, после которого вводится 6-тактовое дополнение с кратковременным отклонением в тональность субдоминанты – фа минор и окончанием в основной тональности до минор).*

d. Периоды с сокращенным 2-м предложением – встречаются реже. *Мендельсон Песня без слов «Весенняя» (8 тактов + 7 тактов).*

8. **Сложный период** – период, каждое из предложений которого имеет форму периода и обычно делится на 2 предложения. *Л. Бетховен Соната № 12, I часть, тема вариаций (такты 1–16).*



Сложные периоды часто встречаются в концертах и камерных ансамблях, форме которых свойственно двойное проведение темы (когда тема сначала проходит в партии солирующего инструмента – первый период-предложение, а затем повторяется у оркестра или сопровождающих инструментов – второй период-предложение). *Р. Шуман Концерт для фортепиано с оркестром ля минор, I часть, тема главной партии. Ф. Мендельсон Концерт для скрипки с оркестром, I часть, тема побочной партии.*

Когда период не образуется?

Форма периода не образуется в следующих случаях:

1. Если между предложениями отсутствует согласование каденций;
2. В развивающих разделах с секвенционной структурой (в разработке);
3. В вокальных произведениях (хоралы, некоторые романсы) со строфической структурой – образуется деление на строфы, который заканчиваются самостоятельной каденцией;
4. В импровизационных разделах музыкальных произведений (речитативы, каденции, фантазии, токкаты).

Что может следовать после периода?

Период – небольшая музыкальная форма, и часто его окончание не совпадает с концом музыкального произведения. Вот что может следовать после периода:

1. Дополнение к периоду;
2. Повторение периода точное или варьированное (*Й. Гайдн Соната до мажор, I часть, главная партия изложена в форме нормативного периода, затем следует фактурно варьированное повторение периода*);
3. Развивающий раздел;
4. Связующий раздел или предъикт;
5. Изложение новой темы в форме периода (это происходит в 2-частной форме).

Период сложился в эпоху классицизма, но оказался универсальной формой, которая смогла откликнуться на требования разных эпох, нашла индивидуальное проявление в творчестве композиторов разных национальных школ и стилей. Период утвердился как экспозиционная форма, имеющая множество структурных разновидностей. На протяжении более чем двух столетий (вторая половина XVIII – начало XXI вв.) сложилась определенная множественность форм периода, из которых композиторы черпают структуры, соответствующие содержанию, жанру, характеру тематизма, общей композиции произведения. Период будет существовать до тех пор, пока будет использоваться гомофонный склад и сохранятся сложившиеся в эпоху классицизма представления о средствах музыкальной выразительности.

Задание:

- 1) Подобрать примеры на нормативный период (во всех его разновидностях), по 1 примеру на каждую разновидность.
- 2) Подобрать примеры на периоды с особенностями (по 1 примеру на каждый вид).
- 3) Записать новые термины в Словарь музыкальных терминов.

Литература по теме:

- Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений: Учебное пособие: В 2-х частях. Ч.1 [Текст]. М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2003. 256 с.
- Горюхина Н.А. Еволюція періоду. Киев: «Музична Україна», 1975. (на укр. языке).
- Задерацкий В.В. Музыкальная форма: монография в 2 вып. М.: Музыка, 2008. Вып. 1.
- Заднепровская, Г.В. Анализ музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебник / Г.В. Заднепровская. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2018. — 272 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/102515>. — Загл. с экрана.
- Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.
- Музыкальная форма / Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А./ допущено управлением кадров и учебных заведений Министерства культуры СССР в качестве учебника для муз. училищ. М.: музыка, 1974. 360 с. (2-е изд., исправ. и дополн.).
- Способин И.В. Музыкальная форма: учебник общего курса анализа. М.: Музыка, 2012.
- Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебное пособие / В.Н. Холопова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/30435>. — Загл. с экрана. (Глава III «Классические инструментальные формы», п. 3 «Период»).

Стилевые особенности периода

Период на протяжении более 200 лет являлся универсальной формой в европейской музыке. Эту форму для изложения музыкальной мысли использовали как венские классики, так и композиторы романтического направления, русские композиторы, музыканты XX столетия. В этом параграфе мы рассмотрим основные особенности периода, сложившиеся в творчестве западноевропейских композиторов, начиная от венских классиков.

Период у композиторов-классиков: 1) является формой изложения музыкальной мысли (представляет собой тему гомофонно-гармонического склада, тесно связанную с бытовой жанровой основой); 2) период опирается на логику гармонического развития в раскрытии музыкальной мысли (формообразующая роль гармонии выходит на 1 план); 3) соответствует композиции сочинения.

Период в творчестве Й. Гайдна

Гайдн создал период, в котором все компоненты построения строго определены и составляют цепь логически правильного экспонирования мысли. Гайдн разработал периоды разной логической организации: вопрос–ответ; тезис–антитезис (предложения на контрастном музыкальном материале); зерно–развитие; начало–развитие–завершение.

Существуют специфические «гайдновские» периоды:

1. Периоды, связанные с хоральными темами.
2. Периоды, связанные с юмористическими темами. Для них характерно нарочитое нарушение логики развития за счет неожиданных гармонических, тональных, ритмических сдвигов, «топтания» на месте, введения новой фактуры или нового тематического материала в

неподходящий момент (например, в кадансе). Это объясняется влиянием народной и театральной музыки. *Й. Гайдн Симфония № 101 Ре мажор, Менуэт. Й. Гайдн Симфония № 102, Финал. Л. Бетховен Соната № 4 ми бемоль мажор, III часть Менуэт (используется прием Гайдна).*

Период в музыке В.А. Моцарта

Открытием Моцарта в периоде явилась интонационная драматургия (контрастные интонационные элементы и их взаимодействие в тематизме произведения). Новым (по сравнению с Гайдном) явилось раскрытие образа в его становлении, которое происходит в рамках периода.

Период у Моцарта организуется согласно законам драматургии: пролог или вступление (главный тезис или многообещающее начало), интонационное включение нового тематизма (фактуры), завершается мысль синтезирующим построением (развязка). Период не всегда делится на предложения, но часто – на фразы разного тематического (или фактурного) содержания.

Периоды Моцарта отличаются интонационной насыщенностью, наличием контрастного материала, который объединен единой драматургией развития мысли-образа. *В.А. Моцарт Соната № 14 до минор, I часть.*

Период в творчестве Л. Бетховена

Л. Бетховен создает период, в котором раскрывается сам процесс становления мысли. Новым в периодах Бетховена стало освоение логики процесса мышления. Бетховен динамизирует форму периода, вводя видоизмененные повторы, активизируя движение к кульминации, преодолевая цезуры (стирая цезуру в серединной каденции), накапливая гармоническую неустойчивость и разрешая её на тонике, вынося утверждение мысли в дополнение к периоду. *Соната № 8 «Патетическая», III часть Рондо, рефрен изложен в форме периода с дополнением.*

Бетховен приближает периоды к разработкам с волнообразным развитием, с яркими кульминационными точками, с вторжением чужеродного материала, предыктами. Экспонирование у Бетховена сменилось становлением, развертыванием музыкального материала.

Бетховен сохраняет зависимость формы периода от характера тематизма, жанра, формы произведения. Периоды главных партий сонатной формы часто структурно разомкнуты. *Симфония № 3, I часть, главная партия – период из 3 предложений. Соната № 17, I часть, главная партия – период состоит из 2 предложений (6 + 14 тактов), но 2-е предложение имеет разработочный характер за счет напряженного интонационного развития (приводящего к яркой кульминации) и предыкта.*

Периоды побочных партий отличаются разработочностью, внутренней конфликтностью. *Соната № 8 «Патетическая», I часть, побочная партия.*

Периоды тем с песенной или танцевальной основой имеют вопросо-ответную структуру. *Соната № 7, III часть Менуэт, период вопросо-ответный (8 + 8 тактов). Соната № 7, III часть Менуэт, вопросо-ответная структура периода подчеркнута тембровым контрастом (в ответе голоса меняются местами), есть дополнение к периоду.*

Периоды тем философского характера отличаются монолитностью (неделимый период). *Соната № 8 «Патетическая», II часть, период 8 тактов (неделимый на предложения, слитность достигается за счет непрерывного тонально-гармонического развития).*

Период в музыке композиторов-романтиков

Романтический период связан с тематизмом нового качества. Особенностью тематизма является гиперболизация чувственного начала, усиление характерности через индивидуализацию средств музыкальной выразительности.

Отмечается уменьшение роли логического начала в структуре. Это проявляется, с одной стороны, через стандартизацию логических связей в квадратных периодах, с другой стороны – через рассредоточение логического начала в импровизационных формах.

У романтиков период впервые становится формой музыкального произведения (одночастная форма) – таковы прелюдии Ф. Шопена. В периодах одночастной формы раскрывается весь художественный образ, логическая последовательность построений функциональна и соответствует ступеням драматургии произведения.

Ф. Шуберт и Р. Шуман

У этих композиторов индивидуализация тематизма через средства музыкальной выразительности сочетается с простой композицией периода. Для них характерно создание таких музыкальных построений, которые связаны со сменой эмоций и не ведут к обобщению мысли и её завершению. В таких построениях преобладает не развитие мысли, не её становление, а раскрытие ощущения-состояния. Для этого композиторы используют либо экспозиционную форму периода, либо импровизационную разомкнутую форму.

Недосказанные, «разорванные» мысли, мысли-мечты воссоздаются в импровизационных построениях, которые раздвигают рамки периода вторжением речитативных связок, вставных фраз как моментов отклонения от основного русла произведения. *Р. Шуман «Карнавал»: «Шопен» (импровизационный неквадратный период, 7 + 7 тактов).*

Использование квадратных периодов типа вопрос-ответ в музыке Шуберта и Шумана можно объяснить влиянием городской (песенно-танцевальной) бытовой культуры и характером тематизма – характеристичного, жанрово определенного. *Р. Шуман «Карнавал»: «Признание» (квадратный период), «Марш давидсбюндлеров» (квадратный период).*

Ф. Лист

У Листа существенно изменяется отношение к теме. Сжимая тему до предельно малых размеров (предложения, фразы), композитор превращает её в лейттему. *Ф. Лист Соната си минор, главная партия (в периоде помещены 2 темы, каждая в форме предложения).*

В симфонических поэмах, концертах, фортепианных произведениях Лист трактует тему как оперный характер, как тему-символ, которая является зерном симфонического полотна. Такие темы трансформируются в процессе развития, из них рождается новый тематизм. Лист тяготеет к романтическому толкованию формы: она подчинена у него выразительности, содержательная сторона структуры сводится к удобной конструкции или схеме, несущей общие логические функции.

Импровизационность связей, вступлений, вторжений, создающих второй план развития – отличительные черты построений Листа. Форма периода у Листа отступает перед разработочностью (с одной стороны) и концентрацией характерного в сжато изложенном тематизме (с другой стороны). Стремление к непосредственному раскрытию эмоций отодвигает на второй план стройную систему мышления (и вместе с этим – стройное логичное оформление одной мысли).

Ф. Шопен

Шопен возвратил логике форме периода содержательность, утвержденную классицизмом. Однако в стремлении наполнить тематизм значимостью художественного образа Шопен – романтик.

Ф. Шопен использует форму периода как самостоятельную форму произведения; такой период получил название одночастной формы.

В одночастной форме период выступает не в своем экспозиционном качестве (как начальное изложение музыкальной мысли, показ тематического материала), а в виде законченной формы, в которой есть все стадии развития: экспозиция, развитие, завершение. Форма периода у Шопена обладает большой драматургической емкостью.

Композиция одночастной формы: 1 предложение экспонирует тематический материал, 2-е и последующие – развивают его, дополнение завершает развитие, являясь выводом, послесловием автора. В периоде у Шопена происходит длительное разворачивание чувства, многогранное его раскрытие в пределах одной мысли. В форме периода у Шопена достигается раскрытие законченного художественного образа.

Среди 24 прелюдий Шопена – 16 имеют форму периода.

Й. Брамс и Р. Вагнер

В творчестве Брамса и Вагнера раскрылись основные тенденции романтического периода – стремление к импровизационности, пространное изложение музыкальной мысли, концентрация тематизма вплоть до введения лейттем и лейтмотивов, отказ от завершенности построений (с одной стороны), и опора на нормативные периоды, которые дают возможность воплотить особенности фольклорного материала (с другой стороны).

В изложении тематизма, связанного с песенно-танцевальными традициями, доминируют классические законы формы и используется нормативный период.

В тематизме, связанном со специфически романтическими образами порыва, протеста, тревоги, стихийности, бурного наплыва чувств, концентрации боли и другими, характер образа подчеркивается не только выразительными средствами, но и структурой. При этом образуется период разработочного типа, предыктового типа. В основе логики объединения построений внутри периода лежит гармоническая функциональность (взаимоотношение устоя и неустоя). В таких периодах образуются следующие композиционные формулы: 1) разработка – заключение; 2) предыкт – икт; 3) структурный диссонанс – его разрешение. В таких периодах 1-е предложение является фазой разработки, а 2-е – торможением развития. Конструкция периода теряет четкость границ, стирается серединной членение формы половинным кадансом, нарушается пропорциональность, симметрия в построении периода. *Й. Брамс Рандолия фа-диез минор (период типа разработка – завершение). Соната № 3 фа минор для фортепиано, Финал.*

Если Брамс развитие вводит в структуру периода, то Вагнер отделяет развитие-разработку от экспозиционной структуры: вся экспозиционность у него сводится к лейттеме (в форме фразы), а остальные построения становятся формами развития. Таким образом, Вагнер создает некую структуру: лейттема + развитие. Это новая форма, содержание которой состоит из продвижения лейттемы в разомкнутой структуре. *Р. Вагнер «Тристан и Изольда», Вступление.*

Импрессионисты

Импрессионистическая одночастная форма отразила созерцательность мышления композиторов. Она уже отошла от формы периода. Отличия формы у импрессионистов проявляются в следующем:

1. Тематизм сжатый, рассредоточенный по всей форме, мелодия растворяется в фигурациях, все этапы формы экспозиционны;
2. В произведениях импрессионистов раскрываются образы созерцания, блуждания, рассредоточение впечатлений;
3. Отличительные черты композиции – расплывчатость построений и формы в целом, свободное непрерывное развертывание как главный принцип композиции. *К. Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна».*

Новая венская школа

Композиторы новой венской школы (А. Шенберг, А. Берг) отказываются от формы периода. Они отрицают тематизм, связанный с определенными обобщенными образами. В основе развития в их произведениях лежит тема, а серия (ряд) с выделением интервала как единицы формы. Развитие в произведении представляет собой развитие серий, не направленное на объединение в логически завершённые построения (отсутствуют кадансы, цезуры и т.д.).

Понятие период не вводится, так как в этой музыке нет обычных представлениях о выразительных средствах, они заменены другими (звук, шум, ритм, движение, молчание, серия, конструкция, тембр, динамические процессы нарастания и спада звучания).

Период в русской музыке

Особенности периода в музыке отечественных композиторов связаны, в первую очередь, с национальным характером тематизма. Мелодика М. Глинки отразила основные качества народного мелоса: повторность, периодичность (пара периодичностей как характерная структура), мелодическое согласование кадансов, ритмическая вариантность, асимметричность структуры. Композиторы Могучей кучки усилили национальную характеристичность тематизма, что особенно проявилось в синтаксисе музыкальной формы. В творчестве М Мусоргского, Н Римского-Корсакова, А Бородина появляются новые элементы периода: вместо мотива, фразы, предложения – попевка, куплет, запев и припев. На смену классической логики «тезис–антитезис» пришло «завязка-развитие». Период становится ближе к куплету, куплету с припевом. В творчестве П. Чайковского, С. Рахманинова доминирует лирическое начало, связанное с бесконечным развертыванием мелодики; в периодах нашли отражение как национальная специфика (структура периода: пара периодичностей, запев и припев), так и психологическая направленность развития образа (яркие экспрессивные кульминации во вторых предложениях лирических тем). *Примером народно-песенных периодов являются: П. Чайковский Симфония № 5, II часть, побочная партия (период в структуре «пара периодичностей»); Симфония № 6, I часть, побочная партия (период в структуре «запев–припев с повторением»).* *Примером лирических тем являются: П. Чайковский «Ромео и Джульетта» (побочная партия); Симфония № 4, I часть, побочная партия.*

В музыке советских композиторов форма периода сохранила свое значение. С. Прокофьев сочетает принципы классицизма (симметрия, пропорциональность, завершенность) с динамикой открытых форм, для него характерны трехчастные периоды с применением разработочности и вариационной динамизированной повторности. *С. Прокофьев Соната № 7, I часть, главная партия. Мимолетность № 2. Симфония № 7, I часть, главная партия.* В творчестве Д. Шостаковича тематическое построение – это насыщенное переживанием философское обобщение, сосредоточенное вокруг идеи. Музыкальному мышлению Д. Шостаковича свойственна процессуальность (которая проявляется в полифоническом развертывании музыкальной мысли). Поэтому в периодах композитора полифоническое развертывание преобладает над экспозиционностью, и форма становится динамической (образ в процессе экспонирования обновляется, в нем проявляется психологический подтекст, который может приводить к отрицанию начального состояния). *Д. Шостакович. Симфония № 5, I часть, главная партия (период экспонирует 2 образно различные темы). Побочная*

партия – лирическая тема с психологическим подтекстом (который проявляется через модуляционные сдвиги).

Выводы

В эпоху классицизма были установлены логические основы формы, введены наиболее содержательные и рациональные структуры экспонирования музыкальной мысли (они с наибольшей полнотой проявились в форме периода). Для романтизма и импрессионизма было характерно отклонение от логических основ периода, их ослабление, замена и разрушение. Экспрессионистская трактовка формы привела к преодолению установленных классицизмом границ и переходу к другим формам.

Задание:

- 1) Найти среди прелюдий Ф. Шопена произведения в форме периода (найти периоды, состоящие из 2, 3, 4 предложений). Студенту необходимо представить по 1 примеру на каждый вид периода.
- 2) Сочинить нормативный период в стиле Й. Гайдна.

Литература по теме:

Горюхина Н.А. Еволюція періоду. Киев: «Музична Україна», 1975. (на укр. языке).
Когоутек С. Техника композиції в музиці ХХ століття. М., 1976.

Простые формы

В отличие от периода, простые формы не ограничиваются изложением музыкальной мысли, а включают то или иное её продолжение, развитие.

К простым формам относятся: простая двухчастная; простая трехчастная.

Простая двухчастная форма

Простой двухчастной называется форма, состоящая из 2 частей, каждая из которых не сложнее периода (проще периода может быть).

Простую двухчастную форму называют «песенной формой», так как наибольшее распространение она получила в вокальных жанрах, а также из-за связи тематизма с песенно-танцевальной жанровой основой. В инструментальной музыке она преимущественно применяется как составная часть более сложных форм (тема вариаций, рефрен рондо, часть сложной 2-частной или 3-частной формы, форма главной партии или побочной партии в сонатной форме). Как самостоятельная форма инструментального произведения простая двухчастная форма используется реже.

Основные типы двухчастных форм:

1. Развивающая двухчастная форма AA_1 ;
2. Контрастная двухчастная форма AB ;
3. Репризная двухчастная форма $A_1 + A_2 + B + A_3$ (где I часть: $A_1 + A_2$; II часть: $B + A_3$).

Подробно охарактеризуем каждый из основных типов двухчастной формы.

Развивающая двухчастная форма AA_1

Эта форма отличается тематической цельностью, напряженностью тематического развития.

I часть выполняет экспозиционную функцию, в ней излагается тема в форме периода. Иногда форма периода не образуется (при отсутствии согласования каденций образуется форма предложения с повторением). *М. Глинка «Венецианская ночь». Куплеты романса написаны в простой развивающей 2-частной форме, I часть которой – предложение с повторением.*

Первая часть может быть однотональной либо модулирующей (в этом случае происходит модуляция в тональность Д сферы (тональность III ступени, V ступени, для минора VII натуральной ступени – реже).

II часть строится на тематическом материале I части и выполняет развивающую функцию. Отличается неустойчивостью тонально-гармонического развития, в ней применяются секвенции, отклонения (обычно – в родственные тональности). II часть начинается в подчинённой (если в конце I части была модуляция) или в основной тональности, а завершается в основной тональности полной совершенной каденцией.

II часть неустойчива в структурном отношении (для неё характерна дробность структуры). Во II части обычно образуется форма периода, но периода может и не быть (если отсутствует согласование каденций при делении на предложения, или развитие во II части достигает такой степени неустойчивости, что не согласуется с экспозиционной функцией периода). II

часть по масштабам приближается к I-й (может быть равна ей), но иногда значительно превышает первую по масштабам.

I часть	II часть
AA	A₁...A₁

В.А. Цуккерман подразделяет вторые части развивающей 2-частной формы на 2 типа:

- 1) Динамический тип II-й части – для него характерно напряженное тематическое и тонально-гармоническое развитие. Такие формы имеют структуру: предыкт + каданс, или разработка + каданс. К динамическому типу Цуккерман относит также разделы с «продолжающим» развитием, характерным для кантиленной музыки. *С. Рахманинов Концерт для фортепиано с оркестром № 2, I часть, главная партия. Романсы «Здесь хорошо», «В молчаньи ночи тайной».*
- 2) Статичный тип II-й части. Здесь развитие сводится к кадансированию, II-я часть имеет характер дополнения к I-й части, воспринимается как заключение. *М. Глинка «Венецианская ночь».*

Развивающая двухчастная форма нашла наибольшее применение в вокальной музыке (в романсах). В инструментальной музыке она чаще всего применяется как раздел более сложной формы (тема вариаций, рефрен рондо, главная или побочная партия сонатной формы), чем как самостоятельная форма произведения. *М. Глинка «Руслан и Людмила», Увертюра, главная партия. Л. Бетховен Соната № 32, II часть, тема вариаций. Ф. Шопен Прелюдия № 13 фа диез мажор (форма произведения). А. Скрябин Прелюдии.*

Контрастная (безрепризная) двухчастная форма АВ

Основное содержание этой формы составляет контрастное сопоставление 2 музыкальных мыслей.

Безрепризная простая двухчастная форма со схемой АВ особенно непосредственно определяема песенно-танцевальными прототипами, с соотношением частей наподобие запева и припева, танца и ригурнеля. В такой форме нередко образуется связанная с народными истоками масштабнo-тематическая структура «пара периодичностей»:

I часть	II часть
AA	BB

1 часть имеет экспозиционный характер, в ней излагается тема в форме периода (иногда – если нет согласования каденций – период не образуется). 1 часть бывает однотональной, реже – модулирующей.

2 часть также имеет экспозиционный характер, она строится на новой теме. Тема 2-й части контрастна теме 1-й части в образном, тональном, фактурном

отношениях. 2 часть может иметь форму периода, но иногда – предложение с повторением. Начинается 2 часть в основной или подчиненной тональности, а завершается всегда в основной.

Контрастная 2-частная форма отличается пропорциональностью частей, преобладанием экспозиционного типа изложения, устойчивостью тонально-гармонического развития.

Эта форма характерна для песен (куплетная форма). Реже применяется в инструментальной музыке как часть более сложной формы, или как самостоятельная форма. *Ж. Бизе «Хабанера» из оперы «Кармен».*

Американская рождественская песня «Бубенчики звенят» («Jingle bells»).

Р. Шуман «Карнавал»: Гросфатер из «Марша давидсбюндлеров».

Репризная двухчастная форма

Наиболее логически стройная и законченная, уравновешенная среди всех типов 2-частной формы. В ней после изложения музыкальной мысли даётся развитие (как продолжение 1 части или как введение нового материала), а завершение формы строится на основе повтора музыкального материала 1 части. Схематично форму можно представить таким образом:

І часть	ІІ часть
АА	ВА

1 часть – выполняет экспозиционную функцию, излагает тему в форме периода (реже – в форме предложения с повторением). 1 часть бывает однотональной или модулирующей, модуляция происходит в тональности Д. 2 часть – по форме обычно представляет период из 2 предложений, 1-е предложение которого – середина, 2-е – реприза. 1-е предложение обычно строится на материале 1 части или на новом материале, отличается неустойчивостью тонально-гармонического развития и дробностью структуры. Середина (1-е предложение) начинается в основной или подчиненной тональности, завершается на Д к основной тональности. 2-е предложение (реприза) повторяет музыкальный материал первой части и утверждает основную тональность. Это может быть точный повтор какого-либо из предложений 1 части, но чаще – повтор включает видоизменение. Середина и реприза вместе обычно равны по масштабам всей 1 части.

Репризная 2-частная форма нашла применение в инструментальной музыке как часть более сложной формы или как самостоятельная форма произведения. Применяется и в вокальной музыке. *С. Рахманинов «Островок». Американская песня «О, Сюзанна». П. Чайковский Вариации фа мажор (тема вариаций). В.А. Моцарт Соната № 11 ля мажор, 1 часть (тема вариаций).*

Помимо основных типов двухчастной формы, есть и промежуточные типы:

1. Развивающе-репризная;

2. Развивающе-контрастная (или контрастно-развивающая).

Развивающе-репризная двухчастная форма

Это разновидность развивающей формы, в конце второй части которой вводится повторение какой-либо интонации, либо элемента музыкальной ткани (фактуры, ритмической фигуры, регистра, тембра) первой части. В этой форме репризный раздел не имеет такой законченности формы, как в двухчастной репризной форме, и отличается значительным преобразованием музыкального материала при повторении. *А. Даргомыжский «Титулярный советник». С. Рахманинов «Сирень».*

Развивающе-контрастная двухчастная форма

Это разновидность развивающей формы, вторая часть которой контрастирует 1 части в эмоциональном и образном отношении. Контрастно-развивающая форма – такая контрастная, II-я часть которой отличается неустойчивым развитием. *С. Рахманинов «Я жду тебя».*

Повторение частей в двухчастной форме

В простой двухчастной форме каждая из частей может быть повторена точно или варьировано.

Особенности двухчастной формы в вокальной музыке

В вокальной музыке перед двухчастной формой может быть вступление, между частями могут вводиться связки, завершаться произведение может кодой.

Отличие простой двухчастной формы от сложного периода

2-е предложение периода обычно начинается повторением материала 1-го предложения и звучит достаточно устойчиво. В то время как начало 2-й части в двухчастной форме отличается наибольшей неустойчивостью тонально-гармонического развития и дробностью структуры (совпадает с зоной «золотого сечения»).

Отличие простой двухчастной формы от трехчастной формы

В простой двухчастной форме середина и реприза являются предложениями и вместе составляют период, примерно равный первой части формы. В трехчастной форме середина и реприза – это самостоятельные разделы, причем реприза – в форме периода.

Примеры простой двухчастной формы в музыке:

Ф. Мендельсон «Серьёзные вариации», Тема (2-частная развивающая форма).

Й. Гайдн Вариации фа минор, Тема (2-частная развивающая форма).

Л. Бетховен Соната № 14 «Лунная», II часть, трио (2-частная развивающая форма, в которой вторая часть вдвое длиннее первой за счет интенсивного тонально-гармонического развития, которое образует неделимые на фразы длинные предложения в периоде 2-й части).

Л. Бетховен Соната № 12, I часть, тема вариаций (2-частная развивающая форма, 1-я часть которой – сложный период длительностью 16 тактов, 2-я

часть состоит из 10-тактового предложения развивающего характера, модулирующего в доминанту и 8-тактового предложения репризного характера).

Задание:

- 1) Найти пример простой двухчастной формы в романсах и песнях якутских композиторов (З. Степанов, К. Герасимов, П. Иванова и др.). Достаточно 1 произведение, которое необходимо исполнить и проанализировать его форму (устно).
- 2) Внести новые термины в Словарь музыкальных терминов.

Литература по теме:

Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений: Учебное пособие: В 2-х частях. Ч.1 [Текст]. М.:

Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2003. 256 с.

Гончаренко, С. Музыкальные формы в таблицах: Наглядное пособие по курсу анализа музыкальных произведений [Электронный ресурс] / С. Гончаренко. Под.общ. ред. А. Г. Михайленко. – 2-е изд., испр. и доп. – Новосибирск, 2007. – 32 с. – Режим доступа: <http://www.conservatoire.ru/dofiles/analiz/forms.pdf>. – Загл. с экрана.

Ручьевская Е.А. и др. Анализ вокальных произведений. Л., 1988.

Соколов О.В. О типологии музыкальных форм : учебное пособие для студентов музыкальных вузов. Нижний Новгород : Изд-во Нижегородской консерватории, 2013. 40 с.

Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебное пособие / В.Н. Холопова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/30435>. — Загл. с экрана. (Глава III «Классические инструментальные формы», п. 4.1 «Простая двухчастная форма»).

Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Простые формы. М., 1980.

Простая трехчастная форма

Принцип трехчастности – один из наиболее распространенных в музыке. Музыкальные формы, опирающиеся на трехчастность, отличаются логической ясностью, стройностью, законченностью строения, уравновешенностью развития.

Принцип трехчастности нашёл воплощение в следующих формах:

- ✓ двухчастная репризная;
- ✓ простая и сложная трехчастная форма;
- ✓ форма рондо;
- ✓ сонатная и рондо-сонатная форма;
- ✓ концентрическая форма АВСВА.

Наиболее полно принцип 3-частности воплотился в простой и сложной трехчастной формах.

Простой трехчастной называется репризная форма, каждая из частей которой не сложнее периода.

Основные разновидности простой трехчастной формы:

1. Развивающая трехчастная форма AA_1A .
2. Контрастная трехчастная форма АВА.
3. Безрепризная (нерепризная) форма АВС.

Развивающая трехчастная форма AA_1A

Развивающая трехчастная форма имеет наибольшие возможности для воплощения напряженного и непрерывного тематического развития (сквозного развития). Все её части строятся на одном тематическом материале, и каждая из частей является определённым этапом развития: I часть – экспонирует, II часть – развивает, III часть – завершает развитие через повторение.

I часть – экспозиционная по функции, излагает музыкальную мысль в форме периода. В I частях трехчастных форм применяются более разнообразные структуры периодов, чем в двухчастных формах. Для периода I части характерна модуляция в тональности D группы, но может быть и однотональный период.

II часть – развивающая по функции, строится на музыкальном материале I части. Во II части применяется секвентное развитие вычлененных из темы I части интонаций, возможно применение имитационного развития. II часть отличается неустойчивостью тонально-гармонического развития, используются отклонения в родственные и далекие тональности. Начало II части – в подчиненной тональности или в основной. Типично завершение II части на D к основной тональности, D органом пункте или предькте, возможно завершение кадансированием в подчиненной тональности. *Л. Бетховен Симфония № 1, III часть Менуэт до мажор (развивающая II часть завершается кадансированием в ре бемоль мажоре, затем следует переход в основную тональность, в которой начинается реприза).*

В развивающей средней части может вводиться новая тема или тематический материал, которые отличаются тональной, гармонической, структурной неустойчивостью.

II часть может иметь разные масштабы и опираться на разные формы: фраза (*Бетховен Концерт для скрипки с оркестром*), предложение (*Й. Гайдн Соната до мажор, III часть, тема финала*), период (период может не образовываться, если отсутствует согласование каденций), построение развивающего типа (если развитие слишком неустойчиво и отсутствует убедительная заключительная каденция).

III часть – реприза, в которой происходит утверждение основной тональности. Разновидности реприз: 1) точная (*Й. Гайдн Соната до мажор, III часть, тема финала*); 2) фактурно варьированная (характерна для кантиленной музыки: *ноктюрны Ф. Шопена*); 3) динамизированная (реприза с продолжением развития начальной темы), она отличается неустойчивостью изложения, в ней располагается главная кульминация всей формы.

Развивающая трехчастная форма применяется как самостоятельная форма инструментальных миниатюр (этюдов, прелюдий), небольших программных пьес, а также как составная часть более сложной формы.

Приведем примеры развивающей трехчастной формы в музыке.

Р. Шуман цикл «Детские сцены», пьеса «Грёзы»: трехчастная развивающая форма, I часть в форме периода, фа мажор; II часть – два предложения, секвенционно развивающие основную тему в тональностях соль минор, ре минор; III часть – реприза неточная, есть гармоническое варьирование во втором предложении.

Л. Бетховен Соната № 4, II часть: простая трехчастная развивающая форма является начальной частью более сложной формы (сложная трехчастная). В простой трехчастной форме I часть в форме периода (8 тактов), до мажор; II часть – это три фразы кадансирующего характера в тональности доминанты (соль мажор); III часть – динамизированная реприза, структура периода (5 тактов + 5 тактов) изменяется за счет гармонических вторжений, прерванных оборотов, здесь помещается основная кульминация формы.

Л. Бетховен Соната № 2, II часть: простая трехчастная развивающая форма является начальной частью более сложной формы. В простой трехчастной форме I часть в форме периода (8 тактов), ре мажор; II часть короткая (4 такта), имеет кадансирующий характер в тональности доминанты (ля мажор); III часть – динамизированная реприза, структура периода изменяется за счет гармонических отклонений в тональности субдоминанты (ми минор, соль мажор), здесь помещается основная кульминация формы, которая подчеркнута динамически и звуковысотно.

Контрастная трехчастная форма АВА

В контрастной трехчастной форме развитие воплощается через контрастное сопоставление разных тем.

I часть – выполняет экспозиционную функцию, излагает музыкальную мысль, тему в форме периода (реже – в форме предложения с повторением), бывает однотональной или модулирующей.

II часть – излагает контрастирующую I части тему и обычно опирается на экспозиционный тип изложения. II часть излагается в одноименной тональности, тональностях субдоминанты (IV, VI, VI пониженная), доминанты, реже – в других тональностях; возможно начало II части в подчиненной тональности, а окончание в основной. Во II части применяется форма периода, реже период не образуется (нет согласования каденций или отсутствует заключительная каденция).

В. Цуккерман классифицирует II части контрастной трехчастной формы на следующие виды: 1) средняя часть типа трио: тонально замкнутая, структурно определённая (*Р. Шуман, цикл «Детские сцены», пьеса «Важное событие»*); 2) средняя часть типа эпизода: развивающая неустойчивая часть на новом тематическом материале, не имеет структурной законченности и тональной замкнутости (*Р. Шуман, цикл «Детские сцены», пьеса «Забавная история»*); составная средняя часть: составлена из разных построений (2, 3, 4) на разном тематическом материале, эти построения могут иметь форму фраз, предложений (*Ф. Шопен Ноктюрн до диез минор: в средней части композитор использовал 3 разных тематических материала*).

III часть – реприза, утверждает начальную тему и основную тональность. Разновидности реприз: 1) точная; 2) фактурно варьированная (типично для ноктюрнов, кантиленной музыки); 3) синтетическая: объединяет интонации тем I и II частей (*М. Мусоргский цикл «Картинки с выставки», пьеса «Два еврея, богатый и бедный»*); динамизированная реприза (*П. Чайковский Симфония № 6, Финал – образуется форма ABC + Кода*); транспонированная реприза – образуется, если трехчастная форма входит в состав более сложной формы (*А. Бородин, опера «Князь Игорь», Пролог, хор «Слава» до мажор – реприза в ми мажоре*).

Контрастная трехчастная форма широко применяется в инструментальных миниатюрах танцевального характера, в программных пьесах (реже – как составная часть более сложной формы).

Безрепризная (нерепризная) трехчастная форма ABC

Эта форма нашла ограниченное применение, её использование связано в основном с вокальной музыкой. Отсутствие тематической репризы объясняется влиянием литературного текста на композицию (в тексте происходит поступательное развитие сюжета, отсутствуют повторы). Безрепризная форма применяется в романсах, оперных сценах, реже – в инструментальной музыке.

Существуют 2 разновидности безрепризной формы:

1. Безрепризно-развивающая форма. В ней нет яркого контраста при сопоставлении частей, каждая следующая часть воспринимается как продолжение предыдущей на новом, но родственном тематическом

материале. П. Чайковский «Евгений Онегин», Ария Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом».

2. Безрепризно-контрастная форма. Для нее характерно яркое контрастирование частей, в каждой из которых излагается самостоятельная тема. П. Чайковский, *Интродукция к опере «Пиковая дама» состоит из трех частей: I часть – тема баллады Томского, II часть – тема «трех карт», III часть – тема любви Германа и Лизы.*

NB. Разновидностью безрепризных форм являются трехчастные формы Р. Вагнера, в которых отсутствует тематическая реприза, но имеется образно-эмоциональная связь III части с I частью. (Вступление к опере «Нюрнбергские мейстерзингеры», главная партия).

Безрепризная форма имеет тональную репризу (замкнута в тональном отношении), несмотря на отсутствие тематической репризы.

Повторение частей в трехчастной форме

1. Каждая из частей трехчастной формы может быть повторена точно или варьированно (если каждая из частей структурно замкнута)

$$\parallel : A : \parallel : B : \parallel : A : \parallel$$

2. Допускается повторение только первой части (обычно – при варьировании темы).

$$\parallel : A : \parallel \quad BA \parallel$$

3. Может повторяться I часть отдельно, а II и III части – вместе

$$\parallel : A : \parallel : BA : \parallel$$

4. Трёх-пятичастная форма АВАВА образуется, если повторяются только II и III части вместе:

$$A \parallel : BA : \parallel$$

Если при повторении частей в такой форме допускаются значительные изменения тонального плана, структуры, переосмысливаются функции разделов, такая форма называется двойной трёхчастной (Ф. Лист *Ноктюрн № 3 «Грёзы любви»*).

К трехчастной форме могут присоединяться дополнительные разделы – вступление, кода.

Трехчастная форма нашла широкое применение в инструментальной музыке с танцевальной основой как самостоятельная форма и как часть более сложной формы.

Существуют также так называемая **промежуточная форма**: она сочетает признаки двух типовых форм (простой двухчастной и простой трехчастной), которые недостаточно полно выявлены. От двухчастной формы у нее – короткая реприза, от трехчастной – развитая и довольно самостоятельная середина. Такая промежуточная форма может образовываться, если отдельные разделы формы бифункциональны и их присоединение к той или иной части сказывается на пропорциях формы в целом. Ф. Шопен *Прелюдия № 24: может быть рассмотрена и как двухчастная развивающаяся форма (I*

часть – период с повторением в тональности доминанты; II часть – середина и реприза в основной тональности), и как трехчастная (I часть – период; часть – повтор периода в новой тональности + развитие; III часть – реприза).

Задание:

- 1) Найти в нотной литературе примеры на 3 вида простой трехчастной формы (развивающая, контрастная, безрепризная);
- 2) Творческое задание: сочинить пьесу в простой трехчастной форме, используя стиль одного из композиторов-классиков.

Литература по теме:

Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений: Учебное пособие: В 2-х частях. Ч.1 [Текст]. М.:

Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2003. 256 с.

Гончаренко, С. Музыкальные формы в таблицах: Наглядное пособие по курсу анализа музыкальных произведений [Электронный ресурс] / С. Гончаренко. Под.общ. ред. А. Г. Михайленко. – 2-е изд., испр. и доп. – Новосибирск, 2007. – 32 с. – Режим доступа: <http://www.conservatoire.ru/dofiles/analiz/forms.pdf>. – Загл. с экрана.

Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебное пособие / В.Н. Холопова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/30435>. — Загл. с экрана. (Глава III «Классические инструментальные формы», п. 4.2 «Простая трехчастная форма»).

Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Простые формы. М., 1980.

Сложные формы

К сложным формам относят те формы, части которых сложнее периода.

Сложная трехчастная форма

Сложной трехчастной называется **репризная форма**, первая часть которой излагается в простой двухчастной или простой трехчастной форме.

Классификация сложных трехчастных форм:

1. Трехчастная форма со средней частью типа *трио*;
2. Трехчастная форма со средней частью *эпизодом*.

I часть сложной трехчастной формы

В обоих типах форм (со средней частью трио, или со средней частью эпизодом) **I часть** излагается в простой двухчастной или простой трехчастной форме, отличается тональной разомкнутостью. В большинстве случаев I часть однотемна.

Средняя часть типа *трио*

II часть «трио» получила свое название от средних частей старинных танцев, которые исполняли 3 инструмента (2 гобоя и фагот). Трио отличается лирическим песенным характером и опирается на законченную форму (простая двухчастная, простая трехчастная или период). Трио характеризуется тональной замкнутостью, излагается в тональностях одноименной, субдоминантовой, VI ступени, VI пониженной ступени, доминантовой, реже – в других. Между трио и репризой иногда вводится модулирующая связка.

Сложная трехчастная форма с трио применяется в танцах (менуэт, гавот, мазурка, полонез, вальс), а также жанрах, связанных с претворением моторного начала (маршах, скерцо). *Л. Бетховен Соната № 14 «Лунная», II часть, ре бемоль мажор. Сложная трехчастная форма с трио.*

Средняя часть типа *эпизод*

II часть «эпизод» имеет неустойчивый характер изложения и строится на основе новой темы, контрастирующей I части. Тема эпизода имеет активный, энергичный характер, и этим отличается от темы трио. Эпизод обычно включает изложение новой темы, её развитие и предыкт к репризе. В отличие от трио, эпизод не имеет структурной замкнутости и тональной устойчивости. Обычно начинается в какой-либо подчиненной тональности, а заканчивается подготовкой основной тональности (характерно окончание эпизода на Д, Д органном пункте, предыкте к репризе). При подходе к репризе возможно введение «ложной репризы» (изложения начальных интонаций темы I части в подчинённой тональности).

Сложная трехчастная форма с эпизодом применяется в медленных частях сонатно-симфонического цикла, в кантиленных пьесах. *Л. Бетховен Соната № 4, II часть, до мажор. Сложная трехчастная форма с эпизодом (и ложной репризой).*

III часть сложной трехчастной формы

III часть реприза выполняет функцию повторения материала I части, утверждения основной тональности. Реприза может быть следующих типов:

1. Точная реприза (*da capo*);
2. Фактурно варьированная (характерна для кантиленной музыки);
3. Динамизированная реприза как влияние простой трехчастной формы (сравнительно редко встречается). *Ф. Шопен Ноктюрн № 13 до минор.*
4. Сокращенная реприза.

Кода в сложной трехчастной форме

Сложная трехчастная форма редко начинается вступлением, но часто завершается кодой. Разновидности коды:

1. Кода, построенная на материале I части, утверждающая основную тему и основную тональность (такая кода воспринимается как продолжение репризы). *М. Глинка «Я помню чудное мгновенье»*;
2. Кода, построенная на материале средней части, который звучит в основной тональности;
3. Синтетическая кода (объединяет интонации тем I части и II части на единой тональной основе). *Л. Бетховен Соната № 4, II часть, до мажор. Сложная трехчастная форма с кодой (синтетическая кода).*

Использование сложной трехчастной формы

Сложная трехчастная форма применяется в танцах, маршах, скерцо, в медленных и танцевальных частях сонатно-симфонических циклов, гораздо реже используется в вокальной музыке (*М. Глинка «Я помню чудное мгновенье»*). Сложная трехчастная форма отличается громоздкостью, статичностью и уступает по динамике развития простой трехчастной форме.

Виды усложнения формы

Возможны усложнения сложной трехчастной формы:

1. Внутреннее усложнение происходит за счет введения в крайних частях более сложных форм: сонатной формы (*Л. Бетховен Симфония №9, Скерцо; А. Бородин Симфония № 2, Скерцо*); вариационной формы (*Л. Бетховен Симфония №7, II часть*); сложной трехчастной формы (*Ф. Шуберт Скерцо в сонатах для фортепиано*).
2. Внешнее усложнение образуется при повторении II и III частей вместе (АВАВА). Такое повторение характерно для трехчастной формы с трио, в этом случае при повторе вводится уже другое трио (АВАСА). Типично для классиков, *И. Брамс Скерцо ми бемоль минор.*

Промежуточная форма

Промежуточная форма между простой и сложной трехчастными формами иногда встречается. В ней I часть излагается в форме периода (что характерно для простой трехчастной формы). II часть – в простой двухчастной или простой трехчастной форме (что характерно для сложной

трехчастной формы). III часть повторяет I часть, имеет форму периода.
Ф. Шуберт Музыкальный момент фа минор.

Задание:

- 1) Проанализировать музыкальную форму романса М. Глинки «Я помню чудное мгновенье», составить композиционную схему произведения.
- 2) Найти в нотной литературе 2 примера сложной трехчастной формы (один пример – с серединой типа трио, второй – с серединой типа эпизода).

Сложная двухчастная форма

Сложная двухчастная – это нерепризная форма, одна из частей которой излагается в простой двухчастной или трехчастной форме, а другая часть – в свободной форме или какой-либо законченной форме (период или иная).

Сложная двухчастная форма применяется в вокальной музыке (романсы, оперные сцены), реже в инструментальной музыке (в основном, в жанре фантазии).

Примеры в вокальной музыке. П. Чайковский Романс «Мы сидели с тобой» (I часть «Мы сидели с тобой» ми мажор – простая двухчастная репризная форма, II часть «И теперь в эти дни, я, как прежде, один» до диез минор – период). П. Чайковский «Пиковая дама», Ария Лизы (I часть «Откуда эти слёзы» до минор – простая трехчастная форма, II часть «О, слушай, ночь!» до мажор – импровизационная форма). М. Глинка «Иван Сусанин» Каватина и рондо Антониды (I часть «Ах ты, поле, поле» фа минор – импровизационная форма, II часть «Солнце тучи не закроют» ля бемоль мажор – форма рондо). М. Глинка «Руслан и Людмила» Каватина Людмилы (I часть «Грустно мне» соль мажор – импровизационная форма, II часть «Не гневись, знатный гость» соль мажор – сложная трехчастная форма с кодой).

Примеры в инструментальной музыке. В.А. Моцарт Фантазия ре минор.

Задание:

Проанализировать музыкальную форму Фантазии ре минор Моцарта, составить композиционную схему произведения.

Концентрическая форма

Концентрической называется многотемная пропорциональная форма, опирающаяся на принцип зеркальной симметрии в расположении частей (АВСВА, АВСДСВА). Форма отличается устойчивой, уравновешенной композицией, пропорциональностью частей.

С. Прокофьев Прелюдия арфа (Десять пьес op. 12) – АВСВА. С. Прокофьев Соната № 7, Финал. П. Хиндемит *Ludus tonalis*. Н. Римский-Косаков «Садко».

Концентрическая форма применяется в вокальной музыке, оперных и балетных сценах, инструментальных произведениях. Она широко использовалась в полифонической музыке XVII века, и была вновь возрождена композиторами XX века.

Эту форму следует отличать от концентричности как принципа, который может проявляться в отдельных областях музыкального произведения другой типовой формы (в тональном плане, пропорциональном строении, наличии динамической кульминации в центре формы). *Ф.Шопен Баллада № 1 (зеркальная реприза способствует восприятию произведения как концентричного). Танцы из старинных сюит (тональные планы воплощают принцип концентричности через движение от тоники к доминанте и обратно: T→Д, Д→Т). Ф.Шопен Прелюдия № 17 (кульминация в центре способствует воплощению принципа концентричности, однако форма произведения – двойная трехчастная).*

Задание:

Записать в Словарь музыкальных терминов новые термины по теме «Простые формы».

Литература по теме:

- Гончаренко, С. Музыкальные формы в таблицах: Наглядное пособие по курсу анализа музыкальных произведений [Электронный ресурс] / С. Гончаренко. Под.общ. ред. А. Г. Михайленко. – 2-е изд., испр. и доп. – Новосибирск, 2007. – 32 с. – Режим доступа: <http://www.conservatoire.ru/dofiles/analiz/forms.pdf>. – Загл. с экрана.
- Синельникова, О.В. Музыкальная форма [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / О.В. Синельникова. — Электрон. дан. — Кемерово : КемГИК, 2014. — 220 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/63650>. — Загл. с экрана.
- Умнова, И.Г. Анализ музыкальных произведений: учебно-методический ком-плекс [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / И.Г. Умова. — Электрон. дан. — Кемерово : КемГИК, 2009. — 76 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/46047>. — Загл. с экрана.
- Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму : монография. М.: Изд-во ООО «Директмедиа Пабблишинг», 2014. 432 с.
- Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебное пособие / В.Н. Холопова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/30435>. — Загл. с экрана. (Глава VI «Сложная трехчастная форма»).
- Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1983.

Рондо

Название рондо имеет французское происхождение (фр. *rondeau* ‘круг’).

Термин «рондо» применяется в двух значениях:

1. Рондо – как обозначение жанра. В этом смысле рондо – оживленная, шутливого характера пьеса, основанная на песенно-танцевальном тематизме, изложенная в форме трех-пятичастной, двойной трехчастной, сложной трехчастной, рондо, рондо-сонатной и др.
2. Рондо – как обозначение музыкальной формы.

Рондо называется форма, основанная на чередовании неизменно возвращающейся темы (или рефрена) с различными эпизодами (АВАСА и т.д.).

В основе формы рондо лежат 2 принципа – повторность и контраст. Принцип повторности проявляется в возвращениях начальной темы (она повторяется не менее 3 раз). Принцип контраста (сопоставление рефрена и эпизода) проявляется в тематической, образной, тонально-гармонической, структурной сферах. В разные эпохи, в разных стилях большее значение имеет либо принцип повторности (композиторы-классики), либо принцип контраста (композиторы-романтики).

Рефрен (от фр. *refrain* ‘припев’) – песенная или танцевальная тема в основной тональности, изложенная в простой двухчастной или простой трехчастной форме (реже – в форме периода). При повторах рефрен всегда звучит в основной тональности. Рефрен могут называть главной партией, главной темой произведения.

Эпизод – развивающий или контрастный первой теме (рефрену) раздел формы, который отличается тонально-гармонической неустойчивостью, излагается в подчиненной тональности (реже – в основной или одноименной). Эпизод может иметь законченную форму (период, простая двухчастная или простая трехчастная), либо законченной формы может не образовываться.

Дополнительные разделы в форме рондо:

1. Связка модулирующая. Ее функция – соединение тональностей при переходе от одного раздела к другому.
2. Кода. Имеет заключительную функцию.

Основные этапы исторического развития формы рондо

Рондо уходит корнями в народно-песенное творчество, его истоки – в куплетной форме танцевальных песен. Происходило постепенное изменение куплетной формы: варьирование музыки запева и сохранение припева.

В профессиональной музыке рондо применяется с XVII–XVIII века в творчестве французских клавесинистов (*Ж.Ф. Рамо «Мюзет», Ф. Куперен «Любимая», «Жнецы», «Душистая вода»*), И.С. Баха, Г.Ф. Генделя.

Рондо в творчестве И.С. Баха

И.С. Бах Партита для скрипки соло ми мажор, Гавот – форма рондо АВАСАДАЕА.

Для рондо Баха характерны следующие признаки: 1) однотемность (нет тематического контраста рефрена и эпизодов); 2) построение эпизодов как развивающих разделов на основе рефрена. Серединный тип изложения в эпизодах характеризуется обилием секвенций, отклонений в подчиненные тональности, структурной неустойчивостью. В эпизодах преобладает нетематический материал, общие формы движения. По характеру развития эпизоды приближаются к интермедиям в фуге; 3) контраст при сопоставлении рефрена и эпизода проявляется на разных уровнях (тематический материал – нетематический материал, тональная устойчивость – тональная неустойчивость, экспозиционный тип изложения – серединный тип изложения, структурная определенность – структурная неопределенность); 4) контраст между рефреном и эпизодами нарастает к концу произведения (эпизоды становятся более неустойчивыми, увеличиваются их масштабы).

В целом, форма рондо Баха находится под влиянием полифонического склада мышления композитора. Характерно господство рефрена на протяжении всей композиции, акцент в которой ставится на принцип повторности.

Рондо у венских классиков

Й. Гайдн Соната ре мажор III часть, рондо АВАСА.

Рондо композиторов-классиков Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена отличаются следующими особенностями:

1. Утверждается форма пятичастного рондо АВАСА. Уменьшение количества частей (по сравнению с рондо И.С. Баха) связано с укрупнением масштабов разделов формы и с усилением контраста между разделами.
2. Акцент в композиции ставится на принцип контраста. Контраст воплощается на уровне образности, тематизма, тонально-гармонических, структурных особенностей.
3. Использование простых форм (двухчастной, трехчастной) в разделах формы; форма периода применяется реже.
4. Рефрен постоянно проводится в основной тональности, а эпизоды – в подчиненных (1-й эпизод – в одноименной, иногда параллельной, 2-й эпизод – в тональности субдоминанты). Для 1-го эпизода характерны неустойчивость развития и сложность формы, для 2-го – экспозиционный тип изложения.
5. Четкое разделение формы на части преодолевается за счет введения модулирующих связок, которые соединяют разные тональности и осуществляют плавный переход от одной части к другой. Благодаря связкам в форме создается ощущение непрерывности движения.
6. Если развитие в форме рондо достаточно напряженное, возникает необходимость ввести дополнительный раздел – коду, которая подытоживает, завершает развитие в форме.

7. Для классического рондо характерно варьирование рефрена при повторении (что создает непрерывность движения). При этом создается форма второго плана – вариационная (В.В. Протопопов называет ее «рассредоточенный вариационный цикл»).

Рондо Й. Гайдна. Для рондо Гайдна характерна пропорциональность, уравновешенность и стройность композиции в целом, ясная расчлененность формы на разделы, опирающиеся на законченную структуру, последовательность и определенность тонального развития формы.

Рондо В.А. Моцарта характеризуются насыщенным внутренним контрастом тематического материала, интонационными связями разных разделов формы, непрерывностью интонационного развития, обновления. У Моцарта форма рондо часто сочетается с другими формами. *В.А. Моцарт Рондо в турецком стиле (сложная трехчастная форма с добавочным рефреном).*

Рондо Л. Бетховена опираются на традиционный тип рондо в его классическом проявлении, однако в рондо проникает сонатность. Для формы рондо характерна насыщенность напряженным тематическим развитием. Эпизоды и связки часто выполняют функцию разработок, важную роль в создании напряжения в форме играют предыкты. Синтезирующую роль выполняет кода. *Л. Бетховен Соната № 21 «Аврора», III часть (рондо). Рондо-каприччио соль мажор «Ярость по поводу утерянного гроша» (в этом рондо больше 5 частей, нет четкого тематического разграничения рефрена и эпизода). Соната № 25, III часть (рондо, форма второго плана – рассредоточенные вариации).*

[Рондо в творчестве композиторов-романтиков](#)

Р. Шуман «Арабеска». Пятичастное рондо с точным повторением рефрена, эпизодами в трехчастных формах с особенностями, наличием связки и коды на новом тематическом материале (АВ–Связка–АСА–Кода на теме связки).

Рондо композиторов-романтиков Р.Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Шопена и др. отличаются следующими особенностями:

1. Усиление контраста между частями.
2. Укрупнение масштабов разделов формы, использование наряду с простыми – двойных форм.
3. Использование разнообразных подчиненных тональностей в эпизодах.
4. Каждый раздел формы рондо обладает индивидуализированным образным содержанием и является законченным этапом развития, разделы явно отчленены друг от друга. Благодаря индивидуализации образного содержания каждой части и относительной их законченности создается композиция, приближенная к циклической (сюита).
5. Акцент в композиции делается на принцип контраста, проявляющийся в эпизодах. Поскольку акцент делается на эпизоды, именно они составляют основное содержание формы рондо. *Р. Шуман «Венский карнавал», I часть. Рондо.*

- б. Некоторые композиции рондо отличаются непрерывностью развития, при этом может изменяться рефрен (возможно сокращение масштабов, проведение рефрена в разных тональностях), а эпизоды приобретают разработочный характер.

Рондо в творчестве композиторов II половины XIX – XX вв.

Форма рондо у композиторов этого периода отличается большей свободой, допускаются некоторые отклонения от закономерностей классического рондо:

1. нарушается регулярность чередования частей (могут следовать друг за другом 2 эпизода или 2 проведения рефрена подряд, может быть допущено повторение некоторых эпизодов в форме);
2. при повторениях рефрена допускаются значительные изменения (тонально-гармонические, структурные);
3. более свободный тональный план (используются далекие тональности);
4. некоторые композиции пронизываются непрерывным движением, в отдельных разделах образуются разработочные части (при этом, некоторые композиции рондо отличаются ясной расчлененностью на разделы).

Разнообразие трактовок связано с тем, что композиторы применяют форму рондо в различных жанрах: в камерной вокальной музыке (*А. Бородин «Спящая княжна», А. Даргомыжский «Свадьба»*), в оперных сценах (*М. Глинка Рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила», Д. Кабалевский «Песня сборщиц винограда» из оперы «Кола Брюньон»*), балет (*И. Стравинский «Игра в карты», С. Прокофьев «Ромео и Джульетта»*). Приведем примеры произведений с яркими особенностями формы рондо: *С. Прокофьев «Болтунья» – проведения рефрена в разных тональностях; сцена «Джульетта-девочка» – проведение рефрена в разных тональностях, 2 эпизода следуют подряд.*

В некоторых произведениях XX века преобразованная форма рондо связана с программностью (рефрен воплощает тему героя): *Р. Штраус Симфонические поэмы «Дон Кихот», «Дон Жуан».*

В целом, форма рондо нашла широкое применение как форма самостоятельного произведения, а также в инструментальных циклических формах (финал в сонатно-симфоническом цикле) и в оперных сценах.

Рондообразные формы

Рондообразными называются формы, которые опираются на принцип рефренности, но не являются чистым рондо. В основе рондообразной формы, лежит, как правило, какая-либо типовая форма:

- 1) трех-пятичастная АВАВА;
- 2) двойная трехчастная форма АВА₁В₁А₂;
- 3) сложная трехчастная форма, в которой I часть написана в простой контрастной трехчастной форме: А(ава) + С (трио или эпизод) + А ;

- 4) сонатная форма с повторением главной партии в коде (таковы финалы сонатно-симфонических циклов у классиков: *Л. Бетховен, Симфония № 1, Финал*).

Формы с добавочным рефреном

1. простая трехчастная форма с добавочным рефреном (после каждой части простой трехчастной формы следует рефрен) ARBRAR.
2. Сложная трехчастная форма с добавочным рефреном ARBRAR. *В.А. Моцарт Рондо в турецком стиле (Соната № 11, III часть) – сложная трехчастная форма с добавочным рефреном и кодой.*
3. Рондо с добавочным рефреном характеризуется введением добавочного рефрена после каждого раздела (*Д. Кабалевский «Песня сборщиц винограда» из оперы «Кола Брюньон»*).

«Чётное рондо»

«Чётное рондо» отличается от обычного рондо началом: I частью рондо является не рефрен (как обычно), а эпизод. Вследствие этого в «чётном рондо» возникает чётное число частей BACADA. Форма «чётного рондо» связана с народно-песенной куплетной формой (с неизменным припевом). *Л. Бетховен Шесть экосезов (схема формы рондо BACADAEAFAGA). Ф. Шопен Мазурка № 19 (BACA).*

Задание:

- 1) Выполнить анализ формы рондо и написать композиционную схему для трех произведений: Й. Гайдн Соната ре мажор III часть, В.А. Моцарт Соната № 16 до мажор III часть, Л. Бетховен Соната № 25 III часть (или Л. Бетховен Соната № 21 III часть).
- 2) Проанализировать рондообразные формы и составить композиционные схемы следующих произведений (2 произведения на выбор): В.А. Моцарт Соната № 10 до мажор, II часть; Р. Шуман «Венский карнавал» I часть; Ф. Шопен Вальс № 7 до диэз минор; С. Прокофьев «Джюльетта-девочка» (или «Болтунья»).
- 3) Записать новые термины по теме «Рондо» в Словарь музыкальных терминов.

Литература по теме:

- Гончаренко, С. Музыкальные формы в таблицах: Наглядное пособие по курсу анализа музыкальных произведений [Электронный ресурс] / С. Гончаренко. Под.общ. ред. А. Г. Михайленко. – 2-е изд., испр. и доп. – Новосибирск, 2007. – 32 с. – Режим доступа: <http://www.conservatoire.ru/dofiles/analiz/forms.pdf>. – Загл. с экрана.
- Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII-XX веков. М., 1998.
- Протопопов Вл. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта. М., 1978.
- Севостьянова, Л.В. Лекции по анализу музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / Л.В. Севостьянова. — Электрон. дан. — Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2015. — 100 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/72135>. — Загл. с экрана.
- Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебное пособие / В.Н. Холопова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/30435>. — Загл. с экрана. (Глава VII «Рондо»).
- Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч.1. М., 1988.
- Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в русской музыке. Ч.2. М., 1990.

Вариационная форма

Вариации (итал. ‘изменение’).

Метод вариационного развития является одним из древнейших в музыке. Он на протяжении веков получал применение в различных жанрах и формах (от фольклорных куплетных песен до крупных композиций композиторов XX века). Применение метода вариационного развития ведёт к изменению, преобразованию исходного музыкального материала.

NB. Под методом развития мы подразумеваем совокупность приемов развития.

Основные способы (приёмы) варьирования таковы:

1. мелодическое (орнаментальное) варьирование;
2. гармоническое;
3. ритмическое;
4. фактурное (фигурационное);
5. тембровое;
6. структурное.

Варьирование приводит к количественному и качественному изменению музыкального материала. Заметим, что качественное преобразование предполагает коренное переосмысление образного содержания и жанровой основы материала, оно обозначается термином **трансформация**.

Вариационной формой называется музыкальная форма, состоящая из изложения темы и ряда её вариационных повторений.

Классификация вариационных форм:

1. строгие (классические, фигурационные) вариации;
2. свободные (романтические, характерные) вариации;
3. вариации на *basso ostinato*;
4. вариации на неизменяемую мелодию.

Расскажем о каждой из этих форм отдельно.

Строгие (фигурационные) вариации

Строгие (классические) вариации утвердились в творчестве композиторов-классиков Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена. Появление строгих вариаций было подготовлено на протяжении XVI–XVII вв. благодаря усилиям композиторов разных национальных школ. *Луис де Нарваес Четыре дифференции на тему песни (XVI век)*.

В основе строгих вариаций лежит тема песенного, танцевального или хорального склада, которая опирается на интонации обобщенного типа. Тема излагается в простой двухчастной или простой трехчастной форме, реже – в форме периода.

Тема обычно излагается в среднем регистре, умеренном темпе, гармоническом 3-4-голосии. Наряду с оригинальными темами в вариациях используются темы других композиторов. *С. Рахманинов Равсодия на тему Паганини; Вариации на тему Шопена*.

Названия произведения в вариационной форме: Тема с вариациями, Ария с вариациями, Вариации.

В классических вариациях тема подвергается фигурационному, фактурному изменению. Широко применяется гармоническое, тембровое, ритмическое варьирование. Характерным для классических вариаций является накопление ритмического движения (измельчение длительностей) от начала к концу вариационного цикла.

Четыре ограничения в варьировании: **в строгих вариациях сохраняются неизменными тональность, темп, метр, форма.**

В процессе развития в строгих вариациях тема обогащается новыми чертами, раскрываются её новые грани, но сущность темы (её образное содержание) не изменяется.

Моцарт Соната № 11, I часть, ля мажор. Вариации. Песенно-танцевальная тема вариаций изложена в двухчастной развивающей форме. Наряду с применением характерных для классических вариаций приемов (фигурационного, фактурного, ритмического развития) Моцарт использует принцип контраста. Контраст проявляется не только при сопоставлении вариаций друг с другом (как ладовый, фактурный контраст), но и внутри вариации (как интонационный контраст). Интонационный контраст постепенно усиливается, и развитие темы в вариациях в дальнейшем происходит по двум линиям – выявления и развития лирического начала, и развития активного (жанрово-танцевального) начала. Предпоследняя вариация (V) звучит в медленном темпе, является кульминацией развития лирической линии. Последняя вариация является завершением всей части, так как синтезирует, подытоживает развитие вариационного цикла. В целом, в вариациях В.А. Моцарта выделяются две драматургические линии (лирическая и активная), к которым примыкает те или иные вариации (на основе сходства приемов развития, ладовой и интонационной основы).

Бетховен Соната № 23, II часть, ре бемоль мажор. Вариации. Тема вариаций индивидуализирована (хоральный склад, низкий регистр, неторопливое звучание), изложена в двухчастной развивающей форме. Ритмическое развитие в вариациях характеризуется постепенным измельчением длительностей. В I вариации происходит фактурное развитие, ритмическое измельчение темы (восьмые длительности). В II вариации повышается регистр, мелодия в верхнем голосе вуалируется в общиe формы движения (шестнадцатые длительности). В III вариации мелодия перемещается в еще более высокий регистр, фигурации аккомпанемента изложены более мелкими длительностями (тридцать вторые), форма вариации более развернута (именно здесь находится кульминация произведения), гармонически разомкнута. IV вариация перекликается с темой (возвращение в низкий регистр, к первоначальному аккордовому складу) и по функции выполняет роль репризы, синтезирующей предыдущее развитие. Вариационный цикл разомкнут по форме, заканчивается на неустойчивой гармонии (переход к финалу сонаты). В целом, данный вариационный цикл Л. Бетховена отличает целенаправленное

изменение темы (приводящее к динамизации изначального хорального образа), а также введение репризной арки в последней вариации.

Свободные (романтические) вариации

Свободные вариации утвердились в творчестве Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа. Появление этой формы было подготовлено некоторыми произведениями классиков (поздние сонаты Л. Бетховена, вариации В.А. Моцарта).

Свободные вариации не связаны ограничениями единства тональности, метра и темпа (то есть, тональность, размер, темп в вариационном цикле могут изменяться).

Главное отличие свободным вариаций – применение приема образной и жанровой трансформации темы (качественное преобразование музыкального материала).

Вариационная форма опирается на принцип контраста (вариации контрастируют друг с другом и с темой). Связи вариаций с темой могут быть очень отдаленными: из темы может быть вычленена интонация, переосмыслена в образном и жанровом отношении, и на ее основе может быть построено развитие, вытекающее из природы данной интонации.

Р. Шуман Симфонические этюды до диез минор.

С. Рахманинов Концерт для фортепиано с оркестром № 3, II часть.

С. Прокофьев Концерт для фортепиано с оркестром № 3, II часть.

Вариации на basso ostinato

Basso ostinato – (итал. ‘упорный’, ‘неизменный бас’).

Этот вид вариаций иногда называют полифоническими вариациями. Они были распространены в XVI – I половине XVIII века у И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Г. Пёрселла, Дж. Витали. Вариации на basso ostinato исторически предшествовали строгим вариациям, в них сформировались характерные для классических вариаций приемы развития и 4 ограничения (сохранение неизменной тональности, темпа, метра, формы).

В основе вариаций на basso ostinato лежит одноголосная тема, проводимая в басу. Для темы basso ostinato характерно нисходящее диатоническое или хроматическое движение от I к V ступени, с последующим возвращением к I ступени. *Витали Чакона (фригийский оборот в мелодии). Л. Бетховен 32 вариации (хроматическое движение от I к V ступени). И.С. Бах Чакона (нисходящее движение с опеванием).*

Тема постоянно проводится в басу, иногда ритмически варьируется, в некоторых вариациях тема может подниматься в один из верхних голосов. На тему баса могут накладываться контрапунктирующие голоса (в этом случае образуются полифонические вариации) или аккордовая последовательность (гармонические вариации). В процессе развития используются приемы фактурного, гармонического, тембрового варьирования.

Вариации на basso ostinato обычно насчитывают большое количество вариаций (их может быть около 30, и даже до 60).

В отличие от строгих вариаций, развитие в вариациях на *basso ostinato* происходит непрерывно (они гармонически разомкнуты и не имеют законченной формы). Некоторые вариации могут включать не одну тему (*И.С. Бах Чакона для скрипки соло*).

Вариации на *basso ostinato* не нашли применения в творчестве классиков и романтиков, за исключением *Л. Бетховен 32 вариации*, *И. Брамс Четвертая симфония Финал (Чакона)*.

В XX веке произошло возрождение формы вариаций на *basso ostinato* (произведения *Д. Шостаковича*, *П. Хиндемита Ludus tonalis*, *Р. Щедрина Basso ostinato*, *М. Скорик Бурлеска*).

Отличие чаконь от пассакалий

Тема чаконь лаконична, опирается на упругий синкопированный ритм (характерные ритмические фигуры приведены в нотном примере ниже). Тема чаконь (мелодия в басу), как правило, сочетается с аккордовой последовательностью. В процессе развития варьируется фактура, гармония, изменяется тембровая окраска. *Г.Ф. Гендель Чакона из Сюиты соль мажор (32 вариации)*.

Ритмические фигуры чаконь



Тема пассакалий отличается распевностью, ритмической плавностью, закруглённостью, значительной протяженностью. Характерные ритмические рисунки приведены в нотном примере ниже:

Ритмические фигуры пассакалий



Примеры пассакалий – *И.С. Бах Пассакалия до минор (для органа)*, *Д. Шостакович Прелюдия № 12 соль диез минор*. Для пассакалий характерно полифоническое развитие, то есть наложение на басовую тему контрапунктических голосов. Гораздо реже встречаются пассакалии с гармоническими вариациями (такие гармонические вариации более характерны для чаконь).

Развитие в чаконях и пассакалиях происходит непрерывно, однако в чаконях все же образуются небольшие цезуры между вариациями. В пассакалиях цезуры отсутствуют благодаря комплементарной ритмике и несовпадению фаз развития в отдельных голосах.

Примеры музыкальных произведений в жанре чаконь и пассакалий:

XVIII век: *И.С. Бах Пассакалия до минор для органа; Месса си минор Crucifixus; Чакона из Партиты ре минор для скрипки соло. Г.Ф. Гендель*

Чакона из Сюиты соль мажор (32 вариации). Г. Пёрселл «Дидона и Эней».
Д. Витали Чакона ре минор для скрипки.

XIX век: И. Брамс Симфония № 4, VI часть (Чакона). П. Чайковский Симфония № 6, I часть, Кода (чакона).

*XX век: Д. Шостакович Прелюдия № 12 соль диез минор (из цикла 24 прелюдии и фуги); Пассакалия в опере «Катерина Измайлова»; Пассакалия в Симфонии № 8, часть IV; Концерт для скрипки, финал (Пассакалия). П. Хиндемит *Ludus tonalis* (в заключительных разделах пьес); Р. Шедрин *Basso ostinato*; М. Скорик Бурлеска.*

Вариации на неизменную мелодию (глинкинские вариации)

Этот вид вариаций связан с народно-песенной куплетно-вариационной формой. В русской профессиональной музыке впервые широко применил эту форму М. Глинка, поэтому форма приобрела название «глинкинские вариации».

Особенностью глинкинских вариаций является применение тембрового, фактурного и гармонического варьирования при сохранении неизменной мелодии. Приведем примеры сочиненных М. Глинкой вариаций. *В опере «Руслан и Людмила»: Рассказ головы, Персидский хор. В опере «Иван Сусанин»: Хор гребцов «Хороша у нас река». Симфоническая увертюра «Камаринская».*

Традиции М. Глинки продолжали композиторы-кучкисты. *Н. Римский-Корсаков Хор «Ай, во поле липенька» из оперы «Снегурочка», Колыбельная Волховы из оперы «Садко». А. Бородин Хор поселян из оперы «Князь Игорь». М. Мусоргский Песня Варлаама из оперы «Борис Годунов», Песня Марфы «Исходила младешенька» из оперы «Царская невеста», вступление к опере «Хованщина» («Рассвет на Москве-реке»). П. Чайковский Хор «Уж как по мосту, мосточку» из оперы «Евгений Онегин».*

В зарубежной музыке вариации на неизменную мелодию (*soprano ostinato*) применяются в программной музыке. *Э. Григ «Пер Гюнт» – «В пещере горного короля»; М. Равель «Болеро».*

В музыке Германии применение вариаций на неизменную мелодию связано с традицией церковной музыки, в инструментальной музыке эту форму применил Л. Бетховен. *Л. Бетховен Симфония №9, Финал (инструментальный раздел – вариации на тему «К радости»).*

В советской музыке ярким примером является *Эпизод «нашествия» из I части Симфонии № 7 Д. Шостаковича.*

В украинской музыке форма вариаций на неизменную мелодию связана с жанром хоровой обработки народных песен: *М. Леонтович «Щедрик», «Мала мати одну дочку» и др. Б. Лятошинский «Ой, у поли три криниченьки», «В кинци гребли шумлять верби», «Лугом иду, коня веду» и др.*

Особенности строения вариационного цикла с большим количеством вариаций

В вариационных циклах, насчитывающих большое количество вариаций, происходит объединение вариаций в группы на основе единства образного содержания, приёмов развития, жанровых истоков, ладогармонических

особенностей. Благодаря такой группировке вариаций, в вариационном цикле проявляются черты какой-либо другой типовой формы (трёхчастной, рондообразной, циклической) – при этом возникает «форма второго плана» (по терминологии В. Протопопова).

Способы завершения вариационного цикла

1. Повторение в конце формы темы в первоначальном виде (*Л. Бетховен Соната № 30, III часть*).
2. Введение коды – небольшого заключительного раздела (*Л. Бетховен Соната № 10, II часть*).
3. Завершение вариаций строгой полифонической формой: фугой, каноном (*И. Брамс Вариации и fuga на тему Генделя; М. Рeger Вариации и fuga на тему И.С. Баха; Б. Бриттен Вариации и fuga на тему Г. Перселла; Г. Гендель Чакона соль мажор – завершается каноном*).
4. Введение финала – масштабной, виртуозной заключительной части, которая имеет развивающий характер (*Н. Паганини Каприз № 24; Р. Шуман Симфонические этюды; И. Брамс Вариации на тему Паганини, тетрадь 1 и 2*).
5. В вариациях Моцарта завершение цикла даётся как контрастное сопоставление двух последних вариаций. Предпоследняя вариация обычно в медленном темпе и лирическом характере, последняя – в более быстром темпе и танцевальном характере, с использованием более крупного 3-дольного размера. Такой конец претворяет традицию окончания старинной танцевальной сюиты (контраст танцев сарабанды и жиги). *В. Моцарт Соната № 11 ля мажор, I часть*.
6. В вариациях Бетховена предпоследняя вариация (или последняя перед кодой) отличается наибольшей неустойчивостью гармонии, предыктовым характером, а последняя вариация или кода воспринимаются как устойчивый завершающий раздел (*Л. Бетховен Соната № 30, III часть*).

Двойные вариации

Двойные вариации – это вариации на две темы.

Существует 2 способа построения двойных вариаций:

1. Обе темы и вариации на них чередуются $ABA_1B_1A_2B_2\dots$ и т.д. *Й. Гайдн Симфония № 103, II часть – двойные вариации (первая тема – повествовательная, до минор, вторая – маршевая, до мажор). Л. Бетховен Симфония № 5, II часть – двойные вариации (первая тема – повествовательная, вторая – маршевая, обе в тональности ля бемоль мажор).*

2. Сначала излагается первая тема и ряд вариаций на неё, а затем - вторая и вариации на неё; в заключительном разделе продолжается развитие первой темы или же вариации на обе темы чередуются $AA_1A_2...BB_1B_2...AB$. М. Глинка Симфоническая увертюра «Камаринская» представляет собой вариации на 2 темы (первая тема вариаций – свадебная песня «Из-за гор, гор высоких», вторая тема – плясовая «Камаринская»). В двойных вариациях можно выделить крупные разделы: I – тема «Из-за гор, гор высоких» и вариации на нее, II – тема «Камаринская» и вариации на нее, III – свадебная песня и вариации, IV – 6 вариаций на тему «Камаринской». Дополнительным разделом формы является вступление, которое заканчивается генеральной паузой.

Вариационная форма применяется в инструментальной музыке как самостоятельное произведение или как часть циклической формы. Например, в сонатно-симфоническом цикле (где в форме вариаций может быть написана II или III часть), в сюите, в оперной музыке (куплетно-вариационная форма в сольных или хоровых номерах, в инструментальных разделах оперы) и др. Вариационная форма может сочетаться с другими типовыми формами: с сонатной формой (сонатно-вариационная форма в «Испанской рапсодии» Ф. Листа), формой рондо (повторение рефрена в варьированном виде создает форму «рассредоточенные вариации»), трехчастной формой (особенно ярко проявляется в двойных вариациях: Й. Гайдн Вариации фа минор (1789) $ABA_1B_1A_2B_2A_3$, где раздел ABA_1 воспринимается как первая часть сложной трехчастной формы, раздел $A_1B_1A_2$ - как вторая часть, раздел $A_2B_2A_3$ – как реприза, при этом A_3 выполняет функцию коды).

Примеры вариационных форм:

Л. Бетховен Соната для фортепиано № 10, II часть.

Л. Бетховен Соната для фортепиано № 30, III часть.

Л. Бетховен Симфония № 3, Финал.

Р. Шуман «Симфонические этюды».

Н. Леонтович Хоровая обработка украинской народной песни «Щедрик».

Задание:

Письменная контрольная работа: анализ вариационной формы (произведение для анализа можно выбрать из приведенных в лекции примеров, либо из произведений академической программы студента).

Контрольная работа пишется от руки, оформляется в ученической тетради и сдается преподавателю на проверку.

Строение контрольной работы:

1 раздел (вступительный, не более 1 страницы) – кратко характеризуется эпоха создания произведения, кратко освещается место произведения в творчестве композитора, указывается цель и направленность контрольной работы.

2 раздел (основной, 3-6 страниц) – содержит детальный поэтапный анализ произведения, включает анализ темы (экспозиционного раздела), разбор каждой вариации (развивающих разделов), заключительного раздела. По каждому разделу делаются краткие выводы, обобщения.

3 раздел (заключение, 1 страница) – подытоживает аналитическую работу и концентрирует основные выводы. Все выводы должны быть связаны с аргументами основной части, должны вытекать из анализа вариационной формы.

Литература по теме:

- Гончаренко, С. Музыкальные формы в таблицах: Наглядное пособие по курсу анализа музыкальных произведений [Электронный ресурс] / С. Гончаренко. Под.общ. ред. А. Г. Михайленко. – 2-е изд., испр. и доп. – Новосибирск, 2007. – 32 с. – Режим доступа: <http://www.conservatoire.ru/dofiles/analiz/forms.pdf>. – Загл. с экрана.
- Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII-XX веков. М., 1998.
- Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И.С. Баха. М., 1981.
- Умнова, И.Г. Анализ музыкальных произведений: учебно-методический комплекс [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / И.Г. Умова. — Электрон. дан. — Кемерово : КемГИК, 2009. — 76 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/46047>. — Загл. с экрана.
- Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебное пособие / В.Н. Холопова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/30435>. — Загл. с экрана. (Глава VIII «Вариации»).
- Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.

Старинные формы

К старинным формам относятся: старинная двухчастная форма, старинная сонатная форма, старинная концертная форма. Эти формы сформировались на протяжении XVII – первой половины XVIII вв. в творчестве композиторов И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Д. Скарлатти, А. Вивальди и др. Они активно использовались в инструментальной музыке и стали предшественниками некоторых классических форм.

Старинная двухчастная форма

Старинная двухчастная форма – это форма, первая часть которой – период типа развёртывания, а вторая часть строится на материале первой части и выполняет развивающую функцию.

I часть – период типа развёртывания, состоящий из тематического ядра, секвенционного развития и кадансирования в подчиненной тональности (для мажора – в тональности D, для минора – в тональности D или в параллельном мажоре). В минорных произведениях период типа развёртывания может включать 2 тура развёртывания.

II часть – строится на материале I части, выполняет развивающую функцию. Обычно II часть начинается в той тональности, в которой закончилась I часть, а заканчивается в основной тональности. Неустойчивость развития во II части подчеркивается применением секвенций, имитационных приемов развития, применяются отклонения в родственные тональности. II часть обычно содержит 2 тура секвенционного развёртывания: первый тур заканчивается в тональности субдоминанты (IV, VI) или доминанты (V, III), второй – в основной тональности. II часть обычно равна по масштабам I части, но часто может превышать I часть в 2-3 раза.

Старинная двухчастная форма применяется в танцах из сюит и партит, в некоторых прелюдиях, в частях концертов и сонат XVII– первой половины XVIII века. В танцах их старинных сюит обе части двухчастной формы отделены друг от друга, каждая их частей повторяется. *И.С. Бах Партита ми минор, Аллеманда. Партита до минор, Аллеманда, Куранта.*

В прелюдиях цезура между частями очень неглубокая, поэтому в определении формы следует ориентироваться на тонально-гармоническое развитие. Некоторые прелюдии имеют одночастную форму.

И.С.Бах ХТК I том, Прелюдия № 1 до мажор, Прелюдия № 2 до минор, Прелюдия № 5 ре мажор, Прелюдия № 6 ре минор.

В инвенциях И.С. Баха используется фугированная форма, которая имеет двухчастную, реже – трехчастную композицию. I часть – экспозиционная по функции, это период типа развёртывания, в котором тематическим ядром является полифоническая тема, которая проводится во всех голосах. Далее следует секвенционное развёртывание – развивающий раздел, модуляция в тональность D или параллельного мажора. Завершается каденцией в новой тональности. II часть строится по аналогии с I частью, но имеет значительные тонально-гармонические изменения. II часть начинается в той тональности, в которой закончилась I часть, и затем модулирует в основную

тональность. Часто содержит 2 тура секвенционного развертывания. Иногда в инвенции есть III часть – тематическая реприза.

Жига в танцевальных сюитах и партитах – аналогична по строению инвенции. Иногда во II части полифоническая тема дается в обращении.

Задание:

Проанализировать 2 образца старинной двухчастной формы: 1 образец – старинная двухчастная форма в танцах старинных сюит (на выбор – аллеманда или куранта из Английских сюит И.С. Баха), 2-й образец – старинная двухчастная форма в прелюдии И.С. Баха из I тома ХТК (на выбор).

Старинная сонатная форма

Она формировалась на протяжении XVII–XVIII вв. как усложнение старинной двухчастной формы: после каденции в I части старинной двухчастной формы вводились дополнения, закреплявшие новую тональность (формировалась побочная партия), а в конце II части эти дополнения транспонировались в основную тональность.

Старинная сонатная форма отличается от старинной двухчастной формы наличием двух тональных сфер в I экспозиционной части и преодолением контрастного противопоставления тональностей во II части.

Старинная сонатная форма обычно состоит из двух частей: I часть – экспозиционная, II часть – развивающе-репризная.

I часть Экспозиция делилась на 4 (или 3) партии (части): главная, связующая, побочная и заключительная. Главная партия (Г.П.) – это бывшее тематическое ядро в I части старинной двухчастной формы – звучит в основной тональности, имеет объем от 2 до 8 тактов. Связующая партия (св.п.) – это бывшее секвенционное развертывание в старинной двухчастной форме – выполняет функцию модулирующего перехода в новую тональность, она строится на материале Г.П., основной прием развития – секвенция. Побочная партия (П.П.) – раздел формы в подчиненной тональности (доминанты или параллельного мажора). Может быть на новом тематическом материале, может представлять собой ряд дополнений в тональности D или параллельного мажора и раздел развивающего характера в новой тональности, завершающийся кадансированием. Заключительная партия (з.п.) – примыкает к П.П. как кадансирование, дополнительное закрепление новой тональности. В некоторых сонатных экспозициях з.п. может отсутствовать.

И.С. Бах Партита ми минор Токката.

Особенностью экспозиции старинной сонатной формы является отсутствие ясного расчленения на разделы. Это связано с тем, что разделы формы не имеют структурной завершенности, гармоническое развитие протекает непрерывно, разделы гармонически разомкнуты, модуляционные переходы постепенны. В результате образуются слитные, нерасчленимые партии: главно-связующая, связующе-побочная, побочно-заключительная. Иногда вся экспозиция оказывается слитной и границы партий можно определить только по тональному плану. Иногда в старинных сонатных экспозициях не совпадает план гармонического и тематического развития. Для экспозиций

И.С. Баха характерны однотемность, однородность, а для сонатных экспозиций Д. Скарлатти характерен тематический контраст, многотемность.

II часть – разработочно-репризная – строится по аналогии с I частью и делится на партии, однако во II части материал экспозиции предстает в новых тонально-гармонических условиях. Г.П. – здесь является наиболее неустойчивым разделом, тематический материал в котором подвергается секвенционному, имитационному развитию, характерна частая смена тональностей, окончание на неустойчивой гармонии. Св.п. – осуществляет модуляционный переход в основную тональность. П.П. и з.п. – излагаются в основной тональности (обычно – просто транспонируются, и не содержат других изменений). Во II части функцию разработки выполняют Г.П. и св.п., а функцию неполной репризы – П.П. и з.п.

В некоторых сонатах Д. Скарлатти встречается такая старинная сонатная форма, в которой имеется небольшая разработка на разном материале из экспозиции и неполная реприза (П.П. и з.п.).

У некоторых композиторов встречаем трехчастную сонатную форму (которая состоит из экспозиции, разработки и полной репризы, начинающейся с Г.П.): *Д. Скарлатти Соната до мажор. И.С. Бах Прелюдия фа минор (из II тома ХТК). И.С. Бах Куранта из Партиты ми минор.*

Задание:

Проанализировать 2 образца старинной сонатной формы: 1 – произведение И.С. Баха, 2 – соната Д. Скарлатти (выбрать из списка произведений ниже).

Произведения для анализа: И.С. Бах Прелюдия до диез минор (из II тома ХТК), Прелюдия фа минор (из II тома ХТК). Д. Скарлатти Соната до мажор; Соната ми мажор; Соната ре минор.

Старинная концертная форма

Старинная концертная форма связана с жанром инструментального концерта XVII – первой половины XVIII века. Она применялась в творчестве композиторов И.С. Баха, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя, итальянских композиторов.

Концерт (от итал. ‘состязание, соревнование’). Старинный концерт опирался на принцип соревнования оркестра и солистов, на сопоставление разделов tutti (оркестр) – solo (солист).

Старинная концертная форма – это форма каждой из частей старинного концерта. Она приближается к рондообразной, в которой функцию рефрена выполняют разделы tutti, а эпизодов – разделы solo. Разделам tutti свойственен экспозиционный тип изложения, аккордовый склад, устойчивое тонально-гармоническое развитие. Разделы solo виртуозны и импровизационны, они являются развивающими, неустойчивыми в тонально-гармоническом отношении.

Старинные концертные формы могут приближаться к форме фуги. Проведения tutti аналогичны проведением темы в фуге, а разделы solo напоминают интермедии. Связи с фугой обнаруживаются в тональном плане старинной концертной формы: первое проведение tutti – звучит в основной тональности, второе tutti – в доминантовой или параллельной, остальные tutti

– в разных подчиненных тональностях, последнее – в основной тональности. Сольные эпизоды являются модулирующими от одного раздела к другому. Tutti и solo в старинной концертной форме группируются в более общие разделы. Экспозиционный раздел – проведение tutti в основной и доминантовой тональностях, выход за пределы этих тональностей говорит о начале развивающего раздела формы. Завершается концертная форма небольшим репризным разделом (в основной тональности). То есть, в крупном плане может образовываться двухчастная композиция (реже – трехчастная).

Примеры старинной концертной формы в известных произведениях: *Бах И.С. Концерт ре минор для 2 скрипок, I часть. Вивальди А. «Времена года», Концерт № 4 «Зима» фа минор.*

Задание:

- 1) Анализ музыкальной формы произведения (устно): И.С.Бах Английская сюита соль минор, Прелюдия.
- 2) Записать новые термины по теме «Старинные формы» в Словарь музыкальных терминов.

Литература по теме:

- Горюхина, Н. Эволюция сонатной формы [Электронный ресурс] / Н. Горюхина. – 2-е изд., доп. – Киев: Музична Украина, 1970. – 310 с. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/1199138/>. – Загл. с экрана.
- Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М., 1972. С. 98–138.
- Евдокимова Ю. О диалектике становления сонатной формы в итальянской клавирной музыке // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980. С. 142–164.
- Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1966. С. 3–61.
- Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998.
- Пронина А.Ф. Изучение старинной двухчастной формы в курсе анализа музыкальных произведений // Управление развитием профессиональной компетентности личности: история, теория, практика : Сб. мат-лов Междунар. науч.-практ. конф. / Отв. ред. Н.И. Исаева, С.И. Маматова. 2017. С. 71–74.
- Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И.С. Баха. М., 1981.
- Фраёнов В.П. Музыкальная форма: Курс лекций / Акад. муз. училище при Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского. М.: Моск. консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. 197 с.
- Холопов Ю. Н. Концертная форма у И.С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974. С. 19–149.
- Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебное пособие / В.Н. Холопова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/30435>. — Загл. с экрана. (Глава VIII «Музыкальные формы барокко»).
- Шушкова О. Раннеклассическая сонатная форма. Владивосток, 1995.

Сонатная форма

Сонатная форма является самой сложной, развитой и законченной среди гомофонных форм. Сонатная форма сформировалась во II половине XVIII века и утвердилась в творчестве композиторов-классиков Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена.

Появление сонатной формы было подготовлено многими жанрами XVII–XVIII вв. – старинная соната и инструментальный концерт, оперная увертюра, оперная ария *da capo*, танцы из сюит (аллеманды и куранты), fuga. К формам, подготовившим сонатную, относятся старинная одночастная, двухчастная и трехчастная формы, старинная сонатная и старинная концертная формы, форма fugи.

В жанрах и формах XVII–XVIII вв. шлифовался новый тематизм, осваивались приемы его развития, вырабатывались законы тонального плана и композиции. В подготовке сонатной формы велика роль композиторов – немецких, австрийских, итальянских, испанских, чешских, польских и др.

Сонатная форма восприняла и подытожила достижения многих жанров и форм XVII–XVIII вв. и представила качественно новый результат, открывший новые возможности развития музыкального искусства.

Основные принципы сонатности

1. Сонатная форма опирается на принцип контраста, который воплощается на всех уровнях произведения (тематизм, образность, тональность, композиция, структура). Контраст в сонатной форме трактуется диалектически (как процесс): 1) противопоставление противоположных начал; 2) развитие, углубление контраста, усиление противоречия; 3) итог, результат контрастного противопоставления, синтез противоположных начал (у классиков).
2. В основе сонатной формы лежит логика тонального развития: в экспозиции противопоставляются 2 тональные сферы (Г.П. и П.П.); в разработке усиливается тональная неустойчивость, нарастает напряжение тонального развития; в репризе происходит объединение Г.П. и П.П. на единой тональной основе. Если все же в репризе Г.П. и П.П. звучат в разных тональностях, в этом разделе, по сравнению с экспозицией, происходит их тональное сближение (*М. Глинка Увертюра к «Руслану и Людмиле»: экспозиция ре мажор – фа мажор, реприза ре мажор – ля мажор*).
3. Сонатная форма отличается от других гомофонных форм способностью воплощать интенсивное развитие, которое приходится не только на разработку, но включено также в экспозицию, репризу, коду. То есть, сонатная форма оказывается пронизанной непрерывным и напряженным развитием в тонально-гармонической, тематической сферах, в структуре.

4. Сонатная форма отличается наибольшей логической стройностью и законченностью, она опирается на логическую форму тезис–антитезис–развитие– синтез.

Строение сонатной формы

Классическая сонатная форма включает 3 раздела: экспозиция, разработка, реприза. Рассмотрим каждый из этих разделов.

Экспозиция

Функция экспозиции: представляет основной тематический материал произведения и является первым этапом контрастных противопоставлений в форме. Это модулирующий раздел формы, он начинается в основной тональности и завершается утверждением побочной тональности (доминанты или параллельного мажора).

Экспозиция делится на 4 раздела, или партии (итал. “части”).

Главная партия

Главная партия (Г.П.) – раздел формы, в котором излагается главная тема, основная мысль произведения. Имеет активный, энергичный характер, может быть интонационно однородной или контрастной (характерно сочетание фанфарных интонаций и интонаций вздоха). Для Г.П. характерна однотемность, реже вводится 2 контрастные темы (*В.А. Моцарт Соната № 12 фа мажор, I часть*).

Главная партия не исчерпывается изложением темы, а может включать ее развитие (*М. Глинка Увертюра к «Руслану и Людмиле» – Г.П. в двухчастной форме. С. Рахманинов Концерт для фортепиано с оркестром № 2, I часть, Г.П. в двухчастной форме. Для Бетховена характерна трехчастная форма Г.П., то же у композиторов-романтиков: Ф. Шуберт Соната № 3 ля мажор, I часть*).

Главная партия связана с основной тональностью, изложение Г.П. отличается тонально-гармонической устойчивостью (преобладание основной тональности, возможно отклонение в родственные тональности с обязательным возвращением к тонике, ясное кадансирование в конце партии).

Главная партия может излагаться в разных формах:

- 1) период разной структуры (особенно характерен разомкнутый период с завершением на доминанте: *Л. Бетховен Соната № 1, I часть, Г.П.*)
- 2) предложение, заверщенное на доминанте (тогда 2-е предложение – это связующая партия, модулирующая в побочную тональность) – характерно для сонат (*Ф. Шопен Соната № 2, I часть, Г.П.*); период-предложение (*Бетховен Симфония № 5, I часть, Г.П.*).
- 3) простая двухчастная или простая трехчастная форма (возникает, если тема развивается, если есть контрастное сопоставление 2 тем).

Для классических главных партий характерна концентрированность и сжатость изложения. Главная партия является источником, импульсом тематического и тонально-гармонического развития в форме.

Связующая партия

Связующая партия (св.п.) выполняет функцию перехода в новую тональность. Она строится на материале главной партии, реже имеет самостоятельный материал (*В.А. Моцарт Соната № 12 фа мажор, I часть*). Связующая партия является модулирующим разделом, в котором осуществляется переход в тональность побочной партии (подготавливается тональность доминанты, параллельного мажора, реже – VI или VI ^{пониженной ступеней}).

Связующая партия опирается на неустойчивый тип изложения и отличается разомкнутостью (завершается на доминанте к новой тональности).

Связующая партия обычно включает 3 раздела:

1 раздел – пребывание в основной тональности (св.п. начинается как 2-е предложение Г.П. или дополнение к Г.П.: *Моцарт Симфония № 40, I часть – св.п. начинается как 2-е предложение Г.П.*; *Гайдн Симфония № 103, I часть – св.п. начинается как дополнение*).

2 раздел – модулирующий переход в новую тональность. Это наиболее неустойчивый раздел, для него характерны отклонения, секвенции, разработочное развитие, может вводиться новый материал или тема (которая называется промежуточной): *Моцарт Симфония № 40, I часть*; *Бетховен Соната № 7, I часть*.

3 раздел – предыкт (тонально-гармоническая и тематическая подготовка побочной партии), часто на доминантовом органном пункте к тональности побочной партии.

В классической сонатной форме связующая партия вводится для плавного перехода из основной тональности в побочную тональность, она является первым этапом развития главной темы. Введение в св.п. нового тематического материала связано с определенными индивидуальными стилями композиторов (Моцарт) или со своеобразием замысла произведения. В редких случаях св.п. может отсутствовать (в медленных частях сонатно-симфонических циклов, или у композиторов-романтиков), вместо св.п. может вводиться короткая мелодическая или гармоническая связка.

Побочная партия

Побочная партия (П.П.) излагает новую тему, контрастирующую главной. Побочная партия отличается лирическим, песенным характером. В побочной партии возможно введение нескольких тем (2-3), родственных по характеру. Побочная тема у классиков тесно связана с главной темой. У Й. Гайдна она опирается на материал главной темы. У В.А. Моцарта побочная тема вырастает из лирических интонаций главной темы. Л. Бетховен открывает **принцип «производного контраста»**: он строит побочную тему на основе качественно измененных, переосмысленных в образном отношении интонаций главной темы (*Бетховен Соната № 5, I часть – Г.П. и П.П.*).

Побочная партия является самым неустойчивым и напряженным по развитию разделом экспозиции, так как она совмещает 2 функции – экспозиционную и развивающую. По характеру развития П.П. часто приближается к разработке (у Бетховена). Для побочной партии характерна взрывчатость, импульсивность развития, резкие гармонические и тональные сдвиги, широкое использование **приемов вторжения** – это вторжение нового тематического материала или интонаций главной темы, вторжение новой фактуры, нового лада, новой ритмической пульсации.

В побочной партии образуется кульминационная зона, подчеркнутая всеми перечисленными средствами, которая получила название «**зоны перелома**». Кульминация в побочной партии, как правило, является кульминацией всей экспозиции (так как помещается в зоне «золотого сечения»).

Побочная партия может иметь законченную форму:

- 1) период, обычно с расширенным 2-м предложением (*Л. Бетховен Соната № 5, I часть*);
- 2) простая двухчастная или простая трехчастная форма (*Ф. Шуберт Соната ля мажор, I часть*).

Побочная партия связана с утверждением новой тональности, она завершается кадансированием в новой тональности.

Заключительная партия

Заключительная партия (з.п.) выполняет функцию завершения, подытоживания развития в экспозиции. Она утверждает новую тональность. Здесь происходит первоначальный синтез, сближение главной и побочной тем (з.п. строится на интонациях главной партии, а звучит в тональности побочной партии). Заключительная партия может быть структурно не отчленена от побочной (примыкает к П.П.), она может строиться на материале побочной партии (у романтиков), реже может иметь самостоятельный тематический материал.

Некоторые особенности сонатных экспозиций композиторов-классиков

Й. Гайдн. Для сонатных экспозиций Гайдна характерно единство тематического материала, построение главной и побочной тем на одном интонационном материале. Побочная партия представляет собой разработочный раздел, в котором на материале главной темы осваивается новая тональность. После кадансирования в новой тональности может быть введена вторая побочная тема или заключительная партия на новом материале. *Гайдн Симфония № 103 ми бемоль мажор, I часть.*

В.А. Моцарт. Для сонатных экспозиций Моцарта характерна многотемность (тематический контраст, сопоставление тем используется Моцартом как прием развития). *Моцарт Соната № 12 фа мажор, I часть.*

Л. Бетховен. У Бетховена в сонатных экспозициях, с одной стороны, достигнута высшая стабилизация, с другой стороны, есть дестабилизация – являющаяся подготовкой романтической сонатной формы. Для сонатных экспозиций характерна непрерывность, напряженность развития. Побочная и

заключительная партии часто являются нерасчлененными. Побочные партии часто многотемны.

Материал для самостоятельного анализа сонатных экспозиций:

Гайдн Симфония № 103 ми бемоль мажор, I часть.

Моцарт Симфония № 40 соль минор, I часть.

Моцарт Соната № 12 фа мажор, I часть.

Бетховен Соната № 5 до минор, I часть.

Задание:

Проанализировать в устной форме экспозицию сонатной формы одного произведения (на выбор студента, из предложенных выше произведений).

Разработка

Разработка выполняет функцию развития тематического материала экспозиции. Она отличается неустойчивостью тонального, тонально-гармонического развития и структуры.

Разработка типа «разработанная экспозиция»

У классиков разработка может строиться на музыкальном материале Г.П., реже на материале П.П. Во многих разработках классиков используется весь тематический материал экспозиции, причем в той же последовательности, что и в экспозиции (Г.П., св.п., П.П., з.п.) – такая разработка называется **«разработанной экспозицией»**: *Гайдн Симфония № 103, I часть; Бетховен Соната № 23, I часть; Шопен Соната № 2, I часть.*

Эпизод в разработке

Кроме того, в разработку может быть введена новая тема (или тематический материал), которая называется **эпизодической**, или целый **эпизод** на новом материале (это характерно для романтиков). Эпизодическая тема в разработке интонационно связана с побочной партией. Примеры новых тем в разработке: *Бетховен Соната № 5, I часть; Моцарт Соната № 12, I часть.*

Методы развития в разработке

В разработке применяются 3 метода развития:

- 1) Метод разработочного развития предполагает вычленение элементов (мотивов, фраз) из тем экспозиции и их напряженное самостоятельное развитие (ладотональное, тембровое, фактурное). В результате разработочного развития может достигаться качественное преобразование интонаций, либо усиливаться исходное качество интонаций. Этот метод также известен под названием **«мотивная разработка»**. Метод разработочного развития является основным у композиторов-классиков.
- 2) Метод полифонического развития представлен в разработках приёмами имитации, контрапункта, также в разработке может появиться раздел фугато, канон.
- 3) Метод вариационного развития связан с преобразованием музыкального материала экспозиции. Причем фактурные, ладогармонические, тембровые изменения тематизма часто сочетаются

с разработочностью или полифоническим развитием. Метод вариационного развития преобладает у композиторов-романтиков.

Разработка – неустойчивый в тонально-гармоническом отношении раздел, что подчеркивается усилением гармонической диссонантности, учащением смены тональностей и отсутствием их каденционного закрепления. Для разработки характерно избегание основной тональности. Разработка может начинаться в той тональности, в которой закончилась экспозиция, реже – в основной или одноименной тональности (*Бетховен Соната № 5, I часть – начало разработки в одноименном мажоре; Брамс Симфония № 4*).

В последовательности тонального развития в разработке обнаруживается определенный порядок: движение тональностей по квинтам или квартам (типично для классиков), по терциям (характерно для романтиков). Тональное развитие в разработке обычно строится по принципу удаления от начальной тональности в сферу субдоминанты. Иногда тональный план опирается на принцип зеркальной симметрии (*Бетховен Соната № 5, I часть, тональный план разработки: до мажор – фа минор – си бемоль минор – ре бемоль мажор – си бемоль минор – фа минор – до минор*).

Разработка завершается подготовкой основной тональности с помощью предыкта (часто – на доминантовом органном пункте к основной тональности).

Основные разделы разработки

Разработочные разделы неустойчивы в структурном отношении, для них характерна подчеркнутая дробность структуры. В крупном плане, в разработке обнаруживается деление на 3 раздела:

- 1) выполняет вступительную или связующую функцию, строится на материале Г.П. или з.п.;
- 2) собственно разработка с интенсивным тематическим и тонально-гармоническим развитием материала экспозиции. Этот раздел обычно имеет волнообразное строение (несколько динамических волн со своими кульминациями и спадами), последняя волна – самая напряженная – является кульминацией всей разработки. Это характерно для разработок Л. Бетховена и П. Чайковского: Чайковский Симфония № 6, I часть.
- 3) предыкт – подготовка репризы: тонально-гармоническая подготовка репризы (–доминантовый органнй пункт к основной тональности), но возможна и тематическая подготовка репризы (иногда внутри предыкта образуется «ложная реприза»). Особенно важную роль предыкты стали играть в сонатных формах Бетховена как разделы, связанные с накоплением ладогармонической неустойчивости, длительным оттягиванием введения тоники основной тональности. В некоторых произведениях Бетховена предыкты по масштабам равняются всей разработке (Соната № 8, Соната № 23).

В разработках **Й. Гайдна** достигается наибольшая последовательность в тематическом и тонально-гармоническом развитии музыкального материала. В разработках **В.А. Моцарта** находим меньшую напряженность тонального развития, по сравнению с Гайдном; в них вводится новый материал или эпизодические темы, разработки Моцарта – самые короткие. Основной принцип развития у Моцарта – принцип контраста, а не напряженное тематическое развитие, как у Гайдна. Наибольший накал развития достигается в разработках **Л. Бетховена**, в которых развитие протекает целенаправленно, часто – по единой восходящей линии, и в результате разработочного развития достигается качественное преобразование музыкального материала.

Реприза

Реприза выполняет функцию утверждения основной тональности и сближения (объединения) на общей тональной основе главной и побочной тем, которые противопоставлялись в экспозиции. Реприза обычно строится по типу экспозиции и состоит из 4 разделов:

Главная партия излагается в основной тональности, реже – в одноименной (*Д. Шостакович Симфония № 7, I часть*), субдоминантовой (*В.А. Моцарт Соната № 9 ре мажор, I часть – реприза начинается в соль мажоре, в произведении прослеживается связь со старинной сонатной формой*) или другой тональности (*П. Чайковский Симфония № 4 фа минор, I часть, реприза начинается в ре миноре*).

Характерно сжатие масштабов главной партии (*Бетховен Соната № 5, I часть*), гармоническое её размыкание. В некоторых случаях в главной партии репризы продолжается развитие, начатое в разработке (*П. Чайковский Симфония № 6, I часть*).

Связующая партия перестроена в тонально-гармоническом отношении, так как готовит не подчинённую тональность, а основную. Из-за этого св.п. часто сокращается, иногда совсем отсутствует (*Л. Бетховен Соната № 14, III часть, в репризе отсутствует св.п.*). В редких случаях св.п. в репризе является развивающим разделом (*В.А. Моцарт Симфония № 40, I часть*).

Побочная партия обычно транспонируется в основную тональность (у венских классиков). На более поздних этапах происходят изменения: у Бетховена П.П. часто начинается в тональности субдоминанты, а заканчивается в основной тональности. Реже встречается изложение П.П. в подчиненной родственной тональности: обычно это связано с тем, что в экспозиции П.П. была в далекой тональности (*М. Глинка Увертюра к опере «Руслан и Людмила»: в экспозиции тональное соотношение Г.П. и П.П. ре мажор – фа мажор, в репризе ре мажор – ля мажор; Ф. Шопен Концерт ми минор I часть: в экспозиции Г.П. и П.П. соотносятся как ми минор – ми мажор, в репризе ми минор – соль мажор*). То есть, если в экспозиции

побочная партия излагалась не в родственной или одноименной тональности, то в репризе она звучит в более близкой тональности.

Заключительная партия утверждает основную тональность, завершает развитие в репризе.

Сокращенная реприза

Реприза может быть сокращенной (что типично для классиков): в этом случае выпускается связующая партия, реже выпускается одна из тем многотемных главной партии или побочной партии, еще реже – может отсутствовать главная партия (*Ф. Шопен, Сонаты си минор и си бемоль минор*). В редких случаях в репризе выпускается побочная партия, это происходит когда Г.П. и П.П. построены на одном материале (*Й. Гайдн Симфония № 103, I часть; Симфония № 99, I часть*).

Зеркальная реприза

Зеркальная реприза образуется, если в этом разделе сонатной формы излагается сначала побочная партия, а затем главная партия. Таким образом, в конце репризы утверждается тема Г.П. – ведущего образа произведения, а также создается обрамление, тематическая арка в произведении (*Ф. Лист «Прелюды». Ф. Шопен Баллада № 2*).

Дополнительные разделы сонатной формы

Вступление

Вступление – дополнительный раздел сонатной формы. Вступление может быть 3 типов:

1. Вступление предыктового характера, подготавливающее главную партию (предвосхищение Г.П. в интонационном и тональном отношении – *Л. Бетховен Симфония № 1, Финал*).
2. Вступление самостоятельное по тематическому материалу, контрастирует главной партии по темпу и интонационно (*Й. Гайдн Симфония № 103, вступление к I части «с тремоло литавр». Л. Бетховен Соната № 8, вступление к I части. П. Чайковский Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, вступление в ре бемоль мажоре составляет самостоятельную партию, наиболее яркую в тематическом отношении*).
3. Вступление, излагающее лейттему произведения (такое вступление характерно для романтиков), встречается в произведениях Ф. Листа, симфониях П. Чайковского.

Кода

Кода – заключительный раздел сонатной формы, она может быть 2 типов:

1. Кода как продолжение репризы, выполняет функцию дополнительного утверждения основной тональности и главной темы (*Л. Бетховен Симфония № 1, Финал*).

2. Кода как вторая разработка (типична для произведений Бетховена, Моцарта, романтиков) обычно более сжата по масштабам, чем разработка, но более напряженна по развитию. В такой коде обычно помещается главная кульминация, утверждается основная мысль, подытоживается развитие произведения. Такая кода обычно включает 3 этапа развития: 1) связующий раздел; 2) собственно разработка; 3) заключительный раздел, кадансирование. *Л. Бетховен Симфонии № 3, 5, 9; Соната № 23, I часть. П. Чайковский Симфоническая увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», Симфонии.*

Особые разновидности сонатной формы

1. Сонатная форма без разработки. Такая форма включает 2 раздела – экспозицию и репризу. Типична для оперных увертюр (*В.А. Моцарт «Свадьба Фигаро», Д. Россини «Севильский цирюльник», П. Чайковский «Щелкунчик»*), медленных частей сонатно-симфонических циклов (*Л. Бетховен, вторые части Сонат № 5, № 17*).
2. Сонатная форма с эпизодом вместо разработки. Применяется чаще всего в финалах сонатно-симфонических циклов (*Л. Бетховен Соната № 1, Финал*), эпизод вместо разработки может играть важную драматургическую роль в произведении (*Д. Шостакович Симфония № 7, I часть, эпизод в форме вариаций «тема нашествия»*).
3. Сонатная форма с двойной экспозицией. Эта форма сложилась в жанре концерта для солирующего инструмента с оркестром, типична для I части концерта. Первая экспозиция исполняется оркестром, она обычно небольшая и может быть однотональной. Вторая экспозиция – с участием солиста, более крупная по масштабам, в ней вводятся новые темы, разделы импровизационного характера (которые исполняет солирующий инструмент), Г.П. и П.П. изложены в разных тональностях. В такой сонатной форме между экспозицией и разработкой может вводиться оркестровый эпизод. Ближе к концу формы (между репризой и кодой, или между разработкой и репризой) вводится **каденция** – виртуозный раздел импровизационного характера для солирующего инструмента. Сонатная форма с двойной экспозицией завершается оркестровой кодой tutti.

Применение сонатной формы

Сонатная форма применяется в сонатно-симфоническом циклах как форма I части (реже – финала или II медленной части, очень редко в сонатной форме пишутся менуэт и скерцо). Сонатная форма используется как форма самостоятельного произведения: классическая оркестровая увертюра, инструментальные произведения. Реже сонатная форма применяется в вокальной музыке (*Ария Руслана, Ария Князя Игоря*).

Л. Бетховен создал особый тип сонатной (симфонической) драматургии. В ранний и зрелый периоды в творчестве Бетховена господствует действенная симфоническая драматургия. Она основана на особом характере тематизма (сопряжение антитез): при изложении темы выявляется её внутреннее противоречие (интонационное, тонально-гармоническое и др.). Установились фазы драматургического действия: установление контраста, взаимодействие и развитие контрастных элементов, итог. В сонатных формах Бетховена большую роль играют преддыкты. Сложилась и устойчивая форма разработки, состоящей из введения, собственно разработки, преддыкта.

К особенностям сонатной формы у романтиков относятся:

1. Использование особого тематизма (лирического, песенно-танцевального характера);
2. опора на вариационный метод развития как основной, широкое применение трансформации музыкального материала;
3. повествовательность, неторопливость музыкального развития;
4. использование красочных тональных сопоставлений (терцовых);
5. укрупнение масштабов основных разделов формы, относительная замкнутость частей;
6. отсутствие напряженного, целенаправленного тематического развития;
7. возможно переосмысление функций разделов формы (*И. Брамс, Соната № 3 для скрипки и фортепиано*);
8. типично наличие вступительных разделов к сонатной форме (*Л. Бетховен Сонаты № 8, 17. Ф. Шопен Сонаты си бемоль минор, ля мажор*).

Задание:

- 1) Проанализировать в устной форме 1 произведение, написанное в сонатной форме (из примеров, предложенных в данном разделе, или из произведения по специальному классу): выявить основные и дополнительные разделы формы и показать в нотах их границы, проследить и пояснить тональный план произведения, охарактеризовать основной тематизм (темы главной и побочной партий).
- 2) Записать новые термины по теме «Сонатная форма» в Словарь музыкальных терминов.

Литература по теме:

Гончаренко, С. Музыкальные формы в таблицах: Наглядное пособие по курсу анализа музыкальных произведений [Электронный ресурс] / С. Гончаренко. Под.общ. ред. А. Г. Михайленко. – 2-е изд., испр. и доп. – Новосибирск, 2007. – 32 с. – Режим доступа: <http://www.conservatoire.ru/dofiles/analiz/forms.pdf>. – Загл. с экрана.

Горюхина, Н. Эволюция сонатной формы [Электронный ресурс] / Н. Горюхина. – 2-е изд., доп. – Киев: Музична Украина, 1970. – 310 с. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/1199138/>. – Загл. с экрана.

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

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

Музыкальная форма / Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А./ допущено управлением кадров и учебных заведений Министерства культуры СССР в качестве учебника для муз. училищ. М.: музыка, 1974. 360 с. (2-е изд., исправ. и дополн.).

Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы ор. 1-81. М., 1970.

- Пылаев М.Е. Анализ музыкальных произведений (по разделу «Сонатная форма»): учеб. пособие (направление подготовки 050100 «Педагогическое образование», профиль «Музыкальное образование»). Пермь: Изд-во Пермский гос. гуманитарно-педагог. ун-т, 2014. 38 с.
- Способин И.В. Музыкальная форма: учебник общего курса анализа. М.: Музыка, 2012.
- Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебное пособие / В.Н. Холопова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/30435>. — Загл. с экрана. (Глава IX «Музыкальные формы классического типа. Сонатная форма»).
- Шекалов В.А. Основы анализа и интерпретации музыкальных произведений: учеб. пособие / Fundamentals of analysis and interpretation of musical works. СПб.: Изд-во Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2017. 83 с.

Рондо-сонатная форма

Рондо-сонатная форма – это, образно говоря, «дети двух родителей»: сонатной формы и формы рондо. Она сочетает признаки этих двух форм. Строение рондо-сонатной формы отражает двойное происхождение этой формы, так как сочетает признаки рондо (чередование рефрена и эпизодов) и сонатности.

Строение рондо-сонатной формы

От сонатной формы были восприняты:

- 1) Деление на 3 крупных раздела (экспозиция, эпизод или разработка, реприза), а также деление экспозиции на партии.
- 2) Тональный план: проведение главной и побочной партии в экспозиции в разных тональностях, а в репризе – в одной.
- 3) Средний раздел формы иногда бывает разработкой.

От формы рондо были восприняты следующие особенности:

- 1) Рефрен (функцию которого выполняет главная партия) всегда проводится в основной тональности.
- 2) Эпизоды (побочная партия, средний раздел) излагаются в подчиненных тональностях.

Есть и важные **отличия рондо-сонатной формы**.

От сонатной формы она отличается следующим:

- 1) Экспозиция завершается проведением главной партии в основной тональности.
- 2) Средняя часть формы чаще бывает эпизодом, чем разработкой.

Отличия от формы рондо:

- 1) Повторение первого эпизода (побочной партии) в конце формы.
- 2) Иногда вместо второго эпизода вводится разработка.

Представим рондо-сонатную форму в виде таблицы (обозначив в отдельных строках черты сонатности, черты рондо, тональные соотношения):

Разделы сонатной формы	Экспозиция			Эпизод (или разработка)	Реприза		
	ГП св.п.	ПП з.п.	ГП		ГП св.п.	ПП з.п.	ГП
Тональный план	Т	D (III)	Т		Т	Т (S)	Т
Разделы формы рондо	А рефрен	В 1-й эпизод	А рефрен	С 2-й эпизод	А рефрен	В ₁ 3-й эпизод	А рефрен

Перейдем к подробной характеристике разделов рондо-сонатной формы.

Экспозиция

Главная партия (Г.П.) является изложением темы песенного или танцевального характера в основной тональности, она выполняет функцию рефрена. Для Г.П. характерна простая двухчастная форма, возможны также форма периода или простая трехчастная.

Связующая партия (св.п.) – это модуляционный переход в побочную тональность, обычно строится на материале Г.П.

Побочная партия (П.П.) излагает новую тему, не ярко контрастирующую главной теме, в побочной тональности (доминанта, параллельный мажор). Для П.П. характерны небольшие масштабы, отсутствует «зона перелома». В П.П. используются разные формы: предложение, период.

Заключительная партия (з.п.) – обычно представляет собой кадансирование в подчиненной тональности, часто перерастает в связку к следующему разделу, либо з.п. может вообще отсутствовать.

Завершается экспозиция еще одним проведением Г.П. (рефрена) в основной тональности.

Между экспозицией и средней частью часто вводится связка.

Средняя часть

Средняя часть бывает двух типов – эпизод или разработка (реже).

Эпизод строится на самостоятельном музыкальном материале, излагается в подчиненной тональности (обычно в тональности субдоминантовой сферы: IV, VI, VI^{ниж.}), завершается предыктом к репризе. Он может иметь законченную форму – простую трехчастную или простую двухчастную (реже). Последний раздел эпизода перерастает в связку.

Разработка строится на материале экспозиции и отличается небольшими масштабами и не очень напряженным развитием.

Реприза

Реприза обычно включает все разделы экспозиции, однако изменения касаются тонального плана (Г.П. и П.П. звучат в основной тональности, иногда П.П. звучит в тональности субдоминанты).

Реприза может быть сокращена: может выпускаться первое проведение Г.П. (тогда реприза начинается с П.П.) или последнее проведение Г.П. (это происходит реже).

Дополнительные разделы

Обычно рондо-сонатная форма завершается кодой, в которой отражается музыкальный материал главной партии или среднего эпизода.

Вступление для рондо-сонатной формы не характерно.

Разновидности рондо-сонатной формы

Существует три разновидности рондо-сонатной формы. Рассмотрим их.

1. Рондо-сонатная форма без средней части.

Разделы сонатной	Экспозиция			Связка	Реприза		Кода
	ГП	ПП	ГП		ПП	ГП	

формы	св.п.	з.п.			з.п.		
Тональный план	Т	Д (III)	Т		Т (S)	Т	
Разделы формы рондо	А	В	А		В ₁	А	

В такой рондо-сонатной форме вместо разработочного раздела (2-го эпизода) имеется краткая связка, а реприза начинается с проведения побочной партии (выполняющей функцию эпизода). В качестве дополнительного раздела часто вводится кода, в концертах перед кодой может быть каденция (импровизационный раздел для солирующего инструмента).

П. Чайковский Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, Финал.

Л. Бетховен Соната № 9, Финал.

2. Рондо-сонатная форма с двумя средними эпизодами. Ее строение представлено в схеме ниже:

	Экспозиция			Эпизод	Рефрен	Эпизод	Реприза		
Разделы формы рондо	А	В	А	С	А	Д	А	В ₁	А

3. Рондо-сонатная форма с двумя побочными партиями. Ее строение представлено на схеме:

	Экспозиция					Эпизод	Реприза				
Разделы сонатной формы	ГП	1-я ПП	ГП	2-я ПП	ГП		ГП	1-я ПП	ГП	2-я ПП	ГП
Тональный план	Т	III	Т	D	Т		Т	VI (Т)	Т	S	Т
Разделы формы рондо	А	В	А	С	А	Д	А	В ₁	А	С	А

Применение рондо-сонатной формы

Рондо-сонатная форма часто применяется как форма финалов сонатно-симфонических циклов, особенно характерна для финалов концертов и финалов сонат.

Может применяться в инструментальной музыке как самостоятельная форма произведения (*К. Сен-Санс Интродукция и рондо-каприччиозо*).

Примеры рондо-сонатной формы:

П. Чайковский Концерт № 1, Финал.

Л. Бетховен Соната № 8 III часть.

Л. Бетховен Соната № 9 III часть.

А. Скрябин Этюд ор. 42 № 5 до диез минор.

Задание:

- 1) Составить письменно композиционную схему произведения: *Л. Бетховен Соната № 8, III часть*.
- 2) Записать новые термины по теме «Рондо-сонатная форма» в Словарь музыкальных терминов.

Литература по теме:

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

Музыкальная форма / Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А./ допущено управлением кадров и учебных заведений Министерства культуры СССР в качестве учебника для муз. училищ. М.: музыка, 1974. 360 с. (2-е изд., исправ. и дополн.).

Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы ор. 1-81. М., 1970.

Способин И.В. Музыкальная форма: учебник общего курса анализа. М.: Музыка, 2012.

Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебное пособие / В.Н. Холопова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/30435>. — Загл. с экрана. (Глава VII «Рондо», п. 7.7 «Рондо-соната»).

Циклические формы

Циклическими называются многочастные формы, части которых объединены общим замыслом, контрастируют друг другу по образному содержанию, по типу движения, опираются на самостоятельный тематизм, имеют законченную форму. Допускается самостоятельное исполнение отдельных частей циклических форм.

Единство в цикле обеспечивается музыкальными средствами:

1. тональные связи (тональное единство);
2. интонационные связи (которые проявляются через следующие приемы интонационного развития: производность тем, синтез интонаций в темах финальной части, непрерывность и целенаправленность интонационного развития в цикле, лейтинтонации, лейтритм);
3. музыкальная драматургия в цикле основана на определении функций отдельных частей (сфера драматизма – у классиков сосредоточена в начальной части цикла, лирический центр, обобщающее значение финала, смысловая кульминация цикла, интермеццо);
4. наличие концепции (сюжетной, тематической, образной) типично для композиторов-романтиков.

Основные типы циклических форм

- 1) Сюита (старинная танцевальная сюита XVII–XVIII вв., новая сюита XIX–XX вв.);
- 2) сонатно-симфонический цикл;
- 3) цикл прелюдия–фуга в творчестве И.С. Баха;
- 4) циклы миниатюр (вокальных или инструментальных);
- 5) вокально-симфонические произведения (кантаты, оратории).

Названные типы циклических форм опираются на разные принципы организации: в сюите господствует принцип координации (равноправие всех частей), в других типах – принцип субординации (определенные части играют основную роль, другие – подчиненную, выполняя функции интермедий, связок и т.д.).

Рассмотрим основные типы циклических форм по отдельности.

Старинная танцевальная сюита

Сформировалась в XVII веке и развивалась в XVIII вв., расцвет старинной танцевальной сюиты связан с творчеством французских клавесинистов, И.С. Баха, Г.Ф. Генделя и др.

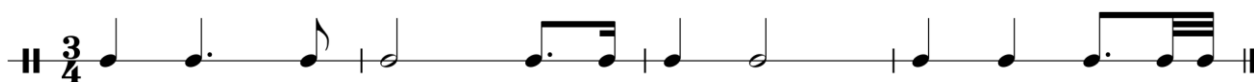
В основе сюиты лежит последовательность 4 обязательных танцев: аллеманды, куранты, сарабанды и жиги.

Аллеманда – старинный немецкий танец величественного характера, который излагается в неторопливом темпе, двудольном метре. Для аллеманды характерна насыщенность интонационного развития. Форма обычно старинная двухчастная, реже старинная сонатная.

Куранта. Существует 2 точки зрения на происхождение танца: 1) от итальянского «куренте» («течение, движение»), 2) французский танец. Эта танец в быстром движении, трехдольном метре, с непрерывной ритмической пульсацией (чаще шестнадцатыми или восьмыми длительностями). Обычно излагается в старинной двухчастной форме, реже – в старинной сонатной.

Сарабанда – старинный испанский траурный, скорбный танец-шествие. Звучит в медленном темпе, трехдольном метре (3/2 или 3/4). Мелодия сарабанды густо орнаментирована, что обусловлено образным содержанием (мелизмы в старинной музыке связаны с возвышенными образами, образами скорби). Для сарабанды характерно определенное ритмическое движение (см. нотный пример ниже):

Ритмические фигуры в сарабанде



Сарабанда излагается в старинной двухчастной, реже – старинной трехчастной форме.

Жига – старинный танец ирландских матросов. Это самый быстрый танец цикла, в метроритме проявляется акцентирование сильных и относительно сильных долей такта (как будто притопывание каблуками). Характерна триольная ритмическая пульсация: 3/8, 6/8, 9/8, 12/8, 6/16, 12/16. Жига излагается в фугированной форме.

В старинную сюиту вводились и другие танцевальные пьесы (менуэт, гавот, паспье, бурре, лур), а также нетанцевальные пьесы (прелюдия, синфорния, увертюра, преамбула, токката, фантазия). Нетанцевальные пьесы, введившиеся в качестве вступительных частей к сюите, имели крупные масштабы, сложное строение, включали фугированную форму. Иногда последовательность танцев сарабанда/жига могла разъединяться вставными номерами (ария, бурлеска, каприччио, в самом конце – пассакалия и чакона). Друг за другом могли следовать два одинаковых танца (Менуэт I и Менуэт II), и если затем Менуэт I повторялся – образовывалась сложная трехчастная форма. Иногда в сюите появляется дубль – орнаментальная вариация на предыдущую часть (обычно – сарабанду, реже – аллеманду, куранту).

Сюита опирается на принцип контраста, возникающий при сопоставлении частей: части контрастируют друг другу по характеру, темпу, метроритму, типу движения, протяженности (сарабанда – самый длинный, жига – самый короткий). Причем, характерно усиление контраста по мере приближения к концу сюиты (сарабанда является лирическим центром цикла, жига – наиболее моторной пьесой). Все части объединяет общая тональность, как исключение, в некоторых минорных сюитах в последовательности одинаковых по названию танцев (2 менуэта, 2 гавота) может появиться одноименный мажор. Между частями возникают жанровые и интонационные связи.

Циклическая форма сюиты была важным достижением своего времени, она позволила отразить действительность в контрастных образах, разнопланово, многогранно.

Сюиты французских клавесинистов были как бы составлены из разных танцев. Тесных внутренних связей в таких сюитах нет.

В **сюитах Г.Ф. Генделя** циклическая форма еще не сложилась как закономерность. Сюиты Генделя могут напоминать старинные сонаты, в них вводятся нетанцевальные номера (Andante, Adagio, Allegro), некоторые сюиты напоминают строение сюит Баха.

Сюиты и партиты И.С. Баха отличаются наибольшей законченностью, стройностью. В них возникают более тесные связи между частями (интонационные). Наряду с обязательными танцевальными, они включают нетанцевальные части. Французские сюиты отличаются камерностью, красочностью звучания. Английские сюиты – крупные произведения, более напряженные в образном отношении, с ярким контрастом частей, напряженным развитием внутри каждой части. Партиты И.С. Баха (скрипичные и клавирные) – самые крупные по форме и содержанию сюитные циклы, где можно уже говорить о воплощении в рамках цикла симфонического развития, как предвосхищения новой эпохи (под симфонизмом понимается непрерывное интонационное развитие, переосмысление и преобразование интонаций).

Во второй половине XVIII века в творчестве **Й. Гайдна и В.А. Моцарта** циклическая форма используется в дивертисментах, серенадах. Она усложняется (не выдерживается тональное единство цикла: средние части композиторы пишут в подчиненных тональностях; некоторые части в сонатной форме) и иногда приближается к сонатно-симфоническому циклу.

Новая сюита XIX века была создана композиторами-романтиками. Она могла включать нетанцевальные части. По количеству и соотношению частей, новая сюита приближалась к сонатно-симфоническому циклу, но не имела частей в сонатной форме. Не выдерживалось тональное единство (крайние части в основной тональности, а средние – в подчиненных), иногда крайние тоже были не в основной тональности.

Новая сюита часто опиралась на программный замысел, имела сюжет или литературный источник. Многие сюиты XIX–XX вв. составлены из музыки к драматическим произведениям, из музыкальных номеров балетов и опер, позже – из музыки к кинофильмам.

Сюиты: Э. Григ «Пер Гюнт», Н. Римский-Корсаков «Шехеразада», Р. Шедрин «Кармен-сюита», Д. Шостакович Сюита из музыки к кинофильму «Овод», С. Прокофьев «Петя и волк» и др.

Циклы миниатюр: Р. Шуман «Карнавал» и «Бабочки», М. Мусоргский «Картинки с выставки», П. Чайковский «Времена года».

Отличие сюиты от сборника пьес

Следует отличать сюиту от сборника пьес. В сборнике пьес тесные связи между частями отсутствуют, а если образуются – то случайные, поверхностные.

Задание:

- 1) Произвести в устной форме анализ одной из сюит И.С. Баха (Французские, Английские, Партиты) или сюиты XIX века по следующему плану: 1. Составить краткую композиционную схему произведения. 2. Обратит внимание на способы обеспечения единства цикла (тональные, интонационные, образные связи). 3. Выявить способы воплощения контраста.
- 2) Записать новые термины по теме «Сюита» в Словарь музыкальных терминов.

Литература по теме:

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

Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И.С. Баха. М., 1981.

Сонатно-симфонический цикл

Форма сонатно-симфонического цикла сформировалась во II половине XVIII века в жанрах симфонии, концерта, сонаты, камерного ансамбля.

Сонатно-симфонический цикл явился формой, в которой воплотились наиболее значительные идеи европейского симфонизма. Он стал новым этапом в постижении музыкальным искусством действительности: в сонатно-симфоническом цикле было достигнуто отражение действительности в разных моментах и состояниях, в противоречиях драматических развивающихся образов.

Сонатно-симфонический цикл может состоять из 4 или 3 частей. Разберем драматургию 4-частного цикла.

Четырехчастный сонатно-симфонический цикл

Нашел наибольшее применение в жанре симфонии, камерного ансамбля (квартет и др.), реже – в жанре сонаты.

I часть – образная сфера раскрывает концепцию homo agere “человека действующего”. Это центр тяжести всей циклической формы, в ней сосредоточена сфера драматизма. В I частях сонатно-симфонического цикла развитие достигает наибольшего накала, отличается наибольшей интенсивностью. I часть обычно излагается в сонатной форме (наиболее динамичной из всех форм).

II часть – воплощает идею homo sapiens “человека думающего, размышляющего”. Для музыки этой части характерен медленный темп, раскрытие лирических возвышенных образов, углубление в сферу размышления. Типичные формы – сонатная, сонатная без разработки, простая или сложная трёхчастная, вариационная.

III часть – концепция homo ludus “человек играющий”. Представляет собой менуэт, скерцо, вальс. Музыка опирается на яркую жанровую основу, излагается в сложной трёхчастной форме с трио. *Менуэт в качестве III части характерен для симфоний Й. Гайдна, В.А. Моцарта. Скерцо появляется в творчестве Бетховена (начиная с Симфонии № 2).*

IV часть – Финал – воплощает идею homo communis “человека общественного”. Обычно в быстром темпе. Развиваются жизнеутверждающие образы. Финал завершает развитие в цикле, подводя итог, утверждая основную мысль произведения.

В 4-частном сонатно-симфоническом цикле возможна перестановка средних частей (вначале танцевальная, а потом медленная), это характерно для музыки эпического содержания. *А. Бородин «Богатырская симфония» (II часть – образы богатырской скачки, III часть – медленная, раскрывает образ легендарного певца Бояна).*

Трехчастный сонатно-симфонический цикл

Эта форма применяется в жанрах концерта, сонаты. В 3-частном цикле обычно опускается танцевальная часть. Образуется следующая последовательность частей:

I часть – сонатная форма

II часть – медленная

III часть – финал, который объединяет черты танцевальной и финальной частей.

Интонационные связи в цикле

В отличие от старинной танцевальной сюиты, части сонатно-симфонического цикла связаны как этапы единого процесса развития, раскрытия общей идеи. Части могут объединяться тематически или интонационно. Интонационное объединение цикла проявляется как: 1) интонационные связи (переклички) разных тем: например, I части и Финала, II части и Финала; 2) последовательное становление интонаций на протяжении цикла и их преобразование, ведущее к утверждению идеи цикла (начиная с творчества Л. Бетховена); 3) интонационное объединение цикла благодаря использованию лейттемы, лейтритма (*Л. Бетховен Симфония № 5 («мотив судьбы»), П. Чайковский Симфония № 5 («тема рока»), Г. Берлиоз Фантастическая симфония (тема возлюбленной)*); 4) использование в финале реминисценций из начальных частей (*Л. Бетховен Симфония № 9, Финал*); 5) повторение темы I части в коде финала, что приводит к утверждению основной идеи цикла (*А. Скрябин Симфония № 3; С. Прокофьев Симфония № 7; Д. Шостакович Симфония № 7*).

Тональные соотношения частей сонатно-симфонического цикла

I часть и Финал всегда пишутся в одной тональности (иногда в финале звучит одноименный мажор).

Средние части могут быть в разных тональностях. У классиков II часть обычно в тональности субдоминантовой сферы (IV, VI ступени), реже в доминантовой (V или III). III часть у классиков обычно в основной тональности, но если II часть была в основной или одноименной – то III часть звучит в подчиненной тональности (*И. Брамс Симфония № 4: I ч. ми минор, II ч. ми мажор, III ч. до мажор, IV ч. ми минор*).

Иногда (в виде исключения, воплощения индивидуального замысла композитора) в цикле нет тонального завершения (*Г. Малер Симфония № 4: I ч. соль мажор, IV ч. ми мажор*).

Сонатно-симфонический цикл может насчитывать большее или меньшее количество частей, что обуславливается индивидуальным замыслом композитора и связано с программой произведения: *Ф. Шуберт Симфония № 8 «Неоконченная» – 2 части; Л. Бетховен Симфония № 6 – 5 частей; Г. Берлиоз «Фантастическая симфония» – 5 частей; П. Чайковский Симфония № 3 – 5 частей; Д. Шостакович Симфония № 14 – 11 частей*).

Средства объединения цикла

1. Музыкальная драматургия (распределение функций частей: действенная, созерцательная, моторно-двигательная, финальная).
2. Программный замысел (*Л. Бетховен Симфония № 6 «Пасторальная»; Г. Берлиоз «Фантастическая симфония»; П. Чайковский «Манфред»*).

Аналогии сонатно-симфонического цикла с другими формами

Эти аналогии возникают в субъективном восприятии слушателя, когда последовательность частей сонатно-симфонического цикла вызывает в памяти другие формы, известные слушателю. Наиболее часто встречаются следующие аналогии:

- Сонатные циклы Гайдна и Моцарта, в которых нет напряженного интонационно-тематического развития, иногда напоминают трехчастные циклы (быстро–медленно–быстро).
- Общеизвестна аналогия сонатно-симфонического цикла с экспозицией сонатной формы: *I ч. – главная партия, II ч. – побочная партия, III ч. – «зона перелома» в побочной партии или интермеццо, IV ч. – финал*).

Отличие образно-смыслового содержания жанров, в которых используется форма сонатно-симфонического цикла

Симфония – это жанр, в котором раскрываются идеи общечеловеческого, философского значения.

В сонатах и камерных ансамблях содержание является более камерным, оно связано с воплощением мыслей и образов внутреннего мира человека.

Жанр концерта отличается виртуозностью, праздничностью, блеском, что обусловлено идеей жанра (в центре внимания находится искусство солирующего музыканта-инструменталиста) и проявляется в характере развития образов, а также в сочетании частей.

Задание:

- 1) Проанализировать произведение (одно из двух, на выбор) и найти средства объединения цикла. Бетховен Соната № 23, Шопен Соната № 2.
- 2) Записать тональный план одной из симфоний Л. Бетховена (№ 3, № 5, № 6, № 7, № 9).
- 3) Записать новые термины по теме «Сонатно-симфонический цикл» в Словарь музыкальных терминов.

Литература по теме:

- Гончаренко, С. Музыкальные формы в таблицах: Наглядное пособие по курсу анализа музыкальных произведений [Электронный ресурс] / С. Гончаренко. Под.общ. ред. А. Г. Михайленко. – 2-е изд., испр. и доп. – Новосибирск, 2007. – 32 с. – Режим доступа: <http://www.conservatoire.ru/dofiles/analiz/forms.pdf>. – Загл. с экрана.
- Задерацкий В.В. Музыкальная форма: монография в 2 вып. М.: Музыка, 2008. Вып. 1 и 2.
- Коробова А.Г., Городилова М.В. Методологические принципы анализа музыкального произведения: учеб. пособие по курсу «Методика преподавания музыкально-теоретических дисциплин» для муз. вузов / Уральск. гос. консерватория им. М.П. Мусоргского. Екатеринбург: Изд-во Уральск. гос. консерватории им. М.П. Мусоргского, 2014. 150 с.
- Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
- Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы ор. 1-81. М., 1970.

Контрастно-составные формы

Контрастно-составными называются формы, опирающиеся на циклический контраст частей, но не имеющие структурной завершенности отдельных частей и не допускающие их самостоятельного исполнения. Тематические связи частей в контрастно-составных формах бывают настолько тесными, что понять содержание отдельной части вне связи с другими件 невозможно.

Эти формы включают структурно замкнутые части и свободные по форме, разомкнутые части. Они характерны для оперных и балетных сцен (*Каватина и рондо Антониды*), инструментальных произведений (*Рансодии Ф. Листа*).

Контрастно-составная форма может образоваться в I части сонатно-симфонического цикла, имеющей большое вступление (*П. Чайковский Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, большое вступление I части заканчивается предыктом; А. Скрябин Соната № 4*).

Контрастно-составная форма может образовываться типовыми формами, если все или одна из них не имеет структурной завершенности (*Д. Шостакович Прелюдия и fuga из Квинтета соль минор, прелюдия структурно разомкнута и не может исполняться отдельно; Ф. Лист Концерт № 1 – все части исполняются без перерыва, так как не имеют законченной формы*).

Задание:

- 1) Проанализировать контрастно-составную форму в русской оперной музыке (одно произведение на выбор): 1. ария Руслана «О, поле, поле» из оперы «Руслан и Людмила»; 2. речитатив и каватина Гориславы из оперы «Руслан и Людмила»; 3. каватина и рондо Антониды из оперы «Иван Сусанин»; 4. речитатив и ария Сусанина из оперы «Иван Сусанин».
- 2) Записать новые термины в Словарь музыкальных терминов.

Литература по теме:

Гончаренко, С. Музыкальные формы в таблицах: Наглядное пособие по курсу анализа музыкальных произведений [Электронный ресурс] / С. Гончаренко. Под.общ. ред. А. Г. Михайленко. – 2-е изд., испр. и доп. – Новосибирск, 2007. – 32 с. – Режим доступа: <http://www.conservatoire.ru/dofiles/analiz/forms.pdf>. – Загл. с экрана.

Никифорова Н. Драматургические и композиционные основы контрастно-составных форм // Проблемы музыкальной драматургии XX века. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 69. М. 1983. С.49–64.

Протопопов Вл. Контрастно-составные музыкальные формы // В.В.Протопопов. Избранные исследования и статьи. М., 1983. С.168–175.

Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебное пособие / В.Н. Холопова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/30435>. — Загл. с экрана. (Глава X «Музыкальные формы романтизма. Смешанные и индивидуальные формы. Контрастно-составная форма»).

Смешанные и свободные формы

Смешанные формы – это такие формы, в которых сочетаются существенные признаки нескольких (2-3) типовых форм.

Свободные формы – это индивидуальные по структуре формы, существенно отличающиеся от типовых форм.

В существующей литературе по смешанным и свободным формам есть немало разногласий, касающихся определений, используемой терминологии, систематизации этих видов форм. Исследователи Л. Мазель, С. Способин и др. относят к смешанным формам промежуточные формы. К смешанным формам нужно отнести формы с композиционным отклонением, композиционной модуляцией и композиционным эллипсом (В. Бобровский).

Смешанные формы

Появление и развитие смешанных форм связано с художественным направлением романтизма (XIX век), тяготевшего к синтезу искусств, поиску нового содержания и новых методов его воплощения.

На основе сонатной формы возникают разновидности смешанных форм:

1. Модифицированная сонатная форма.
2. Сонатно-циклическая форма.
3. Сонатно-вариационная форма.
4. Сонатно-сюитная форма.

Определив смешанные формы как сочетающие типовые признаки нескольких классических форм, разберемся в природе этого сочетания. Сочетания форм встречаются **равноправные и соподчиненные**, когда различают форму первого и второго плана. Например, в 1-м фортепианном концерте Листа сонатность и цикличность равноправны, а в его Сонате h-moll сонатность — форма 1-го плана, цикличность — форма 2-го плана.

Функциональная организация смешанных форм

Функциональная организация смешанных форм отступает от типовых классических форм и требует подключения новых понятий: помимо функций общих и местных (см. Раздел «Функции музыкальной формы») — необходимо освоить введенные В. Бобровским в книге «Функциональные основы музыкальной формы» представления о совмещении функций, композиционном отклонении, модуляции, эллипсисе.

Устойчивое совмещение функций — выдерживание функций двух или более форм от начала до конца произведения; например, в «Прелюдах» Листа от начала до конца произведения выдерживается соединение сонатной формы и концентричности.

Подвижное совмещение функций – изменение функций входящих в композицию форм на протяжении произведения. Подвижное совмещение насчитывает 4 вида: отклонение, модуляция, эллипсис (пропуск), вставка (наращение).

Композиционное отклонение — временный переход из одного раздела данной формы в другой раздел иной формы, с возвращением в

первоначальный. *Й. Гайдн Вариации f-moll* (где в коде происходит отклонение в разработку с возвратом к коде). *Ф. Шопен Скерцо № 2 b-moll–Des-dur* (отклонение из сложной 3-частной в сонатную форму — разработку и трансформированную репризу — перед общей репризой произведения).

Композиционная модуляция — окончательный переход от функции данного раздела определенной формы к функции другого раздела иной композиционной формы с окончанием в последней (или окончательный переход из одной формы в другую). *Ф. Шопен Скерцо № 3 cis-moll* (модуляция из сложной 3-частной в сонатную форму). *Ф. Шопен Баллада № 2* (происходит модуляция от одной 3-частной формы к другой).

Композиционный эллипсис — пропуск раздела типовой формы (*пропуск III в репризах крайних частей 4-го скерцо Шопена E-dur*).

Композиционная вставка (наращение) — введение в типовую форму добавочного раздела. *Вставка скерцозного Vivace fantastico (Presto) в форму III «Мефисто-вальса» A-dur Листа (Vivace fantastico — в первоначальном, оркестровом варианте, Presto — в фортепианной версии)*.

Композиционные отклонение, эллипсис и вставка встречаются и не в смешанных формах.

Остановимся подробнее на разновидностях смешанных форм.

Виды смешанных форм

Модифицированная сонатная форма

Она опирается на принцип сонатности, но приобретает новые черты: поступательное образное развитие и качественное преобразование образов. Причем, целеустремленность образного развития нарастает к концу.

Для этой формы характерно развернутое изложение экспозиции, а затем — к концу формы — происходит сжатие, разработка и реприза соединяются в один раздел (по масштабам, он может быть примерно равен экспозиции).

В этой форме проявляется принцип симметрии или концентричности (*Зеркальная реприза в Балладе № 1 Ф. Шопена*).

Сонатно-циклическая форма

В сонатно-циклической форме совмещаются признаки сонатной формы и сонатно-симфонического цикла. Она характеризуется четким разграничением на относительно самостоятельные, контрастные по образному содержанию разделы.

Функцию сонатного аллегро выполняет Главная партия. Функцию медленной части выполняет лирическая побочная партия (или медленный эпизод в разработке).

Начало репризы сонатной формы может совпадать с разделом фугато, который выполняет роль скерцо (*Ф. Лист Соната си минор*).

Реприза, измененная вследствие образной трансформации главных образов и тем, выполняет роль финала.

Р. Вагнер Вступление к опере «Нюрнбергские мейстерзингеры». Оркестровое вступление раскрывает образное и идейное содержание оперы через выведение основных идей, воплощенных в темах-лейтмотивах (мейстерзингеры воплощают национальные традиции искусства, Вальтер – новое молодое искусство, Бекмессер – рутину и лжеученость). В главной партии (2 темах) воплощены образы мейстерзингеров, побочная партия – припев из победной пени Вальтера, разработка (скерцо) – образ Бекмессера, реприза – утверждение основной идеи произведения через одновременное полифоническое сплетение трех тем (темы Вальтера и 2 тем мейстерзингеров). Таким образом, структура произведения представляет смешанную сонатно-циклическую форму: экспозиция до П.П. – выполняет функцию I части сонатно-симфонического цикла, побочная партия – роль II части (более медленной), разработка – роль III части (скерцо), реприза – финал цикла.

Сонатно-вариационная форма

Сочетает композицию сонатной формы и метод вариационного развития, которое проникает во все разделы сонатной формы. *М. Глинка «Арагонская хота». Ф. Лист «Испанская рапсодия».*

Другие разновидности смешанных форм

Смешанные формы могут опираться на основу 2-3 разных типовых форм (не сонатной формы).

Например, «Камаринская» М. Глинки является сочетанием двойных вариаций со сложной трехчастной формой. Вариации фа минор Й. Гайдна – сочетание вариаций и принципа трехчастности («тройная» трехчастная форма АВАВАВА).

Другие примеры смешанных форм:

П. Чайковский Финал Симфонии № 6 (простая трехчастная форма с кодой, форма второго плана – сонатная без разработки).

Л. Бетховен Финал Симфонии № 3 (двойные вариации с чертами сонатной формы).

Ф. Шопен Баллада № 1 (концентрическая форма, форма второго плана – сонатная)

Ф. Лист «Прелюды» (сонатно-циклическая форма), Соната си минор (сонатно-циклическая форма).

Р. Вагнер Увертюра к опере «Тангейзер» (сонатная, форма второго плана – концентрическая)

С. Рахманинов Вариации на тему Паганини (двойные вариации и сонатная форма)

М. Глинка «Арагонская хота» (сонатно-вариационная форма),

«Камаринская» (вариации и сложная трехчастная форма).

М. Балакирев «Исламей» (сонатно-вариационная форма)

С. Прокофьев Концерт № 1 (сонатно-циклическая форма)

С. Мясковский Соната № 2 (сонатно-циклическая форма)

Свободные формы и их историческое развитие

Свободными называются индивидуальные формы, которые значительно отступают от принципов типовых форм.

Историческое развитие свободных форм необходимо начать с **эпохи барокко** (XVII–первая половина XVIII века). Они развивались в жанрах фантазии, токкаты, прелюдии. Отличались импровизационностью, непрерывностью развития, плавностью переходов от одного раздела к другому, были тематически контрастны или опирались на единый тематизм. В этих формах отсутствовали репризы, количество разделов не регламентировалось. Одночастные свободные формы были тематически однородными (опирались на один тип фигурации), развитие в них представляло динамическую волну с одной кульминацией и спадом. *И.С. Бах Прелюдия ре мажор (I том ХТК).*

Многочастные свободные формы, как правило, опирались на разный тематизм (*И.С. Бах «Хроматическая фантазия и fuga»*), наблюдалось непрерывное развертывание мысли через плавные переходы от одного раздела к другому. С точки зрения функций, в этих произведениях существуют разделы, соответствующие логической формуле $i : m : t$ (экспозиция, развитие, заключение), однако границы между этими разделами стерты, нет пауз и остановок движения.

В **эпоху классицизма**, когда сложились основные типовые гомофонные формы, свободные формы оказались на периферии внимания композиторов-классиков. Классики тяготели к стройности, логической ясности формы, и их принципы не согласовывались с принципами свободных форм – поэтому свободные формы нашли ограниченное претворение в этот период (*Л. Бетховен Фантазия до мажор. В.А. Моцарт Фантазия ре минор, I часть*).

Классики сочетали принципы свободных форм и типовых форм (в виде свободной трактовки типовых форм), особенно ярко это проявилось в финалах сонатно-симфонических циклов: *Л. Бетховен Финалы симфоний № 3 и № 9. Соната № 14 «Лунная» (сонатная форма по тональному плану, однако по тематизму – свободная форма).*

Классики чаще обращались к смешанным формам, а свободные формы сохранились в отдельных разделах типовых форм (разработки, связки). *Л. Бетховен Симфония № 6, часть IV «Буря» – строится по принципам разработки, как свободная форма.*

Композиторы **эпохи романтизма** возродили ведущее значение свободных форм в музыке. Они использовали свободные индивидуальные формы как точное отражение развития, заложенного в программе произведения. В неповторимых произведениях романтики возвращались к традициям старинных свободных форм (*Р. Шуман Фантазия. Ф. Шопен Соната № 2 Финал*).

В конце XIX века свободные формы заняли важное место в творчестве **импрессионистов**, что было связано с полным отказом композиторов от

логических схем. Свободные, незамкнутые формы импровизационного плана отразили стремление композиторов к воплощению в музыке разнообразных впечатлений, чувств, неуловимо тонких нюансов, отражающих бесконечную изменчивость окружающего мира. В Прелюдиях К. Дебюсси импровизационность трактуется иначе, чем в предшествующие эпохи. Развитие инкрустировано разнообразными тематическими элементами, оно ценно само по себе и никуда не устремлено, поэтому экспозиция, например, может быть в центре формы, а заключительная часть не выполняет роль синтезирующей. Границы между разделами свободных форм у импрессионистов стерты, функциональная логика развития в таких формах нарушена.

У русских композиторов II половины XIX века свободные формы используются, часто в них проникают законы сюжетной драматургии (А. Лядов «Кикимора» – оркестровая сказка в свободной форме: вступление, 2 раздела и кода; Н. Римский-Корсаков «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о граде Китеже» – в основе симфонической картины лежит программа: изобразить поражение русского войска в битве с татарами, которая воплощена в особой форме, имеющей черты сонатности, с двумя главными темами-образами – «татарского нашествия» и «русского воинства»).

Задание:

- 1) Сочинить пьесу в смешанной или свободной форме (длительность 20-30 тактов).
- 2) Записать новые термины по теме «Смешанные и свободные формы» в Словарь музыкальных терминов.

Литература по теме:

Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 231 с.

Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 336 с.

Горюхина Н.А. Из истории свободных форм. Киев: «Мистецтво», 1964. 308 с.

Горюхина Н. Открытые формы // Форма и стиль: сб. науч. тр. в 2 ч. Ч 1 / отв. ред. Е.А. Ручьевская. Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1990. С. 4–34.

Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебное пособие / В.Н.

Холопова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/30435>. — Загл. с экрана. (Глава X «Музыкальные формы романтизма. Смешанные и индивидуальные формы. Контрастно-составная форма»).

Форма в музыке XX–XXI века

В искусстве XX века произошли коренные изменения революционного характера, отразившие переломные исторические события этого периода. Первая мировая война (1914–1918), Октябрьская революция (1917), Вторая мировая война (1939–1945), взрыв атомной бомбы в Хиросиме (1945), научно-техническая революция XX века, иммиграция людей из Африки и Азии в Европу (вторая половина XX века) и другие события изменили не только материальную и общественную среду на континентах, но и мышление людей, их ценностные ориентации. Возникло невиданное ранее множество субкультур, имеющих различные культурные традиции, предпочтения и установки.

Опровержение старых эстетических подходов, методов творчества и утверждение новых ценностей происходило различными путями в разных странах, однако общие тенденции XX века проявились в глобальном масштабе.

В культуре и искусстве начала XX века возникли многочисленные художественные течения, поначалу объединившиеся в своем отрицании культурного наследия XIX века и утверждавшие «антиромантизм». Таковы экспрессионизм, модернизм, авангардизм, фовизм, футуризм, урбанизм, конструктивизм, натурализм, а также неоклассицизм, необарокко и др. В середине XX века к ним добавляются фольклоризм, «новая простота», минимализм и другие.

В музыке произошло коренное разделение на пласты элитарного и массового искусства, выраженное понятиями E-Musik и U-Musik. E-Musik — от немецкого ernste ‘серьезная’, erhabene ‘возвышенная’ музыка; U-Musik — Unterhaltungs ‘развлекательная’, unteste ‘низшая’ музыка. Между ними находится «третий пласт» музыкального искусства – джаз, мюзикл, оперетта. Во второй половине столетия проявилась такая тенденция развития E-Musik, которую В.Н. Холопова определяет как «разгерметизацию»: проникновение в концертный зал элементов театра и ритуального действия, вовлечение слушателей в ход исполнения, использование в создании и исполнении музыки технических средств (магнитная лента, динамики, компьютер), тесное сближение мировых регионов и обмен музыкальными традициями между ними, возникшие благодаря глобальному характеру культуры, синтез современного и исторического в полистилистике, стирание грани между творчеством композитора и исполнителя, произведением законченным (res facta) и незаконченным (non res facta), развитие музыкального языка и увеличение его выразительных возможностей и т.д. Исследователь отмечает, что «в пределах одного композиторского стиля смогли совмещаться авангардизм и ретро, математически рассчитанный конструктивизм и интуитивизм. В противовес переусложненности языка авангардизма возник нарочито примитивизированный «минимализм». Важнейшую область творчества составила электронная музыка».

Далее мы сосредоточим внимание на E-Musik (серьезной, или академической музыке).

Использование классических и романтических форм в музыке XX века

В.Н. Холопова пишет: «Особенность формообразования в музыке первой половины XX в. составило то, что основные типы форм, на которые ориентировались композиторы, остались прежние (классические, барочные, романтические), но модернизировались организующие их элементы музыкального языка — тематизм, гармония, ритмика, мелодика, фактура. Изменились и соотношения этих элементов в организации музыкальной формы». Действительно, в XX веке композиторы используют в своей музыке классические инструментальные формы (период, простая 2-частная, простая 3-частная, сложная 3-частная, рондо, вариации, сонатная, циклическая), барочные гомофонные формы (старинная 2-частная, многочастная форма сюиты, старинная сонатная, старинная концертная), полифонические формы (канон, fuga), формы романтизма (концентрическая, смешанная, контрастно-составная), формы, сложившиеся в вокально-хоровых циклах (кантата, реквием, месса), музыкально-сценических жанрах (балет, опера).

Однако появились многочисленные особенности в использовании типовых форм. Так, период теперь имеет любую структуру и длительность: от краткого, неделимого периода – до периода из 4 и более предложений (5 предложений в двойном периоде главной темы из 8 симфонии Д. Шостаковича). Сложная 3-частная форма часто сохраняется композиторами как жанровое явление, отсылающее к периоду классицизма, с подчеркиванием эффекта трио в подвижных средних частях циклов (М. Рeger в 3 сюитах для альт-соло после Трио применяет точную репризу *da capo*; Д. Шостакович по традиции использует в трио духовое соло — соло трубы *Fis-dur* в III ч. 8 симфонии, А. Веберн в оркестровой пьесе №4 op.6 («траурном марше») выделяет трио поочередным солированием трех инструментов — кларнета, валторны, трубы). Форма рондо активно и разнообразно используется С. Прокофьевым, С. Стравинским, А. Веберном, Б. Бартоком и др.

Важное место в музыке XX в. занимает вариационная форма. Новую жизнь обрели полифонические бассо-остинатные вариации (Пассакалии Д. Шостаковича, П. Хиндемита, А. Берга, А. Веберна), вариации на выдержанную мелодию (II ч. «Скерцо Турандот» из «Метаморфоз тем К.М.Вебера» П. Хиндемита, с добавлением fugи и полифонического остинато, №2 из «Трех маленьких литургий» О. Мессаиана). **Остинатная форма** – как определенный вид вариаций на сопрано остинато, в котором повторяется все построение целиком, разрабатывается в творчестве С. Прокофьева (сцена повешения, в которой невеста Любка, впадая в прострацию, бесконечно повторяет «Нет, то не Василёк» из III д. оперы «Семен Котко»; сцена бреда Князя Андрея из 12 картины оперы «Война и мир»).

Сонатная форма продолжает использоваться композиторами XX века, однако появляются новые тенденции. Одна из них — преодоление репризности (*I ч. симфонии № 2 Онеггера, где композитор продолжает разработку вплоть до тематически обобщающей коды. Однако сквозному развитию сонатной формы здесь противостоит неоднократно проводимое медленное вступление печально-гнетущего характера, выполняющее функцию рефрена*). Сонатная форма удержалась и в условиях додекафонной серийности: согласно взглядам Шенберга, ПП — вариация ГП на основе серии (*в I ч. Концерта для 9 инструментов ор. 24 А. Веберна высота серии в ПП репризы остается той же самой, а высота серии в ГП репризы меняется*). С. Стравинский отходит от логики драмы и отказывается от классического противопоставления образов главной и побочной партий: по его представлению, «соната» происходит от *sonare* ‘звучать’ в отличие от *cantare* ‘петь’; такое толкование соответствует доклассическому пониманию формы сонаты.

Инструментальные циклы (симфония, соната, концерт) в XX веке приобрели ряд новых свойств. Типично увеличение количества частей в цикле: *7 частей в квартете № 11 Д. Шостаковича, 10 частей в симфонии «Турангалила» О. Мессиана, 11 частей в симфонии № 14 Д. Шостаковича*. Циклы, как правило, стали репризными (то есть, принцип репризности распространился на макроуровень форм): это выразилось и в напоминании в финале каких-либо тем из первой и других частей, а также введении обособленных разделов — реприз цикла. **«Веберновский цикл»** — новый вид цикла (без сонатной формы в I части, с медленными частями в качестве основных) — сложился в «атональный» период творчества композитора (*А. Веберн Пьесы для оркестра ор. 6, 7, 9, 10, 11*).

Полифонические формы в XX веке вступили в период нового расцвета. **Каноны** приобрели огромное разнообразие (два канонических дуэта для 2-х скрипок П. Хиндемита, канон с дублировкой в терцию и в сексту — хор «Ускользя на легких челнах» ор. 2 А. Веберна, двойной 8-голосный пуантилистический канон со 2-й темой-инверсией в Октете дворников из оперы «Нос» Д. Шостаковича и др.). **Фуги** стали составлять целые циклы (по образцу ХТК И.С. Баха созданы *Ludus tonalis* П. Хиндемита, «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича), также fuga может являться самостоятельной частью произведения (финал Сонаты № 3 для фортепиано П. Хиндемита).

Новый тематизм

В музыке XX века появляется новое понимание тематизма на разных уровнях: уровень масштаба (микро-тематизм, макро-тематизм, обычная «песенная» тема), уровень музыкального языка (тема-мелодия, тема-ритм, тема-гармония, тема-тембр), уровень фактуры (тема-мелодия, тема-аккорд, тема-бас, тема-педаль, тема-фигурация и др.).

Рассмотрим понятие **микро-темы и макро-темы**. В.Н. Холопова пишет: «Масштабная всеуровневость означает действие и микротематизма, с мотивом в качестве единицы, и протяженного («песенного») тематизма с

классической темой в качестве единицы, и уже народившегося макротематизма, где макротема длится от начала до конца формы. Все три уровня могут существовать в одном и том же произведении. Пример — «Звуки ночи» Бартока: микротематизм представлен тремя изолированными мотивами с паузами в т. 1, протяженный тематизм — мелодией в т. 2-6, макротематизм — сонорным пластом, тянущимся на протяжении всей музыкальной формы»).

Всеэлементность тематизма говорит о том, что **в качестве темы может выступать мелодический голос, определенным образом артикулированный единственный звук, гармония, ритм, тембр (сонор).**

Примеры: тема-гармония — созвучие b-cis-e-gis-es-f в «инвенции с одним аккордом» в сцене гибели Воццека из III д. оперы А. Берга, тема-ритм — ритмоформула польки в «инвенции с одним ритмом» в сцене в кабаке из той же оперы, тема-тембр — соло ксилофона в III ч. «Музыки для струнных и ударных» Б. Бартока, тема-сонор — сонорный пласт в «Звуках ночи» Б. Бартока. В «Посвящении Марине Цветаевой» для хора а капелла Губайдулиной автор ввела 14 видов звука, включая звуки дыхания (вдох-выдох), интонированную речь с призвуком дыхания, глиссандированную речь. В музыку вводятся также «конкретные звуки» (шумы), звуки ветра, воды, молотов, автомобилей, поезда и т.д. Немецкий композитор и музыкальный теоретик К. Штокхаузен высказывается так: «Любое мыслимое звучание становится музыкальным, если оно необходимо в композиционной структуре сочинения». Интенсивное развитие параметра звука привело к возникновению **сонорики** — музыки тембров, где тембровые эффекты (звучания без определенной высоты, кластеры и новые способы звукоизвлечения) стали основой музыкальной композиции. Сонорное направление составило особенность польского авангарда 1960-х гг., в том числе Г. Гурецкого (цикл из трех частей «Генезис», 1962–1963), К. Пендерецкого («Плач памяти жертв Хиросимы», 1-й квартет, 1960).

В.Н. Холопова подчеркивает значение фактуры: «Всефактурность тематизма показывает **тематическое значение не только главной мелодии, но также побочной мелодии, мотива-точки, аккорда, баса, «педали», фигурации**, а также любых их сочетаний. Следствием становится тематическая множественность в произведениях первой половины XX в., действие в них пантематизма и тем-комплексов. **Пантематизм** (термин Ю.Холопова) — сложение всей музыкальной ткани из тем, участвующих и в других сочетаниях, с различным временем появления и исчезновения, без общих цезур, с функциональной переменностью голосов; уровень тематической насыщенности держится одинаковым и в экспозиционном, и в развивающем разделах. Пантематизм характерен для А. Шенберга и А. Берга. **Темы-комплексы** (по В. Бобровскому) могут быть горизонтальными, вертикальными, диагональными. Горизонтальный тема-комплекс — это сцепление двух или нескольких тем в пределах формы периода (3 темы в Adagio от ц.289 из «Прощания перед разлукой» в «Ромео и Джульетте» С. Прокофьева); вертикальный тема-комплекс — контрапункт

самостоятельных тем в одновременности; диагональная тема-комплекс — наложение «лесенкой» имитаций или контрапунктов, «вторгающийся контрапункт», который описывает Слонимский, анализируя «Песнь о земле» Г. Малера».

Типы музыкальной драматургии

В XX веке наряду с использованием известных типов (конфликтной, неконфликтной контрастной) появляются новые типы драматургии: параллельная, монодраматургия. **Параллельная** драматургия (известные образцы в литературе – «Улисс» Джойса, с дуплановостью современного и древнегреческого миров, «Мастер и Маргарита» Булгакова с расслоением на пласты реализма советской действительности и фантастики религиозно-демонического мира) в музыке второй половины XX в. появилась в опере Циммермана «Солдаты» (1964), характеризовавшейся несвязанностью драматургических сфер, алогизмом действия. В инструментальной музыке параллельная драматургия господствует в симфониях Г. Канчели (№№ 2, 3, 4, 5, 6), его же «Светлой печали» для оркестра, хора мальчиков и солистов, во всех случаях – с типичным параллельным сосуществованием двух образных миров: «медитативно-созерцательного» и «агрессивно-действенного». **Монодраматургия** (термин В. Бобровского) – особый род драматургии, без контрастов и антитез (аналогична «драматургии потока» в прозе Д. Джойса, М. Пруста). В музыке она означает дление только одной образной сферы, с малозаметными на слух изменениями в музыкальном языке произведения. Статическая монодраматургия (где уровень интенсивности звучания не меняется) – «Гомофония» для ансамбля К. Сикорского (1968), «Stimmung» К. Штокхаузена для секстета голосов (1968); крещендирующая монодраматургия (где динамика нарастает до кульминационной) – «Pianissimo» А. Шнитке (1968).

В.Н. Холопова описывает «**параметр экспрессии**» – новый элемент музыкального языка, занимающий важное место в творчестве К. Пендерецкого, С. Губайдулиной, А. Пярта, Э. Денисова и др. Этот параметр особенно находится близко к экспрессии звука, отсюда и его название. Ведущим элементом в нем выступает артикуляция, с контрастом звука плавного, певучего – и отрывистого, «дрожащего» и т.д. Артикуляция дополняется определенными средствами фактуры, с противоположностью длящейся, непрерывной (континуальной) музыкальной ткани – и разорванной паузами, прерывистой (дискретной). К названным элементам артикуляции и фактуры добавляются еще и средства мелодики и ритмики: контраст интервалов узких, плавных – и широких, скачкообразных, противоположность моноритмии – и полиритмии голосов. Названные противоположности звучания в артикуляции, фактуре, мелодике, ритмике группируются в две обобщающие, противоположные функции «параметра экспрессии»: «консонанс» и «диссонанс» экспрессии. «Консонансу экспрессии» соответствует легато, континуальность (непрерывность) фактуры, узкие интервалы, моноритмия. «Диссонанс экспрессии» выражен с

помощью особой артикуляции (стаккато, тремоло, трель), дискретности (прерывистости) фактуры, широких интервалов, полиритмии. Противопоставление экспрессивных состояний является композиционной основой произведения «7 слов» С. Губайдулиной для виолончели, баяна и струнного оркестра, где у виолончели и баяна — диссонанс экспрессии (трели, тремоло, скачки, паузы), у струнных — консонанс экспрессии (легато, континуальность, узкие интервалы, моноритмия).

Формообразующая роль гармонии

Гармония в XX в. расширила свое значение и стала законченной системой звуковысотной организации музыки. Она охватывает помимо вертикали (аккорды) также горизонталь (мелодические лады) и промежуточную между ними диагональ фактуры (имитации, фактурные крешендо). Во многих стилях XX в. наступило гармоническое единство вертикали и горизонтали, что способствовало органичности этой системы.

Центричные звуковысотные системы — основаны на модификации принципа тональности — «лад Шостаковича» (минор с пониженными II, IV, V, VII ступенями: *финал Сонаты № 2 для фортепиано h-moll*); диссонантная тональность (с диссонантной тоникой: «*Чередующиеся терции*» из *V тетради «Микрокосмоса» Бартока*, с диссонантной тоникой *e—g—h—d*) в разновидностях диссонантной диатонической и хроматической тональности; 12-ступенная тональность (что означает функциональную самостоятельность всех 12 ступеней тонального звукоряда: *Б. Барток Музыка для струнных и ударных, II ч.*) с разновидностями — комплементарной хроматикой, «тональностью Хиндемита» и др.; политональность (одновременное сочетание нескольких тональностей, в котором каждая обладает автономией в рамках единой ладогармонической системы); система полюсов Стравинского (где полюс — какой-либо «видный» звук в фактуре, выделенный сильной долей такта, долгой длительностью, высоким регистром и т.д.).

Ацентричная хроматика, или «атональность» — 12-тоновая хроматика без притяжения к какому-либо центру — составила одно из основополагающих открытий начала XX в. (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн, С. Прокофьев).

Ацентричные системы опираются на модально-звукорядовый принцип: гемитоника (интервальная организация, основанная на соединении полутона с любым другим интервалом; этот важнейший вид ацентричной хроматики в законченном виде был присущ стилю А. Веберна); тропы Хауэра (троп — 12-тоновый звукоряд из двух 6-звучий, составляющий основу мелодии и гармонии в произведениях Хауэра); синтетаккорды Рославца (хроматические комплексы по 6-8 и более звуков, на основе определенной последовательности интервалов, применяемые как по вертикали, так и по горизонтали, наподобие звуков серии); равноинтервальность Прокофьева (цепочки любых одинаковых интервалов — м.2, б.2, м.3, ч.4, тритон и их обращения — располагаемые в гармонии либо в гармонической фигурации

и мелодии: «Мимолетность» № 2); симметричные лады Мессиа́на; додекафония.

Сонорная гармония, зародившаяся в первой половине XX в. на основе полутоновых кластеров, сливающихся в гармонию-тембр (Б. Барток «Звуки ночи», III ч. «Музыки для струнных и ударных»), выразила новые качества высотного параметра. **Кластеры** (термин Г. Коуэлла, 1930) из тесно прилегающих полутонов или четвертитонов, наряду с тембровыми эффектами, являются важнейшими элементами сонорных композиций.

Додекафонно-серийная техника композиции

Додекафония – организация на основе 12 полутонов октавы, звуковысотная серия (фр. *la série*, нем. *die Reihe*, англ., по терминологии М. Бэббита – *set*) – последовательность, организующая мелодику, гармонию, полифонию и форму произведения. По мысли основателя системы А. Шенберга, в условиях распада тональности она призвана создать органичную связность всего материала произведения, выполняя отчасти тематическую, отчасти гармоническую функцию.

Серия создается на предкомпозиционном этапе, обдумывается вместе с планом будущего сочинения. Чаще всего это бывает одна серия на все сочинение (даже такое крупное, как опера). Но иногда и отдельные части располагают самостоятельными сериями (*в первых додекафонных сочинениях Веберна — ор. 17 и 18 — у каждой из трех частей вокального цикла имеется своя серия, а начиная с ор. 19 неизменно берется одна серия на весь опус*).

Классическая додекафонно-серийная система первой половины XX в. существует в двух основных вариантах – А. Шенберга и А. Веберна. Согласно правилам Шенберга, серия должна включать все 12 звуков октавы и ни один не должен в ней возвращаться, чтобы не иметь преимущества перед другими. В ее составе должны избегаться терции в одном направлении (чтобы не возникло тональных трезвучий). Структура серии индивидуальна, она естественно зависит от стиля композитора. Для А. Веберна серии явились рациональным закреплением абсолютно господствующей у него модальной системы гемитоники, то есть серии наполнены полутонами: все 18 серий его сочинений от ор. 17 до ор. 31 последовательно гемитонны.

Функция серии в композиции – быть источником всех мелодических и гармонических образований, в также чисто структурных отношений между элементами музыкальной формы. Например, в опере «Моисей и Аарон» Шенберга рассчитано, что одна часть серии будет использоваться в гармонии (звуки 1–3, 10–12), другая – в мелодии (звуки 3–6, 7–9). Если же 12-звуковая последовательность таким источником не служит и существует в качестве одной из мелодий, ее называют «12-тоновый ряд». Такое использование додекафонии присуще композиторам, значительно позже осваивавшим 12-тоновость, например, Д. Шостаковичу («отыгрыши» виолончели в песне № 6 «Тайные знаки» из цикла «7 стихотворений А. Блока»).

При использовании серии в композиции должны пройти все 12 звуков, прежде чем начнется повторение серии. Допускается при этом повторение

звука в виде репетиции, возвращение к предыдущему звуку как к вспомогательному, также повторение какого-либо сегмента серии. Додекафонная система шенберговского и веберновского типа существенно отличаются по размещению серии в фактуре: у Шенберга (как и у Берга) – это использование по вертикали, с «извивами» последовательности то вверх, то вниз, у Веберна – движение по горизонтали, с применением полифонической структуры канона. Веберновский принцип расположения серии по горизонтали, в голосах канона, отражающих все ту же последовательность (*А. Веберн, Вариации для ф.-п ор. 27, II ч.*), оказался максимально эффективным для выразительно-конструктивного воздействия серии на музыкальную ткань и наиболее перспективным для додекафонно-серийного метода. Именно такой вариант метода был воспринят Стравинским и композиторами второй половины XX в.

Ритмические принципы в формообразовании

Ритмика в первой половине XX в. стала одной из основ формообразования. Важным отличием ритмики XX века является доминирование в ней нерегулярности. **Ритмическая нерегулярность** проявилась в пропорциях длительностей (наряду с типичными для классической музыки двоичными пропорциями стали применяться тернарные, полуторные, гемиольные и др.), тактовой переменности (которая проявляется в использовании переменных размеров, усечении или удлинении такта перед кадансом и др.), акцентном и временном варьировании попевок и фраз (*И. Стравинский «Пляска щеголих» и «Великая священная пляска» из балета «Весна священная»*).

Полиметрия, основанная на «диссонирующей» ритмике, применяется в XX веке в различных видах: междутактовая, внутритактовая, мотивная. Типичное число слоев полиметрии – 2–3 (*П. Хиндемит Симфония «Художник Матис»: один из разделов I ч. построен как полиметрия партии тромбонов на теме из Вступления «Три ангела пели» в размере 3/2 и всего оркестра на 2/2, с проведением ПП и ГП; С. Прокофьев Сцена бала из «Золушки»: полиметрически соединяются мазурка на 3/4 и фанфары духового оркестра на сцене в размере 4/4*). У И. Стравинского мотивная полиметрия является стабильной динамической основой музыкальной формы (*двухслойная мотивная полиметрия – в эпизоде с соло ф.-п. из I ч. Симфонии в трех движениях, трехслойная – в песне Параша b-moll из оперы «Мавра»*).

Ритмоформулы в качестве темы используются в оstinатных, вариантных, полиостинатных, оstinатно-полифонических формах, ритмических сериях, ритмических «педалях» и др.

Оstinатные формы строятся на повторении мелодико-ритмических, либо ритмических тем, соединяющих ритмическую нерегулярность с регулярностью. Подобное «нагнетательное» мелодико-ритмическое оstinато применил *Б. Барток в разработке I части Сонаты для 2-х фортепиано*. Появляется **полиостинатная форма** на основе асинхронного проведения комплекса ритмомелодических тем (*А. Берг «5 оркестровых песен на слова Альтенберга», вступление*). **Оstinатно-каноническую форму** изобрел

А. Берг в сцене 3 «В кабаке» III д. «Воццека», назвав ее «инвенция с одним ритмом».

Ритмические серии в своем структурно законченном виде оформились в условиях сериализма второй половины XX в. Они берут исток в «хроматической шкале длительностей» Ч. Айвза. О. Мессиа́н применяет «ритмическую педаль» – повторяющуюся ритмоформулу, наряду с «гармонической педалью» – повторяющейся гармонической последовательностью, возможно и мелодическим построением.

Мономерность. Конструктивной основой во многих случаях выступила мономерность: нетактовый вид ритмики, организуемый пульсацией какой-либо одной длительности (целой, половинной, четвертной, шестнадцатой и т.д.): в *Сонате для скрипки Г. Уствольской* применена мономерность на основе четвертной длительности, в «*Знаках на белом*» для фортепиано Э. Денисова – мономерность на основе целой длительности.

Ритмические прогрессии и серии стали новыми способами ритмической организации (начиная от Четырех ритмических этюдов О. Мессиа́на и «Орнаментов» Блахера, они применялись Л. Ноно, К. Штокхаузен, П. Булезом, А. Пяртом, А. Шнитке и др.). Назовем ряды чисел Фибоначчи (ставшие основой многих произведений С. Губайдулиной), прогрессии (арифметические, геометрические неточные в произведениях О. Мессиа́на, А. Шнитке, Б. Тищенко), серии, полихронные каноны, вариантность групп длительностей (Симфонии Б. Тищенко).

В целом, развитая ритмическая основа привела к образованию в XX в. самостоятельного класса ритмических форм: остинатных, полиостинатных, остинатно-имитационных и канонических, микровариационных, полиметрических.

Мелодико-линейный принцип формообразования

Мелодическая линейность стала в XX в. самостоятельной основой музыкальной формы в условиях, с одной стороны, многоголосного полифонического тематизма, с другой – ослабления или исчезновения тонально-функциональной организации музыкальных произведений. Мелодико-линейная система музыкальных средств XX в. вобрала в себя дотональный принцип модальной связи тонов на основе движения по ладовому звукоряду, приемы мелодического развития эпохи Возрождения и барокко. Новое качество этой системы выразилось в ее распространении, помимо диатонического, также на хроматический звукоряд, приобретении линейностью большой динамической энергии и способности охватывать формы большого протяжения. Мелодическая линейность существенна для К. Дебюсси, Б. Бартока, П. Хиндемита, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, но законченную систему формообразования она приобрела в творчестве И. Стравинского.

В основе системы лежит гаммообразная линейность, обеспечивающая мелодическую связность тонов гаммы благодаря секундовому «перетеканию», и их энергичную направленность к какому-либо звуку-

центру (местному или общему). Для растяжения гаммы (поступенной мелодической линии) на длительные участки формы она постепенно наращивается, с прибавлением звуков, согласно приему *additio*, образуя «движение с сопротивлением» (*Финал Симфонии in Ut Стравинского*).

Связующая сила линий-гамм особенно значима в XX в. для хроматики и диссонирующих созвучий, так как логика их направленного гаммами движения возмещает отсутствие тонально-функционального порядка T S D T. Пример такого рода линейной организации неклассических созвучий – в фигуративной теме из *Прелюдии «Ludus tonalis» Хиндемита*: в верхнем голосе – прямая гамма *des es f g as b c des es f g*, в нижнем – гаммообразное движение с сопротивлением *b as g, c, es des c b, f es des c*.

Метод сериализма

Сериализм – метод сочинения с помощью серий двух или нескольких параметров музыкального языка. Наиболее важные параметры – звуковысотность и ритмика, к которым добавляются динамика, артикуляция, тембр, регистр, плотность, темп, агогика и др. При зарождении метода серии всех параметров выводились из единых цифровых соотношений (так называемые «связанные серии»), с целью создать конструктивистский автоматизм в сочинении музыки, что сообщало сериализму черты искусственности. «Несвязанные серии», в отличие от «связанных» (термины Ю. Холопова) составлялись автономно и привнесли большую свободу в действия композитора. У истоков сериализма стоят «4 ритмических этюда» О. Мессиана (1950), в особенности 4-й этюд «Огненный остров-2».

Алеаторика

Теоретическую работу «Aléa» (букв. «жребий») создал в 1957 г. П. Булез. Алеаторные формы образуются при допущении в композиции той или иной степени авторской непредопределенности, решения по выбору исполнителя. Первыми специально задуманными алеаторными сочинениями были 3-я соната для ф.-п. П. Булеза и Фортепианная пьеса №11 К. Штокхаузена. Алеаторные композиции делятся на два вида: 1) общая алеаторная форма, 2) местная алеаторная форма. **Общая алеаторная форма** (алеаторика всей композиции, «открытая форма», «вариабельная форма», «большая», или «неограниченная алеаторика») – форма, предполагающая несколько вариантов ее композиции, по выбору исполнителя. *Моделью для 3-й сонаты для ф.-п. П. Булеза послужил проект издания «Книги» Малларме с возможностью переставлять ее листы. Фортепианная пьеса № 11 К. Штокхаузена (1956) состоит из 19 нотных групп, допускающих их произвольную перестановку, с различной протяженностью во времени.* **Местная алеаторная форма** («малая», «контролируемая», «ограниченная» алеаторика) – построение на основе алеаторики раздела формы, которая получила широкое распространение во второй половине XX в. *В. Лютославский в Симфонии № 2* при строго выдержанном крупном плане формы большую часть местных разделов построил алеаторно.

Минимализм и репетитивный метод

Минимализм – творческое направление, сложившееся в США в творчестве композиторов С. Райха, Т. Райли, Ф. Гласса, Дж. Адамса и других в 1960–1970-е гг. и получившее дальнейшее развитие. Эстетическими стимулами стали желание преодолеть разрыв между усложненной авангардной музыкой XX в. и восприятием публики, перспектива использовать на Западе опыт мировых музыкальных культур (традиционной музыки Бали, Африки, индийской раги). Основы минималистского произведения составляют: использование простейшего, минимального музыкального материала (отсюда и «минимализм»), его многочисленные повторения как способ организации, создание статичной и «бесконечной» музыкальной формы, без классического «развития» (т. е. активного преобразования материала). Благодаря повторности (репетиции) как ведущему средству развертывания музыкального материала во всем сочинении, установилось понятие «репетитивный метод», означающий циклы повторений коротких музыкальных формул (patterns). С. Райх «Музыка для деревянных брусков» (*5 claves*) (1973) и «Музыка хлопков». В 1980–1990 гг. методы минималистской музыки получили широкое распространение в мире, в частности, в России: «Успение» для ансамбля ударных В. Екимовского (1989), «*L'imparfait*» («Приношение памяти Эдисона Денисова») для камерного ансамбля С. Павленко (1997), камерные композиции П. Карманова.

Задание:

- 1) Проанализировать музыкальную форму одного произведения современного якутского композитора (на выбор студента).
- 2) Записать новые термины по теме «Музыка XX–XXI века» в Словарь музыкальных терминов.

Литература по теме:

- Гончаренко С.С. Музыкальные формы XX века. Новосибирск, 1989.
- Гуляницкая Н.С. Опыт дискурс-анализа современного музыкального произведения // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2016. № 1 (16). С. 3–12.
- Гуляницкая Н.С. Опыт дискурс-анализа современного музыкального произведения (статья вторая) // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2016. № 3 (18). С. 3–11.
- Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
- Когоутек С. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
- Синельникова, О.В. Музыкальная форма [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / О.В. Синельникова. — Электрон. дан. — Кемерово : КемГИК, 2014. — 220 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/63650>. — Загл. с экрана.
- Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2004. 141 с.
- Холопов Ю. Музыка XX века в вузовском курсе музыкальных произведений // Современная музыка в теоретических курсах вуза: Сб. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 51. М., 1981. С.119–141.
- Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебное пособие / В.Н. Холопова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/30435>. — Загл. с экрана. (Глава XIII «Музыкальные формы первой половины XX века», Глава XIV «Музыкальные формы второй половины XX века»).

Основные подходы к анализу музыкальной формы

Типы анализа музыкальной формы могут быть различными. В зависимости от направленности исследовательского анализа различают:

- 1) жанровый анализ (выявление жанрового начала тематизма в произведении);
- 2) функциональный анализ – направлен на рассмотрение процесса развития в произведении, на оценку роли каждой части в произведении, выявление взаимосвязей частей (i : m : t);
- 3) структурный анализ – изучение строения произведения;
- 4) анализ тематизма и тематического развития;
- 5) интонационный анализ – рассмотрение процесса интонационного развития в музыкальном произведении;
- 6) целостный анализ – предполагает детальное, тщательное логическое рассмотрение музыкального произведения в единстве его содержания и формы. При выполнении целостного анализа необходимо изучение выразительности музыкальной речи, разнообразных элементов музыкального языка произведения, особенностей структуры, композиции, логики развития. Целостный анализ обычно направлен на выявление закономерностей стиля композитора, раскрытие особенностей содержания произведения. Однако целостный анализ может иметь и более узкую направленность: выведение закономерностей определенной сферы музыкального произведения (жанровой, интонационной, гармонической и т.д.). Целостный анализ является самой сложной формой анализа.

В настоящее время появились и другие виды анализа музыкальных произведений, связанные с современными методами гуманитарной науки и практическими потребностями подготовки музыканта.

Литература по теме:

- Азнаурян Л.А. Исследование возможности применения математических методов анализа музыкальных произведений // Вестник Российско-Армянского (Славянского) университета: физико-математические и естественные науки. 2015. № 2. С. 74-84.
- Блок О.А., Семенова Н.Ф. Музыкальное произведение в оркестровом классе: аспекты анализа // Музыка и время. 2018. № 1. С. 23–27.
- Высочкина Н.Е. К вопросу о развитии навыков интонационно-стилевого анализа в инструментальной подготовке будущего педагога-музыканта // Грани познания. 2012, № 6. С. 1–5.
- Гуляницкая Н.С. Опыт дискурс-анализа современного музыкального произведения // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2016. № 1 (16). С. 3–12.
- Гуляницкая Н.С. Опыт дискурс-анализа современного музыкального произведения (статья вторая) // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2016. № 3 (18). С. 3–11.
- Иванова Н.А. Жанрово-интонационный анализ как средство интерпретации содержания музыкального произведения в условиях профессиональной подготовки учителя музыки // Сборники конференций НИЦ Социосфера. Vedecko vydavateľske centrum Sociosfera–CZ s.r.o. (Прага). 2013. № 28. С. 54–59.
- Консон Г.Р. О методе целостного анализа музыкального произведения // Художественное образование и наука. 2015. № 2. С. 37–39.
- Лаул Р.Г. Об анализе музыкальных произведений (вводная лекция курса «Основы анализа музыки») // Opera musicological. 2015. № 1 (23). С. 17-25.
- Леванова Е.Н. Анализ музыкальных произведений в контексте культурологического образования // Научный потенциал. 2014. № 2 (15). С. 66–69.

- Ручьевская Е. А. Целостный и стилевой анализ // В. А. Цуккерман — музыкант, учёный, человек. Статьи, воспоминания, мат-лы / Редколл. Г. Л. Головинский (отв. ред.), Г. В. Григорьева, В. И. Зак, М. И. Ройтерштейн, Ю. В. Фридлянд. — М.: Композитор, 1994.
- Цуккерман В.А. О некоторых особых видах целостного анализа // Его же. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Советский композитор, 1970.

Методические материалы и рекомендации по курсу «Музыкальная форма»

Словарь музыкальных терминов

Каждый студент в ходе изучения дисциплины «Музыкальная форма» обязан теоретически освоить и научиться оперировать на практике новыми терминами и понятиями. Для удобства запоминания и наглядности представления этих понятий, студент обязан вести «Словарь музыкальных терминов» (в отдельной тетради не менее 24 л.), в который будет записывать (от руки) новые понятия и термины, встречающиеся ему в ходе изучения курса. Запись каждого понятия должна включать название (термин) и его толкование, указание на язык происхождения термина и сферу его употребления. Краткость или пространность изложения каждой записи зависит от желания студента, но насчитывает не менее 20 слов в описании одного понятия или термина.

К концу изучения курса «Музыкальная форма», Словарь должен включать не менее 150-200 понятий, расположенных в порядке изучения тем курса либо по алфавиту. На экзамен по предмету «Музыкальная форма» каждый студент обязан предоставить Словарь музыкальных терминов, написанный от руки в отдельной тетради и подписанный студентом.

План анализа мелодии

Письменный или устный анализ мелодии выполняется по следующему плану.

- I. Вступление (краткая характеристика музыкального произведения, место данного произведения в творчестве композитора). Для устного ответа достаточно 2–3 предложений, для письменного – несколько абзацев.
- II. Анализ мелодии:
 1. Образное содержание мелодии.
 2. Жанровая основа мелодии.
 3. Интонационная основа мелодии.
 4. Ладовые особенности мелодии.
 5. Ритмические особенности мелодии.
 6. Особенности мелодической линии.
 7. Динамика мелодического движения.
- III. Выводы. Характерные черты стиля композитора, проявившиеся в данной мелодии.

План анализа музыкальной темы

Письменный или устный анализ музыкальной темы выполняется по следующему плану.

- I. Вступление (краткая характеристика музыкального произведения, место данного произведения в творчестве композитора). Для устного ответа достаточно 2–3 предложений, для письменного – несколько абзацев.

II. Анализ темы:

1. Образное содержание темы.
2. Жанровая основа темы.
3. Анализ мелодической линии (интонационная основа мелодии, ладо-гармонические особенности, характеристика мелодического движения, его динамика, кульминация мелодии).
4. Анализ ритма.
5. Тонально-гармонический анализ темы.
6. Выявление в теме функций начальной, развивающей, заключительной, а также соответствующих им разделов.
7. Структурный анализ темы (анализ музыкальной формы).
8. Кульминация музыкальной темы, совпадает ли она с «зоной золотого сечения».

III. Выводы. Освещение роли, которую данная тема играет в произведении; возможно – какие методы применяет композитор для развития данной темы в произведении.

Составление композиционной схемы произведения

Композиционная схема произведения – это краткая схематичная запись его музыкальной формы. Композиционная схема может оформляться в виде таблицы (либо в виде обычных столбцов) и обычно включает 4 яруса (ряда, расположенных один под другим):

I ярус (верхний) – это буквенные обозначения разделов формы;

II ярус (под верхним) – обозначение формы каждого раздела;

III ярус – тональность каждого раздела (в целом, отображается тональный план произведения);

IV ярус (нижний) – масштабы разделов формы (в тактах).

Например, композиционная схема романса М. Глинки «Не искушай» выглядит таким образом:

Вступление (ф-п)	A	B	Кода (ф-п) – повторение вступления
Период нормативный	Период нормативный	Период модулирующий, с расширением (повторение 2-го предложения после прерванного оборота)	Период нормативный
ля минор	ля минор	до мажор – фа мажор – ля минор	ля минор
1–8 тт.	9–16 тт.	17–28 тт.	29–36 тт.

Из этой схемы можно сделать вывод о форме произведения: «Не искушай» написан в простой двухчастной форме со вступлением и кодой (в типичной для романсов «песенной форме»).

Строение письменной (контрольной) работы по анализу музыкальной формы отдельного произведения

Письменная работа по анализу музыкальной формы отдельного произведения должна опираться на логику рассуждения (последовательность раскрытия мысли, непротиворечивость понятий, достаточную аргументацию и др.) и быть написана научным стилем (с использованием научной терминологии, определений, точных формулировок, однозначных суждений, ссылками на научную и учебную литературу).

В ней должны присутствовать следующие разделы:

- I. Вступительный раздел. В нем описывается место произведения в творчестве композитора, эпоха создания произведения, имеющиеся связи с другими явлениями культуры этой эпохи. Указывается цель и задачи работы.
- II. Основная часть. Содержит детальный поэтапный анализ произведения (анализ тематизма, экспозиционных частей, развивающих разделов, заключительного раздела, дополнительных разделов). По каждому из разделов произведения делаются краткие выводы и обобщения.
- III. Заключение. Содержит выводы, подытоживающие проделанную аналитическую работу. Все заключительный выводы должны быть аргументированы в основной части (они должны произрастать из аналитического раздела). В конце раздела можно наметить перспективу – как данное произведение связано с будущим музыкального искусства (в творчестве этого же композитора или других).

Форма письменной работы (рукописная либо печатная) и объем (количество страниц) определяются преподавателем для каждого конкретного задания.

Требования к реферату

Оформление реферата:

- объем реферата оговаривается преподавателем отдельно, в связи с конкретным заданием;
- шрифт Times 14, расстояние между строками 1,5;
- наличие титульного листа с указанием вуза, факультета, группы, ФИО студента, названия предмета и темы работы, ФИО преподавателя, места и года выполнения работы;
- наличие содержательного плана на 2 странице работы (план должен включать обязательные разделы: Введение, Основная часть, Заключение, Список использованной литературы);
- наличие библиографически оформленного Списка использованной литературы, цитаты и ссылки на которую имеются в тексте реферата (указать не менее 5 источников);
- нумерация страниц – начиная с 3;
- ссылки на источники оформляются в виде сносок внизу страницы.

Содержание реферата:

- тема реферата должна быть содержательно раскрыта согласно плану работы;
- вступление должно излагать задачу контрольной работы;
- в основной части реферируются источники по данной проблеме, отбираются, излагаются, комментируются и подвергаются критике бытующие точки зрения на проблему;
- в заключении подводится итог: излагается суждение студента по данной проблеме.

Список литературы и источников

- Азнаурян Л.А. Исследование возможности применения математических методов анализа музыкальных произведений // Вестник Российско-Армянского (Славянского) университета: физико-математические и естественные науки. 2015. № 2. С. 74-84.
- Акопян Л.Х. Возможности развития интеллектуальных умений посредством анализа музыкального произведения // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации: Сборник материалов Междунар. науч.-практ. конф. Таганрогского ин-та им. А.П. Чехова (филиала) ФГБОУ ВО «Ростовский гос. экономич. университет (РИНХ)». Таганрог: Изд-во Таганрогский гос. пед. ин-т им. А.П. Чехова, 2017. С. 579–587.
- Амрахова А.А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки: выпуск 2016/3 (15). С. 18–29.
- Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991. 320 с.
- Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Книга по требованию, 2012. 376 с.
- Бабенко Е.В. Изучение дисциплины «музыкальная форма» в вузе: к вопросу активизации учебно-познавательной деятельности студентов // Профессиональная компетентность современного педагога : Сб. материалов II Фестиваля педагог. мастерства. Краснодар: Изд-во Краснодарский гос. ин-т культуры, 2016. С. 44–47.
- Балакирева Н.Л. Сравнительно-сопоставительный метод анализа музыкальных произведений на уроках музыки в общеобразовательной школе // Культура и искусство в современном образовательном пространстве. Мат-лы II Всерос. науч.-практ. конф. (Кострома, 26 февраля 2018 г.) /Отв. ред. Т.В. Луданова. Кострома: Изд-во Костромской гос. ун-т, 2018. С. 105–110.
- Бахтин В.В. Формирование у младших школьников ценностного отношения к музыкальной деятельности в процессе художественного анализа музыкальных произведений на внеурочных комплексных занятиях // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2011, № 1 (17). С. 162–167.
- Белая А.В. Учебная рабочая программа дисциплины «Анализ музыкальных произведений» (Специальность 073101 «Инструментальное исполнительство» (III курс). Магадан: Изд-во Областное гос. бюджет. образоват. учрежд-е СПО «Колледж искусств» управления культуры администрации Магаданской обл., 2013. 51 с.
- Белая А.В., Озерова Н.К. Учебная рабочая программа междисциплинарного курса «Анализ музыкальных произведений» по специальности 073002 «Теория музыки». Магадан: Изд-во Областное гос. бюджет. образоват.

- учрежд-е СПО «Колледж искусств» управления культуры администрации Магаданской обл., 2013. 52 с.
- Блок О.А., Семенова Н.Ф. Музыкальное произведение в оркестровом классе: аспекты анализа // Музыка и время. 2018. № 1. С. 23–27.
- Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 231 с.
- Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 336 с.
- Бобровский, В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки: В 2-х вып. Вып.1 [Текст]. М.: Либроком, 2010 272 с.
- Бобровский, В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки: Вып. 2 [Текст]. / Изд. 2-е. Отв. Редактор Е. И. Чigareва. М.: КомКнига, 2013. 304 с.
- Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений: Учебное пособие: В 2-х частях. Ч.1 [Текст]. М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2003. 256 с.
- Валькова В.Б. Музыкальный тематизм. Мышление. Культура: Монография. Нижний Новгород: Изд-во Национал. исследовательский Нижегородск. гос. университет им. Н.И. Лобачевского, 1992. 163 с.
- Высочкина Н.Е. К вопросу о развитии навыков интонационно-стилевого анализа в инструментальной подготовке будущего педагога-музыканта // Грани познания. 2012, № 6. С. 1–5.
- Гончаренко С.С. Музыкальные формы XX века. Новосибирск, 1989.
- Гончаренко, С. Музыкальные формы в таблицах: Наглядное пособие по курсу анализа музыкальных произведений [Электронный ресурс] / С. Гончаренко. Под.общ. ред. А. Г. Михайленко. – 2-е изд., испр. и доп. – Новосибирск, 2007. – 32 с. – Режим доступа: <http://www.conservatoire.ru/dofiles/analiz/forms.pdf>. – Загл. с экрана.
- Гончаренко С.С. Интегрирующие процессы в музыкальной форме // Вестник Томского государственного университета. 2012, № 360. С. 60-64.
- Горюхина Н.А. Из истории свободных форм. Киев: «Мистецтво», 1964. 308 с.
- Горюхина Н.А. Еволюція періоду. Киев: «Музична Україна», 1975. (на укр. языке).
- Горюхина, Н. Эволюция сонатной формы [Электронный ресурс] / Н. Горюхина. – 2-е изд., доп. – Киев: Музична Україна, 1970. – 310 с. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/1199138/>. – Загл. с экрана.
- Горюхина Н. Открытые формы // Форма и стиль: сб. науч. тр. в 2 ч. Ч 1 / отв. ред. Е.А. Ручьевская. Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1990. С. 4–34.
- Грушко Г.И. Музыкальная форма как нелинейный процесс // Музыковедение. 2013. № 11. С. 3–10.
- Гуляницкая Н.С. Художественное произведение // Вестник АХИ (Академии хорового искусства имени В.С. Попова). 2017, № 8. С. 7–14.
- Гуляницкая Н.С. Опыт дискурс-анализа современного музыкального произведения // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2016. № 1 (16). С. 3–12.

- Гуляницкая Н.С. Опыт дискурс-анализа современного музыкального произведения (статья вторая) // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2016. № 3 (18). С. 3–11.
- Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: «Советский композитор», 1986. 207 с.
- Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М., 1972. С. 98–138.
- Евдокимова Ю. О диалектике становления сонатной формы в итальянской клавирной музыке // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980. С. 142–164.
- Задерацкий В.В. Музыкальная форма: монография в 2 вып. М.: Музыка, 2008. Вып. 1 и 2.
- Заднепровская, Г.В. Анализ музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебник / Г.В. Заднепровская. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2018. — 272 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/102515>. — Загл. с экрана.
- Запелалова Л.Г. Содержание как предмет анализа музыкальных произведений в открытой форме // Художественное произведение в современной культуре: Творчество – исполнительство – гуманитарное знание. Сб. мат-лов и науч. статей V Междунар. науч.-практ. конф. Челябинск: Изд-во Южно-Уральский гос. ин-т искусств им. П.И. Чайковского, 2017. С. 83–95.
- Иванова Н.А. Жанрово-интонационный анализ как средство интерпретации содержания музыкального произведения в условиях профессиональной подготовки учителя музыки // Сборники конференций НИЦ Социосфера. Vedecko vydavatelske centrum Sociosfera–CZ s.r.o. (Прага). 2013. № 28. С. 54–59.
- Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Вып.1. М., 1966. С.3–61
- Когоутек С. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
- Консон Г.Р. О методе целостного анализа музыкального произведения // Художественное образование и наука. 2015. № 2. С. 37–39.
- Коробова А.Г., Городилова М.В. Методологические принципы анализа музыкального произведения: учеб. пособие по курсу «Методика преподавания музыкально-теоретических дисциплин» для муз. вузов / Уральск. гос. консерватория им. М.П. Мусоргского. Екатеринбург: Изд-во Уральск. гос. консерватории им. М.П. Мусоргского, 2014. 150 с.
- Красильникова М.С. Интонационный анализ музыкальных произведений в общеобразовательной школе // Педагогика искусства. 2017. № 2. С. 96–103.
- Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII — XX вв [Электронный ресурс] : учебное пособие / А.Ю. Кудряшов. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2010. — 432 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1975>. — Загл. с экрана.

- Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII-XX веков. М., 1998.
- Кюрегян Т.С. «Музыкальная форма» в Московской консерватории // Журнал Общества теории музыки. 2013. № 2 (2). С. 187–193.
- Лаул Р.Г. Об анализе музыкальных произведений (вводная лекция курса «Основы анализа музыки») // Opera musicological. 2015. № 1 (23). С. 17–25.
- Леванова Е.Н. Анализ музыкальных произведений в контексте культурологического образования // Научный потенциал. 2014. № 2 (15). С. 66–69.
- Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
- Мазель Л.А. Исследования о Шопене. М., 1971.
- Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.
- Музыкальная форма / Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А./ допущено управлением кадров и учебных заведений Министерства культуры СССР в качестве учебника для муз. училищ. М.: музыка, 1974. 360 с. (2-е изд., исправ. и дополн.).
- Музыкальный энциклопедический словарь /Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.; ил.
- Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1972. 384 с.
- Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с: ноты.
- Никифорова Н. Драматургические и композиционные основы контрастно-составных форм// Проблемы музыкальной драматургии XX века. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 69. М. 1983. С.49–64.
- Очеретовская Н.Л. Содержание и форма в музыке. Л.: Музыка, 1985. 111 с.
- Пономарева Е.В. Тестирование как одна из форм контроля знаний в учебном курсе «Музыкальная форма» для музыковедов // Методические записки кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова: учебно-методическое пособие /ред. Карташова Т.В. . Саратов, 2016. С. 29-37.
- Пронина А.Ф. Изучение старинной двухчастной формы в курсе анализа музыкальных произведений // Управление развитием профессиональной компетентности личности: история, теория, практика : Сб. мат-лов Междунар. науч.-практ. конф. / Отв. ред. Н.И. Исаева, С.И. Маматова. 2017. С. 71–74.
- Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы ор. 1-81. М., 1970.
- Протопопов Вл. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта. М., 1978.
- Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И.С. Баха. М., 1981.
- Протопопов Вл. Контрастно-составные музыкальные формы // В.В.Протопопов. Избранные исследования и статьи. М., 1983. С.168–175.

- Пылаев М.Е. Анализ музыкальных произведений (по разделу «Сонатная форма»): учеб. пособие (направление подготовки 050100 «Педагогическое образование», профиль «Музыкальное образование»). Пермь: Изд-во Пермский гос. гуманитарно-педагог. ун-т, 2014. 38 с.
- Ручьевская Е.А. и др. Анализ вокальных произведений. Л., 1988.
- Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. СПб.: Композитор, 1998. 268 с.
- Ручьевская Е. А. Целостный и стилевой анализ // В. А. Цуккерман — музыкант, учёный, человек. Статьи, воспоминания, мат-лы / Редколл. Г. Л. Головинский (отв. ред.), Г. В. Григорьева, В. И. Зак, М. И. Ройтерштейн, Ю. В. Фридлянд. — М.: Композитор, 1994.
- Севостьянова, Л.В. Лекции по анализу музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / Л.В. Севостьянова. — Электрон. дан. — Саратов : СГК им. Л.В. Собинова, 2015. — 100 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/72135>. — Загл. с экрана.
- Синельникова, О.В. Музыкальная форма [Электронный ресурс] : учебно-методический комплекс / О.В. Синельникова. — Электрон. дан. — Кемерово : КемГИК, 2014. — 220 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/63650>. — Загл. с экрана.
- Скрёбков С. Анализ музыкальных произведений. М., 1958.
- Соколов А.С. Функциональный подход в отечественном учении о музыкальной форме // Журнал Общества теории музыки. 2016, № 3 (15). С. 1–9.
- Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 2004. 141 с.
- Соколов П.В. Наука о музыкальной форме в дореволюционной России // Вопросы теории музыки : Сб. статей/ ред. и сост. Ю.Н. Тюлин. М., 1970. С. 469–494.
- Соколов О.В. О типологии музыкальных форм : учебное пособие для студентов музыкальных вузов. Нижний Новгород : Изд-во Нижегородской консерватории, 2013. 40 с.
- Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке: Серия: Брошюры «Вопросы эстетики». М: «ЕЁ Медиа», 2012.
- Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. Ч. 2. Л., 1981.
- Способин И.В. Музыкальная форма: Учебник. 7-е изд. М.: Музыка, 1984. 400 с.
- Способин И.В. Музыкальная форма: учебник общего курса анализа. М.: Музыка, 2012.
- Умнова, И.Г. Анализ музыкальных произведений: учебно-методический комплекс [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие / И.Г. Умова. — Электрон. дан. — Кемерово : КемГИК, 2009. — 76 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/46047>. — Загл. с экрана.

- Фраёнов В.П. Музыкальная форма: Курс лекций / Акад. муз. училище при Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского. М.: Моск. консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. 197 с.
- Холопов Ю. Н. Концертная форма у И.С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974. С. 19–149.
- Холопов Ю. Музыка XX века в вузовском курсе музыкальных произведений // Современная музыка в теоретических курсах вуза: Сб. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 51. М., 1981. С.119–141.
- Холопов, Ю. Введение в музыкальную форму [Электронный ресурс]/ Научные редакторы: Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2006. – 246 с. – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/kholopov-forma.pdf>. – Загл. с экрана.
- Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму : монография. М.: Изд-во ООО «Директмедиа Паблишинг», 2014. 432 с.
- Холопова В.Н. Музыкальный ритм. М.: Музыка 1980. 72 с.
- Холопова В.Н. Мелодика. М., 1984. 90 с.
- Холопова В.Н. Музыкальный тематизм М., 1983. 88 с.
- Холопова В.Н. О природе неквадратности // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974. С.73–106.
- Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений [Электронный ресурс] : учебное пособие / В.Н. Холопова. — Электрон. дан. — Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2013. — 496 с. — Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/30435>. — Загл. с экрана.
- Христов Д. Теоретические основы мелодики. Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии : Исследование / пер. с болг., вступит. статья и коммент. Е. Абызовой. М.: Музыка, 1980. 256 с., нот., схем.
- Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.
- Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Простые формы. М., 1980.
- Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1983.
- Цуккерман В.А. О некоторых особых видах целостного анализа // Его же. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Советский композитор, 1970.
- Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч.1. М., 1988.
- Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в русской музыке. Ч.2. М., 1990.
- Шейкин Ю.И. История мировой музыкальной культуры от древних времен до XVI века н.э.: учеб. пособие для студентов / Ю.И. Шейкин; М-во образования и науки Рос. Федерации; Арк. гос. ин-т культуры и искусств; [науч. ред. О.Э. Добжанская]. Якутск: АГИКИ, 2017. 400 с.; ил.

Шекалов В.А. Основы анализа и интерпретации музыкальных произведений: учеб. пособие / Fundamentals of analysis and interpretation of musical works. СПб.: Изд-во Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой, 2017. 83 с.

Шушкова О. Раннеклассическая сонатная форма. Владивосток, 1995.

Интернет-ресурсы

Портал «Классическая музыка, опера и балет» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.belcanto.ru>

Интернет-сайт «Погружение в классику» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://intoclassics.net>

Интернет-сайт «Сольфеджио. Теория музыки. Анализ. Гармония (решебники)» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lafamire.ru>

Интернет-сайт «Нотный архив Бориса Тараканова» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://notes.tarakanov.net>

Интернет-сайт «Электронная библиотека для студентов» (книги по музыкальному анализу) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/files/art/music/theoretic/analysis/>

Интернет-сайт MusicFancy (Сайт по теории музыки, истории музыки, анализу музыки, музыковедению и музыкальному творчеству) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.musicfancy.net/ru/music-theory/musical-analisis>

Интернет-сайт «Архив классической музыки» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://classicmusicon.narod.ru/>

Интернет-сайт «Музыкальная библиотека» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://goisman.narod.ru/comprnotes.htm>

Интернет-сайт Free-scores «Бесплатная нотная библиотека» (сайт на английском языке) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.free-scores.com/index_uk.php3

Интернет-сайт «Нотная библиотека классической музыки» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://notonly.ru/classic.php>

Интернет-сайт «Классическая музыка» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.classic-music.ru/>

Интернет-сайт «Классическая музыка в России» (аудиоархив) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.classical.ru:8080/r/>

Интернет-сайт «Российская академия музыки имени Гнесиных» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gnesin-academy.ru/>

Интернет-сайт «Классическая музыка: сайт Аркадия Чубрика» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://classic.chubrik.ru/>

Интернет-сайт Classiccat «Бесплатный каталог классической музыки» (сайт на английском языке) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.classiccat.net/>

- Интернет-сайт «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского» [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://www.mosconsv.ru/>
- Интернет-сайт «Академическое музыкальное училище при МГК имени П.И. Чайковского» [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://www.amkmgk.ru/>
- Портал «Библиотека иностранной литературы» [Электронный ресурс]. –
Режим доступа: <http://www.libfl.ru/>
- Интернет-сайт «Библиотека классической музыки» [Электронный ресурс]. –
Режим доступа: <http://www.libclassicismusic.ru/notes>
- Интернет-сайт «Классическая музыка. Каталог действующих ссылок»
[Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://www.classicalmusiclinks.narod.ru/>
- Интернет-сайт «Классическая музыка» [Электронный ресурс]. – Режим
доступа: <http://www.olofmp3.ru/>
- Интернет-сайт «Словарь музыкальных терминов» [Электронный ресурс]. –
Режим доступа: <http://www.muzyka.net.ru/>
- Портал «ЭБС «Университетская библиотека онлайн» [Электронный ресурс].
– Режим доступа: <http://www.biblioclub.ru>
- Портал «Академические словари» [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://dic.academic.ru/>
- Федеральный портал «Единое окно доступа к образовательным ресурсам»
[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://window.edu.ru/>
- Интернет-сайт «Музыка» [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://muzyka.net.ru/slovar/>

Краткий словарь музыкальных терминов (музыкальные формы и жанры)

- Акт** (лат. *actus* ‘действие’) – относительно завершенная часть театрального представления (оперы, балета и т. д.), отделяемая от другой такой же части перерывом - антрактом. Иногда Акт делится на картины.
- Ансамбль** (фр. *ensemble* ‘вместе’) – 1. Название относительно самостоятельных музыкальных эпизодов в опере, представляющих собой одновременное пение двух или нескольких певцов, вокальные партии которых не тождественны; по числу участников Ансамбли разделяются на дуэты, трио или терцеты, квартеты, квинтеты, секстеты и т. д. 2. Пьеса, предназначенная для совместного исполнения несколькими музыкантами, чаще всего инструменталистами. 3. Качество совместного исполнения, степень слаженности, слитности общего звучания.
- Антракт** (фр. *entr'acte* – букв. ‘междудействие’) – 1. Перерыв между актами театрального представления или отделениями концерта. 2. Оркестровое вступление к одному из актов, кроме первого (см. увертюра).
- Ариетта** (ит. *arietta*) – небольшая ария.
- Ариозо** (ит. *arioso* ‘вроде арии’) – разновидность арии, отличающаяся более свободным построением, теснее связанная с предшествующим и последующим музыкальными эпизодами.
- Ария** (ит. *aria* ‘песня’) – развитой вокальный эпизод в опере, оратории или кантате, исполняемый одним певцом в сопровождении оркестра, обладающий широкораспевной мелодией и завершенностью музыкальной формы. Иногда Ария состоит из нескольких контрастных разделов. Разновидности Арии - ариетта, ариозо, каватина, кабалетта, канцона, монолог и т. д.
- Балет** (фр. *ballet* от ит. *ballo* ‘танец, пляска’) – крупный музыкально-хореографический жанр, в котором основным художественным средством является танец, а также пантомима, представляемые на театральной сцене в живописном декоративном оформлении в сопровождении оркестровой музыки. Балет в виде самостоятельных танцевальных сцен является иногда частью оперы.
- Баллада** (фр. *ballade*, ит. *ballare* ‘танцевать’) – первоначально название провансальской (Франция) плясовой песни; затем – литературно-поэтический жанр, связанный с народными преданиями или повествующий о событиях прошлого. С начала XIX века Баллада - обозначение вокальных и инструментальных пьес повествовательного склада.
- Баркарола** (от ит. *barca* ‘лодка’, *barcauola* ‘песня лодочника’) – род песни, распространенный в Венеции, а также название вокальных и инструментальных пьес созерцательного певучего характера с плавным, покачивающимся аккомпанементом; размер 6/8. Другое название Баркаролы - гондольера (от ит. *gondola* ‘венецианская лодка’).
- Болеро** (исп. *bolero*) – испанский танец, известный с конца XVIII века, умеренно быстрого движения, сопровождаемый ударами кастаньет; размер 3/4.
- Вальс** (фр. *valse*, нем. *Walzer*) - танец, происшедший от австрийских, немецких и чешских народных танцев. Вальс танцуется парами в плавном круговом движении; размер 3/4 или 3/8, темп различный - от очень медленного до самого быстрого. Благодаря особым образно-выразительным возможностям Вальс получил с середины XIX века широкое распространение не только как танцевальный и концертный жанр, но и как важная составная часть музыки оперы, балета, симфонии и даже камерных - сольных и ансамблевых произведений.
- Вариации** (лат. *variatio* ‘изменение’) – музыкальное произведение, основанное на постепенном изменении изложенной в начале темы, в ходе которого первоначальный образ развивается и обогащается, не теряя своих существенных черт.
- Вокализ** (от лат. *vox* ‘голос’) – музыкальная пьеса для пения без слов, чаще всего представляющая собой учебное упражнение; иногда Вокализ имеет художественное значение.

Вокальная музыка (от ит. *vocale* ‘голосовой’) – музыка для пения (сольного, ансамблевого или хорового с аккомпанементом или без него).

Вступление – начальный раздел, непосредственно вводящий в какую-либо вокальную или инструментальную пьесу, картину или акт музыкально-театрального представления.

Гавот (фр. *gavotte*) – старинный французский танец народного происхождения; впоследствии, с XVII века вошел в придворный обиход, в XVIII веке занял место в танцевальной сюите. Музыка Гавота энергичная, умеренно быстрого движения, размер 4/4 с характерным двухчетвертным затактом.

Гимн (греч. *hymnos*) – торжественное хвалебное песнопение.

Дивертисмент (фр. *divertissement* ‘увеселение, развлечение’) – музыкальное произведение, построенное наподобие сюиты, состоящее из нескольких разнохарактерных, преимущественно танцевальных, номеров. Дивертисмент – также отдельная инструментальная пьеса развлекательного характера.

Драматургия – литература, предполагающая сценическое воплощение; наука о законах построения драматической пьесы. В XX веке термин Драматургия стал применяться также к музыкально-театральному искусству, а затем и к крупным инструментально-симфоническим произведениям, не связанным со сценой. Драматургия музыкальная – совокупность принципов построения и развития музыки оперы, балета, симфонии и т. п. с целью наиболее логичного, последовательного и действенного воплощения избранного сюжета, идейного замысла.

Дуэт (от лат. *duo* ‘два’) – оперный или камерный ансамбль двух участников.

Дуэттино (ит. *duettino*) – маленький дуэт.

Жанр (фр. *genre* ‘тип, манера’) – 1. Вид музыкального произведения, определяемый по различным признакам: по характеру тематики (например, Жанр эпический, комический), природе сюжета (например, Жанр исторический, мифологический), составу исполнителей (например, Жанр – оперный, балетный, симфонический, вокальный, инструментальный), обстоятельствам исполнения (например, Жанр концертный, камерный, бытовой), особенностям формы (например, Жанр романса, песни, инструментальной или оркестровой миниатюры) и т. д. 2. Жанровый (в музыке) – связанный с характерными чертами народных бытовых музыкальных жанров. 3. Жанровая сцена – бытовая сцена.

Зингшпиль (нем. *Singspiel* от *singen* ‘петь’ и *Spiel* ‘игра’) – род комической оперы, сочетавшей разговорные диалоги с пением и танцами; наибольшее развитие Зингшпиль получил в Германии и Австрии во 2-й половине XVIII и нач. XIX веков.

Импровизация (от лат. *improvisus* ‘непредвиденный, нечаянный’) – творчество в процессе исполнения, без предварительной подготовки, по вдохновению; также характеристика определенного рода музыкальных произведений или их отдельных эпизодов, отличающихся прихотливой свободой изложения.

Интермедия (лат. *intermedia* ‘находящаяся посередине’) – 1. Небольшая музыкальная пьеса, помещаемая между более важными частями крупного произведения. 2. Вставной эпизод или сцена в крупном театральном произведении, приостанавливающий развитие действия и не имеющий к нему непосредственного отношения. 3. Связующий эпизод между двумя проведениями темы в фуге, проходящий эпизод в инструментальной пьесе вообще.

Интермеццо (ит. *intermezzo* ‘пауза, антракт’) – пьеса, связующая более важные по значению разделы; также название отдельных, преимущественно инструментальных, пьес различного характера и содержания.

Интродукция (лат. *introductio* ‘введение’) – 1. Небольших размеров оперная увертюра, непосредственно вводящая в действие. 2. Начальный раздел какой-либо пьесы, обладающий своим темпом и характером музыки.

Кабалетта (от ит. *cabalare* ‘фантазировать’) – небольшая оперная ария, часто героически-приподнятого характера.

Каватина (ит. *cavatina*) – разновидность оперной арии, отличающаяся более свободным построением, лирической напевностью, отсутствием темповых контрастов.

- Камерная музыка (от ит. camera ‘комната’) – музыка для солирующих инструментов или голосов, небольшие ансамбли, предназначенные для исполнения в небольших концертных залах.
- Канон (греч. kanon ‘правило, образец’) – род многоголосной музыки, основанный на поочередном вступлении голосов с одной и той же мелодией.
- Кант (от лат. cantus ‘пение’) – в русской, украинской и польской музыке XVII-XVIII веков лирические песни для трехголосного хора без сопровождения; в эпоху Петра I распространились приветственные канты бодрого маршеобразного характера, исполнявшиеся по случаю официальных торжеств.
- Кантата (от ит. cantare ‘петь’) – большое произведение для певцов-солистов, хора и оркестра, состоящее из ряда номеров – арий, речитативов, ансамблей, хоров. От оратории Кантата отличается отсутствием детально и последовательно воплощенного сюжета.
- Канцона (ит. canzone ‘песня’) – старинное название итальянской лирической песни с инструментальным сопровождением; впоследствии - название инструментальных пьес певучего лирического характера.
- Канцонетта (ит. canzonetta ‘песенка’) – маленькая канцона, напевная вокальная или инструментальная пьеса небольшого размера.
- Картина – 1. В музыкально-театральном произведении часть акта, отделяемая не антрактом, а кратковременной паузой, во время которой занавес ненадолго опускается. 2. Обозначение инструментально-симфонических произведений, для которых характерна особая конкретность, наглядность музыкальных образов; иногда такие произведения принадлежат к жанру программной музыки.
- Квартет (от лат. quartus ‘четвертый’) – оперно-вокальный или инструментальный (чаще всего струнный) ансамбль четырех участников.
- Квинтет (от лат. quintus ‘пятый’) – оперно-вокальный или инструментальный ансамбль пяти участников.
- Клавир (сокр. нем. Klavierauszug ‘фортепианное извлечение’) – переработка, переложение для фортепиано произведения, написанного для оркестра или ансамбля, а также оперы, кантаты или оратории (с сохранением вокальных партий).
- Кода (ит. coda ‘хвост, конец’) – заключительный раздел музыкального произведения, обычно энергичного, стремительного характера, утверждающий его основную идею, господствующий образ.
- Композиция (лат. compositio ‘составление, расположение’) – 1. Музыкальное творчество, процесс создания музыкального произведения. 2. Внутреннее строение музыкального произведения, то же, что музыкальная форма. 3. Отдельное музыкальное произведение.
- Контрапункт (от лат. punctum contra punctum ‘точка против точки’, то есть нота против ноты) – 1. Одновременное сочетание двух или нескольких мелодически самостоятельных голосов. 2. Наука о законах сочетания одновременно звучащих мелодий, то же, что полифония.
- Контраст (фр. contraste ‘противоположность’) – яркое выразительное средство музыки, заключающееся в сближении и непосредственном противопоставлении несхожих, резко различающихся по характеру музыкальных эпизодов. Музыкальный образно-эмоциональный Контраст осуществляется при помощи темповых, динамических, тональных, регистровых, тембральных и иных противопоставлений.
- Концерт (от лат. concertare ‘состязаться’, ит. concerto ‘согласие’) – 1. Публичное исполнение музыкальных произведений. 2. Большое, обычно трехчастное, произведение для солирующего инструмента с оркестром, блестящее, эффектное, обладающее развитыми элементами виртуозности, в некоторых случаях приближающееся по богатству и значительности идейно-художественного содержания к симфонии.
- Кульминация (от лат. culmen ‘верх, вершина’) – момент высшего напряжения в музыкальном развитии.
- Купюра (фр. coupure ‘вырезка, сокращение’) – сокращение музыкального произведения посредством изъятия, пропуска какого-либо эпизода, в опере - сцены, картины или акта.

- Лейтмотив (нем. *Leitmotiv* ‘ведущий мотив’) – музыкальная мысль, мелодия, связанная в опере с определенным персонажем, воспоминанием, переживанием, явлением или отвлеченным понятием, возникающая в музыке при его появлении или упоминании в ходе сценического действия.
- Лендлер (нем. *Landler*) – немецкий и австрийский танец народного происхождения, предшественник вальса, живого, но не быстрого движения; размер 3/4.
- Мадригал (ит. *madrigale*) – европейская многоголосная светская песня XVI века, изысканного характера, обычно любовного содержания.
- Мазурка (от польск. *mazur* ‘житель Мазовии’) – польский танец народного происхождения, оживленного характера, обладающий острым, иногда синкопированным ритмом; размер 3/4.
- Марш (фр. *marche* ‘ходьба, шествие’) – жанр, связанный с ритмом ходьбы, характеризуемый четким, размеренным, энергичным движением. Марш бывает походный, торжественный, траурный; размер 2/4 или 4/4.
- Мелодекламация (от греч. *melos* ‘песнь’ и лат. *declamatio* ‘декламация’) – выразительное чтение (чаще всего стихов), сопровождаемое музыкой.
- Мелодия (греч. *melodia* ‘пение песни’ от *melos* ‘песнь’ и *ode* ‘пение’) – основная мысль музыкального произведения, выраженная одnogолосным напевом, важнейшее средство музыкальной выразительности.
- Менуэт (фр. *menuet*) – старинный французский танец, первоначально народного происхождения, в XVII веке – придворный танец, в конце XVIII века введен в симфонический цикл. Менуэт отличается плавностью и грациозностью движений; размер 3/4.
- Месса (фр. *messe*, лат. *missa*) – крупное многочастное произведение для хора с инструментальным сопровождением, иногда с участием певцов-солистов, написанное на религиозный латинский текст. Месса – то же, что католическая обедня, литургия.
- Миниатюра (ит. *miniatura*) – небольшая оркестровая, вокальная или инструментальная пьеса.
- Монолог (от греч. *monos* ‘один’, речь, произносимая одним лицом) в музыке – одна из наиболее действенных сольных вокальных форм в опере, в которой обычно запечатлен процесс напряженного переживания или размышления, приводящий к какому-либо решению. Монолог, как правило, строится из нескольких нетождественных, контрастных эпизодов.
- Мотив (от ит. *motivo* ‘повод, побуждение’, и лат. *motus* ‘движение’) – 1. Часть мелодии, имеющая самостоятельное выразительное значение; группа звуков мелодия, объединенная вокруг одного акцента – удара. 2. В общераспространенном значении – напев, мелодия.
- Музыкальная драма – первоначально то же, что опера. В распространенном значении – один из жанров оперы, для которого характерна ведущая роль напряженного драматического действия, развертывающегося на сцене и определяющего собой принципы музыкального воплощения.
- Ноктюрн (фр. *nocturne* ‘ночной’) – распространившееся в XIX веке название сравнительно небольших инструментальных (редко – вокальных) пьес лирически-созерцательного характера с выразительной певучей мелодией.
- Номер – наименьший, относительно законченный, допускающий отдельное, самостоятельное исполнение эпизод оперы, балета или оперетты.
- Ода (греч. *ode*) – заимствованное из литературы наименование музыкального произведения (чаще – вокального) торжественного хвалебного характера.
- Опера (ит. *opera* ‘действие, произведение’, от лат. *opus* ‘труд, творение’) – синтетический жанр музыкального искусства, включающий драматическое действие, пение и танцы, сопровождаемые оркестровой музыкой, а также живописно-декоративное оформление. Оперное произведение складывается из сольных эпизодов – арий, речитативов, а также ансамблей, хоров, балетных сцен, самостоятельных оркестровых номеров (см. увертюра, антракт, интродукция). Опера делится на акты и картины. Как самостоятельный жанр опера распространилась в Европе в XVII веке, в России – с середины XVIII века.

Дальнейшее развитие привело к образованию различных национальных стилей и идейно-художественных типов оперного искусства (см. О. большая французская, Опера-буффа, Опера комическая, Опера лирико-драматическая, Опера лирическая французская, Опера нищих, Опера-сериа, Опера эпическая, зингшпиль, музыкальная драма, оперетта). В итоге многообразного исторического развития Опера стала наиболее демократичным жанром среди сложных монументальных жанров музыкального искусства.

Оперетта (ит. *operetta* ‘маленькая опера’) – театральное представление, сочетающее пение и танцы в сопровождении оркестра с разговорными сценами, ведущее свое происхождение от комической оперы XVIII века. Европейской Оперетте XIX века свойственно обилие комедийных положений сатирического либо чисто развлекательного характера. В советском музыкально-театральном искусстве Оперетта чаще именуется музыкальной комедией.

Оратория (от лат. *oratoria* ‘красноречие’) – крупный вокально-симфонический жанр музыкального искусства, произведения которого предназначены для исполнения хором, солистами-певцами и оркестром. В основе Оратории лежит определенный сюжет, обобщенно повествующий об исторических или легендарных событиях народной жизни, обычно обладающий возвышенной, героической окраской. Сюжет Оратории воплощается в ряде завершенных сольных, хоровых и оркестровых номеров, иногда разделяемых речитативами.

Партитура (ит. *partitura* ‘деление, распределение’) – нотная запись ансамблевой, оркестровой, оперной, ораториально-кантатной и пр. музыки, требующей многих исполнителей. Число строк Партитуры определяется количеством входящих в нее партий - инструментальных, сольно-вокальных и хоровых, которые располагаются в определенном порядке.

Партия (от лат. *pars* ‘часть’) – часть музыки ансамбля, оперы и т. д., исполняемая одним или группой музыкантов или певцов.

Пастораль (от лат. *pastoralis* ‘пастушеский’) – музыка, музыкальная пьеса или театральная сцена, выраженная в нежных, лирически мягких созерцательных тонах, рисующая спокойные картины природы и идеализированной безмятежной сельской жизни (ср. идиллия).

Полифония (от греч. *poly* ‘много’ и *phone* ‘голос’, букв. ‘многоголосие’) – 1. Одновременное сочетание двух или нескольких независимых мелодий, обладающих самостоятельным выразительным значением. 2. Наука о музыке полифонического склада, то же, что контрапункт.

Прелюдия, прелюд (от лат. *prae* ‘перед’ и *ludus* ‘игра’) – 1. Вступление, введение к пьесе или завершеному музыкальному эпизоду, сцене оперы, балета и т. д. 2. Распространенное наименование небольших инструментальных пьес различного содержания, характера и построения.

Пролог (от лат. *prae* ‘перед’ и греч. *logos* ‘слово, речь’) – вступительная часть в драме, романе, опере и т. д., вводящая в повествование; иногда Пролог знакомит с событиями, предшествовавшими изображаемому.

Развитие музыкальное – движение музыкальных образов, их изменения, столкновения, взаимопереходы, отражающие процессы, которые протекают в душевной жизни человека или героя музыкально-театрального представления, а также в окружающей реальной действительности. Развитие музыкальное – важный фактор музыкальной драматургии, направляющий внимание слушателя на наиболее существенные части повествования. Развитие музыкальное осуществляется с помощью разнообразных композиционных и выразительных приемов; в нем участвуют все средства музыкальной выразительности.

Реквием (от лат. *requiem* ‘покой’) – монументальное произведение для хора, солистов-певцов и оркестра. Первоначально Реквием – траурная католическая месса. Впоследствии, в творчестве Моцарта, Берлиоза, Верди, Реквием утратил ритуально-религиозный характер, превратившись в драматичный, философски значительный музыкальный жанр, одушевленный глубокими общечеловеческими чувствами и большими мыслями.

- Речитатив (от лат. *recitare* ‘читать, декламировать’) – омузыкаленная речь, наиболее гибкая форма сольного пения в опере, отличающаяся большим ритмическим разнообразием и свободой построения. Обычно Р. вводит в арию, подчеркивая ее певучую мелодичность. Часто в Речитативе воспроизводятся характерные интонации живой человеческой речи, благодаря чему он оказывается незаменимым средством в создании музыкального портрета действующего лица. Основные разновидности Речитатива - Речитатив-сecco («сухой», сопровождаемый редкими отрывистыми аккордами оркестра или чембало), Речитатив-*accompanato* («аккомпанируемый», звучащий на фоне связного аккордового сопровождения) и Речитатив-*obligato* («обязательный», что указывает на необходимость наличия в оркестровом сопровождении самостоятельной мелодической мысли).
- Ригодон (фр. *rigodon, rigaudon*) – старинный провансальский (Франция) танец XVII-XVIII веков, живого, бодрого движения; размер 4/4 или 2/3 с одночетвертным затактом.
- Ритм (от греч. *rythmos* ‘мерное течение’) – организация музыкального движения во времени, периодическое чередование и соотношение сильных и слабых долей. Периодически повторяющаяся группа сильных и слабых долей называется тактом. Число долей в такте называется тактовым размером. Ритм - важное выразительное средство музыкального искусства, достигающее особого богатства и разнообразия в танцевальной музыке, связанной с пластикой движения человеческого тела.
- Романс (фр. *romance*) – сольная лирическая песня с инструментальным сопровождением, характеризуемая интимным строем чувств, индивидуализированным содержанием, особой тонкостью и выразительным разнообразием аккомпанемента. Вокальная мелодия Романса нередко включает элементы речитатива.
- Рондо (фр. *rondeau* от *ronde* ‘круглая’, название старинной французской хоровой песни) – форма построения музыкальной пьесы, состоящая из нескольких (не менее трех) контрастных эпизодов, разделяемых периодически возвращающимся первым эпизодом (рефреном).
- Сарабанда (исп. *zarabanda*) – старинный испанский танец в характере медленного величественного шествия; размер 3/4. Жанр Сарабанда часто использовался для создания образов глубокого скорбного раздумья, траурного шествия.
- Сегидилья (исп. *seguidilla*) – быстрый испанский танец, сопровождаемый прихотливым ритмом кастаньет; размер 3/4 или 3/8.
- Секстет (от лат. *sextus* ‘шестой’) – оперно-вокальный или инструментальный ансамбль семи участников.
- Серенада (от ит. *sera* ‘вечер’, букв. ‘вечерняя песня’) – первоначально в Испании и Италии любовная песня, распевавшаяся с аккомпанементом гитары или мандолины под окном возлюбленной. Затем - произведения приветственного характера для инструментальных ансамблей и оркестра. Впоследствии Серенада - название лирических сольных песен с инструментальным сопровождением, стилизованным в духе гитарного аккомпанемента, а также наименование лирического инструментального или оркестрового цикла.
- Симфония (от греч. *symphonia* ‘созвучие’) – монументальное произведение для оркестра, жанр которого сложился во 2-й половине XVIII века. Симфония, как правило, состоит из четырех больших разнохарактерных, контрастных частей, в которых отражается широкий круг жизненных явлений, воплощается богатство настроений и конфликтов. Первая часть Симфонии обычно имеет конфликтно-драматический характер и выдержана в быстром движении; иногда ей предшествует медленное вступление. Вторая – лирическая распевная, проникнутая настроениями раздумья. Третья – менуэт, скерцо или вальс – в оживленном танцевальном движении. Четвертая – финал, наиболее быстрая, часто праздничного, приподнятого характера. Однако встречаются и иные принципы построения. Совокупность частей, объединенных общей поэтической идеей, образует симфонический цикл.
- Скерцо (ит. *scherzo* ‘шутка’) – небольшое инструментальное или оркестровое произведение живого, задорного характера, обладающее острым, четким ритмом, иногда

приобретающее драматическую окраску. С начала XIX века Скерцо вошло в симфонический цикл, заняв в нем место менуэта.

Соло (ит. solo 'один, единственный') – самостоятельное выступление одного исполнителя с целой пьесой или в отдельном ее эпизоде, если пьеса написана для ансамбля или оркестра. Исполнитель Соло - солист.

Соната (от ит. sonare 'звучать') – 1. В XVII веке – название любого инструментального произведения, в отличие от вокального. 2. С XVIII века – название произведения для одного или двух инструментов, состоящего из трех или четырех частей определенного характера, которые образуют сонатный цикл, в общих чертах аналогичный симфоническому.

Сонатное аллегро – форма, в которой пишутся первые части сонаты и симфонии, – выдержанные в быстром (allegro) темпе. Форма Сонатного аллегро складывается из трех больших разделов: экспозиции, разработки и репризы. Экспозиция – изложение двух центральных, контрастирующих друг другу музыкальных образов, создаваемых в главной и побочной партиях; разработка – развитие тем главной и побочной партий, столкновение и борьба их образов; реприза – повторение экспозиции с новым соотношением образов главной и побочной партий, достигнутым в результате их борьбы в разработке. Форма С. а. наиболее действенна, динамична, она создает широкие возможности для реалистического отображения явлений объективной действительности и душевной жизни человека в их внутренней противоречивости и непрерывающемся развитии. Форма Сонатное аллегро сложилась к середине XVIII века и вскоре получила широкое распространение не только в первых частях симфоний, сонат, квартетов, инструментальных концертов, но и в одночастных симфонических поэмах, концертных и оперных увертюрах, а в отдельных случаях и в развернутых оперных ариях (например, ария Руслана в опере Глинки «Руслан и Людмила»).

Стиль (в музыке) – совокупность признаков, характеризующих творчество композиторов определенной страны, исторического периода, отдельного композитора.

Сцена (лат. scena от греч. skene 'шатер, палатка'). – 1. Театральные подмостки, на которых происходит представление. 2. Часть театрального представления, отдельный эпизод акта или картины.

Сюита (фр. suite 'ряд, последовательность') – название многочастного циклического произведения, в котором части сопоставляются по принципу контраста и обладают менее тесной внутренней идейно-художественной связью, нежели в симфоническом цикле. Обычно Сюита представляет собой ряд танцев или описательно-иллюстративных пьес программного характера, а иногда – извлечение из крупного музыкально-драматического произведения (оперы, балета, оперетты, кинофильма).

Тарантелла (ит. tarantella) – очень быстрый, темпераментный итальянский народный танец; размер 6/8.

Тема музыкальная (греч. thema 'предмет рассказа') – основная, подлежащая развитию музыкальная мысль, выраженная в сравнительно небольшой завершенной, рельефной, ярко выразительной и запоминающейся мелодии (см. также лейтмотив).

Терцет (от лат. tertius 'третий') – оперно-вокальный ансамбль трех участников. Другое наименование Терцет – трио, используется также для обозначения инструментальных ансамблей с тем же числом исполнителей.

Трио (ит. trio от tre 'три') – 1. В вокальной музыке то же, что терцет. 2. Инструментальный ансамбль трех исполнителей. 3. Средний раздел в марше, вальсе, менуэте, скерцо более плавного и певучего характера; это значение термина возникло в старинной инструментальной музыке, в произведениях которой средний раздел исполнялся тремя инструментами.

Увертюра (фр. ouverture 'открытие, начало') – 1. Оркестровая пьеса, исполняемая перед началом оперы или балета, обычно основанная на темах произведения, которому она

- предшествует, и сжато воплощающая его главную идею. 2. Название самостоятельного одночастного оркестрового произведения, часто относящегося к программной музыке.
- Фактура** (лат. *factura* – букв. ‘деление, обработка’) – строение звуковой ткани музыкального произведения, включающей мелодию, сопровождающие ее подголоски или полифонические голоса, аккомпанемент и т. д.
- Фанданго** (исп. *fandango*) – испанский народный танец умеренного движения, сопровождаемый игрой на кастаньетах; размер 3/4.
- Фантазия** (греч. *phantasia* ‘воображение’, вообще вымысел, выдумка) – виртуозное произведение свободной формы. 1. В XVII веке импровизационного характера вступление к фуге или сонате. 2. Виртуозное сочинение на темы какой-либо оперы, то же, что транскрипция (лат. *transcriptio* – переписывание) или парафраза (от греч. *paraphrasis* – описание, пересказ, перефразировка). 3. Инструментальное произведение, отличающееся причудливым, фантастическим характером музыки.
- Фанфара** (ит. *fanfara*) – трубный сигнал, обычно праздничного торжественного характера.
- Финал** (ит. *finale* ‘окончательный’) – заключительная часть многочастного произведения, оперы или балета.
- Форма музыкальная** (лат. *forma* ‘внешний вид, очертания’) – 1. Средства воплощения идейно-образного содержания, включающие мелодию, гармонию, полифонию, ритм, динамику, тембр, фактуру, а также композиционные принципы построения или Форма в узком значении. 2. Форма музыкальная в узком значении – исторически сложившиеся и развившиеся закономерности строения музыкальных произведений, схемы расположения и взаимоотношения частей и разделов, определяющие общие контуры музыкального произведения. Наиболее распространенными являются Форма трехчастная, куплетная, вариационная, рондо, сонатная, а также Форма построения сюитного, сонатного и симфонического циклов.
- Фрагмент** (от лат. *fragmentum* ‘обломок, кусок’) – отрывок чего-либо.
- Фраза** (греч. *phrasis* ‘оборот речи, выражение’) – в музыке краткий относительно завершенный отрывок, часть мелодии, обрамленная паузами (цезурами).
- Фуга** (ит. и лат. *fuga* ‘бег’) – одночастное произведение, представляющее собой полифоническое изложение и последующее развитие одной мелодии, темы.
- Фугато** (от *fuga*) – полифонический эпизод в инструментальной или вокальной пьесе, построенный наподобие фуги, но не законченный и переходящий в музыку обычного, не полифонического склада.
- Фугетта** (ит. *fugetta* ‘маленькая фуга’) – фуга небольших размеров, с сокращенным разделом развития.
- Хабанера** (исп. *habanera* – букв. ‘гаванская’, от ‘Гавана’) – испанская народная песня-танец, отличающаяся сдержанным четким ритмом; размер 2/4.
- Хорал** (от греч. *choros*) – 1. Церковное хоровое пение на религиозный текст, распространенное в средние века. 2. Хоровое или иное произведение или эпизод, основанные на равномерном неторопливом движении аккордами, отличающиеся возвышенно-созерцательным характером.
- Хота** (исп. *jota*) – испанский народный танец темпераментного живого движения, сопровождаемый песней; размер 3/4.
- Цикл музыкальный** (от греч. *kuklos* ‘круг, кругооборот’) – совокупность частей многочастного произведения, следующих друг за другом в определенном порядке. В основе музыкального цикла лежит принцип контраста. Главные разновидности – сонатно-симфонический Цикл, сюитный Цикл; к числу циклических принадлежат также формы мессы и реквиема.
- Экосез** (фр. *ecossaise* ‘шотландка’) – шотландский народный танец быстрого движения; размер 2/4.
- Элегия** (греч. *elegia* от *elegos* ‘жалоба’) – пьеса печального, задумчивого характера.

Эпизод (греч. epeisodion ‘происшествие, событие’) – небольшая часть музыкально-театрального действия; иногда введенный в музыкальное произведение раздел, имеющий характер отступления.

Эпилог (греч. epilogos от ері ‘после’ и logos ‘слово, речь’) – заключительная часть произведения, подводящая итог событиям, иногда рассказывающая о событиях, происшедших спустя некоторое время.

Источник: <http://muzyka.net.ru/slovar/>