

Р.Г. Коленко

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ



Минск
БГУКИ
2013

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

Р. Г. Коленько

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

*Рекомендовано УМО
по образованию в области культуры и искусств
в качестве учебно-методического пособия
для студентов учреждений высшего образования
по специальностям 1-18 01 01 Народное творчество
(по направлениям), 1-16 01 10 Пение (по направлениям),
1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям)*

Минск
БГУКИ
2013

УДК 781.5-047.44(075.8)
ББК 85.310,565я73
К 602

Рецензенты:

Т. А. Титова, доцент кафедры теории музыки
учреждения образования «Белорусская государственная академия
музыки», кандидат искусствоведения;

С. К. Ерохина, профессор кафедры хорового и вокального искусства
учреждения образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств», кандидат искусствоведения

Коленько, Р. Г.

К602 Анализ музыкальных форм : учеб.-метод. пособие / Р. Г. Ко-
ленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос.
ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2013. – 147 с.
ISBN 978-985-522-079-5.

Учебно-методическое пособие соответствует программе курса. В нем изложены необходимые сведения по теории классических музыкальных форм, методические материалы поясняют и подтверждают каждую тему. Многочисленные таблицы, схемы и рисунки направлены на приобретение устойчивых навыков и умений практического анализа музыкальных произведений разных исторических эпох, стилей, национальных школ.

Для студентов музыкальных специализаций вузов культуры и искусств очной и заочной форм обучения с учетом разного уровня довузовского музыкального образования. Будет полезно при написании курсовых работ и подготовке к экзамену по одноименному курсу.

УДК 781.5-047.44(075.8)
ББК 85.310, 565я73

ISBN 978-985-522-079-5

© Коленько Р. Г., 2013
© Оформление. УО «Белорусский
государственный университет
культуры и искусств», 2013

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Тема 1. Основные музыкальные понятия: стиль, язык, жанр, содержание и форма. Типы анализа музыкального произведения	7
Тема 2. Средства музыкальной выразительности: мелодия, ритм, метр, лад, тональность, гармония и фактура	24
Тема 3. Классификация музыкальных форм. Общие понятия музыкальной формы: функции частей, типы изложения, принципы развития, принципы контраста и тождества в музыкальном произведении	50
Тема 4. Простые формы: период и одночастная форма, простая двухчастная форма, простая трехчастная форма	62
Тема 5. Сложные формы: сложная трехчастная форма, рондо и вариации	75
Тема 6. Сонатная форма и ее разновидности	89
Тема 7. Циклические формы: сюита, сонатно-симфонический цикл, вокальный цикл, кантатно-ораториальные формы	103
Тема 8. Музыкально-сценические, или музыкально-театральные, формы и жанры: жанровые типы оперы, драматургия оперы, композиция оперы, либретто оперы, элементы оперы	123
Заключение	143
Литература	144

ВВЕДЕНИЕ

«Анализ музыкальных форм» – одна из музыкально-теоретических дисциплин, изучаемых в вузе. Этот курс не столько завершает весь цикл, сколько подводит итог и обобщает знания, полученные на протяжении четырех лет обучения как по теории музыки, гармонии, полифонии, так и по истории, эстетике, философии музыкального искусства.

Главная задача курса «Анализ музыкальных форм» – изучить классические принципы и законы строения музыкального произведения во взаимодействии с особенностями образного содержания и средств выразительности, то есть познать музыкальное произведение как целостное явление творчества. Вместе с этим необходимо научиться видеть и применять эти законы в музыкальной практике, анализировать все стороны музыки по отдельности и в единстве, выявляя ее типичные и индивидуальные черты. Главная историческая эпоха, законы которой рассматриваются в курсе «Анализ музыкальных форм», – вторая половина XVIII – первая треть XIX в., так называемый венский классицизм.

В учебно-методическом пособии дается определенный объем теоретических знаний в соответствии с современными взглядами на проблемы формы, теория подтверждается и проверяется анализом конкретного музыкального материала, то есть разбором сочинений разных эпох и авторов, с учетом разработанных методик.

Ряд положений, изложенных во многих учебных пособиях российских музыковедов, изданных за последние 10–15 лет (около 10 учебников), использован в предложенном нами учебно-методическом пособии. Подчеркнем, однако, что ни одно из этих изданий не предназначено для университетов культуры и искусств, что явилось главным стимулом и задачей данной работы – заполнить этот пробел в музыкально-теоретическом образовании.

Рассмотренные в данном пособии темы соответствуют тематике программы курса «Анализ музыкальных форм» для музыкальных специализаций учреждений высшего образования

культуры и искусств. Все они направлены на освоение теоретических знаний по музыкальным формам. Теория музыкальных форм базируется на творчестве Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, создавших классические законы и принципы строения музыкальных произведений, а также на музыке композиторов-романтиков и русских классиков XIX в., которые продолжили развитие этих законов.

Все темы сгруппированы в три блока: первый – вводные темы, касающиеся таких общих музыкальных понятий, как стиль, язык, жанр, содержание и форма; второй – средства музыкальной выразительности: мелодия, ритм, метр, лад, тональность, гармония, фактура; третий – типовые классические музыкальные формы. Первый и второй из них являются наиболее важными. На них нужно обратить особое внимание, ибо в средних специальных учебных заведениях темы этих блоков либо изучаются очень бегло, либо совсем отсутствуют. Темы третьего блока изучаются в среднем звене более подробно, чем темы первых двух, однако без учета вузовского уровня общих и специальных музыкальных знаний. Получаемые на протяжении первых лет обучения в УВО знания вбирают сведения из истории музыки в полном объеме (от древнего мира до наших дней), музыкальной эстетики, психологии, полифонии, гармонии, инструментовки и других дисциплин, а это, безусловно, способствует более качественному и глубокому усвоению материала по музыкальным формам.

Темы курса анализируются по следующим позициям. В первом блоке тем даются определения каждого из пяти музыкальных понятий с выделением ключевого слова и описываются его главные характерные черты. Во втором блоке, кроме определения, излагаемого в начале темы, разбираются основные элементы всех семи музыкальных средств. В конце каждого теоретического материала делается вывод о том, какие из них являются доминирующими для данного средства. В третьем блоке все темы содержат анализ трех вопросов: определение формы, ее типов и сферы применения в музыкальной практике. После определения музыкальной формы (первый вопрос) обозначаются ее наиболее распространенные в музыке типы (второй вопрос) с описанием отличительных особенностей каждого из них. В конце темы кратко намечены области музыкальных жанров (сфера применения), где используется та или иная

музыкальная форма (третий вопрос). Каждая тема завершается перечислением ее основных вопросов, ответы на которые помогут сосредоточить внимание на самых главных теоретических положениях.

Теоретический материал дополнен многочисленными наглядными пособиями:

- схемами, уточняющими разные типы анализа, – целостный, структурный, анализ содержания и средств выразительности, тематизма;

- таблицами, рисунками и методиками анализа каждого типа формы в инструментальной, вокальной и оперно-балетной музыке;

- схемами, поясняющими типичные и индивидуальные черты средств выразительности, а также общие понятия музыкальной формы.

Все наглядные пособия являются по сути важным методическим материалом, предназначенным для практического анализа музыкальных произведений. Проверенные многолетней педагогической работой со студентами музыкальных специализаций дневной и заочной форм обучения, они выверялись, шлифовались, уточнялись и представлены в данной работе как значимый материал. Следует отметить, что ни один из классических и новых учебников по «Анализу музыкальных форм» не содержит такого типа методических материалов, уточняющих каждый раздел теории музыкальных форм. С их помощью студенты дневной и особенно заочной форм обучения во многом смогут самостоятельно разбираться в сложных вопросах анализа музыки, выявлять ее содержательные, структурные, выразительные и жанровые черты. Материал пособия направлен на прочное освоение изучаемых вопросов, приобретение навыков рассмотрения любых музыкальных произведений, соответствующих законам классической музыкальной традиции, созданных как в прошлые эпохи, так и в настоящее время.

Тема 1. ОСНОВНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПОНЯТИЯ: СТИЛЬ, ЯЗЫК, ЖАНР, СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА. ТИПЫ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Музыкальная форма существует в единстве с музыкальным содержанием и образует творческую художественно выразительную систему, именуемую музыкальным произведением. Музыкальная форма подразумевает музыкальное сочинение как единство стиля, жанра, содержания, языка и строения, характерного для данного исторического времени и автора.

Музыкальный стиль – это исторически сложившийся тип музыкального мышления, идейно-художественных концепций, тем, образов и средств их воплощения.

Ключевое слово понятия «стиль» – *мышление*, ибо как композитор мыслит, так он и творит, а по творчеству познают мысли и чувства художника. В понятие стиля включены три главных элемента: 1) историческая эпоха, формирующая мировоззрение композитора, 2) основные идеи и характерный тип содержания, раскрываемый в большинстве его сочинений, 3) индивидуально-самобытные средства выразительности. Ярче всего о почерке автора свидетельствует язык его произведений, именно он в первую очередь ориентирует слушателей на определение принадлежности сочинения к тому или иному стилю. В истории музыки известны следующие стили:

- ars antiqua, – додекафония, серийная музыка,
- ars nova, – фольклорная музыка,
- строгий стиль, ренессанс, – неофольклоризм,
- свободный стиль, барокко, – модерн,
- венский классический стиль, – конструктивизм,
- романтизм, – алеаторика,
- импрессионизм, – сонористика,
- русский классический реализм, – минимализм,
- экспрессионизм, – конкретная музыка, электронная музыка,
- неоклассицизм, – полистилистика,
- неоромантизм, – пуантилизм,
- авангардизм, – стилизация.

Музыкальный язык – это вся совокупность исторически сложившихся средств музыкальной выразительности.

Ключевое слово понятия «язык» – *средства*, благодаря которым музыка, например И.-С. Баха, отличается от музыки Л. Бетховена, М. Мусорского – от Н. Римского-Корсакова, С. Прокофьева – от Д. Шостаковича. Средства выразительности являются наиболее специфическими и авторскими чертами музыки. Все средства выразительности делятся на две группы:

I	II
– мелодия* :	– тембр** ,
– ритм,	– регистр,
– метр,	– диапазон,
– лад,	– темп,
– тональность,	– агогика,
– гармония,	– динамика (громкостная; степень интенсивности и напряженности внутреннего развития произведения),
– фактура.	– артикуляция как совокупность средств исполнительского мастерства.

Перечисленные средства выразительности используются в каждом музыкальном произведении в разном соотношении друг с другом, создавая его неповторимый облик.

Музыкальные жанры – это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с определенным жизненным назначением музыки, ее социальными функциями, а также условиями исполнения и восприятия.

Ключевые слова понятия «жанр» – *роды* и *виды* произведений. Известны четыре рода музыкальных жанров по исполнительскому составу: вокально-хоровые жанры, инструментальные жанры, вокально-инструментальные и музыкально-сценические, или музыкально-театральные, жанры. Каждый из этих родов имеет большое количество видов. В группе *вокальных* жанров первичным считается песня, в группе *инструмен-*

* Каждое средство выразительности из первой группы рассматривается в теме 2.

** Все средства выразительности из второй группы изучаются самостоятельно, используя указанную литературу: *Музыкальный энциклопедический словарь*. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 672 с.; *Музыка: энцикл.* – М.: Большая Рос. энцикл., 2003; – 672 с.; *Мазель, Л. А.* Строение музыкальных произведений / Л. А. Мазель. – М.: Музыка, 1986. – 527 с.

тальных – танец и марш, так как эти жанры во многом определили развитие вокальной и инструментальной музыки в целом. Следует заметить, что чисто вокальные жанры в окружающем нас музыкальном мире используются редко. Единственной сферой их постоянного применения является православная церковная музыка. Среди наиболее популярных *вокально-инструментальных* жанров следует выделить романс в камерной музыке и кантатно-ораториальные жанры в вокально-симфонической музыке. Классическая опера, балет и их разнообразные виды причисляются к группе *музыкально-театральных* жанров, для которых главный принцип существования – синтез искусств (табл. 1).

Таблица 1

Музыкальные жанры по исполнительскому составу

РОДЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ			
I. Вокально-хоровые	II. Инструментальные	III. Вокально-инструментальные	IV. Музыкально-сценические
ВИДЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ			
<p>Песня (первичный жанр), колыбельная, хоровые сочинения без сопровождения, гимн, стихира, кант и др.</p> <p>Жанры церковной музыки: григорианский хорал, протестантский хорал, знаменный распев, демественный распев, партесный концерт, псалма, литургия, всенощное бдение.</p>	<p>Танец, марш (первичные жанры), разнообразные танцы народов мира, ричеркар, fuga, прелюдия, фантазия, токката, сюита, соната, концерт, симфония, симфоническая поэма, увертюра, музыкальный момент, экспромт, этюд, вариации, рондо, баллада и др.</p>	<p>Песня с аккомпанементом, романс, серенада, колыбельная, вокальный цикл, кантата, оратория, месса, реквием, страсти и др.</p>	<p>Опера, оперетта, музыкальная комедия, водевиль, мюзикл, рок-опера, моноопера; балет: классический, современный, шоу-балет, хореографические миниатюры, сценическая кантата, народно-обрядовые и народно-театральные действия.</p>

Специфика музыкальных жанров, их индивидуальный облик в любом из родов и видов произведений во многом зависят от трех причин, перечисленных в определении.

Первая из них – *жизненное назначение жанра*, то есть предопределенность его бытовой ситуацией, диктующей качество музыки. Например, жанр колыбельной, исходя из известной всем жизненной потребности, предполагает мягкое, тихое звучание голоса или инструмента, убаюкивающее, создающее состояние умиротворения, расслабленности, покоя, что необходимо для сна ребенка. Похоронный траурный марш – спутник трагической жизненной ситуации – смерти человека – всегда несет в себе чувство скорби, боли, страдания, выраженное в определенных музыкальных качествах: медленном темпе, минорном ладе, мерном четком метре, пунктирном ритме и т.д. В то же время многие музыкальные жанры потеряли эту непосредственную связь с жизнью, но опосредованно в своих глубинных пластах всегда имеют какую-либо жизненно оправданную информацию.

Вторая важная черта характера жанра – его *социальная принадлежность*. Социальные функции делят жанры на народные, церковные, светские, профессиональные. Все они несут отпечатки той среды, в которой формировались.

Условия исполнения и восприятие музыки – самый широкий и многоплановый третий фактор индивидуальности жанра, затрагивающий скорее внешние его стороны, нежели внутреннее, но играющий значительную роль в законах бытия различных жанров. Существует немало жанров, для которых условия исполнения вовсе не ограничивают их функционирование как в музыкально-концертной, так и в бытовой среде. Например, песня, романс, танец. При этом для многих других музыкальных жанров жесткие нормы исполнения и восприятия – обязательные условия их существования. Например, для сложнейшего инструментального жанра симфонии необходимы и филармоническая концертная сцена, и определенная подготовка слушателя.

Музыкальное содержание – это отражение действительности через восприятие композитора с помощью музыкальных образов, воплощаемых средствами выразительности.

Ключевое слово понятия «содержание» – *образы*, передающие мысли и чувства композитора, раскрывающие его замысел и определяющие индивидуальность музыкального произведения.

Музыкальный образ – это идеальная звуковая форма и способ освоения жизни, то есть целостно выраженный характер. Музыкальный образ и музыкальная мысль как носители идеи, темы, внутреннего духовного облика произведения – центральные понятия музыкального содержания. Различают три стороны музыкально-художественного содержания: предметную, или *фабульно-сюжетную*; *идейную*; *эмоциональную*. Все они находятся в единстве и влияют друг на друга. Взаимодействие эмоционального и интеллектуального начал в музыкальном содержании, изобразительного и символического, объективного и субъективного дает возможность отобразить в звуках весь спектр духовного и предметного мира человека (рис. 1).

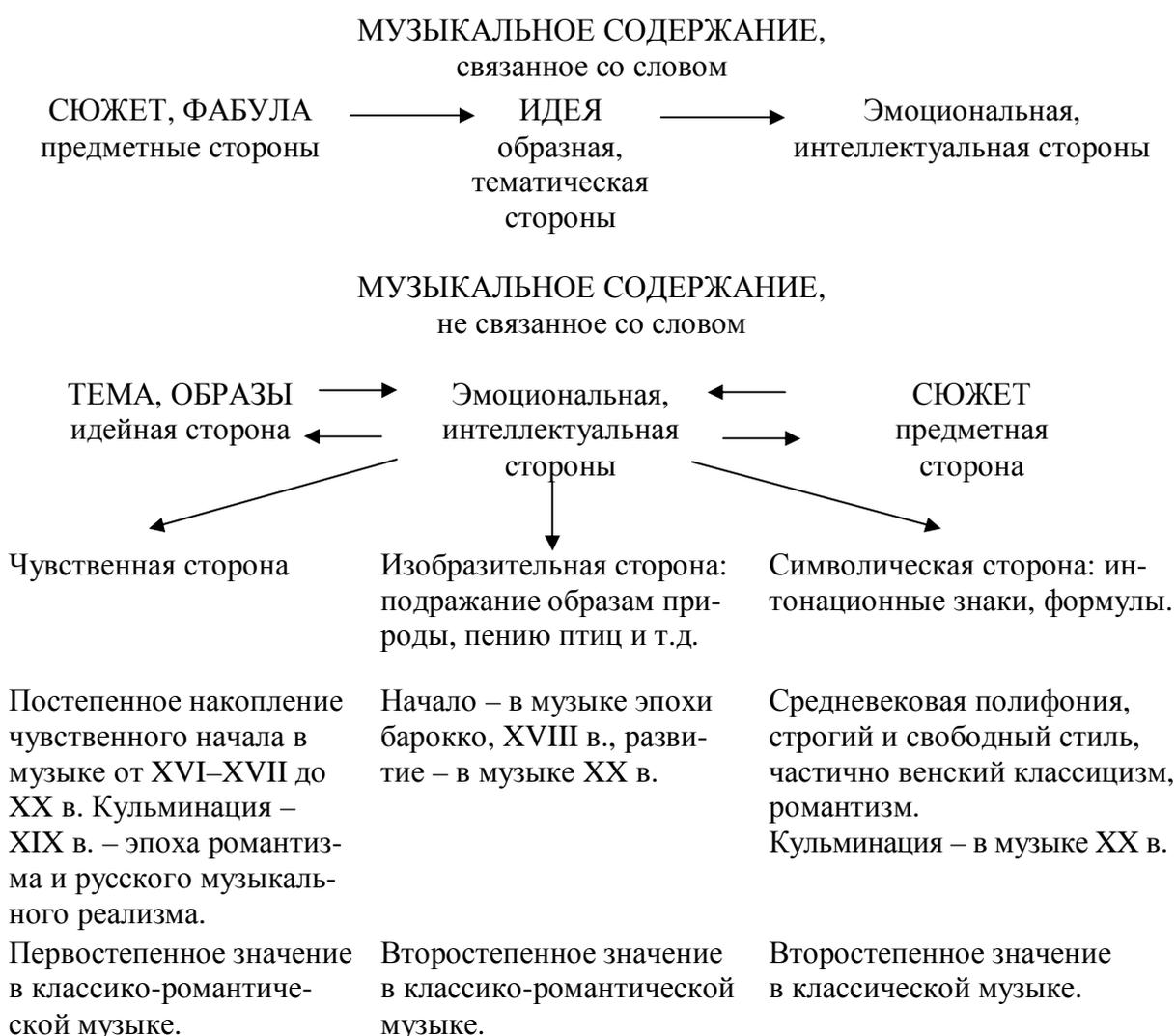


Рис. 1. Стороны музыкального содержания

Все богатство содержания в музыке условно можно разделить на три образные сферы: *лирическую*, *драматическую* и *эпическую*. Лирическая из них самая широкая и всеобъемлющая, так как воплощает внутренний мир человека, героя, личности со всеми присущими ему помыслами, чувствами, переживаниями. Панорама лирических образов охватывает огромный диапазон – от простой детской песенки до философских обобщений. Характерная особенность лирического содержания – концентрация субъективного отношения к объективному миру.

Суть драматической образной сферы состоит в выявлении конфликтной ситуации, основанной на противопоставлении и острой, напряженной борьбе контрастных, противоречивых образов. Драматическое начало в музыке всегда связано с лирическим и чаще всего проявляется в конфликте между внутренним миром героя и окружающей действительностью. Крайнее состояние драматического в искусстве в целом и в музыке в том числе – трагическое, связано со смертью героя.

Эпическая образная сфера означает повествование или рассказ о чем-либо или о ком-либо. Эпическое в музыке всегда соединяется с лирическим или драматическим, образуя лирико-эпические и эпико-драматические образы. Для эпического содержания свойственны уравновешенность, неторопливость, внутреннее спокойствие, особое чувство жизненной правды, силы и мудрости. Характерная особенность эпического – преобладание обобщенно-объективных черт над субъективно-индивидуальными. В большинстве своем эпические образы – это образы, взятые из исторических легенд, народных сказаний, былин, сказок, повествующих о героях и их деяниях. Яркие страницы эпического содержания запечатлены в русской классической музыке, прежде всего в творчестве А.Бородина. Связаны они с воплощением образов героев-богатырей из русских народных былин и сказаний. Содержание любого крупного музыкального произведения всегда есть средоточие музыкальных образов из разных сфер, что, с одной стороны, подчеркивает их естественное взаимопроникновение и органическое единство друг с другом, с другой – свидетельствует о том, что музыке подвластна передача любых порывов души человека и жизненных явлений (рис. 2).



Рис. 2. Уровни музыкального содержания

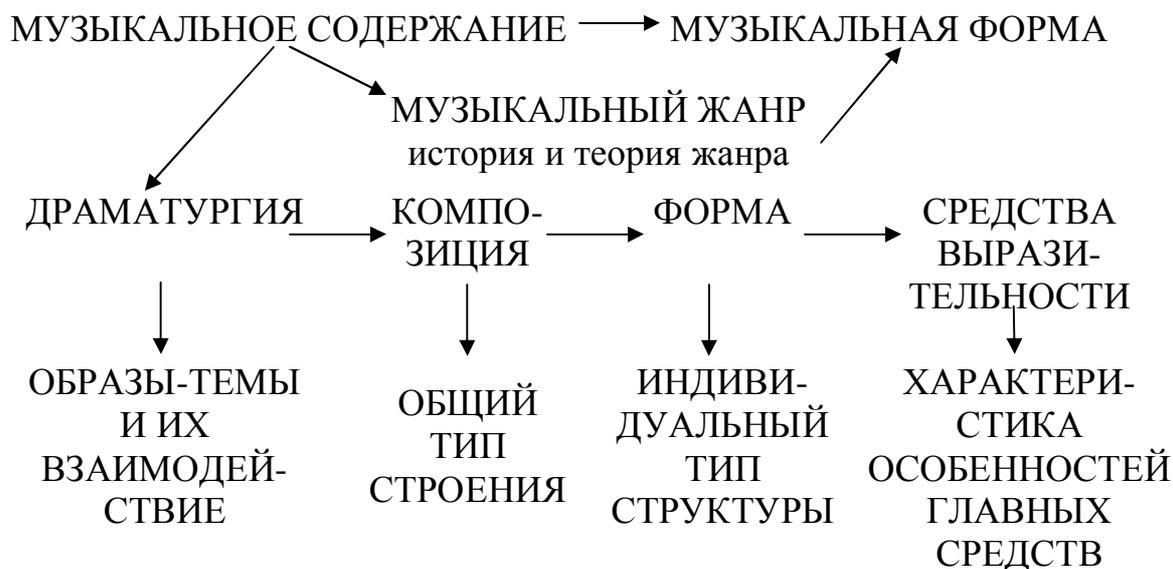
Музыкальная форма. Типы анализа музыкального произведения. Музыкальная форма является звуковым воплощением музыкального содержания с помощью средств выразительности. Ее рассматривают в широком и узком значении. В *широком значении* – это музыкальное произведение как целостное явление конкретной исторической эпохи, стиля, языка композитора, индивидуальной образно-содержательной, жанровой природы, а также специфики внутреннего строения. Музыкальная форма в *узком значении* – это строение произведения, разнообразные типы классических структур, нормы соотношения частей, их масштабы и функциональные взаимосвязи, то есть только законы внутренней организации строения музыкального произведения, так называемая форма-схема.

Содержание и форма – диалектически связанные между собой и взаимовлияющие друг на друга философские категории. Первичный элемент этого единства – содержание, вторичный – форма. Содержание – более активный мобильный, развиваю-

щийся и обновляющийся компонент целого, форма – более пассивный, но стабильный, постоянный и устойчивый компонент, сохраняющий свои структурные признаки при изменяющемся содержании. Например, строение классической сонатной формы, образовавшейся в эпоху венских классиков, сохранило свои основные черты и в музыке XX в. Форма классического рондо независимо от содержания всегда представляет собой трехкратное проведение начальной темы – рефрена, чередующейся с контрастными эпизодами. При этом новое содержание всегда стимулирует и новые признаки формы, а порой и сбрасывает старую форму, освобождая место для возникновения новой формы, более соответствующей изменившемуся содержанию (например, новый тип свободных вариаций в романтической музыке в противоположность строгим классическим).

В науке о музыкальных формах, учитывая два ее значения (широкое и узкое), существуют и *различные типы анализа музыкальных произведений*: 1) целостный анализ рассматривает произведение целиком, в широком историко-теоретическом аспекте, 2) структурный анализ предполагает разбор строения произведения и определение типа формы-схемы, 3) анализ средств выразительности, то есть музыкального языка, включает как подробное описание каждого средства в отдельности, например, анализ мелодии, метроритма, ладотональности, гармонии, фактуры и т.д., так и всех их в совокупности для выявления типичных и индивидуальных особенностей данного концертного музыкального произведения, 4) история и теория жанра сочинения также может стать предметом музыкального анализа (см.: «Целостный анализ музыкального произведения», с. 15; «Структурный анализ музыкального произведения», с. 16; «Схема анализа музыкальной формы инструментального произведения», с. 17; «Образец формы-схемы инструментального произведения», с. 18; «Схема анализа музыкальной формы вокально-инструментального произведения», с. 19; «Образец формы-схемы вокально-инструментального произведения», с. 20; «Образец формы-схемы композиции оперной сцены», с. 21; «Образец формы-схемы композиции балетной сцены», с. 22).

Целостный анализ музыкального произведения



Первоначальное экспозиционное изложение, дальнейшее развитие, сопоставление или противопоставление с новыми контрастными темами-образами

Количество частей, разделов, масштабное соотношение их друг с другом, буквенное обозначение частей, тональный план, общий тип формы (одночастная, двухчастная, трехчастная, рондальная, сонатная и т.д.)

Форма-схема каждой части, построения, их масштабы, структура, функция, местоположение кульминаций и соотношения частей друг с другом, итоговое определение формы с указанием индивидуального типа и особенностей строения каждой части

Мелодии, метроритма, ладо-тональности, гармонии, фактуры и других средств в экспозиционных (подробно), развивающих и репризных частях формы (в общих чертах), итоговое заключение с выделением главных и дополнительных средств

ВЫВОДЫ ПО СДЕЛАННОМУ АНАЛИЗУ:
типичные и индивидуальные черты жанра, драматургии, композиции, формы и средств выразительности

Структурный анализ музыкального произведения

1. Анализ формы-схемы по установленному образцу (см. образцы форм-схем инструментального, вокально-инструментального произведений, композиции оперной или балетной сцены, с. 18, 20–22).

2. Краткая характеристика образного содержания: экспозиционный, развивающий и репризный разделы формы; количество тем и их взаимодействие.

3. Комментарии к форме-схеме с подробной характеристикой всех ее горизонталей:

- тональный план,
- тематизм,
- масштабы,
- структура,
- функция всех разделов формы,
- итоговое определение формы с расшифровкой типа формы и структуры каждой части, в произведениях с текстом – с описанием строения текста.

4. Анализ экспозиционных периодов изложения всех тем по установленной методике (см. методику анализа периода, с. 67–68). Анализ типов изложения: экспозиционного, развивающего и заключительного по трем признакам (см. табл. 8 «Функции частей и типы изложения в музыкальной форме», с. 55).

5. Анализ средств выразительности по предлагаемой методике (см. методику анализа средств музыкальной выразительности, с. 45–47):

- мелодии,
- метроритма,
- ладотональности,
- гармонии,
- фактуры

в экспозиционных разделах формы с определением местоположения кульминации и ее характеристики.

6. Выводы: типичные и индивидуальные черты анализируемой формы с описанием всех этапов музыкального произведения: экспозиционных, развивающих, репризных.

Схема анализа музыкальной формы инструментального произведения

1. Тональный план	Большими буквами обозначаются мажорные тональности, малыми – минорные. Используются итальянские обозначения (A – B – C – E – g)
2. Тематический (буквенный) ряд	Большими буквами обозначаются части сложных форм (A – B – A), малыми – простых (a – b – a), повторяемые части обозначаются одной буквой, новые – разными; если в повторении есть изменения, то в нижнем правом углу возле буквы ставится цифровой индекс (a_1, a_2, b_1 и т.д.)
3. Масштабный ряд	Количество тактов, начиная с первой сильной доли (без заката), образующих каждую законченную часть сложной или простой формы
4. Структурный ряд	Структура каждой части: определение простых форм от периода до 3-частных внутри сложных форм
5. Функциональный ряд	Функция каждой части: 1) изложение темы – первые части; 2) развитие темы – середины и средние части в 3-частных формах; 3) повторение темы или развития (точное и (или) варьированное); 4) реприза – третьи части в простых или сложных формах; 5) вступление, заключение, связки в любых формах
6. Итоговое определение формы	Название произведения, фамилия композитора, определение формы, ее типа, строение каждой части, наличие вступления, коды

Образец формы-схемы инструментального произведения

Тональный план	C	C	C–d–C	C	A–D–A–E–A		C	C–j–C	C–a–C	C
Тематический (буквенный) ряд	вст.		A			B			A_I	
Масштабы	4т.	8т. 4+4	10т. 2+2+3+1+2	8т. 4+4	8т. 2+2+4	10т. 1+1+4+2+1+1	8т. 4+4	12т. 2+2+2+4+2	8т. 2+1+1+2+2	16т. 4+4+4+4
Структура	–	период	построение развив. типа	период	период	построение развив. типа	период	построение развив. типа	период	–
		простая 3-частная форма			простая 2-частная форма		простая 3-частная форма			
Функция	вст.	изложение 1-й темы	развитие 1-й темы	реприза 1-й темы	изложение 2-й темы	развитие 2-й темы	реприза 1-й темы точная	развитие 1-й темы с измен.	реприза 1-й темы варьир.	кода
		I часть всей формы			II часть – трио		III часть – реприза			

Итоговое определение формы: произведение (название, композитор) написано в сложной 3-частной форме с трио, вступлением и кодой; I часть представляет собой простую 3-частную одготемную форму, II часть – трио – простую безрепризную 2-частную форму, III часть – варьированная реприза.

Схема анализа музыкальной формы вокально-инструментального произведения

1. Текст	Буквами обозначаются поэтические строфы: А, В, С, D. Над буквой пишется порядковый номер строфы: 1-я, 2-я и т.д.; под ней – количество строк в данной строфе: 4 строки, 4 строки с повтором последней или двух последних
2. Тональный план	Большими буквами обозначаются мажорные тональности, малыми – минорные. Используются итальянские обозначения (А – В – С – Е – g)
3. Тематический (буквенный) ряд	Большими буквами обозначаются части сложных форм (А – В – А), малыми – простых (<i>a – b – a</i>), повторяемые части обозначаются одной буквой, новые – разными; если в повторении есть изменения, то в нижнем правом углу возле буквы ставится цифровой индекс (<i>a₁, a₂, b₁</i> и т.д.)
4. Масштабный ряд	Количество тактов, начиная с первой сильной доли (без заката), образующих каждую законченную часть сложной или простой формы
5. Структурный ряд	Структура каждой части: определение простых форм от периода до 3-частных внутри сложных форм
6. Функциональный ряд	Функция каждой части: 1) изложение темы – первые части; 2) развитие темы – середины и средние части в 3-частных формах; 3) повторение темы или развития (точное и (или) варьированное); 4) реприза – третьи части в простых или сложных формах; 5) вступление, заключение, связки в любых формах
7. Итоговое определение формы	Название произведения, фамилия поэта и композитора, определение формы, ее типа, строение каждой части, наличие вступления, коды. Количество поэтических строф, количество строк в каждой из них

Образец формы-схемы вокально-инструментального произведения

Текст	–	1-я строфа <i>a</i>	2-я строфа <i>b</i>	3-я строфа <i>c</i>	4-я строфа <i>d</i>	5-я строфа <i>e</i>	6-я строфа <i>f</i>	7-я строфа <i>g</i>	8-я строфа <i>a</i>	–
		4 строки	4 строки	4 строки	4 строки	4 строки	4 строки	4 строки	2 строки	
Тональный план	C	C	C–d–C	C	A–D–A–E–A		C	C–g–C	C–a–C	C
		A			B			A_I		
Тематический (буквенный) ряд	вст.	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>b_I</i>	<i>a_I</i>	кода
Масштаб	4т.	8т. 4+4	10т. 2+2+3+1+2	8т. 4+4	8т. 2+2+4	10т. 1+1+4+2+1+1	8т. 4+4	12т. 2+2+2+4+2	8т. 2+1+1+2+2	16т. 4+4+4+4
Структура	–	период	построение развив. типа	период	период	построение развив. типа	период	построение развив. типа	период	–
Функция		простая 3-частная форма			простая 2-частная форма		простая 3-частная форма			
	вст.	излож. 1-й темы	развитие 1-й темы	реприза 1-й темы	изложение 2-й темы	развитие 2-й темы	реприза 1-й темы точная	развитие 1-й темы с измен.	реприза 1-й темы варьир.	кода
		I часть всей формы			II часть – трио		III часть – реприза			

Итоговое определение формы: произведение (название, композитор, автор текста) написано в сложной 3-частной форме с трио, вступлением и кодой; I часть представляет собой простую 3-частную однотемную форму, II часть – трио – простую безрепризную 2-частную форму, III часть – варьированная реприза; поэтический текст состоит из восьми строф, в каждой из которых по четыре строки, за исключением последней (2 строки).

**Образец формы-схемы
композиции оперной сцены**
(на примере сцены Ярославны с девушками
из оперы А. Бородина «Князь Игорь»)

1. Драма- тургия – участни- ки сцены	Ярославна, няня	девушки	Ярославна, девушки	девушки	девушки
2. Функ- ции каж- дого раз- дела	вступление, диалог	первый хор	связка-речитатив, диалог	второй хор	заключе- ние
3. Мас- штаб – количе- ство так- тов	22 такта	45 тактов	22 такта	50 тактов	8 тактов
4. Струк- тура – форма разделов	свободное построение	простая 2-частная форма с вариант- ным разви- тием	построение раз- вивающего типа	простая однотем- ная 3-частная форма	построе- ние типа предло- жения
5. То- нальный план	E – h – E – 1-й раздел вступление	E – cis – 2-й раздел I часть	As – f – As – h – cis – 3-й раздел II часть	E – D – E – 4-й раздел III часть	cis 5-й раздел кода
6. Итого- вое оп- ределе- ние ком- позиции	Сцена с девушками из II действия оперы А. Бородина «Князь Игорь» написана в свободной контрастно-составной форме, имеющей черты 3-частной композиции и состоящей из двух хоров, разделенных диалогом, вступления и заключения.				

Образец формы-схемы композиции балетной сцены

(на примере второй картины из I действия балета
П. Чайковского «Щелкунчик»)

1. Драматургия – участники сцены	Клара, Щелкунчик-принц, гномы	Клара, Щелкунчик- принц, снежинки на фоне зимней метели
2. Функции каждого раздела	Лес зимой – пейзаж, поэти- ческая картина, № 8	Вальс снежных хлопьев, № 9
3. Масштаб каждого раздела	71 такт 18+20+20+13+18+20+20+13	407 тактов
4. Структура – форма разделов (темп)	Andante, простая трехчаст- ная однотемная форма с динамической репризой и кодой	Tempo di Valse, ma non moto, сложная трехчастная форма с трио, вступи- лением, кодой в тем- пе Presto
5. Тональный план частей, номеров	C–e–C–G–C	E–G–e–E
	I часть	II часть

6. Итоговое
определение
композиции

Вторая картина из I действия балета П. Чайковского «Щелкунчик» представляет двухчастную композицию контрастного типа. Первая сцена (№ 8) – это поэтическое анданте с торжественной, гимнической кульминацией, прославляющей главного героя – Щелкунчика-принца; вторая (№ 9) – зимний волшебный вальс, полный сказочной красоты и очарования.

Вопросы и задания

1. Дайте определения музыкального стиля, языка, жанра, содержания, образа, трех образных сфер, формы в широком и узком значении с выделением ключевых слов.

2. Сделайте конспект всех стилей, используя приведенную литературу: *Музыкальный энциклопедический словарь*. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – 672 с. ; *Музыка : энцикл.* – М. : Большая Рос. энцикл., 2003. – 672 с.

В конспекте необходимо обратить внимание на следующие вопросы:

- время (век и год) существования данного стиля в музыке;
- фамилии композиторов – главных представителей каждого стиля в музыке;
- музыкальные жанры, в которых работали названные композиторы;
- главные идеи темы, образы, т.е. сфера содержания их творчества;
- характерные элементы музыкального языка.

3. Назовите типы анализа музыкального произведения с характеристикой каждого из них.

Тема 2. СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ: МЕЛОДИЯ, РИТМ, МЕТР, ЛАД, ТОНАЛЬНОСТЬ, ГАРМОНИЯ И ФАКТУРА

Простейшее музыкальное произведение обязательно имеет мелодию, а следовательно, лад, ритм и определенную музыкальную форму. основополагающим началом музыки является мелодия.

Мелодия – это одногласно выраженные музыкальная мысль, образ, тема, переданные с помощью интонаций.

Ключевое слово понятия «мелодия» – *интонации*, так как благодаря им раскрывается сущность музыкальной мысли и образа. Интонация – это наименьший выразительный элемент музыки, состоящий из трех–пяти звуков, образующих эмоционально-смысловое единство. Исходя из того, что музыка в целом есть искусство звукового интонирования, то мелодии как совокупности художественно-выразительных интонаций принадлежит ведущая роль в раскрытии содержания.

Различают *пять типов интонаций*: секундную, терцовую, кварто-квинтовую, секстовую и септимовую. Выразительность каждой из них огромна, но в то же время существует и наиболее типичный смысловой диапазон для разных интонаций, выработанный на протяжении истории развития музыки.

Секундовая – генетически связана с речевыми и плачевыми интонациями, идущими от словесной речи и народных плачей-причетов, особенно малосекундовая в нисходящем движении. Она естественно ассоциируется с интонациями вдоха, боли, горя, страдания, мольбы.

Терцовая интонация (мажорная и минорная) во многом определяет общий характер музыки и ее настроение – бодрое, радостное, светлое в первом случае и печальное, грустное, меланхоличное – во втором.

Кварто-квинтовые интонации, как правило, приносят в музыкальное содержание заряд энергии, силы, активности и бодрости, особенно при использовании этих интонаций в восходящем направлении, однако в нисходящем движении возможен и противоположный смысловой эффект (как бы слово на выдохе).

Самой лирической называют *секстовую* интонацию, прежде всего малосекстовую, которая является принадлежностью почти каждой лирической мелодии, использующей ее в скачкообразном движении либо в секстовом диапазоне.

Острой, напряженной, диссонантной считается интонация *септимы* (уменьшенная, малая и большая), хотя в некоторых случаях ей присущи и другие качества: мягкость, воздушность, полетность, например в романтической музыке Ф. Листа. Каждая мелодия – это органическое единство всех типов интонаций, обретающих в контексте неповторимую индивидуальность и многозначность, а анализ интонационного содержания – главная и первостепенная задача в раскрытии образного содержания музыкального произведения.

Выразительные возможности всех названных интонаций со всей полнотой и глубиной могут быть раскрыты и осмыслены только в их взаимодействии в каждом конкретном произведении. Принадлежность музыки к определенному историческому стилю, национальной школе, типу жанра и композиторского языка накладывает отпечаток на смысловое и эмоциональное значение каждой интонации, использованной в мелодии. При анализе необходимо учитывать и то, что выразительные возможности интонаций меняются, развиваются, обретая новые характеристики.

Понятие мелодии тесно связано с понятием темы. Если тема одноголосна, то эти понятия совпадают, что бывает очень редко; если тема многоголосна, как в большинстве случаев в классической музыке, то тема – это мелодия с сопровождающими голосами в многоголосной фактуре. Таким образом, мелодия – это и тема, и одновременно главный голос темы. Учитывая и другие многочисленные определения темы, в которых говорится о том, что это репрезентант сочинения, главный носитель содержания, образов, мыслей, чувств, характера музыки, ее разнообразных отличительных качеств, подчеркнем значение мелодии в ней как ведущего и основного элемента в передаче художественного замысла композитора. В любой музыкальной миниатюре излагается, как правило, одна тема, в крупных сочинениях их несколько, образующих понятие тематизма или тематического содержания. Рассмотрение тематического содержания и мелодии как одного из уровней музыкальной формы входит в целостный анализ музыкального произведения.

Главными средствами развития мелодии являются три типа мелодического движения и принцип волнообразного движения. *Волнообразный* принцип развития реализуется с помощью следующих типов мелодического движения: плавного, по секундам и терциям, восходящего и нисходящего (по секундам еще называют поступенным, или гаммообразным); скачкообразного, начиная с кварты (также восходящего и нисходящего), и движения без изменения высоты в двух видах: а) долгим выдержанным звуком, б) повторяющимся звуком. Энергетика, характер и жанровая принадлежность каждого из названных типов движения, то есть его выразительность, имеет и общие, и индивидуальные черты.

Плавное движение ассоциируется с вокальной природой и благодаря ей обладает певучестью, лиризмом; *скачкообразное же* – имеет танцевальное происхождение и в основе своей выразительности инструментальное начало. Однако это не значит, что они ограничены только этими жанровыми качествами. *Движение без изменения высоты* долгим выдержанным звуком чаще всего связано с двумя противоположными значениями: либо истощение энергии (особенно вместе с затухающей динамикой), либо ее накопление, например, свойственное тугийным завершающим аккордам. Характер и смысл движения повторяющимся звуком в большинстве случаев связан с накоплением настойчивости, напряженности в раскрытии внутреннего эмоционального состояния. Взаимодействуя друг с другом, разнообразные типы мелодического движения придают каждой мелодии особые смысловые качества и индивидуальную выразительность (табл. 2).

Принцип волнообразного движения, являясь общим для всех временных видов искусств, базируется на взаимодействии трех стадий: 1) накопление энергии, движение к гребню волны, 2) гребень волны, то есть вершина, кульминация, и 3) снятие напряжения, откат от кульминации, успокоение. Каждая мелодия, тема и музыкальная форма в целом существует по этому принципу. Соотношение между тремя стадиями индивидуально в каждом конкретном музыкальном произведении, а анализ этого соотношения и соразмерности масштабов стадий, выраженность их характера, использование всех стадий или отсутствие первой или третьей дают ключ к пониманию внутренних законов организации музыки (табл. 3).

Типы мелодического движения*

Типы	Характеристика
<p>1. Плавное движение:</p> <ul style="list-style-type: none"> – восходящее – нисходящее 	<p>По секундам и терциям (по секундам также называется гаммообразным).</p> <p>Отличительные качества – вокальная природа, распевность, лиричность в музыке медленных и умеренных темпов; виртуозность, техничность – в быстрых темпах. Возможны и другие выразительные значения</p>
<p>2. Скачкообразное движение</p> <ul style="list-style-type: none"> – восходящее, – нисходящее 	<p>Начинается с кварты и шире.</p> <p>Отличительные качества – инструментальная природа, танцевальность и связанные с ней прыжок, подскок. В восходящем движении – накопление энергии, подход к кульминации; в нисходящем – спад напряжения, истаивание энергии. Возможны и другие выразительные значения</p>
<p>3. Движение без изменения высоты</p> <ul style="list-style-type: none"> – долгим выдержанным звуком, – повторяющимся звуком 	<p>Остановка в мелодическом и ритмическом движении: половинные, половинные с точкой, целые длительности в конце мотивов, фраз, предложений, в заключительных каденциях, в кульминациях.</p> <p>Отличительные качества – истаивание энергии, убывание динамики звука, либо противоположный эффект – нагнетание ее, накопление громкости звучания. Возможны и другие выразительные значения.</p> <p>Повторяющиеся мелодико-ритмические формулы с разными длительностями или оstinатные ритмические обороты.</p> <p>Отличительные качества – торможение внутреннего движения, снятие напряжения или настойчивый, требовательный призыв к вниманию. Возможны и другие выразительные значения</p>

* В любой мелодии все типы мелодического движения взаимодействуют и объединяются с интонационным содержанием, приобретая индивидуальный облик. При анализе необходимо определить, какие типы преобладают в данной мелодии и какова их выразительность.

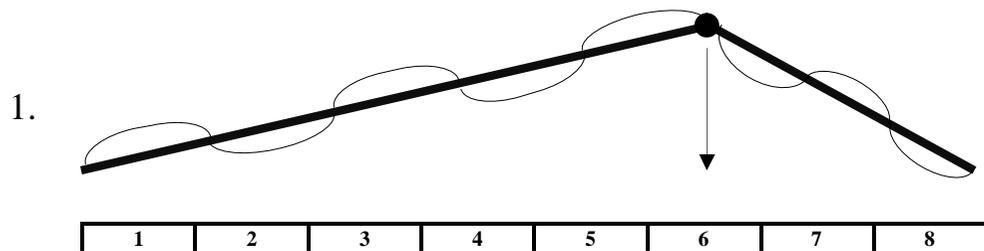
Волнообразный принцип движения

Стадии*	Характеристика
1. Накопление энергии	Восходящее мелодическое движение с постепенным накоплением энергии, направленное к гребню волны, с применением разных типов движения и интонаций
2. Гребень волны, кульминация	Завоевание вершины, использование высоких звуков в мелодии, выделение их с помощью метроритмических, гармонических, динамических средств; краткий участок мелодии либо кульминационная зона
3. Снятие напряжения, откат от кульминации	Нисходящее мелодическое движение с постепенным снятием напряжения, истаивание энергии, возвращение к первоначальному истоку

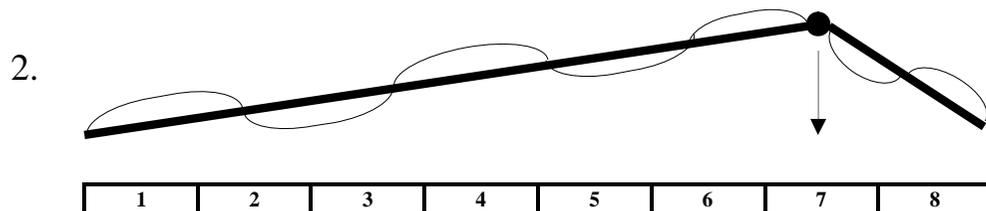
Важным фактором раскрытия особенностей содержания и формообразования в связи с волнообразным принципом развития и типами мелодического движения становится местоположение кульминации как на уровне мелодии, темы, так и более широко – части формы, части цикла и сочинения целиком. Кульминация – это точка, вершина или зона наивысшего напряжения, чаще всего выраженная самым высоким и долгим звуком или несколькими звуками. Различают семь типов мелодического рисунка с различным местоположением кульминации. Мелодический рисунок – это соотношение подъемов и спадов, опеваний, движения без изменения высоты, направленное к вершине-кульминации, и движение от нее. Его можно изобразить графически. Из данного определения видно, что генетическим качеством мелодии как музыкальной сущности является обязательное изменение звуковысотности, формирующее ее интонационную природу (рис. 3).

* В мелодии возможно отсутствие первой или третьей стадии движения, что влияет на ее содержание. Волнообразный тип движения как естественный и логичный путь изложения–развития–итога любой мысли, в том числе и музыкальной, распространяется не только на мелодию, но и на музыкальную форму в целом. Индивидуальными выразительными чертами отличается так называемый принцип обращенной волны. В первой стадии ее накопление энергии происходит за счет нисходящего, а не восходящего движения.

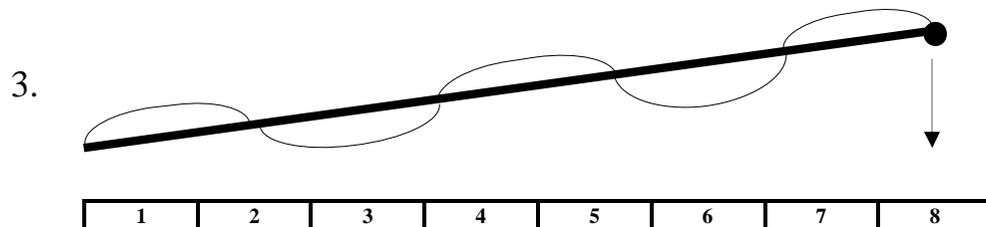
Все типы мелодического рисунка (с. 30–31) рассматриваются в рамках наименьшей законченной классической формы – восьмитактового периода. В каждом из них показаны масштабы и соотношение стадий волнообразного движения. Точкой отмечена зона кульминации. Первый тип – кульминация в точке золотого сечения – наиболее характерный и часто встречаемый в музыке и в других видах искусства. Точка золотого сечения с давних времен называется точкой «божественной гармонии» (Леонардо да Винчи), а кульминация в ней (шестой такт в восьмитактовом периоде) – свидетельство образцового соотношения частей во внутренней организации формы. В следующих типах (втором и третьем) местоположение кульминации сдвинуто либо к началу формы, подчеркивая стремительность в завоевании вершины, либо к ее концу, подчеркивая постепенность и долгий путь в завоевании вершины. А это имеет важное значение в раскрытии характера музыкального образа. В четвертом и пятом типах в изложении мелодии отсутствует одна из трех стадий. Так, в мелодии, начинающейся с вершины источника, то есть сразу с кульминации, отсутствует первая стадия – накопление энергии, в мелодии с кульминацией-горизонтом – третья стадия – снятие напряжения. Первые из них считаются самыми ярко выраженными лирическими по содержанию, наполненными сильным, искренним и сокровенным чувством. Например, совершенные по красоте мелодии П. Чайковского: тема побочной партии из первой части Шестой симфонии, тема па-де-де из второго действия балета «Щелкунчик». Кульминация-горизонт чаще всего применяется в оперно-вокальных жанрах, когда последний, самый напряженно звучащий тон завершает арию либо какую-то другую вокально-инструментальную форму. Естественно, что семь типов местоположения кульминации, во многом влияющие на характер содержания, далеко не исчерпывают все многообразие жизни мелодии, но дают определенные вехи-ориентиры для более глубокого проникновения в загадочный мир музыки.



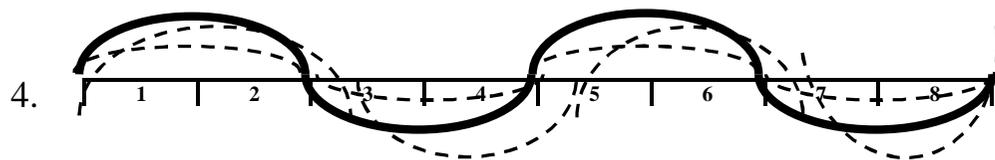
Мелодия с кульминацией в точке золотого сечения,
называемой точкой «божественной гармонии»
(Леонардо да Винчи),
6-й такт в восьмитактовом периоде



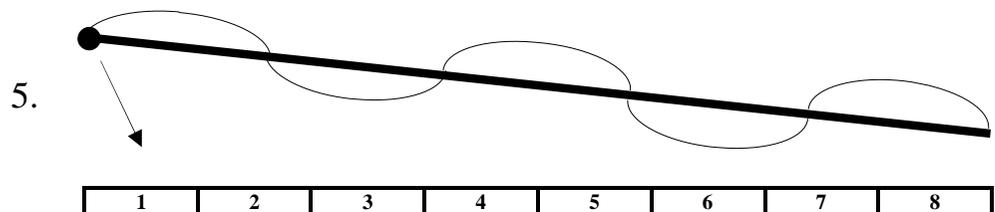
Мелодия с кульминацией в последней
четверти формы,
7-й такт в восьмитактовом периоде



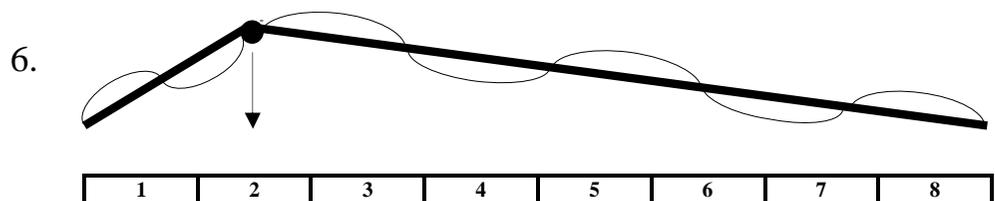
Мелодия с кульминацией в конце формы периода
(кульминация-горизонт),
8-й такт в восьмитактовом периоде



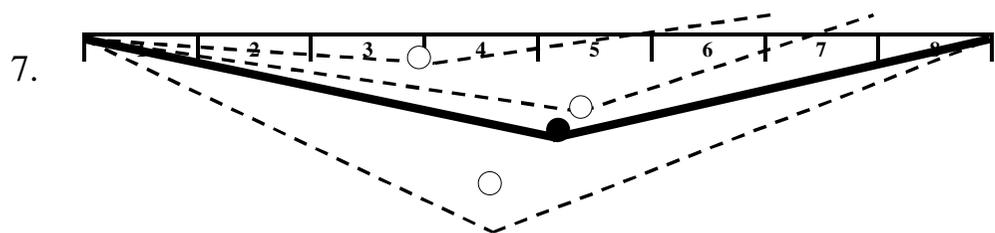
Мелодия с рассредоточенной кульминацией,
несколько кульминационных точек, например,
2-й такт, 5–6-й такты



Мелодия с кульминацией в начале формы
(«вершина-источник»),
1-й такт в восьмитактовом периоде



Мелодия с кульминацией в первой четверти формы,
2-й такт в восьмитактовом периоде



Мелодия с кульминацией ниже исходного уровня,
так называемая «обращенная волна»,
3–5-й такты в восьмитактовом периоде

Рис. 3. Типы мелодических рисунков и местоположения кульминации в форме периода

Таким образом, выразительные возможности мелодии зависят от: 1) интонационного содержания; 2) типов мелодического движения и особенностей волнообразного развития; 3) местоположения кульминации и индивидуальной характеристики мелодического рисунка.

Ритм в широком значении – организатор музыкального времени, в узком – упорядоченная система длительностей звуков.

Ключевое слово понятия «ритм» в широком значении – *время*, в узком – *длительность*. Упорядоченность ритмических длительностей, используемых в классической музыке, выражается в двукратном увеличении каждой из них, начиная от мельчайшей тридцать второй до целой. Наименьший выразительный элемент ритма – ритмический оборот. Подобно интонации, он состоит из трех–пяти, шести длительностей, образующих выразительно смысловое единство. Различают *девять типов ритмических оборотов* (каждый из них имеет свою характерную выразительность, которая, соединяясь с интонацией, наполняется дополнительным смыслом и значением):

1. Дробление – крупная длительность, а за ней мелкие: четверть и две восьмые; восьмая и две шестнадцатые, половинная и две четверти и т.д.

2. Суммирование – мелкие длительности, а за ними крупная: две восьмые и четверть, две четверти и половинная и т.д.

3. Пунктир – восьмая с точкой и шестнадцатая.

4. Двойной пунктир – четверть с двумя точками и шестнадцатая.

5. Обращённый пунктир – шестнадцатая и восьмая с точкой, «спотыкающийся ритм».

6. Синкопа междутактовая – слиговывание последней доли предыдущего такта с первой долей следующего такта.

7. Синкопа внутритактовая – перенесение акцента с сильной доли такта на слабую: восьмая, четверть, восьмая в размере две четверти.

8. Оstinатный ритм – повторение одинаковых по длительности звуков, то есть повторяющийся ритм.

9. Особые случаи ритмического деления – дуоли, триоли, квартоли, квинтоли и т.д.

Совокупность ритмических оборотов есть ритмический рисунок. Независимо от изменения звуковысотности он обладает самостоятельными содержательными свойствами. Так, резкий

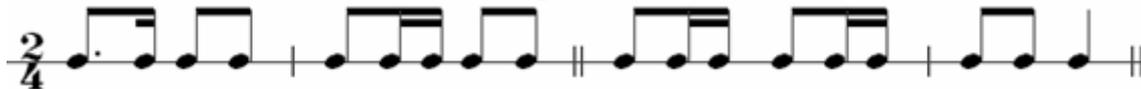
контраст между длительностями в ритмическом рисунке свидетельствует о внутреннем напряжении музыкального материала, а наоборот, сглаженность, выравненность ритма – о спокойном, уравновешенном состоянии. Как известно, ритм существует в единстве с метром, образуя различного рода ритмические мотивы. Выделим лишь три главных: ямбический, хорейческий и амфибрахический. Названия *ритмических мотивов* соответствуют названиям стихотворных стоп.

Первый из них – *ямб* – предполагает затактное начало – то есть начало со слабой доли и завершение на сильной; второй – *хорей* – наоборот, начинается с сильной доли, завершаясь слабой; *третий* – амфибрахий – объединяет оба предыдущих и называется также ритмической волной, ибо имеет затакт, то есть слабую долю, сильную – вершину и завершение на слабой. Ямбический и амфибрахический мотивы особенно распространены в лирической музыке благодаря начальному вздоху, например, в мелодии романса Г. Свиридова из иллюстраций к повести А. Пушкина «Метель». Выразительность хорейческого мотива больше связана с четкостью маршеобразных и двудольных танцевальных жанров. Однако эти исходные природные качества могут быть дополнены, изменены, преобразованы во взаимодействии с другими средствами выразительности.

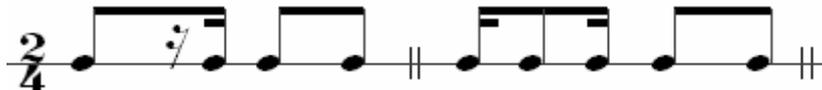
Ритмическая организация имеет важное значение для многих музыкальных жанров как средство их индивидуализации. Такого рода тесная связь ритма и жанра существует в танцевальной музыке. На протяжении исторического развития танцевальные жанры разных народов мира приобрели те типичные ритмические формулы, по которым они узнаются в любых музыкальных произведениях. *Ритмоформула* – это совокупность типичных для данного жанра ритмических оборотов, подчеркивающих его индивидуальные свойства (рис. 4). При этом ритмоформула одного жанра может быть использована в другом, что расширяет границы музыкального содержания и раскрывает его дополнительные выразительные качества. Например, ритмоформула вальса создает зримую картину бала в романсе П. И. Чайковского «Средь шумного бала».

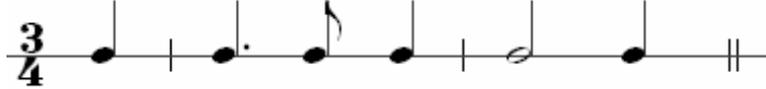
Полька
 $\frac{2}{4}$ 

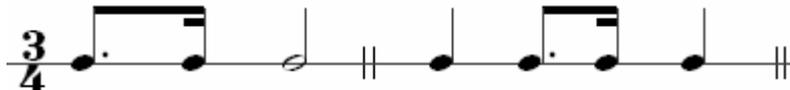
Галоп
 $\frac{2}{4}$ 

Марш
 $\frac{2}{4}$ 

Краковяк
 $\frac{2}{4}$ 

Танго
 $\frac{2}{4}$ 

Вальс
 $\frac{3}{4}$ 

Мазурка
 $\frac{3}{4}$ 

Полонез
 $\frac{3}{4}$ 

Болеро
 $\frac{3}{4}$ 

Тарантелла
 $\frac{6}{8}$ 

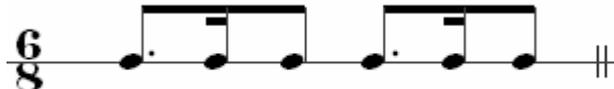
Сальтарелла
 $\frac{6}{8}$ 

Рис. 4. Ритмоформулы

Таким образом, выразительные возможности ритма зависят от: 1) типов ритмических оборотов и индивидуальности ритмического рисунка; 2) характера ритмических мотивов; 3) наличия или отсутствия ритмоформул и определенной выраженности жанровых черт.

Метр в широком значении – организатор ритма по принципу тактового деления, в узком значении – соотношение сильных и слабых долей внутри такта.

Ключевое слово понятия «метр» в широком значении – *такт*, в узком – *доля*. Известны два типа метрической системы, или организации: строгая, или регулярно-акцентная, метрика и свободная, или нерегулярно-акцентная. В первой из них в каждом такте за сильной долей следует одинаковое количество слабых долей, во второй – в каждом такте за сильной долей может быть разное количество слабых долей. Сфера применения строгой метрики – вся музыкальная классика (начиная с XVIII в.): западноевропейская, русская, советская тактовая музыка. Свободная же метрика господствует в русской народной песне, более всего медленной, протяжной, лирической, а также эпизодически в некоторых жанрах классической музыки. Например, в концертных каденциях, оперных и инструментальных речитативах, то есть там, где доминирует импровизационное начало (импровизационность как ведущий музыкальный принцип лежит в основе и джазового искусства, что определяет использование в нем свободной метрики).

Выражением метра в музыке является *размер*, состоящий из двух цифр, числитель обозначает количество долей в такте, знаменатель – их ритмическое качество. Два простых размера: двухдольный и трехдольный, обладающие разной выразительностью, составляют основу всех остальных видов: сложных, смешанных, переменных размеров (табл. 4).

Для некоторых музыкальных жанров, прежде всего танцевальных, определенный тип размера – обязательное условие метроритмической организации (полька – двухдольный размер; марш – двух- или четырехдольный; вальс, мазурка, полонез – трехдольные и т.д.). Для многих других жанров инструментальных и вокальных сочинений особенно лирического содержания нет такой прямой зависимости между характером и метром, размером.

Типы метров и размеров

Метры	Характеристика выразительности	Размеры	Характеристика
Двухдольные	Четные, четкие, уравновешенные количеством сильных и слабых долей, связанные с шагом, размеренным движением, например марши	Простые	2/4; 2/8; 2/16; 3/4; 3/8; 3/16.
Трехдольные	Нечетные, плавные, более мягкие, закругленные, лирические, например вальс	Сложные	4/4; 6/8; 9/8.
		Смешанные	5/4; 5/8; 7/4; 7/8.
		Переменные	2/4; 3/4; 5/4 и т.д.

Кроме деления на сильную и слабую доли, в музыке иногда явственно ощущается деление на тяжелые и легкие такты, укрупняющие метр. Такое соотношение между тактами, как между долями, называют метром высшего порядка. Чаще он встречается в танцевальной музыке, например тема Вальса-фантазии М. Глинки, реже – в лирических произведениях. Выразительность метра высшего порядка заключается в том, чтобы расширить тактовую организацию, стереть благодаря особым ритмическим оборотам (междутактовым синкопам, как в теме М. Глинки) некоторые сильные доли, придать музыке более широкое дыхание и простор.

Таким образом, выразительность метра зависит от: 1) типа метрической организации; 2) типа размера и его индивидуальных выразительных качеств; 3) наличия или отсутствия метра высшего порядка.

Лад в широком значении – это любая система звуковысотных связей, объединенных центральным тоном.

В узком значении – это семиступенная диатоническая ладовая система, мажоро-минорного квинтового круга тональностей, в которой центральный тон называется тоникой, а все звуки расположены по чистым квинтам и взаимосвязаны по принципу тяготения неустойчивых ступеней в устойчивые.

Ключевое слово понятия «лад» в широком значении – *звуковысотность* (отсюда близкое понятие *звукоряд*), в узком – соотношение *устойчивости* и *неустойчивости*, то есть *тяготение* (по теории О. Л. Яворского устой олицетворяет покой, опору; неустой – стремление, движение, а развертывание лада во времени на основе тяготения неустойчивости к разрешению в устойчивость называется ладовым ритмом).

Лад – основа музыки, ее специфическая принадлежность и эстетическая ценность. С древнейших времен лад изменяется, развивается, обогащается. Известны различные типы ладовых систем по количеству тонов: трихордный лад, состоящий из трех тонов; пентатонический – из пяти звуков без полутонов; семиступенный – так называемые древнегреческие лады, лады народной музыки, церковные или диатонические, а также двенадцатиступенные, или хроматические, лады. Главный признак диатоники – все звуки расположены по отношению друг к другу по чистым квинтам. Гармонические виды классического мажора и минора причисляют к группе условной диатоники. Главный признак хроматики – два полутона подряд в звукоряде, что расширяет рамки диатоники вплоть до тотальной хроматики – двенадцатизвучия (таковы новая ладовая система и техника композиции, созданная в 30-е гг. XX в. нововенцами А. Шенбергом, А. Бергом, А. Веберном и получившая название додекофонии, т.е. двенадцатизвучия).

Так как лад – это упорядоченная организация взаимодействия звуков, то каждый из них должен иметь в нем свою функцию. Первая, третья и пятая ступени – три устойчивых тона, образующих тоническое трезвучие, все остальные с разной степенью неустойчивости тяготеют в соседние устойчивые (табл. 5).

Функции звуков в ладу

Ступени	Функции
I	Тоника – самая устойчивая.
II, VII	Вводные (II–верхний, VII–нижний) – самые неустойчивые.
III	Медианта верхняя – устойчивая, определяет наклонение лада.
IV	Субдоминанта – неустойчивая, с двумя вариантами разрешения.
V	Доминанта – бифункциональна – и устойчивая и неустойчивая с точки зрения гармонии.
VI	Медианта нижняя – неустойчивая, с одним вариантом разрешения.

При анализе лада соотношение устойчивых и неустойчивых звуков играет важную роль в раскрытии содержания. Преобладание устойчивых тонов в мелодии свидетельствует об уравновешенности, умиротворенности, спокойном настроении; преобладание неустойчивых – создает в музыке внутреннюю взволнованность, чувство тревожного ожидания и беспокойства. Такое выразительное значение лада, определяемое соотношением устойчивых и неустойчивых звуков, называют *ладовой напряженностью*. Подчеркнем, что степень ее значительно повышается, если в музыке используются и хроматически измененные тона, например альтерированные вторая и четвертая ступени.

Вторым выразительным качеством лада наряду с ладовой напряженностью является *ладовый колорит*, другими словами, окраска лада. Это его мажорное и минорное наклонение, характерные для того или другого лада интервалы-интонации: увеличенные и уменьшенные секунды, септимы, кварты, квинты, встречаемые в гармонических видах мажора и минора. Если в мелодии есть эти интонации, то колорит лада проявляется достаточно ясно и определенно.

Лады народной музыки:

1) ионийский – от звука «до» по белым клавишам (натуральный мажор);

- 2) дорийский – от звука «ре» по белым клавишам;
- 3) фригийский – от звука «ми» по белым клавишам;
- 4) лидийский – от звука «фа» по белым клавишам;
- 5) миксолидийский – от звука «соль» по белым клавишам;
- 6) эолийский – от звука «ля» по белым клавишам (натуральный минор);
- 7) локрийский, или гипофригийский, – от звука «си» по белым клавишам.

Таким образом, выразительные возможности лада зависят от: 1) типа ладовой организации; 2) функций звуков в ладу; 3) ладовой напряженности и ладового колорита.

Тональность – это высота, на которой расположен лад. В музыкальном произведении, как правило, используется несколько тональностей. Совокупность всех тональностей составляет тональный план сочинения. Начальная из них, она же и конечная, выполняет функцию тоники, то есть главной тональности, все остальные распределяются по двум оставшимся функциям: субдоминантовой и доминантовой, являясь подчиненными тональностями. При этом преобладание тональностей доминантового круга (как наиболее неустойчивых) создает в музыке большее напряжение, чем использование тональностей тонической и субдоминантовой функций. Различают *три типа тональных соотношений* по интервалу между тониками:

1. Кварто-квинтовое – C-G-D(d)-A(a)-E... – малозаметное, близкое по родству (первая степень) неконтрастное тональное движение.

2. Терцовое – а) параллельно-переменное – C-a; h-D – близкое по родству, но с изменением лада; б) большетерцовое – C-E-As – заметное, ярко контрастное тональное движение.

3. Секундовое – C-H (или h) – В (или b) – A-As... – самое острое, напряженное, контрастное, диссонантное тональное движение.

В любой музыкальной форме может использоваться любой тип соотношения тональностей, однако в простых формах чаще встречаются кварто-квинтовые и(или) терцовые, а в сложных, сонатной, циклических – все три данных типа. Тональный план – одно из важнейших средств выразительности, подчеркивающее либо тождество музыкального тематизма, либо его контрастное противопоставление.

Тональный план произведения – важное средство выразительности, ибо выбор той или иной тональности – в большинстве случаев продуманный автором элемент композиции. Выразительность же тонального плана в каждом конкретном музыкальном сочинении индивидуальна и подчеркивается взаимодействием с другими музыкальными средствами.

Тональность имеет три значения: функцию, исторически закрепленный тип содержания и краску, колорит, цвет.

Функция проявляется в принадлежности каждой тональности произведения к тонической, субдоминантовой или доминантовой гармонии, которые накладывают свой отпечаток на ее выразительность.

Исторически закрепленный тип содержания – это эмоционально-смысловая оценка, своего рода код выразительности той или иной тональности. Не все тональности квинтового круга имеют такую оценку. Например, начиная с музыки XVII в. тональности ре минор, соль минор, а позже си минор использовались как плачевые, скорбные, печальные, а после «Лакриказы» («Слезная») В. Моцарта из «Реквиема», написанной в ре миноре, эта тональность однозначно стала символом страдания. Радостными, светлыми, оптимистичными в творчестве венских классиков считались тональности с двумя и тремя знаками: ре мажор, ля мажор, си-бемоль мажор. Тональность до минор (благодаря Л. Бетховену) приобрела особый тип содержания, став воплощением патетических, возвышенных образов. Композиторы-романтики обогатили музыку тональностями с пятью и шестью знаками. Си мажор, ре-бемоль мажор, фа-диез мажор, соль-бемоль мажор и их минорные параллельные тональности в творчестве Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа приобрели особое изысканное звучание, неповторимый аромат и выразительность. А после похоронного марша, написанного Ф.Шопеном, си-бемоль минорная тональность зазвучала трагически, а ре-бемоль мажор (средняя лирическая тема марша) – как лирическая тональность, воспевающая красоту и совершенство. В русской музыке эту сторону смысла тональности особенно развивали А. Скрябин и С. Рахманинов.

Третье значение тональности – *краска, цвет*. В связи с этим нужно говорить о свето- или цветомузыке, то есть о синтезе музыки и цвета. Из биографических данных композиторов прошлого и настоящего известно, что многие из них индивиду-

ально ощущали цвет тональности и вместе с ней музыки в целом, инстинктивно используя тональную краску, наиболее соответствующую замыслу и содержанию произведения. Так, для Л. Бетховена тональность си минор была черной по цвету, для Н. Римского-Корсакова ми мажор – зеленого цвета, а ми-бемоль мажор – серо-синего. А. Скрябин впервые вписал цветовую строчку в партитуру «Прометей», соединяя музыку с определенным цветовым сопровождением. На протяжении истории музыки соотношение между этими тремя значениями тональности менялось. Если в музыке венских классиков доминировала функция тональности, то у романтиков и в музыке рубежа XIX–XX вв. на первый план выдвигается цветовое, колористическое значение тональности.

Таким образом, выразительность тональности зависит от взаимодействия трех ее значений и типа тонального плана.

Гармония в широком значении – вертикальное соотношение звуков в музыке, в узком – объединение звуков в аккорд и закономерная их последовательность.

Ключевое слово понятия «гармония» в широком значении – *вертикаль*, в узком – *аккорд* (термин «гармония» имеет и ряд других значений, например, более общее – как приятная для слуха слаженность звуков, в философско-эстетическом понимании – как противоположность хаосу и, наконец, более специальное – научная и учебно-практическая дисциплина, изучающая звуковысотную организацию музыки). Каждый аккорд в музыке имеет три значения: *структурное*, *функциональное* и *фоническое*. Структура аккорда определяется его внутренним строением. Принятое в классической музыке терцовое строение позволяет выделить мажорные, минорные, уменьшенные и увеличенные трезвучия, септаккорды и их обращения. (Например, большой и малый мажорный, минорный септаккорды, уменьшенный септаккорд и т.д.) Функция аккорда в тональной классической системе определяется ступенью, на которой он строится. Различают тоническую, субдоминантовую и доминантовую функции. Выразительность их зависит от тонового и интервального состава. Тоническое трезвучие – самое устойчивое и уравновешенное, доминантовое – бифункционально, так как содержит один устойчивый тон (пятую ступень) и два самых острых неустойчивых (седьмую и вторую вводные ступени), что способствует напряженности и стремлению к раз-

решению. Субдоминантовое трезвучие, обладая в своем составе самой устойчивой первой ступенью и двумя неустойчивыми (четвертой и шестой), имеет некоторую самостоятельность и значительно меньшую, чем у доминанты, напряженность. Такое соотношение позволяет варьировать выразительные возможности функциональной гармонии. Третье значение аккорда – фоническое, то есть характер звучания самого аккорда, независимо от его тонально-функциональной сущности. Фонизм, или красота, колорит, аккорда определяется его внутренней структурой, интервальным составом, регистром, тембром, длительностью, инструментовкой и в меньшей степени его функцией, т.е. отношением к тональному центру.

Таким образом, выразительность гармонии зависит от взаимодействия трех значений аккорда: структуры, функции и фонического звучания, а также от законов соединения аккордов в последовательном музыкальном изложении.

Фактура в широком значении – это оформление музыкальной ткани, в узком – способ изложения музыкального произведения, учитывающий взаимодействие всех его голосов.

Ключевое слово понятия «фактура» в широком значении – *музыкальная ткань*, в узком – *тип изложения музыки*. Понятие фактуры близко соприкасается с понятием музыкального склада. Если выстроить цепь звеньев от наиболее частного, индивидуального к более общему, то это будет следующий ряд. Первое звено – музыкальная фактура как конкретный и чувственно воспринимаемый элемент музыки, ее конечный результат, выраженный в персональном облике сочинения. Второе звено – музыкальная ткань как совокупность всех звуковых элементов. Третье звено – музыкальный склад как принцип изложения, определяющий логику горизонтальной и вертикальной организации голосов.

Различают *три типа фактуры*, совпадающие с типами музыкального склада: монодийная, полифоническая и гомофонно-гармоническая.

Монодийная – это принципиально одnogолосная фактура (монодийная фактура имеет два значения: 1) в древнегреческой музыке – сольное пение без сопровождения или в сопровождении инструментов лиры, кифары; в XVI–XVII вв. также сольное ариозное пение с сопровождением как подражание античности; 2) с XVIII в. второе значение монодии как одnogолосно-

го пения без сопровождения. Культовые молитвенные песнопения – григорианский хорал и знаменный распев – тоже характерные образцы древней культуры монодии).

Полифоническая – это многоголосная фактура с относительно равноправными и развитыми голосами, а гомофонно-гармоническая – многоголосие с главенством одного голоса – мелодии и подчиненностью остальных – сопровождения. Полифоническая фактура соответственно видам полифонии имеет три разновидности: имитационную, подголосочную, контрастную.

В имитационной – голоса последовательно повторяют друг друга, точно или видоизмененно (имитация, как древний элемент многоголосия, встречается в западноевропейской профессиональной музыке, начиная с раннеполифонической эпохи – Средневековья до Нашего времени).

В подголосочной, или варианном многоголосии, – одновременно звучит несколько голосов, близких по интонационно-ритмическому облику. Подголосочная фактура свойственна русской, белорусской, украинской народным протяжным песням лирического содержания и медленного темпа, наиболее распространена в музыкальном творчестве русских классиков (М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский).

В контрастной полифонической фактуре одновременно сочетаются две контрастные мелодии, образуя контрапункт. Примером контрастной фактуры и контрапунктической техники может служить пьеса «Два еврея» из цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского, в начале которой две темы излагаются поочередно друг за другом, а потом одновременно в контрастном единстве.

Гомофонно-гармоническая фактура – это многоголосие, в котором один голос, мелодия, главенствует, а остальные голоса ее сопровождают. Она имеет две разновидности: гомофонную и гармоническую. В первой – гомофонной – голоса соотносятся как мелодия и сопровождение (любой романс и песня могут быть образцом гомофонной разновидности фактуры); во второй – гармонической – используется аккордовое, хоральное по жанру изложение музыкального произведения с выделением верхнего голоса в мелодию. Типичным примером может служить до минорная прелюдия Ф. Шопена из цикла «24 прелюдии» op. 28 (табл. 6).

Типы и разновидности фактуры

Тип фактуры	Характеристика
Монодийная, или монодия	В древнегреческой музыке – сольное пение без или с сопровождением лиры, кифары. В XVI–XVII вв. (Италия) – сольная лирическая ария, мадригал, речитатив в опере (Дж. Каччини, К. Монтеверди). С XVIII в. этот термин обозначает одноголосное пение без сопровождения, то есть принципиально одноголосная мелодия, не предполагающая аккордово-гармонической основы (григорианский хорал, знаменный распев, армянская народная монодия)
Полифоническая – имитационная, – подголосочная, – контрастная	<p>Многоголосная фактура, в которой все голоса относительно равноправны.</p> <p>Многоголосие, в котором поочередно голоса повторяют одну тему или ее часть, точно или видоизменено.</p> <p>Многоголосие, в котором одновременно в нескольких голосах (двух, трех) излагаются варианты одной мелодии.</p> <p>Многоголосие, в котором одновременно звучат две контрастные темы</p>
Гомофонно-гармоническая – гомофонная – гармоническая, или аккордовая, хоральная	<p>Многоголосие, в котором один голос, называемый мелодией, главенствует, а остальные ее дополняют, то есть аккомпанируют.</p> <p>Многоголосие, в котором есть мелодия и сопровождающие голоса.</p> <p>Многоголосие, в котором все голоса звучат подобно хоралу в аккордовом изложении, одинаковом ритме, при этом верхний голос чаще всего выполняет функцию мелодии</p>

Так как фактура представляет собой организованное единство всех голосов произведения, то каждый из них должен иметь свою функцию. Функция – это значение того или иного голоса в многоголосии. Наибольшее количество различных функций содержит гомофонно-гармоническая фактура: 1) главный голос – мелодия; 2) второй по важности – басовый голос, или басовая тема; 3) голоса, дополняющие звуки аккорда; 4) дублирующие голоса (чаще в терцию, сексту, октаву); 5) педаль, то есть дол-

гий выдержанный звук (органный пункт); 6) контрапункт – вторая контрастная мелодия, сопровождающая главный мелодический голос; 7) имитирующий голос; 8) подголосок. Во многих случаях, например в камерных вокальных жанрах, музыкальная фактура ограничивается тремя первыми функциями, что никак не умоляет достоинства музыки. В инструментальных оркестровых жанрах функциональный ряд увеличивается, так как исполнительский состав этих сочинений весьма разнообразен и сложность драматургии крупных форм требует использования всего арсенала фактурных средств.

Таким образом, *функции голосов в гомофонно-гармонической фактуре* следующие:

1. Мелодия – главный голос фактуры, чаще верхний.
2. Басовый голос – фундамент фактуры, нижний.
3. Голоса, дополняющие аккорд, – чаще средние.
4. Дублирующие голоса – повторяющие какой-либо голос, чаще в терцию, сексту, октаву.
5. Педаль – долгий выдержанный звук, чаще в нижних голосах, так называемый органный пункт.
6. Контрапункт – новая контрастная мелодия, сопровождающая главную мелодию.
7. Имитирующий голос – повторяющий какой-либо голос в другом регистре, тембре, динамике.
8. Подголосок – вариант, близкий по интонационно-ритмическому облику основной мелодии и излагаемый одновременно с ней.

Во многих музыкальных произведениях, относящихся к камерным жанрам, в фактуре, как правило, используются три – пять из перечисленных функций. В крупных жанрах оркестровой и хоровой музыки на протяжении всего сочинения могут быть применены все названные функции голосов в фактуре. При этом как в первых, так и во вторых возможны: 1) гибкая внутренняя перемена функций голосов; 2) изменение типа самой фактуры. Это два важнейших средства ее развития.

Для *анализа средств музыкальной выразительности* предлагается следующая *методика*.

I. Мелодия:

- 1) образное содержание мелодии (не менее 5–6 предложений) с определением сферы образного содержания, характера музыки, ее эмоционального состояния, настроения;

2) интонационное содержание мелодии: из каких интонаций состоит мелодия, какие интонации преобладают и какова их выразительность с учетом направления движения (вверх или вниз);

3) типы мелодического движения, используемые в мелодии, какие преобладают, какова их выразительность, т.е. анализ мелодического рисунка, выявление вокальной или инструментальной природы мелодии;

4) местоположение кульминации, какими средствами она достигается, каково соотношение стадий волнообразности и выразительное значение этих качеств в мелодии.

II. Ритм:

1) каковы особенности ритмического рисунка: какие длительности преобладают, каков контраст между ними;

2) типы ритмических оборотов и их выразительность;

3) типы ритмических мотивов, использованных в мелодии и их выразительность;

4) наличие или отсутствие ритмоформул, т.е. жанровые черты ритма в мелодии.

III. Метр:

1) определить тип метрической организации;

2) каковы тип и выразительность размера;

3) наличие или отсутствие метра высшего порядка и при его наличии охарактеризовать выразительность.

IV. Лад:

1) определить тип ладовой организации;

2) проанализировать функции звуков в ладу, преобладание устойчивых или неустойчивых звуков и их выразительность в связи с метром и ритмом;

3) определить напряженность лада и наличие характерных ладовых оборотов-интервалов, подчеркивающих ладовый колорит.

V. Тональность:

1) тональный план темы и тип тональных соотношений в ней;

2) определить функции тональностей, использованных в мелодии: их историческое содержание, гармоническую функцию, красочно-тембровый колорит и цвет.

VI. Гармония:

- 1) определить гармонию каденций и их выразительность;
- 2) определить гармонию кульминационной зоны, объяснить напряженность и динамизм ее в связи с метром, ритмом и интонационным содержанием;
- 3) выделить наиболее яркие гармонические обороты и определить их выразительность в соответствии с другими средствами.

VII. Фактура:

- 1) определить тип и разновидность фактуры;
- 2) определить функции голосов в ней и их выразительность;
- 3) выяснить тип фигурации и какова ее выразительность;
- 4) определить жанровые черты фактуры и каким образом они влияют на раскрытие музыкального содержания.

В выводах по средствам выразительности необходимо подчеркнуть наиболее важные, главные из них, определяющие содержание музыкальной темы, а также дополнительные, создающие ее индивидуальный облик.

На протяжении изложения музыкального произведения фактура развивается, меняется количество голосов в ней, обогащается их функциональное содержание. Можно говорить о трех главных средствах развития фактуры: 1) смена типов фактуры и их разновидностей, 2) перемена функций голосов и 3) фигурация – рисунок голосов и метод фактурной обработки музыкальной ткани.

Смена типов фактуры происходит чаще всего на структурном уровне сочинения, то есть при переходе от одной части сложной формы к другой, хотя возможны и смены внутри части.

Перемена функций голосов как более мобильное средство может встречаться даже внутри простой формы, например, сразу после изложения темы при ее варьированном повторе: при первом изложении мелодия находится в верхнем голосе, при втором – она помещается в средний или нижний голос, благодаря чему многие остальные голоса тоже меняют свою функцию.

Фигурация – типичное средство для развития аккомпанирующих голосов. Различают три вида фигураций: гармониче-

скую, ритмическую и мелодическую. Гармоническая – это музыкальное движение по звукам разложенных аккордов (простейший способ аккомпанемента в песнях, романсах); ритмическая – повторение в каком-либо оstinатном ритме звука, интервала, аккорда; мелодическая – движение по аккордовым и неаккордовым звукам и привнесение мелодии в сопровождающие голоса. Очень часто гармоническая и ритмическая типы фигураций объединяются, в редких случаях все три типа фигураций находятся во взаимодействии, не меняясь на протяжении всего произведения (первая прелюдия до мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И.-С. Баха). Фигурационность как музыкальное средство составляет специфику вариационного метода развития и, в частности, проявляется в венских классических фигурационных вариациях. Анализируя перечисленные элементы фактуры, необходимо помнить, что каждое фактурное решение определяется музыкально-эстетическими нормами эпохи, стиля, исполнительским составом, особенностями жанра и замыслом композитора.

Таким образом, выразительные возможности фактуры зависят от ее типа и разновидности, функций голосов, использованных в произведении, средств развития.

Вопросы и задания

1. Дайте определения мелодии с выделением ключевого слова, интонации и ее типов, темы, тематизма, тематического содержания, типов мелодического движения, принципов волнообразного развития мелодии, типов мелодического рисунка, местоположения кульминации и их выразительных возможностей.

2. Что такое *ритм* в широком и узком значении?

3. Назовите типы ритмических оборотов, ритмических мотивов, их типов, жанровых ритмоформул.

4. Дайте определение метра в широком и узком значении размера и его типов.

5. Что такое *метр* высшего порядка?

6. Назовите функции звуков в ладу.

7. В чем заключаются выразительные качества лада?

8. Дайте определение тональности, тонального плана и его типов, трех значений тональности.

9. Что такое *гармония* в широком и узком значении?

10. Назовите три значения аккорда с характеристикой каждого из них.

11. Дайте определение фактуры в широком и узком значении.

12. Каково соотношение понятий *музыкальный склад* – *музыкальная ткань* – *фактура*.

13. Дайте определение функций голосов в фактуре и трех главных средств развития фактуры.

14. Сделайте письменный анализ одной темы в форме периода в первоначальном или экспозиционном изложении любого классического музыкального произведения, используя методики анализа средств выразительности.

Тема 3. КЛАССИФИКАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ. ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ: ФУНКЦИИ ЧАСТЕЙ, ТИПЫ ИЗЛОЖЕНИЯ, ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ, ПРИНЦИПЫ КОНТРАСТА И ТОЖДЕСТВА В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Все музыкальные формы можно разделить на пять основных групп, учитывая сложность их строения, тип внутренней тематической организации, количество и масштабы частей.

Простые формы – это небольшие по масштабам формы (миниатюры), содержащие изложение одной темы, первая часть которых представляет собой период, остальные части ей подобны. Первая группа состоит из трех структур: наименьшей одночастной, или периода, простой двухчастной и простой трехчастной формы.

Сложные формы – это крупные по масштабам формы (концертные пьесы), содержащие изложение двух или более контрастных тем, первая часть которых представляет собой простую двух- или трехчастную форму, остальные части ей подобны. Вторая группа включает сложную двух- и трехчастную форму, рондо, вариации.

Сонатная форма и ее разновидности – это высший тип инструментальной формы первых частей симфоний, концертов, сонат венских классиков, в основе которой лежит тематический и тональный контраст между двумя темами-образами, называемыми главной и побочной партиями, излагаемыми в экспозиции в разных тональностях, а в репризе – в одной главной тональности. Третья группа ограничивается только разными вариантами сонатной формы: полная, без разработки с двойной экспозицией и с эпизодом вместо разработки.

Циклические формы и жанры – это самые крупные по масштабам музыкально-концертные формы, состоящие из нескольких (от 2-х до 20-ти и более) частей, пьес, номеров, самостоятельных и контрастных между собой по содержанию, законченных по форме, но объединенных общей идеей, темой,

программой. Четвертая группа содержит в своем составе больше одной части (от трех, четырех до десяти и более). Это сюита и сонатно-симфонический цикл в инструментальной музыке, вокальный цикл и кантатно-ораториальные формы в вокально-инструментальной музыке.

Пятую группу составляют *музыкально-сценические*, или *музыкально-театральные*, формы и жанры. Музыкально-сценические, или музыкально-театральные, формы и жанры – это произведения, исполняемые на театральной сцене, основанные на синтезе разных видов искусств с главенством музыки и содержащие взаимодействие разнообразных музыкальных жанров, структур, средств. В эту группу входят сочинения, в которых музыка объединяется с другими видами сценического искусства: опера, оперетта, водевиль, мюзикл, балет и другие их типы. Наглядно классификация музыкальных форм представлена в табл. 7.

Таблица 7

Классификация музыкальных форм

I. Простые формы					
период, одночастная форма	простая двухчастная форма		простая трехчастная форма		
	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
I часть изложение темы	I часть изложение темы	II часть развитие темы	I часть изложение темы	II часть развитие темы	III часть реприза темы
период	период	построение развивающего или дополняющего типа	период	построение развивающего типа	период
8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов

II. Сложные формы														
сложная трехчастная форма			рондо								вариации			
A	B	A ₍₁₎	A	B	A ₍₁₎	C	A ₍₂₎	...	A	A	A ₁	A ₂	A ₃	и т.д.
I часть	II часть средняя	III часть ре-приза	I часть реф-рен	II часть первый эпизод	III часть рефрен	IV часть второй эпизод	V часть рефрен	...	реф-рен					
изложение первой темы	изложение второй контрастной темы	повторение первой части	первая тема	вторая тема	первая тема	третья тема	первая тема	...	первая тема	тема вариаций	I вариация	II вариация	III вариация	и т.д.
простая двух- или трехчастная форма в каждой части			простая двух- или трехчастная форма, реже период, в каждой части								простая двух- или трехчастная форма в каждой части			

III. Сонатная форма и ее разновидности	
1. Сонатная форма классического типа (полная), или венское классическое сонатное аллегро	Экспозиция – разработка – реприза (возможны вступление и кода)
2. Сонатная форма без разработки (неполная)	Экспозиция – связка-переход – реприза (возможны вступление и кода)
3. Сонатная форма с двойной экспозицией в жанре классического концерта	Оркестровая экспозиция – сольная экспозиция – разработка – реприза (возможны вступление и кода)
4. Сонатная форма с эпизодом вместо разработки	Экспозиция – контрастный эпизод – реприза (возможны вступление и кода)
IV. Циклические формы	
1. Сюита	В инструментальной музыке
2. Сонатно-симфонический цикл	
1. Вокальный цикл	В хоровой, вокально-симфонической музыке
2. Кантатно-ораториальные формы	
V. Музыкально-сценические, или музыкально-театральные, формы и жанры	
Разновидности оперного жанра	Разновидности балетного жанра
Опера классическая, камерная, моноопера	Балет классический
Оперетта	Балет современный
Музыкальная комедия	Ансамбль танца
Мюзикл	Шоу-балет
Водевиль	

Дополнительная группа музыкальных форм – это *смешанные, свободные и промежуточные формы*. Первые из них содержат черты нескольких типов форм, например рондо-сонатная форма. Во вторых (свободных) – индивидуальные черты строения преобладают над типовыми, образуя свободную композицию, например контрастно-составная форма. Последние же – промежуточные – представляют собой взаимодействие простой и сложной структуры внутри формы по разным признакам, например, первая часть произведения написа-

на в форме периода, что соответствует простой форме, а вторая его часть – в простой двух- или трехчастной форме, что соответствует сложной форме, или наоборот, чаще всего такое строение встречается в трехчастных формах.

Функции частей музыкальной формы – это роль или значение каждой музыкальной части в строении музыкального произведения. Любая часть в музыкальной форме по своему содержанию, строению, особенностям использованных в ней выразительных средств и принципов развития занимает определенное место во внутреннем соотношении частей друг с другом. Благодаря этому они имеют разное значение в музыкальном произведении. Другими словами, каждая часть выполняет свою индивидуальную функцию, подобно функциям звуков в ладу, функциям голосов в фактуре. Существуют три главные и три дополнительные функции частей музыкальной формы. Главные – это: 1) изложение темы – первые части, 2) развитие темы – середины, или средние части, 3) реприза – третьи части музыкальных форм. Дополнительные – это: 1) вступление, 2) связки между частями, 3) кода, завершающая музыкальное произведение.

Типы музыкального изложения – это взаимодействие определенных тематических, структурных и тонально-гармонических средств, определяющих качество музыкального материала, их отличительные признаки и соответствие той или иной функции части в музыкальном произведении. Функциям частей в музыкальной форме соответствуют определенные типы музыкального изложения, называемые экспозиционным, развивающим и заключительным. Все они обладают специфическими качествами, которые отличают их друг от друга по трем признакам: тематическому, структурному и тонально-гармоническому. Так, изложению темы чаще всего соответствует экспозиционный тип, развитию темы, то есть серединным частям музыкальной формы, – развивающий тип, а в репризных частях могут использоваться и экспозиционный тип (в точных репризах) и совмещение экспозиционно-развивающего типов в варьированных и динамизированных репризах трехчастных форм (табл. 8).

Функции частей и типы изложения в музыкальной форме

Функции частей в форме	Вступление, 1-я дополнительная функция				
	Изложение темы (тем) – 1-я главная функция, первые части, экспозиция темы	Реприза – 3-я главная функция, третьи части, повторение темы	Середина (средняя часть) – 2-я главная функция, вторые части, развитие тем	Связки между темами и частями формы, доминантовый прелюдикт, 2-я дополнительная функция	Заключение, кода, 3-я дополнительная функция
Типы изложения	Экспозиционный		Срединный, развивающий		Заключительный
Тематические признаки	Тематическое единство, проведение темы целиком		Проведение коротких тематических отрезков, вычленение их из темы		Повторение кратких экспозиционных тематических элементов
Тонально-гармонические признаки	Тональное единство, частое появление тоники, тонический органический пункт		Гармоническая неустойчивость, избегание тоники, избегание основной тональности, доминантовый органический пункт		Выдерживание или повторение тоники, повторение каденционных оборотов, тонический органический пункт, утверждение основной тональности, возможны отклонения в субдоминантовую сторону
Структурные признаки	Структурное единство, повторность		Структурная дробность, отсутствие квадратности		Постепенное укорачивание построений, их дробление

Принципы развития в музыкальной форме – это совокупность всех музыкальных средств, создающих внутренние движущие силы формы, направленные на взаимодействие архитектурных процессуальных начал. Пять принципов развития в музыкальной форме расположены по степени накопления контрастных выразительных средств – от минимальных изменений при повторном изложении одной темы до сопоставления двух различных по внешним и внутренним свойствам музыкальных тем-образов.

Принцип *буквального*, или *точного повторения* – первый в этом ряду в связи с тем, что при такого рода повторениях, незафиксированных даже в нотном тексте (обозначенных знаком репризы), возможны только исполнительские изменения. Учитывая тот факт, что музыка – процесс живого интонирования, становится ясно, насколько индивидуальным может быть исполнительское прочтение одной и той же темы дважды.

Измененное повторение, или *варьирование*, – второй принцип развития – увеличивает различие между экспозиционным, первоначальным проведением темы и ее последующими повторениями. Степень этих различий, их количество и качество в каждом сочинении индивидуальны. Общая же черта для всех форм заключается в том, что вариационное развитие, как правило, изменяет и обновляет внешний облик темы, не затрагивая сущность ее жанрового типа и образного содержания. Первые два принципа встречаются в любых по сложности музыкальных формах – от одночастной до циклической.

Третий принцип развития – *разработка* – характерен в большей мере для сонатных форм, второй раздел которых так и называется – разработка. Он представляет собой особый тип развития тематического материала экспозиции. Разработочный принцип развития – это вычленение небольших элементов из темы: мотивов, фраз (то есть использование приема структурного дробления темы) и самостоятельное развитие этих элементов с помощью интонационно-ритмических изменений, секвентного повторения, тонально-гармонического и фактурно-тембрового преобразования. В связи с этим экспозиционный тематизм очень часто приобретает не только новые внешние, но и внутренние выразительные качества. Разработочный принцип развития редко применяется в других музыкальных формах.

Два последних принципа развития – *производный контраст* и *контраст-сопоставление* – есть взаимодействие двух контрастных тем-образов, их экспонирование и дальнейшее изложение в сложных формах. При этом в первом из них (производный контраст) обязательно предполагается внутреннее интонационно-ритмическое единство противопоставляемых образных начал, как в экспозиции сонатной формы между темами главной и побочной партий. Во втором (контраст-сопоставление) – его нет, ибо сопоставляются разнородные по своим выразительным характеристикам образы, например лирическая тема и хоральная. Контраст-сопоставление – типичный признак сложной трехчастной формы с трио, в которой между первой и второй частями нет никаких музыкальных связей (не случайно трио нередко называют пьесой внутри пьесы). Вследствие качественного отличия производного контраста от контраста-сопоставления можно сказать, что производный контраст подчеркивает процессуальную сторону формы, то есть ее единство, а контраст-сопоставление – ее архитектурные свойства, то есть структурную дробность, расчлененность.

Принципы контраста и тождества. Контраст в музыкальной форме – это наличие различия, противоположности, противопоставления между музыкальными темами-образами, частями, выраженное в меньшей или большей степени и реализуемое с помощью разных музыкальных средств. Контраст – понятие чрезвычайно емкое и многообразное по формам проявления, силе действия, способам возникновения и средствам его достижения. Он всегда предполагает взаимодействие минимум двух противоположных тем-образов, вносит в музыку новое содержание, обогащая его разными красками, эмоциями. Кроме этого, он позволяет слушателю понять, в каком направлении движется развитие сочинения, например от мрачного подавленного настроения – к более светлому и радостному или, наоборот, от лирического – к драматическому и т.д.

Типы контраста можно систематизировать по двум признакам: 1) по степени и характеру противопоставления, 2) по уровню и месту действия в форме.

1. Степень и характер противопоставления предполагает три градации контраста по количеству и качеству изменения элементов сопоставляемых музыкальных тем-образов: дополняющее сопоставление, оттеняющее сопоставление и конфликтное противопоставление. Первое из них зиждется

на раскрытии различных сторон единой музыкальной сущности, создавая собирательный образ, проявляющийся не в одном, а в нескольких дополняющих друг друга образах. Так, в основе многочисленных лирических и танцевальных пьес лежит дополняющий контраст, как отображение разнообразных сторон лирической, лирико-танцевальной сферы содержания. Например, в прелюдиях, ноктюрнах, вальсах, мазурках Ф. Шопена. То же самое можно сказать и о вокальных куплетных формах, в которых припев – естественное дополнение к запеву.

Второй тип контраста – оттеняющее сопоставление – принципиально не отличается от первого, но по сравнению с ним имеет большую степень различий между сопоставляемыми темами. Возникающие при этом новые музыкальные образы даны не в столкновении и не выходят за рамки одной образной сферы, например лирической. Такие отношения характерны для многих сложных форм, например между образами первой и второй частей в сложной трехчастной форме, между рефреном и эпизодами в рондо. Ярко выраженное внутреннее тематическое сопоставление используется в области многих жанров – в маршах, вальсах, полонезах, экспромтах, скерцо и других концертных пьесах.

Конфликтное противопоставление – третий и наиболее сильный тип контраста как по внешним признакам, так и по внутренним качествам. Он предполагает обязательное столкновение ярко различных по смыслу и характеру образов, принадлежащих к различным образным сферам. Это противопоставление выражается в форме активной борьбы, например лирического и драматического, мрака и света, утонченного и грубого, примитивного и возвышенного, объективного и индивидуального. Демонстрация борьбы таких противоречивых, вплоть до антагонистичности, начал требует особой остроты, динамичности и всегда большой степени драматизма в отображении того или иного музыкального содержания.

Естественно, что в масштабах малых форм конфликтное противопоставление невозможно, за редким исключением (А. Скрябин. Прелюдия для фортепиано op. 33 № 3). Главное его условие – значительная временная протяженность, чтобы показать различные этапы борьбы, перемены направления в развитии, перерождение образов, конечный результат конфликта. В связи с этим наиболее подходящими для конфликтного противопоставления оказываются жанры оперы, оратор-

рии, симфонии, а наиболее типичной формой – сонатная и родственные ей одночастно-поэмные формы (баллады Ф. Шопена, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» П. Чайковского).

Таким образом, степень и характер противопоставления во многом определяют сущность и свойства контраста в музыке. Необходимо иметь в виду, что предложенная классификация типов контраста, как и другие образно-художественные классификации, не является безусловной, ибо грани, отделяющие один тип от другого, особенно первых двух, не всегда отчетливы, бесспорны и требуют осторожности в определениях.

2. *По уровню и месту действия в форме* контрастировать между собой могут любые ее элементы – от самых частных и малых до самых общих и крупных. Так, на уровне средств выразительности особенно рельефным и впечатляющим является мелодический контраст. Поддержанный фактурными, тембровыми средствами, он может стать основой любого типа противопоставления. На уровне структуры в простых и сложных формах контраст проявляется в сменах функций – движение от изложения темы к ее развитию, от развития к репризе и в последовании разделов внутри одной композиции или между самостоятельными частями цикла (сюиты, концерта, симфонии). На уровне драматургии в ораториальных и оперных жанрах разные типы контраста-конфликта становятся основой соотношения главных идей, образов и средств их воплощения. Каждый из описанных уровней контраста может достигать значительной силы по отдельности, в совокупности же динамика их и напряженность особенно впечатляющи (табл. 9).

Итак, были затронуты два вопроса о контрасте в музыке. Первый – его внутренний характер и степень противопоставления, второй – конструктивное действие в условиях простых, сложных сонатных и циклических форм. Сложная проблема контраста этими двумя признаками не ограничивается. Чтобы понять его суть, осознать значение в музыкальном сочинении, необходимо ознакомиться и со вторым, противоположным ему, важнейшим принципом музыкального движения – принципом тождества, или повторности. Именно эти два принципа – тождества и контраста – во взаимодействии друг с другом и составляют сущность формообразования в музыке. Они создают ту гармонию равновесия, устойчивости и внутренней пропорциональности, которыми особенно отличаются классические сочинения.

Типы контраста в музыкальной форме

Типы и степень контраста	Характер противопоставления	Уровень и место действия в музыкальной форме
1. Дополняющее сопоставление. Наименьшая степень контраста	Единая музыкальная сущность, воплощаемая через несколько близких тем-образов. Лирические пьесы, танцевальные жанры: Ф. Шопен – ноктюрны, прелюдии, вальсы. В вокальных формах – это соотношение между запевом и дополняющим его припевом	Первый уровень: средства выразительности. Например, мелодико-вариантное, гармоническое, фактурное, регистрово-тембровое сопоставление тем-образов. Второй уровень: структурный. Может использоваться между частями в любом типе простых и сложных форм
2. Оттеняющее сопоставление. Ярко выраженная степень контраста, как бы крайние стороны, но одной сущности	Единая музыкальная сущность, воплощаемая через несколько ярко окрашенных тем-образов, существующих в музыкальных произведениях без столкновения и конфликта. Например, в маршах, экспромтах, скерцо	Первый уровень: средства выразительности. Например, интонационно-мелодический контраст, тонально-гармоническое сопоставление, метроритмическое и темповое преобразование тем-образов. Второй уровень: структурный. Может использоваться между частями сложных форм: 3-частных, рондо, рондосонатных
3. Конфликтное противопоставление. Наивысшая степень контраста, большая степень драматизма разных сущностей	Столкновение двух (реже больше) противоположных по содержанию музыкальных сущностей, воплощаемых через ярко контрастные темы-образы, существующие в музыкальном произведении в состоянии активной борьбы, вплоть до антагонизма. Например: в симфонии, опере, оратории	Взаимодействие первых двух уровней: контраста средств выразительности и динамичной смены функций частей в масштабных формах. Третий уровень: драматургический. Может использоваться в сонатных, сонатно-симфонических, контрастно-составных крупных циклических жанрах, оратории, опере

Тождество в музыкальной форме – это наличие сходства, совпадения, повторяемости между темами, частями, разделами, выраженное в той или иной степени и реализуемое с помощью подобных музыкальных средств. Если контраст в музыке есть накопление и обострение изменений, то повторность есть отсутствие принципиальных изменений, минимум различий. Количество и качество изменений в повторяемых элементах (темах, разделах, частях формы) определяют градации тождества. Самая большая степень идентичности – буквальное, точное повторение, лишенное каких-либо изменений, зафиксированных композитором в нотном тексте. Самая большая степень изменения при тождестве – варьированное повторение, которое также должно отвечать тем же требованиям узнаваемости и неизменности сути содержания первоначального музыкального материала, как и при точной повторности.

Как было сказано, принципы тождества и контраста взаимодействуют, но в одних музыкальных структурах доминирует тождество, а в других – контраст. Многие простые формы, особенно в вокальной и инструментальной народной музыке, строятся на преобладании принципа тождества. Это народные песни, танцы, хороводы, а также миниатюры из классического репертуара. Сложные и циклические формы в большинстве случаев используют синтез обоих принципов с определяющей ролью принципа контраста.

Принципы тождества и контраста – универсальное явление в музыке, основа ее формообразования; они естественно дополняют и сменяют друг друга, обеспечивая живой процесс музыкального движения. Роль их в раскрытии образно-художественного содержания огромна, так как они способствуют осознанному восприятию музыки и активному сопереживанию слушателем.

Вопросы и задания

1. Назовите группы музыкальных форм из классификации и перечислите все формы в каждой из них.

2. Перечислите функции частей музыкальной формы, типы изложения, принципы развития, типы контраста и тождества, дайте определение каждому из этих понятий.

Тема 4. ПРОСТЫЕ ФОРМЫ: ПЕРИОД И ОДНОЧАСТНАЯ ФОРМА, ПРОСТАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА, ПРОСТАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

Каждая музыкальная форма имеет несколько признаков, определяющих ее тип и отличающих ее от других форм. По классическим законам таких признаков три: тематический, структурный и масштабный. Наиболее ярко и наглядно все они проявляются в первых экспозиционных частях музыкальных произведений. Именно строение первых частей есть главный критерий принадлежности сочинения к той или иной разновидности формы.

Для простых структур характерны следующие признаки: 1) тематический – в любой простой форме излагается одна тема; 2) структурный – первая часть простой формы всегда представляет собой наименьшую форму – период, остальные подобны ей; 3) масштабный – масштабы каждой части простой формы наименьшие (от восьми тактов), называется такая форма музыкальной миниатюрой (табл. 10).

Таблица 10

Простые формы

Период и одночаст- ная форма	Простая двухчастная форма		Простая трехчастная форма		
	2	3	4	5	6
1	2	3	4	5	6
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> ₍₁₎
изложение темы*	изложение темы	развитие темы	изло- жение темы	разви- тие темы	повторе- ние темы

* Период может быть формой самостоятельной миниатюры, например в жанре прелюдии.

Продолжение табл. 10

1	2	3	4	5	6
период	период	построение развивающего или дополняющего типа	период	построение развивающего типа	период
8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов
I часть	I часть	II часть	I часть	II часть середина	III часть реприза точная или видоизмененная
одночастная форма	двухчастная форма в инструментальной музыке		трехчастная форма		
	в вокальной музыке – куплетная				
	I часть запев	II часть припев			

Методика рассмотрения теоретического материала по всем музыкальным формам в данном тексте будет состоять из трех вопросов: определение формы, типы данной формы с характеристикой каждого из них и сфера применения данной формы в музыке.

Период – наименьшая форма изложения законченной музыкальной мысли, музыкальной темы, завершенная каденцией в начальной или новой тональности (в таблицах обозначается буквой *a*). Масштабы классического периода – восемь тактов, в быстром темпе и в размере две четверти может быть шестнадцать тактов (все описанные здесь нормы были выработаны в музыке венских классиков Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена во второй половине XVIII в. и во многом сохраняются до сих пор). Масштабы периода могут быть увеличены с помощью дополнения и расширения (иногда расширения и дополнения одновременно). Первое средство – внешнего порядка, так как увеличивает масштабы периода после заключительной каденции дополнительным проведением элементов тем и еще одной каденцией, второе – внутреннее средство, ибо с помо-

щью секвенции, прерванного оборота или каких-либо других средств отодвигается заключительная каденция, чаще всего расширение происходит во втором предложении (рис. 5).

I предложение	II предложение	дополнение
4 такта	4 такта 7–8-й такты – заклучительная каденция на тонике	2–4 такта (или больше) – вторая каденция (внешнее средство)
I предложение	II предложение	расширение
4 такта или 5–6 тактов (редко)	5–6–7 тактов, т.е. увеличе- ние масштабов до заклю- чительной каденции, расширение второго предложения с помощью прерванных оборотов, сек- венций, вариационных по- вторений	заклучительная ка- денция – последние два такта периода (внутреннее средство)

В периоде нередко дополнение и расширение могут быть одновременно.

Рис. 5. Средства увеличения масштаба периода

Строение периода предполагает деление на более мелкие построения: предложения – по четыре такта, фразы – по два такта или две сильные доли, мотивы – по одному такту или с одной сильной долей, субмотивы – по полтакта или по одной интонации. Естественно, что строение каждого периода индивидуально и не обязательно должно содержать все названные элементы. Чаще всего период состоит из двух предложений, но возможно его строение из трех или даже четырех предложений. Они могут быть как тематически разными, что бывает редко, так и с повтором какого-либо из начальных предложений дважды, что случается чаще.

Тематическое содержание периода – это интонационно-ритмическое соотношение его предложений. Различают три типа периода: 1) повторного строения, в котором второе предложение повторяет первое точно или видоизмененно, полностью или частично; 2) период неповторного строения, в кото-

ром предложения тематически разные; 3) период единого строения, то есть не делящийся на предложения (рис. 6):

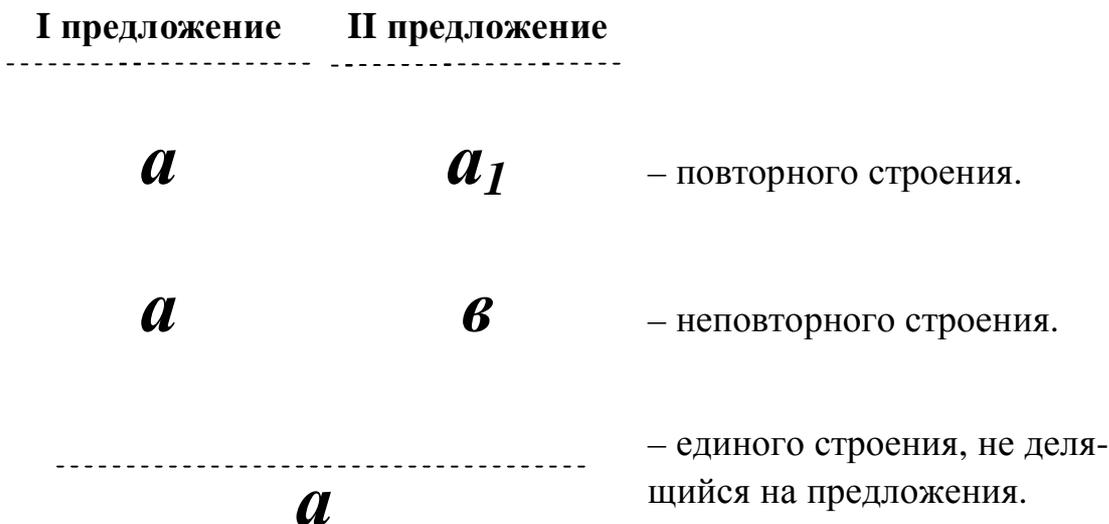


Рис. 6. Типы тематического соотношения предложений в периоде

Для определения типа периода необходимо сравнить мелодию первого и второго предложений, то есть первый и пятый такты.

Внутренняя организация периода – это деление его на предложения, фразы, мотивы, образующие определенные *типы масштабно-тематического строения*. Известны четыре их основных типа: *периодичность*, при которой период делится на одинаковые по количеству тактов построения: либо предложения по четыре такта (4+4), либо и на предложения и на фразы по два такта (2+2+2+2), либо на мотивы по одному такту (1+1+1+1). Второй тип – *суммирование*, при котором первое предложение делится на две фразы, а второе неделимое (2+2+4). Третий тип – *дробление*, противоположный суммированию (4+2+2). Четвертый тип: *дробление с замыканием*, в котором после дробления темы на более мелкие построения используется суммирующее замыкающее построение (2+1+1+4). При довольно частом применении основных типов масштабно-тематического строения в музыке возможны и различные индивидуальные варианты, например двойное суммирование (1+1+2+4), или двойное дробление (4+2+1+1), или совмещение разных типов в разных предложениях (2+1+1 + 2+2 – дробление и периодичность) (рис. 7).

	I предло- жение		II предло- жение		
	-----		-----		
1)	4 такта		+ 4 такта		– четная периодичность из двух предложений;
2)	2	+2	+2	+2	– четная периодичность из четырех фраз;
	фраза	фраза	фраза	фраза	
3)	1+1	+1+1	+1+1	+1+1	– нечетная периодичность из восьми мотивов;
	мотив				
4)	2+2		+4		– суммирование;
5)	1+1+2		+4		– двойное суммирование;
6)	4		+2+2		– дробление;
7)	4		+2+1+1		– двойное дробление;
8)	2+1+1		+4		– дробление с замыканием;
9)	4		+1+1+2		– дробление с замыканием.

Рис. 7. Типы масштабно-тематического строения периода

Тонально-гармонический план периода включает в себя все тональности, используемые при изложении темы в соответствующем музыке порядке и функционально-аккордовое наполнение двух каденций: половинной – в конце первого предложения (четвертый такт) и заключительной – в конце второго (седьмой, восьмой такты). Первое предложение в четвертом такте завершается кадансовым квантсексаккордом и доминантой, второе – кадансовым и доминантой в седьмом такте и тоникой в восьмом. Если период завершается в начальной тональности, он называется однотональным, если в новой – модулирующим. Возможны и отклонения как внутри однотонального, так и модулирующего периода. Если же период завершается не на тонике, а на доминанте, то он называется открытым, или незамкнутым (чаще всего это происходит при его дальнейшем повторении) (рис. 8).

Одночастная форма – это период, используемый в качестве изложения законченной инструментальной или вокальной миниатюры. Чаще всего он повторяется дважды либо повторяется только второе предложение его. В этих пьесах возможны вступление и кода. Эта форма встречается в музыке редко, например в жанре прелюдий, в пьесах циклических сюит (Р. Шуман «Карнавал»).

I предложение		II предложение		ТИП
1)	главная тональность	возможны отклонения	7–8-й такты – каденция в главной тональности	– однотональный период, или однотональный с отклонениями;
2)	главная тональность	возможны отклонения	7–8-й такты – каденция в новой тональности	– модулирующий период, или модулирующий с отклонениями;
3)	главная тональность	возможны отклонения	8-й такт – остановка на доминанте	– открытый, или незамкнутый, период*;
4)	главная тональность	4-й такт – половинная каденция на доминанте	7–8-й такты заключительная каденция: K ₄ ⁶ – Д Т	– классический тип гармонического оформления половинной и заключительной каденций в периоде

Рис. 8. Типы тонально-гармонического плана периода

Период присутствует во всех музыкальных произведениях, так как он является формой изложения темы, то есть первой частью любой формы. В некоторых жанрах миниатюры, например в прелюдиях, период может стать формой самостоятельной пьесы (Ф. Шопен – прелюдии ми минор, си минор, ля мажор, до минор из цикла «Двадцать четыре прелюдии» op.28).

Методика анализа периода

Определить:

- 1) тональность произведения;
- 2) масштабы периода по заключительной каденции (8 тактов, 16 тактов в быстром темпе или др.);
- 3) строение периода, разделяя его на предложения (по 4 такта), фразы (по 2 такта), мотивы (по 1 такту), субмотивы (по 0,5 такта);
- 4) тип масштабнo-тематического строения периода: периодичность (2+2+2+2; 4+4), суммирование (2+2+4), дробление (4+2+2), дробление с замыканием (2+1+1+4), двойное суммирование (1+1+2+4), двойное дробление (4+2+1+1);

* Открытые периоды чаще всего используются в тех случаях, если начальная тема повторяется дважды, например в танцевальных жанрах.

5) тип периода, сравнивая начало I и II предложений: повторный, неповторный, неделимый;

б) тонально-гармонический план: однотональный, модулирующий, период с отклонениями и незамкнутый, завершённый на доминантовой гармонии; гармоническое содержание половинной и заключительной каденций;

7) наличие средств увеличения масштабов периода:

- расширение – до каденции,
- дополнение – после каденции, т.е. тоники,
- возможно расширение и дополнение одновременно.

Анализ музыкального произведения:

В вокальных произведениях читаем текст.

Определить:

- 1) тональность произведения;
- 2) начало темы, если есть вступление – выделить его;
- 3) границу периода по заключительной каденции, считая такты (8, 16 и др.), изложение темы – обозначается маленькой буквой *a*;

4) строение и тонально-гармонический план периода (по методике анализа периода).

После изложения темы композитор:

- а) развивает тему – *b*,
- б) повторяет тему точно – *a* или варьированно – *a*₁,
- в) излагает новую тему – *b*.

Анализируем второе построение: определяем масштабы, строение, тонально-гармонические средства;

а) если второе построение – развитие темы и на этом завершается произведение – значит это простая 2-частная форма; если далее излагается повторение первой части – это реприза простой 3-частной формы, проанализируем, чем она отличается от первой части;

б) если за заключительной каденцией продолжается произведение – значит это кода;

в) если коды нет, а далее излагается новая контрастная тема, то перед вами сложная форма (3-частная, рондо или какая-либо другая), анализируем эту новую часть по описанной уже методике (см. вопросы, начиная с первого).

Простой двухчастной называется форма, состоящая из двух частей, в первой из которых излагается тема в форме периода, а во второй она развивается (в схемах первая часть обозначается *a*, вторая – *b*). В инструментальной музыке простая двухчастная форма – репризная и безрепризная. В репризной форме, встречаемой редко, во втором предложении второй части повторяется одно из предложений первой части, выполняя функцию репризы. В безрепризной, используемой в большинстве случаев, такого повторения нет. В связи с этим в репризной форме изменяются масштабы развивающего построения: оно занимает одно предложение (4 такта), в безрепризной – всю вторую часть (рис. 9).

Типы простой двух- частной формы	I ПЕРИОД		II ПЕРИОД	
	I пред- ложение	II пред- ложение	I предло- жение	II пред- ложение
РЕПРИЗНАЯ	изложение темы		развитие темы	реприза
	<i>a</i>	<i>a₁</i>	<i>b</i>	<i>a₁</i>
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b(a)</i>
	4	4	4	4
	8	8	8	8
БЕЗРЕПРИЗНАЯ	изложение темы		развитие темы	
	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b₁</i>
	<i>a</i>	<i>a₁</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>

Рис. 9. Простая двухчастная форма в инструментальной музыке

В вокальной музыке двухчастная форма называется *куплетной*. Наиболее распространенный ее тип, припевная форма, состоит из запевной первой части и припевной второй (иногда они меняются местами). Функция припева – чаще всего дополняющая запев, реже развивающая его. Масштабы припева могут быть от одной-двух фраз до периода. Второй тип куплетной формы – без припева, то есть без повторения припевной части после каждого запева (табл. 11).

Типы куплетных форм

Типы	Строение	Характеристика
Куплетная форма с припевом	Простая двухчастная форма	Первая часть – куплет (запев) в форме периода, иногда менее или более сложная форма. Вторая часть – припев в форме периода или предложения, нескольких фраз. Запев и припев могут меняться местами
Куплетная форма без припева	Простая двухчастная форма	Первая часть – изложение темы в форме периода. Вторая часть – развитие темы в виде построения развивающего или дополняющего типа
Куплетно-вариационная форма	Простая двухчастная форма	Первая часть – запев – вокальная мелодия остается неизменной, аккомпанирующие голоса обновляются в каждом куплете (интонационно-ритмическое, гармоническое, фактурное варьирование). Вторая часть – припев – повторяется неизменно
Куплетно-вариантная форма	Простая двухчастная форма	Первая и вторая части в каждом следующем куплете – новый вариант музыки. Существенное преобразование и мелодии, и аккомпанемента, каждый куплет как новый этап развития, при этом начало куплета может оставаться неизменным (ладовое, тональное, фактурное, динамическое варьирование)
Куплетная форма без припева	Одночастная форма	Первая часть – изложение темы, ее развитие и завершение в форме простого периода с расширением и дополнением либо сложного периода, и в первом, и во втором случаях со вступлением и кодой

Вокальные формы не ограничиваются только куплетными. В более широком значении все они называются строфическими формами, так как всегда связаны с поэтическим текстом, делящимся на стихотворные строфы. По сравнению с инструментальными формами они более индивидуальны, зависимы от структуры и содержания текста.

Сфера применения простой двухчастной формы – инструментальная миниатюра в большинстве случаев из детского репертуара («Детский альбом» П. Чайковского); в вокальной музыке – песня, реже романс; часть более крупной сложной или циклической формы в инструментальной и вокальной музыке.

Простой трехчастной формой называется репризная форма, в первой части которой излагается тема в форме периода, во второй – середине – она развивается, а в третьей – репризе – повторяется точно или варьированно (в схемах обозначается: $a-b-a_1$). Два типа трехчастных форм господствуют в инструментальной и вокальной музыке: однотемная и двухтемная. Последняя из них применяется редко (рис. 10).

В однотемной форме после изложения темы в первой части во второй – она развивается, а в третьей – повторяется. В двухтемной трехчастной форме в середине вместо развития темы первой части излагается вторая новая тема, в репризе же вновь повторяется первая тема. Строго говоря, двухтемная трехчастная форма должна быть отнесена к промежуточным формам, так как по тематическому признаку – наличию двух разных тем – она принадлежит уже не к простым, а к сложным формам. По структурному же признаку и масштабам вторая и третья части в ней излагаются в форме периода, значит, вполне соответствуют требованиям простых форм.

Важной чертой трехчастных форм является принцип репризности, один из основополагающих принципов музыкального формообразования в целом. Тип репризы во многом определяет динамику формы, ее внутреннее единство, выявленность процессуального и архитектурного начал. В любой музыкальной форме всегда взаимодействуют два взаимодополняющих начала: архитектурное и процессуальное. Первое из них проявляется в подчеркивании четкости, ясности, расчлененности формы на разделы, построения, части. Второе – в слитности, неделимости, единстве всех составляющих эле-

ментов произведения. В связи с этим тот или иной тип репризы как итоговой части может усиливать либо архитектурные свойства композиции, либо процессуальные.

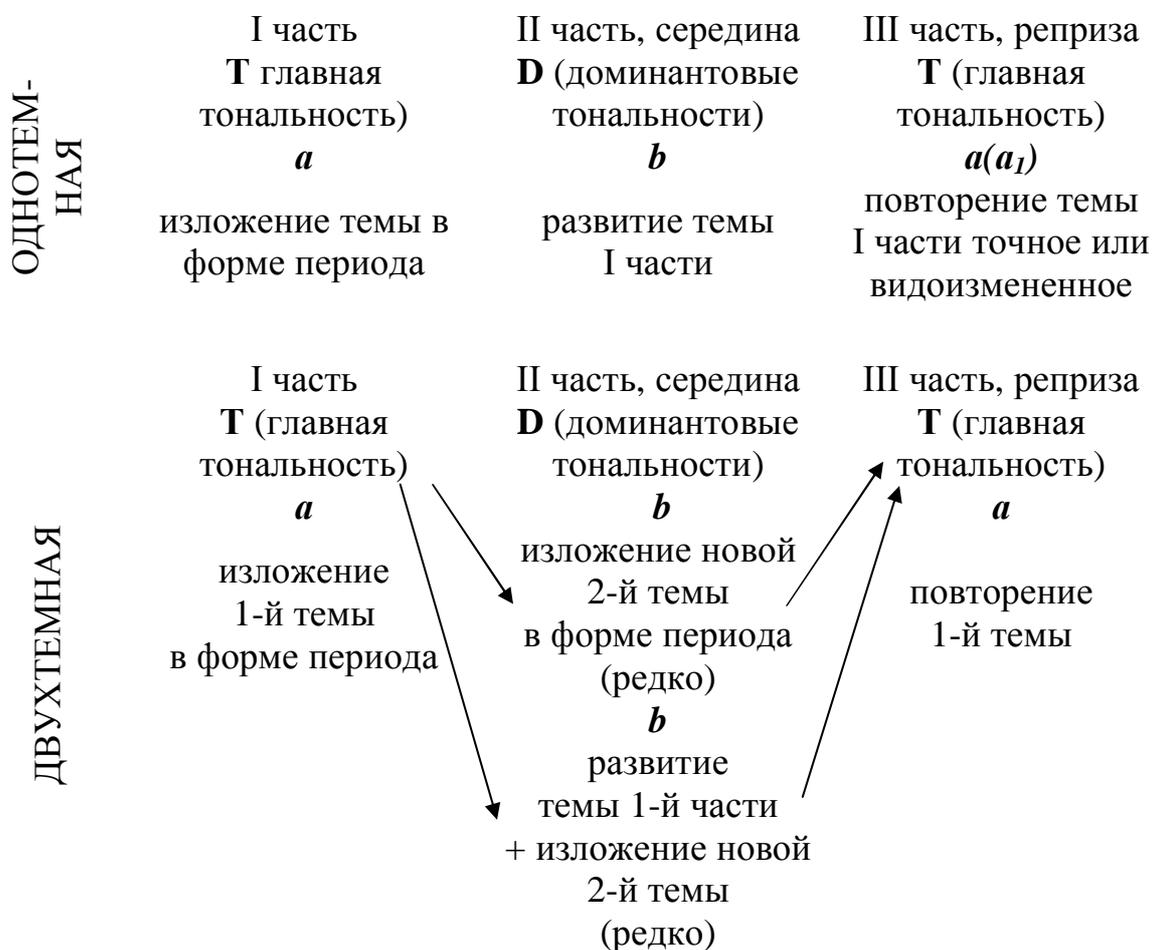


Рис. 10. Типы простой трехчастной формы

Три типа реприз выявляют индивидуальность каждой простой трехчастной формы: 1) точная реприза, или буквальная; 2) варьированная реприза с изменением внешнего облика темы (варьирование элементов мелодии, ритма, ладогармонических или фактурных средств); 3) динамическая, или динамизированная, предполагающая коренное изменение внутренних качеств темы, способствующая трансформации образа. Первый тип репризы усиливает архитектурные черты формы, последний подчеркивает процессуальные. Неполная, или сокращенная, реприза встречается только в сложных трехчастных формах (табл. 12).

**Типы реприз в трехчастных формах
(простых и сложных)**

Типы реприз	Характеристика
Буквальная (точная, статическая)	Третья часть повторяет первую часть без каких-либо изменений. В сложных формах не выписывается; обозначается <i>da capo al Fine</i>
Вариационная (варьированная)	Третья часть повторяет первую часть с изменениями: от незначительных украшений мелодии до больших преобразований в мелодике, ритмике, фактуре, однако не затрагивающих сущность музыкального образа
Динамизированная (динамическая)	Третья часть представляет собой существенным, коренным образом измененную первую часть, что отражается в мелодике, ритмике, фактуре, гармонии, динамике, ладотональности, темпе, вместе взятых, т.е. приводит к трансформации музыкального образа
Масштабно-сокращенная (неполная), для сложных форм	Третья часть повторяет первую часть не полностью, чаще лишь начальный период. Например: первая часть в сложной трехчастной форме написана в простой двух- или трехчастной форме – в репризе повторяется лишь начальная тема (первый период)

Сфера применения простой трехчастной формы: инструментальная миниатюра в жанрах прелюдии, этюда, танцевальной музыки, программных пьес детского репертуара. В вокальной музыке – романс, оперные сольные номера: ария, ариозо, ариетта, а также часть более крупной сложной или циклической инструментальной, вокальной формы.

Методика анализа простой формы состоит в следующем:

1. Дать образную характеристику основным частям и произведению в целом, опираясь на образное содержание начальной темы, ее развитие и репризное повторение (если оно есть).

2. Дать определение формы, ее типа и сделать структурный анализ по образцу формы-схемы.

3. Проанализировать начальную тему-период по методике анализа периода и каждый следующий раздел формы.

4. Определить функции разделов формы: вступление, первоначальное изложение темы, середина, связка, предыкт, реприза, заключение, или кода.

5. Определить тип изложения в каждом разделе: экспозиционный, срединный, заключительный по следующим показателям:

- тематическим;
- тонально-гармоническим;
- структурным.

6. Выявить принципы развития в данной форме: точное, варьированное или динамизированное повторение, наличие или отсутствие контраста сопоставления, полифонические средства развития.

7. *Сделать краткие выводы:* указать типичные черты формы и ее индивидуальные особенности.

Вопросы и задания

1. Назовите основные отличительные признаки простых форм (двух- и трехчастной).

2. Дайте определение каждой из них, обозначьте типы каждой формы, типы реприз в простых трехчастных формах.

3. Какова сфера применения простых форм?

4. Сделайте письменный структурный анализ одного-, двух произведений, используя соответственные методики.

Тема 5. СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ: СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА, РОНДО И ВАРИАЦИИ

Сложные музыкальные формы отличаются от простых по тем же трем признакам, что и простые от сложных: тематическому, структурному и масштабному. С точки зрения тематизма в любой сложной форме излагаются две или более контрастных тем, в структурном отношении каждая часть сложной формы представляет собой простую двух- или трехчастную форму, то есть больше периода. Масштабы сложной формы соответственно значительно больше масштабов простой, называется такая любая сложная форма концертной пьесой (табл. 14).

Сложная трехчастная форма – это репризная форма, основанная на контрасте двух тем, излагаемых в первой и второй частях, называемых средней, каждая из которых представляет собой простую двух- или трехчастную форму. В первой части излагается первая тема, во второй – вторая, то есть новый контрастный тематический материал, в третьей – репризе – повторяется первая часть. В схемах сложных форм части обозначаются большими буквами: А – В – А (табл. 13, 14).

Таблица 13

Сложная трехчастная форма

А	В	А ₍₁₎
Изложение и развитие 1-й темы	Изложение и развитие 2-й контрастной темы	Повторение 1-й темы
<i>a</i> <i>b</i>	<i>c</i> <i>d</i>	<i>a</i> ₍₁₎ <i>b</i> ₍₁₎
Простая 2-частная форма	Простая 2-частная форма	Простая 2-частная форма
<i>a</i> <i>b</i> <i>a</i>	<i>c</i> <i>d</i> <i>c</i>	<i>a</i> ₍₁₎ <i>b</i> ₍₁₎ <i>a</i> ₍₂₎
Простая 3-частная форма	Простая 3-частная форма	Простая 3-частная форма
I часть сложной формы	II – средняя – часть сложной формы	III часть – реприза сложной формы

Сложные формы

Сложная трехчастная форма*			Форма рондо							Форма вариаций				
А	В	A ₍₁₎	А	В	A ₍₁₎	С	A ₍₂₎	...	А	А	A ₁	A ₂	A ₃	и т.д
I часть	II часть средняя	III часть реприза	I часть рефрен	II часть первый эпизод	III часть рефрен	IV часть второй эпизод	V часть рефрен	...	рефрен					
изложение первой темы	изложение второй контрастной темы	повторение первой части	первая тема	вторая тема	первая тема	третья тема	первая тема	...	первая тема	тема вариаций	I вариация	II вариация	III вариация	и т.д
простая двух- или трехчастная форма в каждой части			простая двух- или трехчастная форма, реже период, в каждой части							простая двух- или трехчастная форма в каждой части				
сложная трехчастная форма			венское классическое трехтемное пятичастное рондо							венские классические вариации				

К группе сложных форм относится и более редко используемая сложная двухчастная форма, в которой первая и вторая части подобны этим же частям в сложной трехчастной форме.

Типы сложной трехчастной формы

А	В	A ₍₁₎
I часть	II часть – средняя	III часть – реприза
ТРИО		
Изложение и развитие первой темы	1) изложение и развитие второй контрастной темы; 2) отсутствие связей с крайними частями	Повторение первой части – буквально: <i>da capo al Fine</i>
Простая двухчастная (<i>a b</i>) или трехчастная (<i>a b a</i>) форма	3) простая двух- или трехчастная форма; 4) модуляция-сопоставление;	Простая двух- или трехчастная форма
Главная тональность	5) новая тональность, темп, метр, размер, фактура; 6) преобладание экспозиционного типа изложения; 7) преобладание архитектурного начала над процессуальным; 8) трио, как пьеса в пьесе, не связано с крайними частями	Главная тональность
ЭПИЗОД		
Изложение и развитие первой темы	1) изложение и развитие второй контрастной темы; 2) наличие связей-переходов с крайними частями	Повторение первой части: а) варьированное, б) динамизированное, в) неполное (чаще только начальная часть периода)
Простая двухчастная (<i>a b</i>) или трехчастная (<i>a b a</i>) форма	3) построение развивающего типа; 4) модуляция-переход к новой тональности;	
Главная тональность	5) новая тональность, темп, метр, фактура; 6) преобладание развивающего типа изложения над экспозиционным; 7) преобладание процессуального начала над архитектурным; 8) эпизод тесно связан с крайними частями	Главная тональность

Два типа сложной трехчастной формы получили широкое распространение в инструментальной музыке: сложная трехчастная форма с трио и сложная трехчастная форма с эпизодом. И трио, и эпизод – это средние части формы, отличающиеся друг от друга многими чертами. Главные из них для *трио* таковы:

- обособленность от крайних частей, достигаемая отсутствием связующих построений;
- четкая, ясно очерченная форма – простая двух- или трехчастная, реже дважды повторенный период;
- преобладание экспозиционного типа изложения над развивающим;
- использование контраста-сопоставления между тематизмом первой и второй части, подчеркнутого чаще всего сменой тональности, метра, типа фактуры, темпа (новая тональность появляется без каких-либо переходов путем модуляции-сопоставления);
- преобладание архитектурного начала над процессуальным.

Все перечисленные средства обеспечивают отсутствие внутренней связи между частями, подчеркивая их контрастность, и создают возможность назвать трио пьесой в пьесе. Название трио, которое очень часто обозначается в нотах, связано с тем, что в доклассической музыке средний раздел подобных форм писался для трех инструментов или трех голосов. В классической музыке это правило потеряло свое значение, название же сохранилось.

Характерные черты *эпизода* во многом противоположны чертам трио:

- тесная связь с крайними частями и наличие связующих построений, осуществляющих плавный переход к новому контрастному музыкальному материалу;
- отсутствие четкой формы, деление эпизода на следующие друг за другом разделы, построения;
- преобладание развивающего типа изложения над экспозиционным;
- преобладание процессуального начала над архитектурным, что способствует текучести формы, большей слитности ее частей и динамичности ее развития;
- использование между первой и второй частью контраста-сопряжения, обладающего ярко выраженным внутренним

единством и логикой естественного закономерного перехода от одного вида музыкального содержания (I часть) к новому контрастному: настроению, чувствам, мыслям (II часть).

Нередко черты трио и эпизода совмещаются в одном произведении, в таких случаях необходимо выявить преобладание качеств того или другого типа формы. Например, для большего единства трио с репризой иногда между ними используется связующее построение.

Тип средней части влияет на тип репризы в сложной трехчастной форме. Там, где используется трио, реприза чаще всего буквальная, не выписанная, обозначаемая по итальянски *da capo* (в конце второй части пишется *da capo al Fine*, в конце первой части – *Fine*). Там, где эпизод, реприза всегда выписывается, образуя следующие типы: вариационная, динамизированная и масштабнo-сокращенная (см. табл. 12).

Сфера применения сложной трехчастной формы достаточно широка и многообразна. Прежде всего это жанры танцевальной и маршевой инструментальной музыки, область разнообразных лирических пьес типа ноктюрнов, прелюдий, этюдов, этюдов-картин, музыкальных моментов, экспромтов, программных пьес (например, пьесы из цикла П.Чайковского «Времена года»). При этом сложная трехчастная форма с трио характерна для танцев и маршей, а сложная трехчастная с эпизодом – для лирических пьес медленного или умеренного темпа. В вокальной хоровой музыке эта форма реже привлекает внимание композиторов. Однако возможна как форма оперной арии или крупного концертного хорового сочинения. Широко распространена она в качестве формы части масштабных циклических жанров: средних частей сонатно-симфонического цикла, то есть сонат, концертов, симфоний или частей сюит, кантат, ораторий.

Методика анализа сложной трехчастной формы:

- 1) краткая характеристика образного содержания по тематизму первой, второй (средней) и третьей (репризной) части;
- 2) определение типа формы всего произведения с указанием границ частей и определением структуры каждой части по образцу формы-схемы;
- 3) подробный анализ структуры первой части по методике анализа простой формы и методике анализа периода;

4) подробный анализ структуры второй (средней) части по методике анализа простой формы;

5) обосновать тип средней части (трио или эпизод), подчеркнув отличительные особенности того или иного типа;

6) подробный анализ средств выразительности в первой теме первой части и во второй контрастной теме второй части: мелодии, метроритма, ладотональности, гармонии, фактуры по методике анализа средств выразительности;

7) на основании сравнения репризы с первой частью определяются ее тип и степень изменений, средства варьирования (динамизирования);

8) подробно анализируются структура репризы и изменения в средствах выразительности;

9) *краткие выводы*: указываются типичные черты формы и индивидуальные особенности данного произведения.

Форма рондо. Рондо – это форма, основанная на чередовании начальной темы, называемой рефреном, и излагаемой не менее трех раз с новыми контрастными темами, называемыми эпизодами. В схеме обозначается: А–В–А–С–А ...А (табл. 16).

Таблица 16

Форма рондо

Трехтемное пятичастное классическое рондо				
А	В	А ₍₁₎	С	А ₍₂₎
изложение 1-й темы	изложение 2-й темы	изложение 1-й темы	изложение 3-й темы	изложение 1-й темы
<i>a b</i> простая 2-частная форма, <i>a b a</i> простая 3-частная форма	любая из простых форм или построение развивающе- го типа	<i>a b</i> простая 2-частная форма, <i>a b a</i> простая 3-частная форма	любая из простых форм или построение развивающе- го типа	<i>a b</i> простая 2-частная форма, <i>a b a</i> простая 3-частная форма
рефрен	первый эпизод	рефрен	второй эпизод	рефрен
I часть	II часть	III часть	IV часть	V часть

На протяжении длительного пути развития этой формы в инструментальной музыке были выработаны пять наиболее устойчивых ее типов: 1) старинное рондо, или рондо французских клавесинистов; 2) венское классическое рондо; 3) романтическое рондо; 4) русское песенное рондо; 5) рондо высшего типа, или рондо-сонатная форма. Начиная с XVII в. главный принцип чередования неизменного (рефрен) с изменяемым (эпизодами) сохранился во всех типах этой формы. Трансформировались и преображались на протяжении исторического развития данной формы средства музыкального языка и тематизма, степень контрастного сопоставления рефрена с эпизодами от минимального до контрастов темпа и жанра. При этом общей чертой содержания всех типов рондо является танцевально-песенное жанровое происхождение, накладывающее отпечаток на содержание и тематический облик этих произведений. Рондальные пьесы обычно радостного, оживленного характера с простым, легко запоминающимся интонационно-ритмическим рисунком в быстром или умеренном темпах.

Старинное рондо (A – A₁ – A – A₂ – A ...A), в котором писались многочисленные пьесы для клавесина в XVII – первой половине XVIII в., было однотемным и многочастным (до 17 частей), так как между рефреном (A) и эпизодами (A₁, A₂, A₃ и т.д.) не было тематического контраста. Неизменно повторяемая тема выполняла функцию рефрена, а ее варьированные, измененные проведения – функцию эпизодов. Таковы пьесы Ф. Куперена, Ж. Рамо, Л. Дакена.

Венское классическое рондо уменьшилось в количестве частей (5–7), укрупнилось в масштабах каждой части (простая двух- или трехчастная форма) и приобрело контраст между разделами (рондо Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена). Отсюда сформировалась типичная структура классического рондо – трехтемное и пятичастное рондо (A – B – A₍₁₎ – C – A₍₂₎).

Инструментальные жанры XIX в. – романтическое рондо – и прежде всего крупные концертные пьесы, сохранив основной принцип чередования и контраста, усилили последний большей выразительностью и красочностью (Ф. Шопен, Ф. Мендельсон). Иногда романтическое рондо называют калейдоскопическим в связи с многочисленным количеством в нем ярко контрастных тем-образов (например, в первой части фортепи-

анной пьесы Р. Шумана «Венский карнавал» шесть контрастных тем и одиннадцать частей).

Песенное рондо русских композиторов (иногда его называют «глинкинское» рондо) по структуре подобно венскому классическому. Отличается же оно вокально-песенным тематизмом и меньшими масштабами каждой части. Обычно это период (а не простая двух- или трехчастная форма) становится основой структуры разделов вокального рондо (М. Глинка – каватина и рондо Людмилы, рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила», романсы А. Даргомыжского «Ночной зефир», «Свадьба», А. Бородина «Спящая княжна»). [Одним из первых образцов вокального рондо следует назвать арию Фигаро «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный» из оперы В. Моцарта «Свадьба Фигаро»].

К рондо высшего типа относятся инструментальные формы рондо, в которых проявляются сонатные черты. Прежде всего это рондо-сонатная форма с присущим ей противопоставлением в начале формы – экспозиции и в конце ее – репризе двух контрастных тем, называемых рефреном, и первым эпизодом по форме рондо. По сонатной форме они называются главной и побочной партиями с обязательным тональным контрастом в экспозиции и тональным единством в репризе (А – В – А – С или R – А – В₁ – А). Сформировавшись в творчестве венских классиков, рондо-сонатная форма приобрела устойчивую композиционную схему и поэтому не причисляется к группе смешанных форм (табл. 17).

Структура рондо, как никакая другая типовая схема, имеет многочисленные музыкальные варианты, определяемые либо пропуском рефрена и соединением двух эпизодов подряд (С. Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта», номер «Джульетта-девочка»), либо отсутствием последнего проведения рефрена (А. Даргомыжский. Романс «Свадьба»), либо изменением тональности и мелодико-ритмического облика рефрена при его повторах (С. Прокофьев. Песня «Болтунья»). Благодаря всем этим преобразованиям многие рондальные формы сближаются с другими типами музыкальных форм, например с контрастно-составными, или с так называемыми рондообразными формами: сложной трехчастной с двумя трио, двойной трехчастной, трех–пятичастной формами.

Применение рондальных форм многообразно. В инструментальной музыке – это виртуозные концертные пьесы и часть циклической формы. У венских классиков и других композиторов последующих эпох стало правилом писать финалы сонат, концертов и симфоний в рондальной или рондо-сонатной форме. Многие программные пьесы романтической музыки (например, «Рондо-каприччиозо» Ф. Мендельсона) свидетельствуют о широком диапазоне выразительных возможностей этой формы. Богато представлены рондальные формы в вокальной и оперной музыке: в жанрах русского романса и оперной арии.

Методика анализа формы рондо:

1) краткая характеристика образного содержания тематизма рефрена и эпизодов;

2) определение типа рондо и структуры произведения: количество частей и тем, их расположение. Структурный анализ по образцу формы-схемы;

3) подробный анализ рефрена рондо по методике анализа периода и простой формы;

4) характеристика изменений рефрена при повторных проведениях: в масштабах, форме, тональном плане, средствах выразительности;

5) характеристика эпизодов с точки зрения тематизма (степень контраста по отношению к рефрену, преобладание экспозиционных или развивающих средств в изложении); структуры (масштабы, наличие или отсутствие ясной и четкой формы, тонально-гармонической устойчивости или неустойчивости);

б) *краткие выводы:* типичные черты формы и индивидуальные особенности данного произведения, стилевая принадлежность данного рондо к классическому или романтическому типу.

Форма вариаций. Вариации – это форма, состоящая из изложения темы и ее неоднократных видоизмененных повторений, называемых вариациями. Вариации пишутся на собственные темы (обычно одну, реже две) или на заимствованные (например, Л. Бетховен – Вариации для фортепиано на тему Диабелли, двойные вариации из его Пятой симфонии «Анданте»). Количество вариаций разное: от двух до тридцати и более (табл. 18).

Таблица 17

Типы формы рондо

1. Старинное рондо французских клавесинистов	A	A₁	A	A₂	A	A₃	A...				
	рефрен	первый эпизод	рефрен	второй эпизод	рефрен	третий эпизод	рефрен				
	однотемное многочастное рондо										
2. Венское классическое рондо	A	B	A₍₁₎	C	A₍₂₎	...	A				
	рефрен	первый эпизод	рефрен	второй эпизод	рефрен	...	рефрен				
	трехтемное пятичастное рондо										
3. Романтическое рондо, калейдоскопическое	A	B	A	C	A	D	A	E	A	...	A
	рефрен	первый эпизод	рефрен	второй эпизод	рефрен	третий эпизод	рефрен	четвертый эпизод	рефрен	...	рефрен
	многотемное многочастное рондо										
4. Рондо высшего типа, или рондо-сонатная форма	T	D	T		T	T	T				
	A	B	A	C	A	B₁	A				
	рефрен	первый эпизод	рефрен	второй эпизод, или R-разработка	рефрен	первый эпизод	рефрен				
	главная партия	побочная партия	главная партия		главная партия	побочная партия	главная партия				
	экспозиция рондо-сонатной формы				реприза рондо-сонатной формы						
5. Вокальное рондо – песенное «глинкинское»	A	B	A₍₁₎	C	A₍₂₎	...	A				
	рефрен	первый эпизод	рефрен	второй эпизод	рефрен	...	рефрен				
	подобно по структуре классическому рондо										

Форма вариаций

Венские классические вариации (орнаментальные, фигурационные)			
A	A ₁	A ₂	A ₃ * и т.д.
изложение темы	первое развитие темы	второе развитие темы	третье развитие темы
<i>a b</i>	<i>a b</i>	<i>a b</i>	<i>a b</i>
простая 2-частная форма	простая 2-частная форма	простая 2-частная форма	простая 2-частная форма
<i>a b a</i>	<i>a b a</i>	<i>a b a</i>	<i>a b a</i>
простая 3-частная форма	простая 3-частная форма	простая 3-частная форма	простая 3-частная форма
I часть – тема вариаций	первая вариация	вторая вариация	третья вариация

Вариационность, как общий принцип обновленного повторения, встречается во всех видах музыкальных форм. В вариационном цикле он становится главенствующим формообразующим средством. Зародившись в народной музыке, форма вариаций в профессиональном композиторском творчестве обрела несколько устойчивых типов. В первую группу, называемую *строгими вариациями*, входят следующие: 1) старинные вариации, или вариации на басса остинато, то есть на неизменную басовую тему; 2) венские классические вариации, или орнаментальные и фигурационные по методам варьирования; 3) глинкинские вариации, или вариации на сопрано остинато, то есть на неизменную в каждой вариации мелодию. Вторую группу образуют *свободные жанрово-характерные вариации* XIX в. (табл. 19).

* В вариациях по сравнению с темой, кроме обязательного интонационно-ритмического, фактурного и регистрово-тембрового варьирования, возможны изменения размера, темпа, лада при сохранении в каждой из них формы, масштабов и тонально-гармонического плана темы.

Типы вариаций

Тип	Характеристика
1. Строгие вариации	<p>Вариации на тему, неизменно повторяемую в басовом голосе. Развитие в них происходит в постоянно обновляемых верхних голосах. Количество вариаций от 5–6 до 10 и более. В первой половине XVIII в. эта форма применялась в жанрах пассакальи, чаканы (И.-С. Бах, Г. Ф. Гендель), у венских классиков (вторая половина XVIII в.) и романтиков (XIX в.) использовалась редко. В музыке XX в. получила новое развитие (Д. Шостакович, П. Хиндемит, И. Стравинский)</p>
1.1. Вариации на басо остинато, или старинные (инструментальные)	
1.2. Венские классические вариации, орнаментальные и фигурационные (инструментальные)	
1.3. Вариации на сопрано остинато, так называемые глинкинские (вокально-хоровые)	<p>Тема излагается самостоятельно, а потом на нее пишутся вариации. В каждой вариации сохраняются следующие характеристики темы: главные, опорные звуки мелодического рисунка, тонально-гармонический план, форма (простая двух- или трехчастная), масштабы, метр, темп. В связи с этим тема, образно говоря, – «диктатор» музыкальной формы, что обеспечивает ей единство и цельность. Развитие в них происходит за счет мелодико-ритмического варьирования (орнаментальность), регистрово-тембрового и фактурного (фигурационность) преобразования. Количество вариаций от 5–6 до 10 и более (Л. Бетховен – 32 вариации до минор для фортепиано)</p>
2. Свободные, жанрово-характерные (инструментальные) вариации	<p>Вариации на тему, неизменно повторяемую, в верхнем голосе (сопрано). Развитие в них происходит в постоянно обновляемых нижних голосах (М.И. Глинка «Славься» из оперы «Иван Сусанин», «Персидский хор» из оперы «Руслан и Людмила»)</p> <p>Тема излагается самостоятельно, а потом пишутся вариации. В данном типе тема может и не являться основной для последующего вариационного развития, т.е. вариации как бы свободны от ее образно-тематического характера и облика. Контраст между темой и вариациями определяет суть и название формы (Р. Шуман «Симфонические этюды» для фортепиано). В связи с этим появляется проблема единства формы, которая решается с помощью формы второго плана (С.Рахманинов «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром)</p>

Главное отличие строгих вариаций от свободных заключается в господстве темы и основных ее выразительных качеств в каждой вариации строгого типа. Узнаваемость мелодического облика темы, неизменность ее формы, масштабов, тонально-гармонического плана, метра, темпа создают неизменность внутренней образно-жанровой сущности при довольно значительном внешнем обновлении в каждой вариации. В свободных вариациях господство темы утрачивает свою силу, связь вариации с ней порой условна и проявляется лишь в начальных и последних разделах формы. Тема в свободных вариациях – лишь толчок для творческой фантазии композитора. Уход от нее в интонационном, фактурно-тембровом, темповом, жанровом аспектах способствует внутренней динамике формы, ее непредсказуемости и импровизационности. В связи с этим очень важным для свободных вариаций становится проблема единства вариационного цикла, решаемая с помощью формы второго плана. Чаще всего формой второго плана становится трехчастная структура, то есть все вариации группируются в три раздела: в первом и последнем разделах, выполняющих функцию первой части и репризы, объединяются вариации, наиболее близкие к интонационно-ритмическому, жанровому и тональному облику темы, в среднем – самые далекие, контрастные, создающие новые музыкальные образы.

Сфера применения вариационных форм такова: в инструментальной музыке – это концертные пьесы, начиная с эпохи барокко и до наших дней. В музыке И. Баха, Г. Генделя, А. Вивальди басса остинатные вариации используются в жанрах пассакальи и чаконны. В творчестве Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта – венские классические вариации. Свободные вариации – в произведениях композиторов-романтиков и русских классиков. Например, Р. Шуман – «Симфонические этюды для фортепиано», П. Чайковский – Вариации для виолончели с оркестром на тему рококо, С. Рахманинов – Рhapsодия на тему Паганини. В вокально-хоровых жанрах глинкинский тип сопрано остинатных вариаций обрел певучий вокальный мелос и характерные для инструментальных жанров средства развития. Таковы «Персидский хор» из оперы «Руслан и Людмила», финал из оперы «Иван Сусанин» – «Славься», песня Варлаама из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов», а также вступление и песня Марфы из оперы «Хованщина». Ва-

риации – излюбленная форма, используемая в средних частях сонатно-симфонического цикла, особенно в концертах; в редких случаях в первой части (Л.Бетховен – соната для фортепиано ля-бемоль мажор № 12) или финале (И.Брамс – Четвертая симфония).

Методика анализа формы вариаций:

1) краткая характеристика образного содержания темы и вариаций;

2) определение типа вариаций и структурный анализ по образцу формы-схемы;

3) подробный анализ темы вариаций по методике анализа периода и простой формы;

4) подробный анализ мелодического рисунка, метроритмических и ладовых особенностей, типа фактуры и функций ее голосов;

5) характеристика всего вариационного цикла:

– количество вариаций, масштабно-структурные, ладотональные, мелодические, метроритмические, фактурные и темповые изменения в каждой вариации по сравнению с темой;

– определение внутренней группировки вариаций по каким-либо признакам: мелодическим, ритмическим, тональным, темповым, наличие формы второго плана;

– выявление черт свободных и строгих вариаций;

б) *выводы*: типичные черты строгих и свободных вариаций и индивидуальное претворение их в данном произведении.

Вопросы и задания

1. Назовите основные характерные признаки сложных форм.
2. Дайте определение каждой из них.
3. Обозначьте типы форм, типы реприз в сложных трехчастных формах.
4. Какова сфера применения сложных форм? Подберите свои примеры на каждую разновидность из сложных форм.

Тема 6. СОНАТНАЯ ФОРМА И ЕЕ РАЗНОВИДНОСТИ

Сонатная форма по сравнению со всеми рассмотренными музыкальными формами – наиболее емкая и значительная композиция, обладающая возможностью воплощения сложных и глубоких жизненных явлений и реализуемая в таких крупных циклических жанрах инструментальной музыки, как соната, концерт и симфония.

Сонатной называется форма, состоящая из трех частей: экспозиции, разработки и репризы, в основе которых лежит противопоставление двух контрастных тем, главной и побочной партий, излагаемых в экспозиции в разных тональностях, а в репризе в одной главной. Ее определение, исходя из особенностей формы, объединяет три важнейших музыкальных компонента: драматургию, структуру и тональный план.

Драматургия сонатной формы зиждется на противопоставлении двух контрастных тем-образов, первоначально представленных в экспозиции, затем активно развиваемых в разработке и в обновленном, преобразованном виде повторенных в репризе. *Структура* сонатной формы представляет собой репризную форму, состоящую из трех разделов-этапов, направленных на раскрытие содержания с итоговым осмыслением в последней части. *Тональный план*, подчеркивая контрастное соотношение главной и побочной тем в экспозиционной части, выполняет функцию объединения их в репризе. Взаимодействие этих музыкальных компонентов охватывает все уровни формы: тематический, структурно-масштабный, тональный – и создает условия для индивидуального решения глубоких идей в каждом конкретном музыкальном сочинении.

Сформировавшись во второй половине XVIII в. в инструментальной музыке венских классиков (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен), сонатная форма сохранила свой главный драматургический принцип – тематический и тональный контраст в экспозиции и тематический контраст, но тональное единство в репризе – в последующие эпохи. Чаще всего сонатная форма

писалась в быстром темпе и получила название «сонатное аллегро», хотя возможны и другие темпы – умеренные и медленные. Ее основной тип – 1) полная сонатная форма; содержит все три раздела: экспозицию, разработку и репризу, господствует в музыке до нашего времени (рис. 11).

Однако есть и разновидности сонатной формы, определяемые характером и наличием или отсутствием второго разработочного раздела, – 2) сонатная форма с эпизодом вместо разработки, то есть с новым музыкальным материалом; 3) сонатная форма без разработки, то есть экспозиция – связка – реприза; 4) сонатная форма с двойной экспозицией в жанре концерта второй половины XVIII и XIX вв.

Сонатная форма обладает двумя важными качествами, которые создают условия для приспособления и реализации ее структуры и основного принципа в разных стилях и национальных композиторских школах. Первое из них – это прочная композиционная схема, существующая по определенному музыкально-драматургическому закону: экспозиционное противопоставление и репризное объединение музыкального материала по тонально-тематическому признаку. Второе заключается в том, что эта жесткая структура может стать очень гибкой и разнообразной по образно-смысловому наполнению, исходя из требований новой музыкальной эстетики и законов новых эпох. Именно эти качества и обеспечивают эволюционное развитие сонатной форме, придают ей неповторимость в творчестве каждого композитора и в каждом конкретном сочинении. Не случайно музыковеды говорят: «Сколько у Л. Бетховена сонат, столько же у него и разных сонатных форм».

В романтическую эпоху, например, изменился тип контраста между главной и побочной партиями, увеличилась роль экспозиционности в целом и главенство в ней лирической образности тем побочных партий, а благодаря программности индивидуализированная сонатная форма нередко обретает новые черты, приближаясь к свободным или смешанным формам.

I часть – экспозиция				II часть – разработка	III часть – реприза			
T		D	D	тональная неустойчивость	T		T	T
Г.П.*	Св.П. на материале Г.П., редко самостоятельная тема	П.П.	3.П. чаще на материале Г.П.	тематизм: развитие всех тем экспозиции	Г.П.	Св.П. на материале Г.П., редко самостоятельная тема	П.П.	3.П. чаще на материале Г.П.
1-я тема		2-я тема		иногда новая эпизодическая тема	1-я тема		2-я тема	
период, простая двух-, трехчастная форма		период, простая двух-, трехчастная форма		структура: два раздела – собственно разработочный раздел и доминантовый предыкт	период, простая двух-, трехчастная форма		период, простая двух-, трехчастная форма	
главная тональность	модуляция	побочная тональность	побочная тональность	тональная неустойчивость, избегание главной тональности	главная тональность	главная тональность	главная тональность	главная тональность
				средства развития: разработочные, вариационные, полифонические				

Сонатная форма (Allegro) часто имеет вступление в медленном темпе (Adagio) и коду.

*Г.П. – главная партия; Св.П. – связующая партия; П.П. – побочная партия; 3.П. – заключительная партия.

Рис. 11. Сонатная форма классического типа

В творчестве Д. Шостаковича, одного из главных композиторов XX в. в жанрах инструментальной симфонической музыки, сонатная форма сохранила свое важное значение и обогатилась новыми драматургическими решениями. Так, в известной Седьмой «Ленинградской» симфонии, посвященной событиям Великой Отечественной войны, в первой части главный конфликт между образами советского народа и немецких захватчиков расположен не в рамках экспозиции, а находится между экспозицией и разработкой. В экспозиции же и в главной, и в побочной темах раскрываются образы мирной жизни и труда советских людей, то есть нет контраста между темами. Во второй части сонатной формы (в данном случае «Эпизоде нашествия фашистов») по отношению к экспозиции создается невиданной силы музыкальное противопоставление, образуя контраст между всей экспозиционной и развивающейся частями. Реприза в этом случае становится первым этапом проявления воли, силы и сопротивления, приводящих к победе в финале симфонии.

Экспозиция сонатной формы классического типа состоит из четырех разделов, следующих друг за другом без перерыва: главной партии (Г.П.), связующей партии (Св.П.), побочной партии (П.П.), заключительной партии (З.П.).

Главная партия – чаще всего энергичный, напористый, активный музыкальный образ, часто не лишенный драматизма. В тематическом отношении главная партия может быть однородной или внутренне контрастной; в тональном плане – однотональной или модулирующей с рядом отклонений; по структуре – это разнообразные типы периода у венских классиков, а также простая двух- или трехчастная форма в более позднее время (например, П. Чайковский использовал трехчастные формы довольно часто, особенно в первых частях симфоний). Масштабы главной партии диктуются ее формой и жанром: в симфонической музыке возможны более развернутые масштабы, чем в камерной. Являясь главным музыкальным образом сонатной формы, тема главной партии во многом определяет тип содержания и дальнейший ход развития, степень контраста и внутреннего напряжения в форме.

Основная функция *связующей партии*, следующей за главной, – осуществить образный и тональный переход от главной темы к побочной. С точки зрения тематизма, связующая пар-

тия чаще строится на элементах главной, реже на самостоятельной теме. В первом варианте она начинается как повторение главной темы, но вскоре ее изменение и развитие приводит к модуляции в тональность побочной. В связи с этим тонально-гармоническая неустойчивость, секвенционность свидетельствуют о характерном для связующего раздела развивающем типе изложения. Форма в таких случаях делится на разделы и определяется как построение развивающего типа. Если в связующей партии излагается новая самостоятельная тема, то ее форма, как правило, подобна форме главной партии. Масштабы связующей партии различны: от нескольких аккордов и тактов (как в первой части «Неоконченной» симфонии Ф. Шуберта) до весьма развернутых построений. Известно, что Л. Бетховен чаще использовал первый вариант связующей партии, то есть построенной на интонационных элементах главной темы, а В. Моцарт – второй, то есть писал новую самостоятельную связующую тему. Хотя и у Л. Бетховена есть яркий пример исключения из его же правила – это первая часть Семнадцатой сонаты для фортепиано ре минор op.31 №2, в которой самостоятельная, контрастная по отношению к главной тема связующей партии становится важнейшим музыкальным образом всей части и занимает главное место в разработочном разделе.

Тема *побочной партии* по образному содержанию в большинстве случаев лирическая, лирико-танцевальная, иногда певучая, песенная, иногда скерцозная. В тематическом плане она всегда однородна и не содержит внутреннего контраста, как главная. В тональном – контрастна по отношению к главной тональности, преимущественно используются тональности доминантовой группы, хотя возможны и любые другие варианты. По структуре и масштабам побочная партия чаще повторяет форму главной партии, являясь средоточием лирического начала. Тема побочной партии приносит важную для драматургии сонатной формы смену настроения, характера, эмоционального состояния, направленных на снятие напряжения после изложения главной партии, успокоение, переключение в другую область музыкальных образов. А это, в свою очередь, и обеспечивает сонатной форме возможность широкого охвата содержания. В ней возможно отражение как объективной действительности, реальных исторических событий, так и субъек-

тивных сторон жизни человека, его многомерного и неповторимого внутреннего мира. Иногда побочная партия состоит из двух тем, идущих друг за другом, как правило, без яркого тематического и тонального противопоставления.

Завершает экспозицию *заключительная партия*. В тематическом отношении в ней чаще всего используются интонационные элементы из главной, реже из побочной тем, самостоятельный тематизм в рамках заключительной партии возможен как исключение из правила. Функция заключительной партии в сонатной экспозиции двойственна. С одной стороны, она завершает первый раздел формы, с другой – подготавливает появление нового этапа сонатной формы: разработки экспонированных музыкальных образов. Первая сторона ее функции поддерживается повторяемыми каденционными гармоническими оборотами, краткими по масштабам построениями, характерными для заключительного типа изложения. Вторая – открытым тональным планом, так как заключительная партия всегда звучит в тональности побочной и, значит, экспозиция начинается в главной тональности, а завершается в побочной. Масштабы заключительной партии в экспозиции невелики, форма и гармония – ряд каденционных построений. Напомним, что экспозиция в музыке венских классиков всегда повторялась дважды (именно по знаку репризы легко найти ее границу). Очевидно, сложность и протяженность этой части, ее важность для дальнейшего развития, тематическая наполненность контрастными образами, тональное разнообразие требовали повторного озвучивания ее для лучшего запоминания и осмысления слушателями. Наличие повтора экспозиции – безусловное свидетельство осознанного стремления композиторов и исполнителей помочь слушателю разобраться в содержании и драматургии произведения.

Разработка в сонатной форме характеризуется по четырем позициям: тематическому содержанию, структуре, тонально-гармоническому плану, принципам и средствам развития.

Тематизм в разработке может содержать развитие всех тем, изложенных в экспозиции. Преимущество имеют темы главной и побочной партий. В редких случаях возможно появление новой темы, называемой эпизодической. Каждая разработка индивидуальна с точки зрения очередности и масштабов использования той или иной темы экспозиции, что придает ей непов-

торимый облик и особый путь развития музыкального содержания. При анализе тематизма в сонатной разработке необходимо выявить очередность развития тем экспозиции и масштабы каждого раздела.

Строение разработки также индивидуально, как и тематическое наполнение, но все же можно выделить два обязательных раздела. Первый – это собственно развитие, второй – доминантовый предыкт. Первый из них соответственно занимает большую часть (две трети или три четверти от всего масштаба разработки), так как выполняет главную функцию этого раздела: показать музыкальные образы-темы в преобразованном, измененном виде, в непосредственном взаимодействии и взаимовлиянии их друг на друга. Доминантовый предыкт – это разновидность связующего построения, завершающего разработку, в котором с помощью доминантовых гармоний и доминантового органного пункта создается зона особого напряжения и ожидания появления репризы. Масштабы его различны: от нескольких тактов до весьма развернутых построений, содержащих нередко динамически напряженные музыкальные кульминации (особенным мастером доминантовых предыктов был Л. Бетховен). Иногда разработка имеет вступительный раздел, соединяющий экспозицию и собственно развитие тем.

Тонально-гармонический план разработок включает все известные типы тональных соотношений: кварто-квинтовые, терцовые и секундовые. При этом резкие тональные смены всегда подчеркивают важные моменты в развитии содержания.

Говоря о *принципах и средствах развития* в сонатных формах, подчеркнем, что в них используются все известные приемы развития гомофонной музыки: разработочный, вариационный, секвенционный, тонально-гармонический, кроме этого, разные полифонические средства: имитационная, каноническая и контрапунктическая техника, подголосочность (определение разработочного и вариационного принципов развития смотри в разделе «Принципы развития»). Главенство среди перечисленных принципов и средств принадлежит разработочному принципу, так как с его помощью тема может быть преобразована со всех точек зрения: 1) интонационно, изменяясь по интервальному составу: интервальное расширение, сжатие, обращение; 2) ритмически, обновляясь за счет увеличения или

уменьшения длительностей; 3) структурно, дробясь на мелкие элементы: фразы и мотивы; 4) фактурно и темброво: смена типа фактуры, функций голосов, типа фигураций с различными по выразительности вариантами оркестровки; 5) ладотонально и гармонически – из мажорного лада темы могут быть переосмыслены противоположно в минорный лад и наоборот, а также из простой диатонической гармонизации – в сложную, насыщенную альтерацией и хроматизмами аккордику. Все это, вместе взятое, содержит большой потенциал развития, действенный импульс к раскрытию глубинных пластов музыкальных образов, лежащих в основе сонатной формы.

Разработочный принцип применяется чаще всего к темам главных партий как наиболее взрывчатым, напряженным и внутренне драматичным по своей сути. Побочные же – лирические – в большинстве случаев развиваются с помощью вариационного принципа. Не затрагивая коренные качества тем, вариационность богата многими возможностями обновления внешних сторон тематизма, усиливая и обнажая лирическую природу образов. Полифонические средства развития используются в разработках индивидуально, в связи со стилем и языком композитора, его отношением к полифонической технике в целом. Особенно любимы в разработках фугато, каноны и различного рода имитации.

Реприза в сонатной форме – это третий этап в раскрытии содержания. По облику тем в ней, по их соотношению друг с другом, по качеству тематического материала, по его сходству или различию с экспозиционным изложением определяется итог взаимодействия образов. Реприза – это вывод по пройденному пути, его направленности, сущности в утверждении главной идеи произведения. Для того чтобы понять общий характер движения музыки, необходимо тщательно и подробно сопоставить репризный тематизм с экспозиционным, выявив все отличия. Любые преобразования и несоответствия между музыкальным материалом первого и третьего разделов сонатной формы дадут реальный ответ на главный вопрос при анализе репризы: «Что изменилось в репризе после разработки по сравнению с экспозицией?» и в связи с этим «Что преобладает – сходство или различие между экспозицией и репризой?».

Обязательное отличие репризы от экспозиции в любой сонатной форме – изменение ее тонального плана. Тональное

единство всех тем в репризе подчеркивает устойчивость заключительной части, законченность всей формы и утверждает итоговое соотношение музыкальных образов. Исходя из этих условий, наибольшим изменениям, естественно, подвергается связующая партия, ибо необходимость модуляции в ней отпадает и зачастую это приводит к ее масштабному сокращению. Иногда данное правило нарушается, что еще раз доказывает индивидуальность каждой конкретной сонатной формы. Например, в первой части соль минорной симфонии № 40 В. Моцарта связующая партия в репризе довольно масштабна и развита, содержит яркую кульминацию и вносит драматизм в заключительный раздел сонатной формы, что придает всей части особое внутреннее напряжение.

В противоположность связующей партии заключительная, становясь последним разделом всей сонатной формы, обретает более выраженные черты заключительного построения. Прежде всего это достигается благодаря увеличению ее масштабов и усилению тонально-гармонической устойчивости. Темы главной и побочной партий нередко в общих чертах сохраняют свой облик, чтобы быть узнаваемыми, но почти всегда в них есть та или иная степень отличий от экспозиционного изложения, которая и свидетельствует об изменении характера в образном содержании.

Важным моментом в драматургии сонатной формы является использованный композитором тип репризы. Известны четыре типа: 1) полная реприза с наличием всех четырех разделов (самый распространенный случай); 2) неполная реприза, с отсутствием одной из основных тем главной или побочной. Чаще пропускается главная тема, как наиболее исчерпанная в разработочной части, и тогда в репризе господствует побочная; 3) зеркальная реприза с изменением порядка изложения основных тем: экспозиция – главная и побочная, реприза – побочная и главная; 4) ложная реприза, начинающаяся с изложения темы главной партии в своем первоначальном облике, но не в главной тональности, после чего она излагается еще раз, но уже в главной тональности. Индивидуальность репризы подчиняется общему ходу развития содержания и во многом определяет суть вывода, результата взаимодействия музыкальных образов от стадии их экспозиционного изложения до заключительного утверждения (табл. 20).

Типы реприз в сонатной форме*

Типы реприз	Характеристика
Полная	Повторение всех разделов сонатной композиции
Неполная	Повторение либо главной партии, либо побочной и заключительной из экспозиции
Зеркальная	Повторение сначала побочной партии, а потом главной и заключительной из экспозиции
Ложная	Повторение главной партии, но не в главной тональности, после этого проведение ее уже в главной тональности

*Варьированное изменение тем возможно в любом типе и любом разделе сонатной репризы.

Сонатная форма, как и любая другая, имеет определенно выраженный тип волнового динамического развития. Ей, как самой масштабной и сложной форме инструментальной музыки, свойственно наличие ряда кульминаций разной степени напряжения. В большинстве случаев главная, или генеральная, кульминация расположена во второй половине разработки или совпадает с началом репризы, примерно в точке золотого сечения всей композиции. В то же время каждая часть сонатной формы и каждый ее раздел также содержат кульминационные моменты, местные или локальные кульминации. Все они образуют индивидуальный динамический профиль в каждом конкретном сочинении, дополнительно раскрывая и подчеркивая те или иные стороны музыкальной драматургии.

Сонатная форма может иметь вступление и коду. Вступление бывает трех типов. Первый из них, так называемый призывающий к вниманию, состоит из нескольких туттийных аккордов на форте. Второй – самостоятельная тема вступления в медленном темпе, контрастная главной партии (часто встречаемые медленные вступления характерны для Й. Гайдна, Л. Бетховена, а также темы рока или фатума у П. Чайковского). Третий – неконтрастный к экспозиции вступительный раздел, интонационно подготавливающий тему главной партии. Все они имеют разное значение в содержании произведения и несут индивидуальную нагрузку в его драматургии: от эффектно-

го динамического призыва к вниманию до важнейшего средства в раскрытии идейно-образного характера (например, знаменитая вступительная тема адажио из первой части «Патетической» сонаты Л. Бетховена).

Главная функция коды в любой музыкальной форме, в том числе и сонатной, – продлить заключительную часть и, значит, с большей силой и полнотой утвердить господствующий тон повествования и настроения, подчеркнуть основную тональность, приносящую снятие напряжения и успокоение. Для того чтобы определить наличие коды, необходимо сравнить масштабы (количество тактов) первой и третьей частей и масштабы заключительной партии в экспозиции и репризе. Кода вслед за заключительной партией естественно продолжает утверждение основного музыкального материала, вызывая у слушателя ощущение завершенности, досказанности, образно говоря, словесного прощания.

В коде (соответственно ее значению) в форме используется заключительный тип изложения. Он характеризуется тематической и структурной дробностью, тональной устойчивостью (возможны отклонения в субдоминантовые тональности), гармонической каденционностью. Все эти музыкальные средства специально направлены на завершение произведения. Описанный тип коды является доминирующим в музыкальных формах. Однако существует и второй вид коды, так называемая кода-разработка бетховенского типа. Ее суть заключается в дополнительном развитии тематического материала после репризы, благодаря чему в такой коде совмещаются противоположные функции: разработки и завершения. В творчестве Л. Бетховена таких примеров немного. Один из них – первая часть «Аппасионаты» фа минорной сонаты для фортепиано № 23, в которой после репризного проведения всех тем вновь начинается довольно большой раздел интенсивного развития темы главной партии. Такие коды возможны лишь в первых частях циклических форм, но не в финалах.

Сфера применения сонатной формы в основном ограничивается жанрами инструментальной музыки. Первая группа – это циклические жанры: сонаты, концерты, симфонии и камерно-инструментальные ансамбли: трио, квартеты, квинтеты, относящиеся к форме сонатно-симфонического цикла. В первых частях этих жанров, а нередко и в финалах, начиная с творче-

ства венских классиков, сонатная форма господствует. Вторую группу составляют одностатные инструментальные жанры: симфонические поэмы, увертюры, как самостоятельные, так и к операм или балетам, и в некоторых случаях крупные концертные сольные пьесы типа фортепианной баллады. Например, симфоническая поэма «Прелюды» Ф.Листа, увертюры «Эгмонт» и «Кориолан» Л.Бетховена, «Ромео и Джульетта» П.Чайковского, баллады для фортепиано Ф.Шопена. Для жанров вокальной и хоровой музыки сонатная форма не характерна и используется крайне редко, например в хоре А.Давыденко «Улица волнуется».

Методика анализа сонатной формы:

1. Общая характеристика всей формы целиком:

- дать краткую характеристику образного содержания сонаты;
- определить наличие вступления и его структуру, значение в драматургии формы, а также его образное, тематическое и тональное содержание.

2. Анализ экспозиции – главной, связующей, побочной и заключительной партий:

- определить границу главной партии;
- дать характеристику образного содержания темы главной партии на основе анализа ее средств музыкальной выразительности;
- определить наличие или отсутствие внутреннего контраста в теме;
- определить структуру, масштабы и тональный план главной партии;
- определить тематическое содержание связующей партии;
- определить структуру, масштабы и тональный план связующей партии;
- определить границы побочной партии;
- дать характеристику образного содержания темы побочной партии на основе анализа ее средств музыкальной выразительности;
- определить наличие внутреннего интонационного родства между темами главной и побочной партии – производный контраст;
- определить наличие или отсутствие прорыва тематических элементов главной партии в сфере побочной;

- определить структуру, масштабы и тональный план побочной партии;
- определить тематическое содержание заключительной партии;
- определить структуру, масштабы и гармоническое содержание заключительной партии.

3. Анализ разработки – тематизм, структура, тональный план и средства развития:

- проанализировать тематическое содержание разработки: определить количество используемых тем из экспозиции, их последовательность и длительность развития, наличие нового эпизодического материала;
- определить грани двух или трех типичных разделов разработки, их масштабы;
- охарактеризовать предыктовый раздел разработки: масштабы, динамику, гармоническое содержание;
- определить тональный план разработки (буквенная схема) и тип тональных соотношений;
- отметить разработочный принцип развития, вариационный, полифонические приемы развития, применяемые по отношению к каждой теме.

4. Анализ репризы – главной, связующей, побочной и заключительной партий

- подробно сравнить репризу и экспозицию, по всем партиям, выявляя изменения, происшедшие в каждой из них: тональные, тематические, структурные – и охарактеризовать их. Обозначить тип репризы;
- определить степень динамизации репризы, то есть преобладание сходства или различия между экспозицией и репризой;
- обосновать особые типы репризы: зеркальную, ложную, неполную;
- определить наличие коды, ее структуру, масштабы и тип: кода-разработка или кода-заключение, а также – ее образно-тематическое и тональное содержание, то есть функцию.

5. Выводы. Определить типичные и индивидуальные черты данной формы по всем разделам и партиям внутри разделов: экспозиции, разработки, репризы.

Вопросы и задания

1. Дайте определение сонатной формы с характеристикой основных черт ее драматургии, структуры, тонального плана.
2. Назовите разновидности сонатной формы, опишите содержание и структуру каждой партии экспозиции, качественные особенности разработки и типы реприз.
3. Охарактеризуйте типы вступления и коды.
4. Обозначьте сферу применения сонатной формы.
5. Сделайте письменный структурный анализ одной сонатной формы из любого классического сонатного цикла, используя соответствующую методику.

Т е м а 7 . ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ: СЮИТА, СОНАТНО-СИМФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ, ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ, КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

Циклической (от гр. *kyklos* – *круг*) называется форма, состоящая из нескольких (от двух до десяти и более) самостоятельных по содержанию и законченных по форме контрастных частей, пьес, объединенных общим замыслом. Именно самостоятельность содержания и завершенность формы дают возможность исполнять отдельно части или пьесы из циклических форм, прежде всего в учебной музыкальной практике. Циклические формы охватывают разнообразные жанры инструментальной и вокально-симфонической музыки. От всех остальных музыкальных форм они отличаются объединением в одном произведении нескольких контрастных частей, пьес, песен, романсов, хоров и арий, связанных между собой общей художественной идеей, зачастую выраженной в программном названии всего сочинения и каждого его номера в отдельности. В инструментальной музыке выделяются два типа циклических форм – *сюита* и *сонатно-симфонический цикл*. В хоровой, вокально-симфонической – это *вокальный цикл* и *кантатно-ораториальные формы* и жанры.

Главное отличие циклических форм от всех остальных музыкальных форм заключается в том, что каждая из них состоит из двух – двадцати и более самостоятельных по содержанию и законченных по форме частей, номеров, пьес, объединенных общим замыслом.

Сюита (с фр. *suite* – *ряд, последовательность*) – это циклическая инструментальная форма, состоящая из нескольких (от трех-четырех до двадцати и более) самостоятельных по содержанию и законченных по форме контрастных частей или пьес, объединенных каким-либо общим музыкальным средством: жанром, тональностью, формой, программой. Например, в танцевальной сюите объединение происходит с помощью одного жанра, в программной сюите – с помощью программы, выраженной в названии произведения.

Главный принцип формообразования сюиты – создание единого композиционного целого на основе чередования контрастных частей. Сюита – очень распространенный тип инструментального музыкального сочинения для различных исполнительских составов: сольная сюита, ансамблевая, камерная, симфоническая. Части сюиты в большинстве случаев контрастны между собой по характеру, жанру, мелодико-ритмическому и фактурному облику, метру и темпу. В то же время они могут быть связаны разными музыкальными способами: жанровой или структурной общностью; тональным единством и даже некоторой интонационной близостью.

Различают два основных типа сюит: *старинная*, или танцевальная, сюита и новая сюжетно-программная сюита, появившаяся в романтической музыке XIX в.

История развития танцевальной сюитной формы насчитывает несколько веков. Корни ее уходят в традиции сопоставления медленного танца-шестивия четного, двухдольного размера и живого прыжкового танца, обычно нечетного трехдольного размера. Первыми такими парами в европейской музыке в середине XVI в. стали: торжественная плавная павана и подвижная, энергичная гальярда, а также подобные им парные образования: басданс – турдион, бранль – сальтарелла, пассамеццо – сальтарелла. К каждой паре танцев иногда присоединялся и третий танец еще более оживленного темпа. К середине XVII в. окончательно завершился процесс перерождения бытового танца в пьесу для слушания.

Классический тип *старинной* танцевальной *сюиты* утвердился в эпоху барокко в творчестве И. Фробергера, а затем был развит и закрепился в клавесинной музыке И.-С.Баха (французские, английские сюиты и партиты, или итальянские сюиты). Танцевальная барочная сюита состоит из четырех обязательных танцев, контрастных между собой по темпу, метру, ритмическому рисунку. Умеренно медленную немецкую аллеманду (четыре четверти) сменяет быстрая или умеренно быстрая французская куранта (три четверти), за ней следует медленная испанская сарабанда (три четверти) и завершает сюиту стремительная жига – танец ирландских моряков (три восьмые или шесть восьмых). Кроме обязательных танцев, в баховской сюите использовались и другие, распространенные в эпоху барокко, танцы. Это такие известные танцы, как гавот, менуэт,

бурре, паспье, полонез и некоторые нетанцевальные пьесы: ария, рондо, вступительные прелюдия, симфония, токката, увертюра. Важным объединяющим музыкальным средством в баховской танцевальной сюите, кроме жанра, были единая тональность для всех пьес и форма – старинная двухчастная (табл. 21).

Таблица 21

Старинная сюита

Характеристика	Обязательные танцы*			
	аллеманда	куранта	сарабанда	жига
Темп	умеренно	умеренно или довольно скоро	медленно	скоро
Метр	двухдольный	трехдольный	трехдольный	двухдольный, трехдольный
Размер	4/4	3/4, 3/2, 6/4, 3/8	3/4, 3/2	6/8, 3/4, 12/8, 3/8, 9/8
Тональность	тоника	тоника	тоника, лад минорный	тоника
Форма	старинная двухчастная	старинная двухчастная	старинная двухчастная	старинная двухчастная
Национальная принадлежность	немецкий	французский	испанский	английский
Сфера применения	XVII в. – первая половина XVIII в. – лютневые, клавирные, оркестровые танцевальные пьесы в западноевропейской музыке: И.Фробергер, И.Бах, Г.Гендель, Л.Дакен, Л.и Ф. Куперены, Ж.Рамо			

*Необязательные танцы: менуэт, гавот, бурре, паспье, ригодон, мюзет и др. Перед аллемандой – прелюдия, увертюра, фантазия, токката. Возрождение этого жанра – в музыке XX в.: И. Стравинский, П. Хиндемит, С. Прокофьев.

В творчестве венских классиков господствовали новые жанры – симфония, концерт и соната и новая циклическая форма – сонатно-симфонический цикл, поэтому сюита в это время отступает на второй план.

История развития сюиты продолжается в музыке XIX в. в творчестве романтиков, создавших второй тип – *новую сю-*

жетно-программную сюиту. Каждая пьеса в ней и все произведение целиком имеет программное название и посвящено раскрытию какой-либо одной темы. Например, фортепианный цикл миниатюр Р. Шумана «Карнавал». В нем даны музыкальные характеристики традиционных народных театральных масок итальянского карнавала (Пьеро, Арлекино, Звезбия, Коломбины), кроме того, музыкальные портреты современников Р. Шумана – Ф. Шопена, Н. Паганини. Такого же типа программная сюита М. Мусоргского «Картинки с выставки» для фортепиано. Пьесы таких сюит писались чаще всего в простых или сложных формах: одночастной, двух- или трехчастной, реже рондо или вариаций.

Новая сюжетно-программная сюита получила широкое распространение в музыке XIX и XX вв. и обрела несколько устойчивых разновидностей: сюита из музыки других жанров – балета, драматического спектакля, оперы, кинофильма и даже музыкальная сюита к литературному произведению. Таковы прежде всего балетные сюиты. Обычно композиторы писали их из своей же балетной музыки. Например, балетные сюиты П. Чайковского «Щелкунчик» и «Спящая красавица», ставшие эталоном подобного рода музыкального сочинения. После П. Чайковского многие композиторы, создававшие балеты, писали и балетные сюиты: А. Глазунов (сюита из балета «Раймонда»), С. Прокофьев (сюита из балета «Ромео и Джульетта»), Д. Шостакович (сюита из балета «Золотой век»), А. Хачатурян (сюиты из балетов «Спартак», «Гаяне»), Е. Глебов (сюиты из балетов «Альпийская баллада», «Маленький принц» и др.).

Самой известной сюитой из музыки к драматическому спектаклю стала оркестровая сюита «Пер Гюнт» Э. Грига, составленная из музыкальных номеров, написанных к одноименной драме Г. Ибсена. В XX в. к сюитам из музыки к театральным спектаклям присоединились сюиты из музыки к кинофильмам и литературным произведениям. Например, сюиты из музыки к кинофильмам по В. Шекспиру «Гамлет», «Король Лир» Д. Шостаковича, к повести А. Пушкина «Метель» – музыкальные иллюстрации Г. Свиридова. Уникальным образцом соединения трех жанров – оперного, сюитного и балетного – стала «Кармен-сюита» Ж. Бизе-Р. Щедрина. В ней Р. Щедрин использовал музыку оперы Ж. Бизе «Кармен» и создал оркестровую сюиту, после чего она же стала основой для балетного спектакля.

Новая сюжетно-программная сюита

Типы сюит	Примеры
Инструментальная камерная (фортепиано) и оркестровая (симфоническая)	XIX–XX вв. Западноевропейская, русская музыка: Р. Шуман «Карнавал», П. Чайковский «Три оркестровые сюиты», Н. Римский-Корсаков «Антар», «Шехеразада» и др.
Балетная	П. Чайковский «Щелкунчик», «Спящая красавица» и др.
Из музыки к драматическому спектаклю	Э. Григ «Пер Гюнт», Ж. Бизе «Арлезианка» и др.
Из оперной музыки	Н. Римский-Корсаков «Сказка о царе Салтане», Ж. Бизе – Р. Щедрин «Кармен-сюита»
Из музыки к кинофильму	Г. Свиридов «Время вперед», Д. Шостакович «Гамлет», «Король Лир» и др.
Из переложений пьес других композиторов или народных песен и танцев	П. Чайковский «Моцартиана», А. Дворжак «Чешская сюита», К. Дебюсси «Бергамасская сюита», С. Василенко «Советский Восток», Н. Пейко «Молдавская сюита»

К сюитным формам примыкает и так называемый жанр попури (с фр. *pot-pourri* – *смешанное блюдо*) – инструментальная пьеса, составленная из популярных народных песен, танцев, из тем опер, оперетт, балетов, из мелодий какого-то одного композитора или разных, номеров из музыки к кинофильмам, наконец, из популярных эстрадных песен (предшественником этого жанра был дивертисмент). Мелодии в попури не развиваются, но следуют одна за другой по сюитному принципу контраста. Между отдельными темами вводятся короткие связки, осуществляющие тональные и тематические переключения. Подобные сочинения получили особое многообразие в инструментальной музыке XX в. Таковы многочисленные танцевальные и песенные попури для симфонических, эстрадно-симфонических и духовых оркестров.

Сфера применения формы сюиты – это различные виды жанров инструментальной музыки по исполнительскому составу (сольные, ансамблевые, оркестровые), по масштабам (камерные и крупные сочинения), по разноплановому музыкальному содержанию.

Сонатно-симфоническим циклом называется циклическая форма, состоящая из трех или четырех частей, самостоятель-

ных по содержанию, законченных по форме, первая из которых пишется в сонатной форме. Три главных жанра инструментальной музыки – соната, концерт и симфония – образуют два типа сонатно-симфонического цикла. Для классической симфонии характерен четырехчастный цикл, состоящий из быстрой первой части – сонатное аллегро, медленной лирической второй, танцевальной (менуэт, вальс) или скерцо – третьей и быстрого финала. В концертах используется трехчастный цикл без менуэта или скерцо, остальные части подобны таким же, как в четырехчастном цикле. Жанр и форма сонаты может состоять либо из трех, либо из четырех частей (табл. 23).

Таблица 23

Типы сонатно-симфонического цикла

Тип	Характеристика
1	2
<p>Четырехчастный цикл: классическая симфония (И. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен)</p>	<p>Первая часть: <i>темп</i> аллегро; <i>форма</i> сонатная; <i>тональность</i> этой части – главная тональность всего произведения. <i>Содержание</i> в обобщенной форме воплощает разные стороны жизни человека, раскрывая народно-жанровые, лирико-драматические, героико-драматические образы, чаще оптимистического характера.</p> <p>Вторая часть: <i>темп</i> медленный, адажио; <i>форма</i> трехчастная, вариации, реже какая-либо другая; <i>тональность</i> из субдоминантовой, доминантовой сферы первой степени родства или главная. <i>Содержание</i> – преобладает лирическая образная сфера со всеми оттенками: от песенной до философской.</p> <p>Третья часть: <i>темп</i> умеренно быстрый, аллегретто; <i>форма</i> сложная трехчастная с трио; <i>жанр</i> – менуэт, позже скерцо; <i>тональность</i> из субдоминантовой, доминантовой сферы первой степени родства или главная. <i>Содержание</i> – преобладают народно-жанровые, танцевальные, шуточные образы (вторая и третья части могут меняться местами).</p> <p>Четвертая часть – финал: <i>темп</i> аллегро; <i>форма</i> рондо, рондо-сонатная или сонатная; <i>тональность</i> чаще всего главная (может измениться только лад). <i>Содержание</i> – преобладают жизнеутверждающие образы.</p>

1	2
Трехчастный цикл: классический концерт (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен)*	Первая, вторая и последняя части подобны симфонии. Третья часть – менуэт или скерцо – отсутствует

Классический облик сонатно-симфонический цикл получил во второй половине XVIII в. в творчестве венских классиков Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена. Именно они придали ему необходимую гибкость и способность воплощать разнообразные стороны человеческого бытия. Классическому сонатно-симфоническому циклу свойственны обобщенное, значительно опосредованное, претворение жанра, философская глубина образно-смыслового контраста, вплоть до конфликта, сложное тональное развитие, устоявшиеся формы и функции частей. Всем этим он существенно отличается от сюитного принципа и цикла, в основе которого лежит опора на танцевальные и песенные жанры, контрастное сопоставление самостоятельных частей, свобода в отношении их количества, порядка и характера, простота строения.

Первая часть сонатно-симфонического цикла обычно представляет собой наиболее действенный, драматический, нередко конфликтный характер и излагается в полной сонатной форме. Она является главной частью в раскрытии идеи и содержания всего сочинения, а тональность первой части – главная тональность цикла. Медленная часть (вторая) – это лирический центр цикла с самым широким охватом лирической сферы от созерцательно-пасторальной до философски углубленной. В медленной части встречается сложная трехчастная форма, тема с вариациями, сонатная форма без разработки, реже рондо или какие-либо другие формы. Скерцо или менуэт (третья часть) вносит в сонатно-симфонический цикл жанрово-бытовые картины и образы: танец, сцену из народной жизни. Эта часть обычно оживленного темпа отличается весельем, остроумием и пишется чаще всего в сложной трехчастной форме с трио. Средние части (медленная и скерцо) могут меняться местами. Тональности их обычно близки к главной (из субдоминантовой

* В жанре классической инструментальной сонаты используются оба типа сонатно-симфонического цикла.

или доминантовой групп первой степени родства). Финал сонатно-симфонического цикла (четвертая часть) – это вывод, итог всего развития. В большинстве случаев он имеет энергичный, оптимистический характер. Форма финалов наиболее часто рондо-сонатная, сонатная или рондо (редко тема с вариациями). Последняя часть, как и первая, пишется в одной тональности, что способствует единству цикла.

В сонатно-симфоническом цикле возможны различные отклонения от нормы в количестве и порядке следования частей. Минимальным является двухчастный цикл (27 и 32 сонаты для фортепиано Л. Бетховена, «Неоконченная симфония» Ф. Шуберта, фортепианное трио П. Чайковского «Памяти великого артиста», концерт для голоса с оркестром Р. Глиэра). Широкое распространение получили пятичастные циклы с двумя медленными частями (например, «Девятая симфония» Д. Шостаковича). Кроме этого, немало примеров сонатно-симфонических циклов с большим, чем пять, количеством частей, в которых некоторые части выполняют роль вступления к последующим частям («Первая симфония» А. Скрябина, «Квартет до диез минор» Л. Бетховена).

На протяжении долгого пути развития этого цикла было выработано немало специальных приемов и средств, способствующих единству частей в сонатно-симфонической форме. Кроме тонального плана, объединяющего все части функционально-гармоническими средствами, связи проявляются через интонационно-ритмическое родство между главными темами разных частей. Так, темы второй лирической части иногда имеют интонационное сходство с побочной партией из первой части, а темы финала – с темами из всех предыдущих частей (Л. Бетховен «Первая симфония» – темы побочных партий первой и четвертой частей, главные темы всех частей его Патетической сонаты, Одиннадцатой сонаты для фортепиано, финал Девятой симфонии).

Важным приемом единства цикла следует считать использование лейтмотивных тем или интонаций, связанных с воплощением основной художественной идеи и проходящих во всех частях в неизменном или варьированном виде («Пятая симфония» Л. Бетховена и П. Чайковского – лейтмотив судьбы, «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза – лейтмотив возлюбленной). Специфическое средство единства, так называемый

прием реминисценции, – это проведение лирической темы побочной партии из первой части в торжественном гимническом звучании в финале, что создает своеобразную тематическую арку, тематическое обрамление (симфонии А. Глазунова, Н. Мясковского).

Венскими классиками, кроме устойчивого четырехчастного строения сонатно-симфонического цикла, были созданы различные типы симфонической драматургии. Это народно-жанровые, лирико-драматические, героико-драматические по содержанию симфонии, существующие до сих пор и реализуемые в творчестве многих композиторов последующего времени. Композиторы-романтики обогатили и развили содержание и особенности сонатно-симфонического цикла лирико-эпическими, лирико-психологическими, песенными образами (Ф. Шуберт), привнесли различного рода сюжетную программность в эту форму (Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Штраус). В музыке XX в. все эти черты в той или иной мере получили продолжение и обновление, направленное на расширение возможностей для поисков и экспериментов в музыкальном языке, композиции и драматургии (Н. Мясковский, Д. Шостакович, С. Прокофьев, С. Слонимский, Б. Тищенко, А. Шнитке).

Сфера применения циклических форм в инструментальной музыке весьма широка и многообразна. Она охватывает развитие музыкальной культуры с XVI в. до наших дней. Будучи представлена основными жанрами инструментальной музыки (симфонией, концертом, сонатой, сюитой), она достаточно распространена в творчестве композиторов XIX и XX вв. Трудно назвать имя автора за этот исторический период, в творчестве которого в той или иной степени не были бы представлены эти жанры и формы. Однако можно выделить величины, определившие во многом их формирование и трансформацию, – это венские классики Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, создавшие классический тип сонатно-симфонического цикла; русские симфонисты – А. Бородин, П. Чайковский, А. Скрябин, С. Рахманинов, внесшие большой вклад в разработку новых жанровых разновидностей симфоний; советские композиторы – Н. Мясковский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, обновившие данные формы современными средствами выразительности и чертами драматургии.

Вокальный цикл – это циклическая форма, состоящая из нескольких (от 3 до 10 и более) песен или романсов, самостоятельных по содержанию, законченных по форме и объединенных единым музыкально-поэтическим замыслом.

В данной форме действуют те же три закона, что и в инструментальных циклах: подчиненность всех частей общей теме, контрастность в сопоставлении их между собой и законченность формы каждой части, наличие средств объединения между ними. В то же время специфическая природа вокальных жанров, основанная на взаимодействии музыки со словом, накладывает отпечаток на драматургию и строение вокального цикла, как и на все вокальные формы в целом.

Музыкально-поэтическая драматургия вокального цикла – это последовательность и связность частей в развитии содержания, выраженная в их функциональном соотношении, местоположении кульминаций, в интонационно-тематических и тональных связях. Все номера цикла выполняют свою роль в драматургии произведения. Особенно ярко она проявляется в первых и последних частях. Первые песни или романсы чаще всего являются зачином, эпиграфом или завязкой действия в раскрытии содержания цикла, последние – итогом, выводом, развязкой действия или авторским послесловием. Кульминационные части подчеркивают соотношение между главными образами, определяют основные акценты в развитии сочинения.

Типы вокальных циклов определяются по типу музыкально-поэтической драматургии, т.е. по характеру и степени связности номеров между собой. Различают вокальный цикл сюжетного типа и вокальный цикл сюитного типа. Сюжетный тип вокального цикла имеет развитый, ясно выраженный с помощью поэтического текста сюжет, фабулу, очерчивающую общий контур и историю событий, дающую эмоционально-психологические портреты героев, действующих лиц повествования. Однако не следует думать, что раскрытие сюжета и последовательности событий – главное содержание цикла. «Внешний» сюжет (событийная сторона) – это скорее повод для музыкального раскрытия «внутреннего» сюжета, смены психологических состояний, создание психологических портретов, отображение изменений в душевном облике героев. Таковы вокальные циклы Ф.Шуберта, одного из создателей этого

жанра, «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь». В первом из них три образа (мельник, мельничиха и ручей), на фоне которого разыгрывается драма любви и потери надежды между двумя молодыми героями. Крушение романтической мечты о счастье выражено в двух кульминационных песнях «Моя» (№ 11) и «Мельник и ручей» (№ 19), выявляющих с наибольшей силой сюжетно-психологическую концепцию цикла.

К этому же типу можно отнести и вокальные циклы Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта»; М. Мусоргского «Песни и пляски смерти», «Без солнца»; П. Чайковского «Шесть романсов op.73»; Г. Свиридова «Песни на стихи Роберта Бернса» и «Мой отец крестьянин» на стихи С. Есенина; Д. Шостаковича «Из еврейской народной поэзии».

Сюитный тип вокального цикла по музыкально-поэтической драматургии приближается к инструментальной сюите. Номера его представляют отдельные зарисовки, портреты, настроения и образы, объединенные не поэтическим сюжетом, а общей идеей, темой, как бы «точкой зрения» автора. Контраст между песнями или романсами в таких циклах, их самостоятельность и законченность преобладают над взаимосвязанностью между собой. Однако в сюитных циклах, как и в сюжетных, несмотря на отсутствие единой линии развития, всегда ярко выражено музыкально-стилистическое и языковое единство. Таких циклов в музыкальной практике меньше. Примером может служить цикл романсов М.Глинки «Прощание с Петербургом». Общая тема его – прощание с любимым городом и его образами – является скрепляющей всю композицию музыкально-поэтической идеей (табл. 24).

Вокальные циклы строятся индивидуально. Число номеров, их форма, тональный план, местоположение кульминации, соотношение темпов, метров и жанровых черт, а также применение других музыкальных средств не регламентированы и в каждом цикле диктуются особенностями замысла. Тип драматургии и композиции вокального цикла во многом определяется поэтическим текстом, избранным композитором. Чаще всего вокальный цикл создается на стихи одного поэта.

Типы вокальных циклов

Тип и форма	Характеристика	Примеры
<p>Вокальный цикл сюжетного типа.</p> <p>Разные типы строфических форм: куплетные, простые двух- и трехчастные, реже сложные формы с преобладанием индивидуальных, а не типичных черт</p>	<p>Содержит два плана: внешний и внутренний поэтический сюжет. Первый – событийная сторона, сюжет, фабула, детали происходящих событий. Второй – эмоционально-психологическое состояние героев, изменение настроений, переживаний, развитие их духовного портрета</p>	<p>Ф. Шуберт – «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь».</p> <p>Р. Шуман – «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта».</p> <p>Д. Шостакович – «Из еврейской народной поэзии»</p>
<p>Вокальный цикл сюжетного типа.</p> <p>Разные типы строфических форм: простые двух- и трехчастные, реже сложные формы с преобладанием типичных черт</p>	<p>По музыкально-поэтическому смыслу и содержанию, по композиционной и структурной основе он подобен новой инструментальной программной сюите. Общая идея и тема произведения, обозначенная в названии, переданная с помощью поэтического текста, диктует последовательность относительно самостоятельных, контрастных песен или романсов</p>	<p>М. Глинка – «Прощание с Петербургом»</p>

Система образов, речевая индивидуальность, идейная направленность творчества поэта играют значительную роль для композитора, создающего поэтическую канву из различных, порой не складывающихся в единую сюжетную линию, стихотворений. Стилиевая характеристика текстов подсказывает и направляет музыкальную речь и драматургию. Например, эмоциональный строй простой и душевной лирики С. Есенина естественно повлиял на музыкальный язык вокального цикла Г. Свиридова «Мой отец крестьянин». Главной чертой его ста-

ла опора на русскую народную песню и русскую классическую камерную вокальную музыку. Этот же композитор, обращаясь к поэтическому творчеству шотландского поэта Р. Бернса, широко использует в своем цикле «Песни на стихи Р. Бернса» характерный круг интонаций, свойственный шотландской песне, ее грубоватый, простодушный мелодизм и незамысловатый ритм.

Нередко встречаются и вокальные циклы, написанные на тексты разных поэтов. В этих случаях единство цикла создается только музыкальными средствами. Самым важным таким средством становится тематическая и интонационная связь внутри цикла между разными его номерами. В сюитных циклах она проявляется менее отчетливо, в сюжетных – более выпукло, ощутимо, ярко обращая на себя внимание. Например, в цикле Р. Шуберта «Прекрасная мельничиха» интонационные связи особенно заметны в песнях, где есть образ ручья; в цикле М. Мусоргского «Песни и пляски смерти» обнаруживается явное сходство интонаций образа смерти во всех четырех песнях. Еще более значительную роль в объединении частей играет проведение одной и той же темы или целого фрагмента в виде лейттемы или реминисценции. Таково повторение музыкального материала первой песни в последней в виде коды-эпилога в цикле Л. Бетховена «К далекой возлюбленной». Оно создает обрамление, называемое музыкальной аркой для всей композиции, подчеркивая общий просветленный колорит в завершении цикла. Примерно такого же типа обрамление использует Р. Шуман в цикле «Любовь поэта».

Методика анализа циклических форм:

1. Дать характеристику образного содержания:
 - сообщить сведения из истории создания произведения;
 - обозначить главную идею и преобладающую сферу образного содержания произведения.
2. Определить формы, использованные в анализируемом сочинении, типичность или нетипичность этого цикла для данного жанра и для творчества композитора.
3. Перечислить количество и порядок следования частей в цикле. Отметить типичные и индивидуальные черты его строения.
4. Охарактеризовать тональный план цикла и типы тональных соотношений между частями:

– выявить типы тональных соотношений между частями и их функциональные связи, подчеркнув преобладание тонального единства или контраста;

– проанализировать тональный план (основные тональные сферы) внутри одной, двух частей.

5. Дать краткую характеристику основным частям цикла и подробную – ее двум, трем частям (на выбор).

6. *Выводы.* Сосредоточить внимание на типичных и индивидуальных чертах (жанра, содержания и формы) данной циклической композиции.

Сфера применения вокального цикла – это многообразная область камерной вокальной музыки. Чаще всего вокальные циклы пишутся для одного голоса в сопровождении фортепиано, но возможны и большие составы как солистов (два или три), так и аккомпанирующих инструментов (ансамбль из нескольких различных инструментов: фортепиано, скрипка, виолончель или камерный оркестр). В этих случаях вокальный цикл приближается к камерной кантате (Д. Шостакович «Из еврейской народной поэзии», «Вокальный цикл на стихи А. Блока», «Сюита на стихи Микеланджело»).

Кантатно-ораториальные формы. Кантата – многочастное вокально-инструментальное произведение, предназначенное для хора, солистов, оркестра, в большинстве случаев лирического или лирико-эпического содержания. Известны кантаты и нециклические – одночастные, а также написанные только для одного хора или для одного солиста с оркестром, либо с другим инструментальным сопровождением, так называемая камерная кантата. Обычно кантата состоит из оркестрового вступления, хоров, арий, речитативов, иногда ансамблей.

Оратория – крупное многочастное вокально-симфоническое произведение для хора, певцов-солистов и оркестра, написанное на драматический сюжет и предназначенное для концертного исполнения. Между кантатой и ораторией нет принципиальных различий. Кантату сближают с ораторией исполнительский состав, многочастное строение, отсутствие сценического действия. Кантату отличают от оратории тип и однородность содержания, отсутствие драматически развитого сюжета, меньшие масштабы.

Кроме сходства и различия с кантатой, оратория в некоторых чертах близка с оперой. Прежде всего их объединяют некоторые общие художественные тенденции, внимание к поэтическому тексту, к раскрытию драматического сюжета, к одному типу музыкальной выразительности – сольному и хоровому пению с сопровождением. Оперу и ораторию роднит также сходство музыкальных жанров, элементов, форм и средств, используемых в них. Это речитативы, сольные арии, ансамбли, хоры, оркестровые эпизоды (вступление, вводящее в действие, марши, музыкальные картины изобразительного характера). Многие оперы и оратории развиваются на основе драматического сюжета. Однако и кантата, и оратория – это концертные жанры, а опера – сценический жанр. Это первое отличие. Второе отличие оперы от оратории заключается в типе раскрытия драматического сюжета. Опера представляет собой показ событий, непосредственное действие героев, их отношение друг к другу. Оратория же – рассказ об этих событиях, их описание. Повествовательный тип раскрытия содержания в ней главенствует, преобладает над драматическим действием. И третье. Если в опере главное выразительное средство – сольное пение, то в оратории – хоровое.

Таким образом, родовые жанровые признаки у кантаты и оратории общие: повествовательный тип раскрытия содержания, принадлежность к концертным жанрам, многочастная циклическая композиция, исполнительский состав.

По содержанию кантаты делятся на светские и духовные, или церковные. Светские кантаты – итальянские по происхождению, камерные по составу исполнителей. Чаще всего они лирические, приветственные, торжественные, эпические, посвященные прославлению какого-либо героя, города, исторического события, и предназначались для концертного исполнения. Духовные кантаты, сформировавшиеся в хоровой музыкальной культуре Германии, исполнялись на богослужении и были связаны с тематикой церковного календаря, а значит с сюжетами и текстами из Библии. Жанр духовной кантаты сложился в немецкой музыке в основном усилиями И.-С. Баха. Они составляют основную часть его наследия. Сохранилось около 190 духовных кантат и 20 светских. Образно-смысловой мир баховских кантат велик и разнообразен. Сохраняя традиционные сюжеты и образы из Библии и Евангелия, И.-С. Бах

раскрывает глубокие философско-этические проблемы, широкий круг лирических чувств, полных подлинного драматизма, а порой и трагизма. Среди канонических духовных сюжетов у И.-С. Баха были излюбленные – это рождение Христа с его праздничным, светлым и радостным мироощущением и тема страданий Христа-Богочеловека, мир его «страстей», или смертных страданий, идея самопожертвования на благо человечества.

Кантаты И.-С. Баха состоят из полифонических хоров, хоралов и их обработок, арий, речитативов, ансамблей и инструментальных номеров. Это масштабные вокально-инструментальные формы, рассчитанные на 20–30 минут исполнения. Главную смысловую нагрузку в них несут хор, хорал, ария, второстепенное значение имеют ансамбли, речитативы и оркестровые номера. Форма зрелых кантат И.-С. Баха представляет собой циклическую композицию, состоящую из развитых и внутренне завершенных номеров. Форма отдельных номеров чаще всего полифоническая, то есть fuga, фугообразная или мотетная, а также старинная гомофонная, двухчастная, старосонатная, иногда с признаками рондо или трехчастной da capo.

В музыке XIX–XX вв. сохранились многие типичные черты баховских кантат: исполнительский состав (хор, солисты, оркестр); тип жанра по содержанию (празднично-торжественные, лирические, лирико-эпические); циклическая вокально-инструментальная форма, состоящая из законченных контрастных частей; тональный план кантат, поддерживающий единство цикла; традиция написания кантат к особым случаям (праздник, знаменательная дата, событие, юбилей). Некоторые черты баховских кантат не сохранились: сюжеты на духовные темы, опора на протестантский хорал, частое использование полифонических форм.

В основе ораторий должна лежать большая и обобщающая идея. Главным действующим лицом ее обычно является народ. Оратории более свойственны народно-героическая тематика, выраженная сюжетность, обобщенность образов, олицетворяющих общие черты человеческого характера. Оратории отличаются эпической драматургией с неторопливым, повествовательным типом развития, протяженностью одного эмоционального состояния, противопоставлением образов. Классическая оратория была создана Г.-Ф. Генделем, и в его музыке она

достигла наивысшего расцвета. Г. Генделем написаны 32 оратории. Наиболее значительные из них: «Саул», «Израиль в Египте», «Мессия», «Самсон», «Иуда Маккавей», «Иевфай». По названиям видно, что преобладающая тема его ораторий – легендарная история еврейского народа и его героев, изложенная в Библии.

Оратории Г. Генделя – монументальные героико-эпические произведения, впечатляющие драматические фрески, не связанные с церковным культом и сближающиеся с оперой. Главное действующее лицо их – народ, что обусловило огромную роль хоров. Хоровая полифония Генделя выразительна, действенна, изобразительно-картинна, образно конкретна. Темы генделевских фуг и фугато вокально гибки, легко идут за текстом, хорошо схватываются слухом в большой хоровой форме. В них мастерски соединяются fuga, фугато, имитационные построения с гомофонно-гармоническими формами, аккордовыми разделами. Роль арии, основной формы сольного пения, различна. Она способна выражать разные оттенки лирического чувства, как бы слова от автора. Есть и большие виртуозные арии *da capo*, чаще всего бравурно-героического характера, и небольшие по масштабам простые, песенные сольные номера, то легкие и прозрачные, то глубокие в своей целомудренности и строгости. Ансамбли в ораториях Генделя не получают особого развития и чаще всего не отличаются индивидуализацией партий. Функции оркестра многообразны. Он трактуется то крупным планом, то с тонкой детализацией, то в едином ансамбле с хором, то в контрастной полифонии к нему. Самостоятельные оркестровые номера, помимо больших увертюр, встречаются не слишком часто. Например, Пасторальная симфония в «Мессии», Траурный марш в «Сауле» и «Самсоне».

Основные композиционные элементы классической оратории: хор, ария, ансамбль, речитатив и оркестровые номера, – чередуясь, сопоставляясь и взаимодействуя друг с другом, создают в каждом сочинении индивидуальную драматургию и форму, опирающуюся на определенный тип содержания.

Выработанный Г.-Ф. Генделем тип классической оратории, трансформируясь и развиваясь, существует в музыке до наших дней. Типичные ее черты: героико-эпический характер содержания; повествовательно-драматические сюжеты, главными действующими лицами которых были народ и герои-личности;

грандиозные масштабы музыкального действия; монументальные музыкальные формы; преобладание хоровых полотен над сольными номерами; использование полифонических, гомофонно-гармонических, гомофонно-полифонических музыкальных форм. Не все из перечисленных черт сохранились в ораториях XIX–XX вв.

Сфера применения кантатно-ораториальных форм: вокально-оркестровая музыка эпохи барокко (творчество И.-С. Баха и Г.-Ф. Генделя); единичные примеры в музыке венских классиков (оратории Й. Гайдна «Сотворение мира» и «Времена года»); единичные примеры в романтической музыке XIX в. (кантаты Ф. Шуберта «Победная песнь Мириам», Ф. Листа «Бетховенская кантата»); возрождение жанров кантаты и оратории в музыке конца XIX–XX в. (кантаты С. Танеева «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма»; Д. Шостаковича «Над Родиной нашей солнце сияет»; С. Прокофьева «Александр Невский»; Ю. Семеняко «Величальная Минску»; Д. Смольского «Поэт»).

К кантатно-ораториальным жанрам примыкают также многочисленные вокально-инструментальные произведения церковной музыки, общей чертой которых являются тексты из различных книг Библии Старого Завета и Нового Завета, Евангелий от Матфея, Марка, Луки, Иоанна и других подобных источников. Это такие циклические формы, как месса, страсти, или пассионы, реквием, магнификат, *Stabat Mater*, *Te Deum*, используемые для нужд католической и протестанской церкви, литургия, всенощное бдение – для православной церкви.

Методика анализа кантатно-ораториальных форм:

1. Характеристика содержания:
 - сюжет;
 - основная идея;
 - главные герои и их взаимоотношения.
2. Исполнительский состав произведения:
 - перечислить участников произведения;
 - охарактеризовать типы хоров, солистов, состав оркестрового сопровождения.
3. Композиция произведения:
 - количество частей, количество номеров;

– наличие пролога, интродукции – вступительной части и эпилога, заключения – кодового раздела;

– количество номеров в каждой части и масштабное соотношение их между собой, преобладание какой-либо из частей или относительное соответствие их друг другу в связи с содержанием;

– количественная характеристика хоровых, сольных, оркестровых номеров и их распределение по частям композиции.

4. Тональный план сочинения:

– тональный план с обозначением в нем главной тональности произведения и тональностей всех номеров композиции с анализом функциональных связей и соотношения их между собой;

– определение тональности, выполняющей роль тоники и распределение всех остальных тональностей между доминантовой или субдоминантовой функциями, преобладание той или другой функции;

– определить степень родства между тональностями;

– выявить наиболее часто встречаемые типы тональных соотношений;

– подчеркнуть наиболее острые, напряженные тональные соотношения между номерами, их выразительность и взаимосвязь с содержанием.

5. Формы частей:

– использование простых двух- и трехчастных форм;

– применение строфических, куплетных форм;

– использование сложных форм: трехчастных, рондообразных или их принципов;

– наличие контрастно-составных форм.

6. Драматургия:

– театральнo-сценическая: завязка действия, наличие конфликта, главных действующих сил, кульминации и итога, вывода;

– музыкально-интонационная: наличие лейттем, лейтмотивов, лейтритмов; функции (значение) хорового начала, сольного оркестрового; местоположение, характер и средства кульминации.

7. Средства выразительности:

– типы мелодики, используемые в произведении: песенная, ариозная, декламационно-речитативная, в народном духе, церковная, эстрадная;

– типы хорового склада и приемы его изложения;

– выразительное значение метроритма;

– особенности гармонии.

8. *Выводы* по проделанному анализу:

– краткий итог по содержанию, композиции, драматургии и средствам выразительности с выделением главных типичных и индивидуальных черт анализируемого произведения.

Вопросы и задания

1. Дайте определение циклической формы и ее типов.
2. Назовите отличительные особенности каждого типа.
3. Приведите примеры использования циклических форм и жанров в музыке разных эпох и стилей.

Тема 8. МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ, ИЛИ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ, ФОРМЫ И ЖАНРЫ: ЖАНРОВЫЕ ТИПЫ ОПЕРЫ, ДРАМАТУРГИЯ ОПЕРЫ, КОМПОЗИЦИЯ ОПЕРЫ, ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ, ЭЛЕМЕНТЫ ОПЕРЫ

Основа оперы – это взаимодействие музыки, слова и драматического действия. Все дополнительные ее компоненты, такие как сценические костюмы, декорации, созданные художником, световое оформление и многое другое, направлены на реализацию музыкально-художественного замысла. Кроме перечисленного, он вбирает в себя вокальное и актерское мастерство солистов, участников спектакля, режиссерскую концепцию и, наконец, дирижерское управление всем этим сложным, разветвленным, многообразным действием-представлением.

Термин «опера» появился в середине XVII в. Опера как жанр музыкально-драматического спектакля относится к синтетическим видам искусства. По классификации музыкальных форм, использованной в данном учебном пособии, опера (наряду с балетом) входит в группу, называемую музыкально-сценические, или музыкально-театральные, формы и жанры. К ним относятся различные *жанровые типы оперы* (многоактная опера, камерная опера, моноопера, а также оперетта, музыкальная комедия, водевиль, мюзикл) и *балета* (классический балет, балет-феерия, современный балет, шоу-балет) (табл. 25).

Таблица 25

Музыкально-сценические, или музыкально-театральные, формы и жанры

Разновидности оперного жанра	Разновидности балетного жанра
Опера (классическая, камерная, моноопера)	Балет классический
Оперетта	Балет современный
Музыкальная комедия	Ансамбль танца
Мюзикл	Шоу-балет
Водевиль	

Главное место в опере принадлежит музыкальному искусству. Музыка присущими ей средствами глубоко и тонко очерчивает характеры и ситуации действия, выявляет психологический подтекст содержания, смены настроений, эмоциональные переживания героев. То, что в драме реализуется с помощью режиссуры и актерской игры, в опере – с помощью выразительной, жанрово разнообразной интонационной драматургии. Музыка выполняет главную функцию в характеристике персонажей (личностей, народа). Она часто играет важную декоративную, звукоизобразительную роль в раскрытии событий сюжета, создавая пейзажный фон, гармонирующий с настроением действующих лиц, усиливающий эмоционально-психологическое воздействие на слушателя.

Взаимодействие компонентов оперы, всегда гибкое, изменчивое, индивидуальное, в каждом музыкально-сценическом воплощении более всего определяется исторической разновидностью этого жанра. Возникшая на рубеже XVI– XVII вв., опера стремительно развивалась и уже через сто лет (в XVIII в.) стала одним из популярнейших жанров (оперная реформа и творчество К. Глюка и В. Моцарта). В XVIII в. она получила широчайшее распространение в различных национальных оперных школах: итальянской (Дж. Россини, В. Беллини, Дж. Верди, Дж. Пуччини), русской (М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский, А. Бородин, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков), французской (Дж. Мейербер, Ш. Гуно, Ж. Бизе) и немецкой (К. Вебер, Р. Вагнер). В музыке каждого названного композитора опера приобрела свой неповторимый облик, проявляющийся в жанровой индивидуальности и типе музыкальной драматургии.

Одним из ранних исторических жанровых типов оперы является опера-серия (XVIII в.) на мифологические или историко-героические сказочные сюжеты (А. Скарлатти, Н. Пиччини) и лирическую трагедию (Ж. Люлли, Ж. Рамо). Одновременно с ними формировался и новый жанр – комическая опера. В Италии – это опера-буффа, во Франции – опера-комик, в Германии и Австрии – зингшпиль. Все они были более близки по сюжетам к жизни, обыденной действительности. Существенно обновляются жанры оперных произведений в XVIII в. К ним можно отнести три новых типа опер в западноевропейской музыке: опера спасения, сложившаяся в годы Великой француз-

ской революции (Л. Керубини, Л. Бетховен), так называемая большая опера, или гранд-опера (Д. Обер, Дж. Мейербер), и лирическая опера (Ш. Гуно, Дж. Массне, Ж. Бизе). Многочисленны жанровые разновидности опер и в русской классической музыке, начиная от М. Глинки, создателя первой народно-патриотической и сказочной опер до П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова. В музыке XX в. продолжается развитие уже названных жанровых типов и в связи с общей тенденцией к взаимопроникновению жанров возникает новое оперное жанровое направление. Основано оно на сближении оперы с драматическим театром и кантатно-ораториальными жанрами. Это музыкально-сценические сочинения А. Онеггера, К. Орфа, И. Стравинского. Кроме этого, появляется джазовая опера (Дж. Гершвин), рок-опера, стилистически основанная на рок-музыке (Г. Макдермот, Э. Уэббер, А. Журбин, Л. Рыбников, А. Градский).

Таким образом, основные жанровые типы оперы в истории музыки и их характеристики следующие:

«Драма на музыке» – конец XVI и начало XVII в., Италия – поначалу придворное музыкально-театральное действие (Я. Пери, Дж. Каччини); позже мифологические сюжеты этих представлений по законам эпохи барокко были насыщены активным действием, контрастами, соединением трагического и комического, подлинным драматизмом и правдой страстей (К. Монтеверди).

Лирическая трагедия – XVII в., Франция – разновидность классицистской оперы; мифологические или легендарные сюжеты с акцентом на нравственные коллизии, сильные, величавые образы, гуманистические мотивы сюжетов; Ж.-Б. Люлли – основоположник французской оперной школы; его продолжатель в XVIII в. Ж.-Ф. Рамо.

Опера-серия (серьезная опера), так называемая «концерт в костюмах», начало XVIII в., Италия (неаполитанская оперная школа), историко-мифологические и легендарно-сказочные сюжеты (А. Скарлатти, Н. Порпора, Б. Галуппи, Г. Гендель); 60-е гг. XVIII в. – оперная реформа К. В. Глюка; в XIX в. Дж. Россини завершил традицию этого жанра.

Комическая опера (опера-буффа в Италии, опера-комик во Франции, зингшпиль в Германии, Австрии), XVIII в., Италия, Франция, Австрия, комедийно-бытовые, сентиментальные сю-

жеты с опорой на народные песенные и танцевальные жанры (Дж. Б. Перголези, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза, Ф. А. Филлидор, А. Э. М. Гретри, В. А. Моцарт); в XVIII в. Дж. Россини завершил традицию этого жанра.

Опера спасения (опера спасения и ужасов), *конец XVIII в., Франция*; сюжеты с постепенным нагнетанием драматического напряжения, опасности для положительных героев и благополучная развязка действия (Л. Керубини, Ж. Ф. Лесюэр, Л. Бетховен).

Большая опера (гранд-опера), *XVIII в., Франция*, идеи романтизма получили выражение в трагических сюжетах о судьбах героев, сильных страстях и острых конфликтах из истории прошлого (Д. Ф. Э. Обер, Дж. Мейербер, Ф. Галеви).

В Германии проявились другие стороны романтизма: народность, сочные бытовые образы, легендарная и сказочная фантастика; К. М. Вебер, Г. А. Маршнер. Р. Вагнер – реформатор оперы, называл их «торжественные сценические представления», создатель целой галереи оперных полотен, в том числе оперной тетралогии «Кольцо нибелунга».

Лирическая опера – *2-я половина XIX в., Франция*; кризис романтической большой оперы привел к появлению новых типов героев, сюжетов: современные реально-бытовые истории, образы обывателей, конфликты из повседневной жизни; Ш. Гуно, Ж. Бизе, А. Тома, Ж. Массне. На рубеже XVIII в. лирическая опера утратила самостоятельное значение.

Реалистическая опера, оперный реализм, *XIX в., Италия*; расцвет оперного искусства, В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди – вершина оперного реализма в мировой оперной музыке; демократичность, глубокая человечность, яркая театральность, острота, характеристичность героев и ситуаций, народный мелос – лучшие черты этих оперных творений.

Веристская опера близка жанру мелодрамы, *конец XIX – начало XX в., Италия*; сюжеты основаны на житейских бытовых драмах, герои их простые люди: крестьяне, мастера, актеры, художники. Это оперы-новеллы с острой любовной коллизией (П. Масканьи, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччини).

Русская реалистическая опера, *XIX в., Россия*; народность и реализм – главные черты, сюжеты многообразны: народно-патриотическая, историческая, бытовая музыкальная драма, эпическая, сказочная, былинная тематика, лирическая и лири-

ко-драматическая образность. М. И. Глинка – родоначальник классической русской оперы; его последователи: А. Даргомыжский, М. Мусоргский, А. Бородин, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков.

Новые жанровые и стилистические типы опер в XX в.:

- К. Дебюсси – *импрессионистская опера*, Франция;
- А. Берг и А. Шенберг – *экспрессионистская опера*, Австрия;
- А. Онеггер – *оперы-оратории*, Франция;
- Ф. Бузони, Р. Штраус, П. Хиндемит – *неоклассицистская опера*, Германия;
- М. Равель – *опера-балет*, Франция;
- К. Орф – *сценическая кантата*, новый тип музыкального спектакля, Германия;
- Б. Бриттен – *традиционная опера*, но с современными выразительными средствами, Англия;
- Дж. Гершвин – *джазовая опера*, США;
- Э. Л. Уэббер – *рок-опера*, Англия;
- С. Прокофьев, Д. Шостакович, Р. Щедрин, А. Петров – *советская опера* – развитие классических традиций;
- Е. Тикоцкий, Н. Аладов, А. Богатырев, Д. Смольский, С. Кортес – *белорусская опера* – развитие классических традиций.

Драматургия оперы. Музыкальная драматургия оперы – это система разнообразных выразительных средств и многочисленных приемов воплощения драматического действия. Она используется в произведениях всех типов музыкально-сценического жанра. Драматическое действие в опере, ее смысл и сюжет раскрываются с помощью оперного либретто. Как и в любом сценическом произведении, характеры героев, их поступки, события и ситуации, содержания составляют два образно-художественных плана. Первый – внешнее действие, событийная, бытовая сторона; второй – внутреннее действие, эмоционально-психологическая, чувственная сторона, связанная с переживаниями действующих лиц, сменой их настроений. Внешнее действие сосредоточено в опере в речитативах и сквозных открытых сценах, внутреннее – в законченных номерах и разделах.

Многочисленные оперные произведения строятся по трем исторически сложившимся типам драматургии: номерная опера, опера сквозного действия и опера, построенная на сочетании номерной структуры и сквозного действия, то есть опера смешанного типа.

Номерная опера представляет собой чередование законченных музыкальных номеров – арий, ансамблей, хоров и речитативов сессо или разговорных диалогов. Этот тип характерен для различных по жанру опер XVII – первой половины XIX в. Ярчайшие образцы их – оперы В. Моцарта, Дж. Россини.

Оперой сквозного действия называется такая опера, в которой нет деления на законченные музыкальные номера. Сквозная опера преимущественно речитативного склада, действие в ней развивается непрерывно, без расчленения на отдельные эпизоды. Она появилась в середине XIX в. как новое понятие – «музыкальная драма» (Р. Вагнер), – противопоставляющееся опере номерного строения. Под этим определением подразумевались произведения, в которых музыка всецело подчинена драматическому действию и следовала за всеми его изменениями, преодолевая замкнутость отдельных эпизодов ради усиления сквозного действия. Арии в таких операх были заменены построениями свободного типа – монологами, ансамбли – музыкально-диалогическими сценами. В опере сквозного действия (в отличие от номерной) внешняя, событийная сторона сюжета и внутренняя, эмоционально-психологическая, не противопоставлены друг другу, а часто сосуществуют параллельно. Ярчайшие образцы – все музыкальные драмы Р. Вагнера, А. Даргомыжского «Каменный гость».

Третий тип музыкальной драматургии – смешанный – органично соединяет в себе признаки и лучшие стороны номерной оперы и оперы сквозного действия. Таковы многочисленные образцы итальянских и русских классических опер XIX и XX вв. Законченные номера в них (арии, ансамбли, хоры) взаимодействуют со сценами сквозного действия. Это поздние оперы Дж. Верди, Дж. Пуччини, М. Глинки, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, С. Прокофьева.

Композиция оперы. Под музыкальной композицией оперы понимается логически обусловленное деление всего произведения на следующие части: действия, акты, сцены, картины, пролог, финал, эпилог. Они, в свою очередь, делятся на замкнутые или открытые музыкальные формы отдельных номеров: арий, ансамблей, хоров. Наиболее протяженные из них – это действия или акты (чаще всего в опере 3–4 действия), меньшие – сцены, картины, входящие в акты или действия, и самые не-

большие – отдельные номера: разнообразные сольные жанры и прежде всего ария, ансамблевые – дуэты, трио, квартеты и хоровые. Кроме них, перед первым действием в опере нередко бывает пролог, а в конце ее – финал, или эпилог. Открывает оперный спектакль оркестровое вступление, называемое увертюрой. Все эти части структуры оперы объединяются по принципу контраста и связи между собой. Музыкальная драматургия и композиция находятся в тесном взаимодействии и взаимовлиянии друг на друга.

Почти все известные музыкальные формы в той или иной степени находят применение в опере, однако благодаря ее специфическим чертам приобретают в ней индивидуальные особенности. Наиболее часто используются различные типы вокальных строфических форм в сольных, ансамблевых и хоровых номерах, нередко и типичные простые и сложные инструментальные двух- и трехчастные формы, более редки вариационные и рондальные. Не менее распространены и специальные оперные формы, такие как 1) контрастно-составные, состоящие из двух или нескольких разделов, различных по музыкальному материалу, законченных по форме, 2) цепные формы, построенные на принципе контрастного объединения небольших (период, предложение) музыкальных фрагментов (цепи эпизодов).

За долгий исторический путь развития в жанре оперы были выработаны специальные приемы единства оперной композиции. Самым главным среди них следует считать систему лейтмотивов, лейттем, лейтинтонаций. Лейтмотив (с нем. *Leitmotiv* – *ведущий мотив*) – это многократно повторяемое небольшое музыкальное построение, определяющее характер персонажа, предмета, явления, эмоции, иначе говоря – сквозная тема с закрепленным значением. В качестве лейтмотива могут использоваться мелодия-тема, гармонический оборот, инструментальный тембр (лейттембр). Система лейтмотивов – это комплекс чисто музыкальных интонационно-тематических средств, которые обеспечивают связь и родство действующих лиц в опере, раскрывают мотивы их поступков и комментируют события сюжета. Как музыкально-драматургический прием, система лейтмотивов формируется в конце XVIII в. в поздних операх В.Моцарта («Дон Жуан», «Волшебная флейта») и находит широкое применение в операх западноевропейских и русских композиторов последующих веков.

Либретто оперы. Либретто (с ит. libretto – книжечка) – это словесный текст музыкально-драматических произведений: оперы, оперетты и их разновидностей, а также литературный сценарий балетного спектакля. Чаще всего его основой становятся литературные произведения: роман, повесть, эпос, миф, сказка или театральные сочинения: драма, комедия. Возможны и другие варианты, как, например, известные исторические факты («Иван Сусанин» М. Глинки, «Хованщина» М. Мусоргского, «Петр Первый» А. Петрова), наконец, специально созданные драматургом либретто оперы («Аида» Дж. Верди). Либретто представляет собой краткое изложение содержания оперы, разделенное на действия, сцены, картины. Сюжетная основа либретто раскрывается с помощью всех элементов оперы, выполняющих в развитии фабулы и характеристики действующих лиц разную функцию.

Элементы оперы:

– *сольные* номера: арии, ариозо, ариетты, каватины, песни, романсы;

– *речитативы*: «сухой», аккомпанированный, ариозного типа, декламация, псалмодия, сказовый;

– *ансамбли* (от двух до пяти, реже больше исполнителей), дуэты, трио, квартеты, квинтеты и т.д.;

– *хоровые* номера: прологи, финалы, эпилоги, сцены, законченные формы и диалогические сцены внутри действия;

– *симфонические самостоятельные* номера, эпизоды: вступления, увертюры, прелюдии, картины, антракты к действиям, финалы картин, действий и всей оперы, заключительные эпилоги, вставные номера (танцы, марши);

– *балетные* номера: танцевальные номера, сцены, акты.

Ария – сольное высказывание героя, один из главных элементов оперы. К ней примыкают и другие жанровые разновидности сольного пения, такие как ариозо, ариэтта, каватина, песня, куплеты, близкие ариям по смыслу, значению и форме. Специфические функции арии и всех ее разновидностей заключаются в том, что в них останавливается внешнее событийное действие, зато богато раскрывается внутренняя жизнь героев. Тонко, глубоко и художественно выразительно отображается динамика эмоционально-психических изменений душевного состояния их, многообразный чувственный мир. Главное средство выразительности в ней – мелодия. Являясь,

образно говоря, царицей оперы, она создает незабываемый облик оперного спектакля, который ассоциируется не только с конкретным персонажем, но и с творчеством композитора. Для арии характерны тонкая детализация эмоционального состояния, внимание к нюансам и выразительности слова, она становится наиболее полным, концентрированным выражением музыкальной характеристики действующего лица и потому имеет огромное значение в драматургии оперы.

Различают три типа мелодии, исторически сложившиеся в оперных вокальных партиях: обобщенный, ариозный и декламационный. Обобщенный тип мелодии (исторически самый ранний) основан на типовых интонациях и ритмах, своего рода интонационно-тематических символах, характеризующих какое-либо эмоциональное состояние. Он был наиболее пригоден для арий эмоционального состояния, господствующих в операх XVIII в. Таковы, например, фанфарно-героические интонации, гневный пафос возгласов-заклинаний, холодный блеск виртуозных колоратур, неистовая стремительность в достижении мелодических кульминаций, чеканная непреклонность ритмов в так называемых ариях мести. Образец такого типа мелодии – блистательная и труднейшая для исполнения вторая ария Царицы ночи из «Волшебной флейты» В.Моцарта.

Ариозный тип мелодии – это широкая распевная кантилена, певучая, плавная, большого дыхания, типичная для итальянских арий-бельканто, отличающихся легкостью и красотой звучания, изяществом и виртуозным совершенством вокальных орнаментов-колоратур. Ариозная мелодия – самый часто используемый тип вокализации и в ранних, и в классических операх не только в сольных номерах, но и в ансамблях, хорах, в развитой оркестровой ткани.

Декламационный тип мелодии особенно близок к речевой интонации и наиболее естественно отражает процесс мышления героя, напряженной работы его сознания. Музыкальная декламация (от лат. *declamatio* – *упражнение в красноречии*) – особый способ музыкальной вокализации словесной речи, передачи ее интонационной стороны в вокальных произведениях.

Музыкальное содержание арий чрезвычайно многообразно и не поддается единственно возможной классификации. Однако в общих чертах выделяют три типа: ария эмоционального со-

стояния, ария-портрет, ария-монолог, к которым можно присоединить арию-рассказ, как бы прямую речь героя. Все они имеют индивидуальные отличительные качества, но могут и взаимодействовать друг с другом в одной арии.

Ария эмоционального состояния – это непосредственный отклик, реакция персонажа на предшествующие драматические события, подытоживание хода развития действия. Такого типа арии известны с самого начала истории оперы с XVII в. в операх-сериях, герой которых был показан только через мир его чувств. Это арии скорби, жалобы (ламенты), арии гнева, мести. Ярчайшие образцы таких арий – предсмертная ария Дидоны из оперы Дж. Перселла «Дидона и Эней», ария Памины из «Волшебной флейты» В. Моцарта, ария Риголетто «Куртизаны, исчезаешь порока» из одноименной оперы Дж. Верди.

Ария-портрет героя – это характеристика типичных и индивидуальных черт персонажа, основанная на смене мыслей, чувств, состояний. Например, ария хвастуна и труса Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила» М.Глинки. Этот тип характеристической арии впервые появился в итальянской опере-буффа начала XVIII в., а впоследствии стал важнейшим элементом реалистической оперной драматургии XIX в. (ария обаятельной и кокетливой Розины из «Севильского цирюльника» Дж. Россини, ария Ольги из «Евгения Онегина» П. Чайковского).

Ария-монолог – это внутренняя речь героя, отключение от внешнего действия. В ней раскрываются сложные психологические процессы осмысления происходящего. Содержание арии монологического плана, как правило, обращено к своему внутреннему миру, углубленному самоанализу, осознанию тайных дум и страстей действующего лица. Например, вокальные монологи Бориса Годунова в одноименной опере М. Мусоргского или короля Филиппа из оперы «Дон Карлос» Дж. Верди. Арии-монологи появились значительно позже двух предшествующих типов и стали неотъемлемой частью оперных произведений второй половины XVIII в. По типу мелодии в вокальной партии, форме и оркестровому сопровождению арии-монологи особенно выделяются среди сольных видов оперы. Они весьма отличаются от первых двух типов: арий эмоционального состояния и арий-портретов. В ариях монологического плана преобладает взаимодействие декламационного и ариозного типа мелодии в отличие от обобщенной мелодиче-

ской образности в ариях эмоционального состояния и ранних ариях-портретах. Строение арий монологического типа обычно более свободное и индивидуальное, иногда фрагментарное, а тематизм более детализированный по сравнению с ариями эмоционального состояния и ариями-портретами. В последних же чаще всего применялись типовые структуры: сложная трехчастная форма *da capo*, простая двух-, трехчастная и другие вокальные строфические формы. Особое значение в ариях-монологгах приобретает и оркестровое сопровождение. Оно способствует созданию единой линии развития формы, укрупняет ее, подчеркивает контрасты настроений и образов. В двух исторически ранних типах арий, рассмотренных здесь, оркестровая партия чаще всего ограничивалась лишь функцией аккомпанемента, не отвлекая внимание слушателя от главной сольной партии.

Оперная ария по местоположению в драматургии и композиции сочинения может быть «выходной» арией, то есть первым знакомством с героем или героиней – экспозицией образа – или арией-кульминацией сцены, действия, иногда совпадающей с развязкой драмы. Начальная ария, как правило, характеризует лишь какую-то одну сторону образа (каватина Фигаро из первого действия «Севильского цирюльника» Дж. Россини), ария-кульминация подчеркивает итоговый, нередко обобщенный смысл в становлении персонажа (предсмертная ария Ивана Сусанина из четвертого действия одноименной оперы М. Глинки).

Оперный ансамбль – это форма, представляющая собой одновременное вокальное высказывание нескольких действующих лиц. Наибольшее распространение получили оперные дуэты, трио и квартеты, реже ансамбли с большим составом. По своим драматургическим функциям, местоположению в композиции действия и структуре ансамбли очень отличаются друг от друга. По драматургии ансамбли могут быть трех типов. Ансамбли, связанные с узловыми моментами оперного действия, – первый тип – воплощают основной конфликт, идею произведения, раскрывают решающие повороты в развитии либретто. Ансамбли, связанные с локальной сценической ситуацией, – второй тип – определяют смысл и характер сюжетных линий данной сцены, отношение героев в ней, их сиюминутное настроение. Третий тип – это совмещение функций

двух предыдущих. Ансамбли первого типа используются в роли завязки или развязки главного конфликта произведения, подчеркивая взаимосвязанность судеб главных персонажей оперы (квintет «Мне страшно» из первой картины «Пиковой дамы» П. Чайковского). Второй тип ансамбля обрисовывает бытовую среду, обстановку, создает эмоциональный фон в локальном музыкальном пространстве сцены, картины (дуэт Лизы и Полины из второй картины «Пиковой дамы»). В третьем типе ансамбля обе эти функции выступают в равных выразительных долях (квартет «Слыхали ль вы?» из первой картины «Евгения Онегина» П. Чайковского). Драматургическая роль ансамбля первого типа – развитие действия, второго – эмоциональное обобщение, итог развития, третьего – столкновение характеров, предвидение драматических событий и одновременно отображение бытовой ситуации.

Драматургическая функция ансамбля определяется не только его значением в раскрытии внешнего действия в композиции оперы, но и по соотношению вокальных партий внутри его. Различают два главных принципа сочетания голосов в ансамбле: ансамбль-согласие, или ансамбль-состояние, и ансамбль-разногласие, или ансамбль-диалог. Ансамбль-согласие – это внутренняя речь героев в едином эмоциональном состоянии, переживании, настроении и, значит, остановка в развитии действия (канон «Какое чудное мгновенье» из первого действия оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки). Ансамбль-диалог – это процесс сценического общения, разговора героев между собой с помощью пения и, значит, продолжение процесса движения действия (диалоги Отелло и Яго из второго действия оперы «Отелло» Дж. Верди). Кроме рассмотренных функций, ансамбли (наряду с ариями) дают богатые возможности для портретных зарисовок действующих лиц, обобщения и персонализации характеристик героев оперы. Возможно совмещение и взаимопроникновение разных принципов ансамблевого пения в единой музыкальной форме. Особенно это характерно для финальных ансамблевых сцен, где контрастные диалоги чередуются с согласованным, эмоционально единым общим пением (трио Аиды, Амнерис, Радомеса из первого действия оперы «Аида» Дж. Верди).

Форма ансамблей-разногласий обычно свободная, смешанная, контрастно-составная с чертами циклической. Состоит она

из ряда относительно законченных контрастных эпизодов, связанных единой линией сквозного развития. Формы в ансамблях-согласиях – более строгие, типовые двух- или трехчастные, куплетные.

Значение хора как элемента оперы зависит, с одной стороны, от жанровой природы оперного произведения, то есть от типа содержания, с другой – определяется национальными традициями композиторской школы. Совершенно очевидно, что в итальянской музыке главным ее элементом всегда был солист, а все остальные дополняли его, помогали ему в создании полноценного музыкально-художественного образа, иными словами выполняли второстепенную роль. Именно так трактуется функция хора в большинстве опер западноевропейских композиторов. Исключением являются только оперы Х. Глюка, например «Орфей», и Л.Бетховена «Фиделио», в которых хор имеет равное с сольными номерами значение.

Совершенно иначе воспринимается функция хора в операх русских композиторов-классиков. В творчестве, например М. Мусоргского, хор является одним из главных действующих лиц в операх «Борис Годунов» и «Хованщина». Он занимает важное место, наряду с сольными номерами в драматургии и композиции опер М. Глинки, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова и даже П. Чайковского, в зрелом оперном стиле которого все-таки герой или героиня чаще всего главенствуют и определяют тип содержания.

Сказанное свидетельствует о том, что значение хора, количество его номеров, вовлеченность в сюжет, участие в раскрытии главной идеи, конфликта сочинения, в обрисовке действующих лиц весьма многообразно. Однако все это многообразие может быть сведено к двум противоположным позициям: либо хор выполняет второстепенную роль, либо он – одно из главных действующих лиц оперы. И в том, и в другом случае у него различные специальные функции, присущие только данному оперному произведению. Так, играя второстепенную маленькую роль, он может создавать фон, колорит для персонажей, оттенять и аккомпанировать им, разъяснять их поступки, эмоции, поддерживая или контрастируя с ними. Будучи действующей коллективной личностью, голосом народа, как в операх М. Мусоргского, он активно влияет на процесс музыкально-сценической драматургии, формируя общую атмосферу

спектакля. Самобытная хоровая оперная среда – стихийная народная сила, использованная М. Мусоргским в качестве ведущего образа, выявляет завязку драмы, ее основные сюжетные линии, конфликтную природу и предвосхищает драматическую финальную развязку.

В оперной музыке используются все типы хоров по исполнительскому составу: смешанный, женский, мужской, детский. Количество звучащих голосов в хоре диктуется каждой конкретной сюжетной ситуацией, характером музыки, национальными особенностями. Русские композиторы предпочитают хоровое многоголосие подголосочного склада, западноевропейские – гомофонно-гармоническую фактуру. Самый распространенный жанр хорового номера – это разновидности песни: песня-гимн, песня-марш, песня-хоровод, песня-танец. Там, где хор – одно из главных действующих лиц, жанровые рамки и функции его номеров значительно расширены. Достаточно вспомнить сцену под Кромами из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, прологи из опер М. Глинки, где массовые сцены определяют ведущий тон повествования. Не случайно этих композиторов называют ораториальными по весомости и глубине в их творчестве хоровых полотен.

В массовых сценах с участием хора и солистов (как и в большинстве ансамблей-диалогов) возникают индивидуальные музыкальные формы: смешанные, промежуточные, свободные, контрастно-составные, хотя нередко можно встретить и чистые типовые структуры, например, сложные трехчастные формы, формы свободно трактованных вариаций (финал оперы «Иван Сусанин» хор «Славься», персидский хор из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки). Наконец, даже полную сонатную композицию в хоре «Как на горе мы пиво варили» из оперы «Русалка» А. Даргомыжского.

За длительный период истории развития оперного жанра использовалось много типов речитативного пения. Речитатив (с ит. *recitative* – *декламировать*) – это самый близкий к речи род вокальной музыки, в опере – специфический тип мелодии на прозаический или стихотворный текст. В нем сохраняются фиксированный музыкальный строй, регулярная ритмика и характерная интонационность, состоящая в основном из речевых интонаций: секунды, терции, реже кварты – и движения на одной высоте повторяющимся звуком. Для речитатива свойст-

венно свободное несимметричное строение из мелких элементов типа мотива, фразы, без деления на предложения и периоды. Для него типично отсутствие повторяемых ритмических оборотов, регулярных акцентов, разнообразия в аккомпанементе. По своей функции в опере, типу мелодии, форме и соотношению с партией оркестра речитативы противопоставляются ариям, контрастируя и в то же время взаимодействуя с ними. Речитатив и ария – два, часто идущих друг за другом элемента оперы.

Различают несколько типов музыкальной речи в речитативной форме: речитатив-*secco* («сухой»), речитатив-*accompagnato* (аккомпанированный), речитатив ариозного типа, декламация, псалмодия, сказовый речитатив. Из шести названных типов речитативов наибольшее распространение получили первые три. «Сухой» речитатив и аккомпанированный сложились в неаполитанской оперной школе в начале XVIII в. (А.Скарлатти) в операх *серия* и *буффа* и сохранились до XIX в. Речитатив-*secco* как самый близкий к речи исполнялся сначала в сопровождении аккордов *чембало*, позже *клавесина*, сейчас *фортепиано*. Речитатив-*accompagnato*, будучи более мелодически развитым, – в сопровождении оркестра. Речитатив ариозного типа возникает во второй половине XIX в. в связи с общей тенденцией этого времени к мелодизации речитатива. Особенно характерен он для русских оперных композиторов П.Чайковского, Н.Римского-Корсакова, создавших свой неповторимый ариозно-речитативный мелодический стиль. Все остальные типы речитативов также в большей степени связаны с русской оперной музыкой XIX в. Например, сказовый речитатив принадлежит операм-сказкам, былинам, народным сказаниям: Н. Римский-Корсаков «Сказка о царе Салтане», «Сказка о золотом петушке», опера-былина «Садко» и «Сказание о граде Китеже».

Последний из рассматриваемых здесь элементов – это ***самостоятельные оркестровые номера***. Их не много, но им принадлежит важная роль в оперном произведении. Симфоническая увертюра (с франц. *ouverture* – *открытие, начало*) – инструментальное вступление к крупному сочинению: опере, балету, оратории, театрально-музыкальному спектаклю. Первой оперной увертюрой считается фанфарная «Токката» перед оперой «Орфей» К. Монтеверди (1607). К середине XVII в.

в творчестве Ж. Люлли установился французский тип увертюры: медленная вступительная часть сменялась быстрой фугообразной и заканчивалась вновь медленной, а в творчестве А. Скарлатти – итальянский тип увертюры: крайние полифонические части в быстром темпе и медленная певучая средняя часть.

Развитие оперной увертюры связано с появлением в ней тематического материала из спектакля. Прямые связи с оперой имеют уже увертюры Х. Глюка, позже В. Моцарта (например, к операм «Дон Жуан» и «Волшебная флейта»). В операх XIX в. эта связь укрепились и стала главной драматургической особенностью многих оперных вступлений, подчеркивая тесную интонационную связь между оркестровой партией и главными вокальными темами оперы. Таковы вступительная часть, главная тема и связующая часть увертюры к опере «Руслан и Людмила», в точности повторяющие начало финала пятого действия, а побочная тема – это ария Руслана «О, Людмила, Лель сулил мне радость». В этих увертюрах нередко использовалась сонатная форма полная или не полная, без разработки. Второй тип вступлений к опере – это вступления, не имеющие развернутой законченной формы, более камерные по масштабу и менее самостоятельные. Они писались в простых трехчастных формах (оперы Р. Вагнера, Дж. Верди, Дж. Пуччини, П. Чайковского). Иногда встречается вступление, подобное симфонической картине, например, «Рассвет на Москва-реке» в опере «Хованщина» М. Мусоргского, «Океан – море синее» в опере «Садко» Н. Римского-Корсакова.

Кроме вступительных увертюр, самостоятельную функцию в опере приобретают и симфонические антракты перед началом действий или перед сценами, картинами. Эти симфонические эпизоды близки увертюре, но в отличие от нее носят местный характер, ибо связаны не со всем оперным произведением, а только с отдельно взятым актом или сценой. Чаще всего такого рода вступления настраивают слушателя на определенную тональность, подготавливают к восприятию следующего действия. Таковы изумительные по красоте мелодики и оркестровки антракты ко всем действиям в опере Ж. Бизе «Кармен». При всем жанровом разнообразии исторически сложившихся оперных увертюр, вступлений, интродукций, симфонических картин, антрактов все эти симфонические номера име-

ют общие черты. Диктуются они сущностью природы сценической музыки, требующей особой яркости, красочности, выпуклости выразительных приемов и средств. Даже тогда, когда данные оперные оркестровые номера исполняются в концертных залах отдельно от оперного спектакля, они неизбежно несут в себе эти отличительные атрибуты и качества, этот отпечаток театральности, заложенный в них композитором.

Сфера применения музыкально-сценических форм – это разного рода и вида оперные и балетные произведения. Как уже было сказано, они обладают ясно выраженными специфическими чертами, отличающими данный жанр от всех остальных. Главные среди них – это театральная природа оперы и балета, а также взаимодействие с другими видами искусства.

Методика анализа оперной сцены:

1. Дать характеристику содержания анализируемой оперной сцены:

- кратко описать ее сюжет, количество участников, их взаимоотношения, выделить главных и второстепенных героев;
- осмыслить роль сцены в развитии данного действия и всей оперы;
- определить значение сцены для развития участвующих в ней действующих лиц;
- сделать вывод о функциях сцены в драматургии оперы.

2. Дать характеристику композиции оперной сцены:

- разделить строение сцены на относительно законченные по смыслу и структуре разделы;
- обосновать данное деление развитием сюжета и музыки;
- выделить в разделах самостоятельные, законченные по форме номера, обозначить, к каким элементам оперы они относятся и какова их функция;
- составить форму-схему данных номеров по образцу для вокально-инструментальных (если это ария или хор) или инструментальных (если это самостоятельный оркестровый номер) произведений, написать комментарии к ним;
- описать свободные по форме разделы-построения: речитативно-диалогические, ансамблевые, хоровые, оркестровые – и выявить их значение в композиции сцены;
- составить форму-схему всей композиции, анализируемой оперной сцены по предлагаемому образцу («Образец формы-

схемы композиции оперной сцены», с. 21) и написать краткие комментарии к ней;

– сделать вывод, какие музыкальные формы в данной композиции преобладают: а) законченные или свободные; б) типичные классические структуры или индивидуальные. Обосновать свое заключение.

3. Проанализировать средства выразительности в начальных темах двух, трех (по выбору) законченных по форме номеров сцены, используя методику анализа средств выразительности.

4. Сделать краткие выводы по всем трем позициям предлагаемой методики:

– значение сцены в содержании данного действия и оперы в целом;

– обозначить общие принципы композиции данной сцены;

– выявить индивидуальные черты строения и средств выразительности анализируемой оперной сцены.

Классическая опера – самый сложный музыкально-сценический организм, существующий по своим законам и принципам. Опера соединяет в себе многие музыкальные жанры и известные типовые и нетиповые структуры, которые обретают в ней индивидуальность, неповторимость в разных исторических эпохах, национальных школах и стилях на протяжении более трех столетий. В своем содержании опера отражает многоликий и многообразный мир. Это живые образы реальных людей и герои, легендарные личности, обыденная жизнь и сказка, окружающая современная действительность и глубокое прошлое. Все это происходит благодаря символическому единству многих видов искусств с ведущим среди них – музыкой. Именно она придает эстетическую красоту и совершенство опере – уникальному роду музыкально-театрального жанра.

Таким образом, характеризуя оперу, следует учитывать такие понятия, как:

1. *Виды искусств и творческой деятельности, образующие этот синтетический жанр:*

– музыка в разных жанрах, формах, масштабах;

– литература – проза и (или) поэзия, театральная пьеса – либретто;

– театральное-драматическое действие;

– балет, танцевальные сцены;

- живопись;
- декоративно-прикладное искусство;
- сценические костюмы;
- режиссура музыкальная;
- вокальное и актерское мастерство участников спектакля;
- световое оформление;
- дирижерское управление.

2. *Жанровые типы:*

– «драма на музыке», лирическая трагедия, опера-серия, комическая опера, опера спасения, большая опера, реалистическая опера, веристская опера, русская реалистическая классическая опера, новые жанровые и стилистические типы опер XX в.

3. *Либретто:*

– литературная, поэтическая или драматургическая первооснова, переработанная для специфического музыкально-сценического спектакля писателем, драматургом, сценаристом в союзе с композитором.

4. *Драматургия:*

– три этапа раскрытия действия: 1) завязка действия, экспозиция главных действующих лиц, их первоначальная характеристика и предполагаемые события; 2) развитие сюжета и кульминация; 3) развязка действия, эпилог;

– исторические типы: номерная опера, опера сквозного действия, опера на основе номерного и сквозного принципов развития.

5. *Композиция и музыкальные формы:*

– действия, акты, сцены, картины, отдельные сольные, ансамблевые, хоровые номера, пролог, эпилог, финал, балетные и симфонические номера;

– использование всех музыкальных структур: простых, сложных, сонатных, контрастно-составных, свободных, замкнутых, открытых форм;

– система лейтмотивов для единства оперного произведения.

6. *Элементы оперы:* шесть основных структурно-жанровых типов номеров в опере и деление их на жанровые группы по функциям и исполнительскому составу:

- сольные;
- речитативные;
- ансамблевые;
- хоровые;

- оркестровые;
- вставные номера, чаще танцевальные (бытовые и (или) классические балетные сцены).

Вопросы и задания

1. Дайте определение оперы и шести ее главных понятий.
2. Назовите основные исторические вехи развития оперы и жанровые типы.
3. Что такое музыкальная драматургия и каковы ее типы?
4. Охарактеризуйте особенности оперного либретто.
5. Дайте определение композиции и используемых в ней музыкальных форм.
6. Назовите основные элементы оперы, охарактеризуйте их типы, формы, средства выразительности.
7. Сделайте письменный структурный анализ одного из номеров классической оперы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Кратко изложенная теория в данном учебно-методическом пособии содержит основные сведения, типовые характерные черты того или иного музыкально-теоретического понятия. Она (теория) не затрагивает великого множества индивидуальных качеств в строении музыкальных произведений. А ведь именно они, как известно, составляют неповторимый облик любого музыкального сочинения и наряду с выявлением типичных черт становятся целью анализа музыкальной формы.

Главная задача различного рода таблиц, образцов форм, планов и методик анализа – сформировать общие принципы и приемы практического музыкального анализа, то есть 1) обозначить путь поэтапного движения в нем, 2) наметить основные вехи (разделы, части) в постижении процесса развертывания музыкальной формы, 3) создать определенные ориентиры для выявления ее типичных и индивидуальных черт. Все предлагаемые наглядные пособия направлены на дополнительное разъяснение теоретического материала, на схематическое изображение различных музыкальных структур и выразительных средств, обозначение главных черт, доминирующих положений теории. Кроме этого, многие из них должны быть использованы не только для освоения теоретического и практического анализа музыкальных произведений, но и для подготовки к экзамену и написанию итоговой по музыкально-теоретическим дисциплинам курсовой работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анализ вокальных произведений* / под ред. О. П. Коловского. – Л. : Музыка, 1988. – 348 с.
2. *Арановский, М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 341 с.
3. *Арановский, М. Г.* Синтаксическая структура мелодии : исследование / М. Г. Арановский. – М. : Музыка, 1991. – 317 с.
4. *Асафьев, Б.* Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
5. *Астахова, О. А.* К вопросу о хореографической теме в классическом балете / О. А. Астахова // Музыка и хореография современного балета : сб.ст. – М. : Музыка, 1982. – Вып. 4. – С. 72–87.
6. *Бобровский, В. П.* Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
7. *Бонфельд, М. Ш.* Анализ музыкальных произведений : структуры tonальной музыки : в 2 ч. / М. Бонфельд. – М. : Владос, 2003. – Ч. 1. – 251 с.; ч. 2. – 208 с.
8. *Валькова, В. Б.* К вопросу о понятии «музыкальная тема» / В. Б. Валькова // Музыкальное искусство и наука : сб.ст. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 168–190.
9. *Валькова, В. Б.* Музыкальный тематизм – мышление – культура / В. Б. Валькова. – Н. Новгород : Нижегород. ун-т, 1992. – 163 с.
10. *Ванслов, В. В.* Балет в ряду других искусств / В. В. Ванслов // Музыка и хореография современного балета : сб.ст. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 2. – С. 5–32.
11. *Горюхина, Н. А.* Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. А. Горюхина. – Киев : Музична Україна, 1985. – 112 с.
12. *Горюхина, Н. А.* Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. – 2-е изд., доп. – Киев : Музична Україна, 1973. – 310 с.
13. *Григорьева, Г. В.* Музыкальные формы XX века : учеб. пособие / Г. В. Григорьева. – М. : Владос, 2004. – 174 с.
14. *Гуляницкая, Н. С.* Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
15. *Заднепровская, Г. В.* Анализ музыкальных произведений : учеб. пособие / Г. В. Заднепровская. – М. : Владос, 2003. – 271 с.

16. *Казанцева, Л.* Тема как категория музыкального содержания / Л. Казанцева // Муз. академия. – 2002. – № 1. – С. 18–26.
17. *Кюрегян, Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков : учеб. пособие / Т. С. Кюрегян. – 2-е изд., испр. – М. : Композитор, 2003. – 312 с.
18. *Лензон, В. М.* Музыкальный анализ в профессиональной подготовке режиссера : учеб. пособие / В. М. Лензон. – М. : Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ, 1995. – 164 с.
19. *Линькова, Л. А.* О драматургии балета / Л. А. Линькова // Музыка и хореография современного балета : сб.ст. – Л. : Музыка, 1979. – Вып. 3. – С. 54–71.
20. *Лобанова, М. Н.* Музыкальный стиль и жанр : история и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Сов.композитор, 1990. – 221 с.
21. *Мазель, Л. А.* Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1986. – 527 с.
22. *Михайлов, М. К.* Этюды о стиле в музыке / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1990. – 288 с.
23. *Назайкинский, Е. В.* Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
24. *Простые и сложные формы : учеб.-метод. указания / сост. Р. Г. Коленько.* – Минск : Минский ин-т культуры, 1984. – 25 с.
25. *Ройтерштейн, М.* Основы музыкального анализа : учебник / М. Ройтерштейн. – М. : Владос, 2001. – 112 с.
26. *Ручьевская, Е. А.* Анализ вокальных произведений : учеб. пособие / Е. А. Ручьевская [и др.]. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.
27. *Ручьевская, Е. А.* Классическая музыкальная форма : учебник / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 1998. – 265 с.
28. *Слонимский, Ю. И.* О драматургии балета / Ю. И. Слонимский // Музыка и хореография современного балета : сб.ст. – Л. : Музыка, 1974. – С. 31–49.
29. *Сонатная форма : учеб.-метод. указания / сост. Р. Г. Коленько.* – Минск : Минский ин-т культуры, 1986. – 18 с.
30. *Способин, И. В.* Музыкальная форма : учебник / И. В. Способин. – 70-е изд. – М. : Музыка, 1984. – 400 с.
31. *Тюлин, Ю. Н.* Строение музыкальной речи / Ю. Н. Тюлин. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1969. – 174 с.
32. *Тюлин, Ю. Н.* Музыкальная форма / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1974. – 359 с.
33. *Ходинская, Н. Н.* Анализ музыкальных форм : учеб. пособие / Н. Н. Ходинская, Р. Г. Коленько. – Минск : БГУКИ, 2009. – 149 с.

34. *Холопов, Ю. Н.* Развитие элементарных навыков научной работы при написании курсовых по анализу музыкальных произведений / Ю. Н. Холопов // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М. : Музыка, 1979. – Вып.2. – С. 58–64.

35. *Холопова, В. Н.* Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 319 с.

36. *Холопова, В. Н.* Теория музыки. Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2002. – 367 с.

37. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с.

38. *Циклические формы : учеб.-метод. указания / сост. Р. Г. Коленько.* – Минск : Минск. ин-т культуры, 1987. – 14 с.

39. *Цуккерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений. Сложные формы : учебник / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1983. – 212 с.

40. *Цуккерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы : учебник / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1980. – 296 с.

41. *Цуккерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии : учебник : в 2 ч. / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1988, 1990. – Ч.1. – 175 с.; ч. 2. – 128 с.

42. *Цуккерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма : учебник / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1974. – 243 с.

43. *Щербакова, Н. И.* Музыкальное искусство и его специфика : учеб. пособие / Н. И. Щербакова. – Минск : БГПУ, 1996. – 36 с.

44. *Щербакова, Н. И.* Основы теории музыки : учеб. пособие / Н. И. Щербакова. – Минск : БГПУ, 1996. – 204 с.

45. *Элементы музыки и средства музыкальной выразительности : учеб.-метод. указания / сост. И. В. Ухова.* – Минск : Минск. ин-т культуры, 1985. – Вып. 1. – 25 с.

46. *Элементы музыки и средства музыкальной выразительности : учеб.-метод. указания / сост. И. В. Ухова.* – Минск : Минск. ин-т культуры, 1988. – Вып. 2. – 20 с.

Учебное издание

КОЛЕНЬКО Римма Григорьевна

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

Учебно-методическое пособие

Редактор И. В. Смян
Компьютерный набор О. Н. Проходской
Технический редактор Л. Н. Мельник

Подписано в печать 24.09.2013. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Бумага писчая № 2. Ризография.
Усл. печ. л. 8,51. Уч.-изд. л. 7,28. Тираж 50 экз. Заказ 259.

Издатель и полиграфическое исполнение:
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».
ЛИ № 02330/0003939 от 19.05.2011.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.

