

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

Р. Г. Коленько

**АНАЛИЗ
МУЗЫКАЛЬНЫХ
ФОРМ**

Учебно-методическое пособие

*Рекомендовано учебно-методическим объединением
по образованию в области культуры и искусств
для студентов специальностей*

1-16 01 06 Духовые инструменты (по направлениям),

1-16 01 10 Пение (по направлениям),

1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям),

*1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),
направление специальности*

1-18 01 01-01 Народное творчество (хоровая музыка),

1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка)

2-е издание, исправленное и дополненное

Минск
БГУКИ
2024

УДК 781.5(075.8)
ББК 85.310,565я73
К602

Рецензенты:

А. И. Смагин, профессор кафедры социокультурных дисциплин и менеджмента частного учреждения образования «Институт современных знаний им. А. М. Широкова», доктор искусствоведения, профессор;
Т. А. Титова, доцент кафедры теории музыки учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки», кандидат искусствоведения, доцент

Коленько, Р. Г.

К602 Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р. Г. Коленько ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – 2-е изд., испр. и доп. – Минск : БГУКИ, 2024. – 152 с.
ISBN 978-985-522-339-0.

В учебно-методическом пособии даны необходимые сведения по теории классических музыкальных форм. Теоретическое изложение каждой темы поясняется и подтверждается методическим материалом. Многочисленные таблицы, схемы и рисунки направлены на приобретение устойчивых навыков и умений практического анализа музыкальных произведений разных исторических эпох, стилей, национальных школ.

Для белорусских и иностранных студентов музыкальных специализаций УВО культуры и искусств очной и заочной форм обучения с учетом разного уровня музыкального образования. Будет полезно при написании курсовой работы и подготовке к экзамену по одноименному курсу.

УДК 781.5(075.8)
ББК 85.310,565я73

ISBN 978-985-522-339-0

© Коленько Р. Г., 2013
© Коленько Р. Г., 2024, с изменениями
© Оформление. Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Тема 1. ОСНОВНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПОНЯТИЯ: СТИЛЬ, ЖАНР, ЯЗЫК, СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА. ТИПЫ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	7
Тема 2. КЛАССИФИКАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ. ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ: ФУНКЦИИ ЧАСТЕЙ, ТИПЫ ИЗЛОЖЕНИЯ, ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ, КОНТРАСТА И ТОЖДЕСТВА В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ	24
Тема 3. ПРОСТЫЕ ФОРМЫ: ПЕРИОД И ОДНОЧАСТНАЯ ФОРМА, ПРОСТАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА, ПРОСТАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА	38
Тема 4. СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ: СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА, РОНДО И ВАРИАЦИИ	52
Тема 5. СОНАТНАЯ ФОРМА И ЕЕ РАЗНОВИДНОСТИ	67
Тема 6. ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ: СЮИТА, СОНАТНО-СИМФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ, ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ, КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНЫЕ ФОРМЫ	81
Тема 7. МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ, ИЛИ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ, ФОРМЫ И ЖАНРЫ: ЖАНРОВЫЕ ТИПЫ ОПЕРЫ, ДРАМАТУРГИЯ, ЛИБРЕТТО, КОМПОЗИЦИЯ, ЭЛЕМЕНТЫ ОПЕРЫ	101
Тема 8. СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ: МЕЛОДИЯ, РИТМ, МЕТР, ЛАД, ТОНАЛЬНОСТЬ, ГАРМОНИЯ И ФАКТУРА	122
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	148
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	149

ВВЕДЕНИЕ

«Анализ музыкальных форм» – одна из специальных музыкальных дисциплин, изучаемых в учреждении высшего образования (УВО) как белорусскими, так и иностранными студентами. В творческой деятельности музыканта этот курс играет важную роль. С одной стороны, он завершает усвоение цикла теоретических предметов, с другой – подводит итог в его профессиональном образовании. В содержании дисциплины «Анализ музыкальных форм» обобщаются, синтезируются знания и умения, получаемые студентом на протяжении четырех лет обучения на факультете музыкального искусства в университете культуры и искусств.

Цель дисциплины «Анализ музыкальных форм» – изучить классические законы и принципы строения музыкального произведения во взаимодействии с особенностями образного содержания и средств выразительности, а это значит познать музыкальное произведение как целостное явление творчества.

Главная задача – научиться применять данные законы в музыкальной практике, анализировать все стороны музыки по отдельности и в единстве, выявляя типичные и индивидуальные черты.

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, т. е. разбором сочинений композиторов разных эпох, с учетом предлагаемых методик. Рассматриваемые темы соответствуют программе курса «Анализ музыкальных форм» для музыкальных специализаций учреждений высшего образования культуры и искусств. Все они направлены на овладение теоретическими понятиями и практическими навыками по музыкальным формам.

Основная историческая эпоха, законы которой раскрываются в курсе «Анализ музыкальных форм», вторая половина XVIII – первая треть XIX в., так называемый венский классицизм: творчество Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, создавших классические законы и принципы строения музыкальных произведений, а также музыка композиторов-романтиков и русских классиков XIX в., которые закрепили и продолжили развитие этих законов.

Все темы сгруппированы в *три блока*: первый – вводная тема, касающаяся таких общих музыкальных понятий, как музыкальный *стиль, жанр, язык, содержание и форма*; второй – основной теоретический материал – типовые *классические музыкальные формы*; третий – *средства музыкальной выразительности*, т. е. *музыкальный язык*: мелодия, ритм, метр, лад, тональность, гармония, фактура. Первый и третий блоки являются не менее важными, чем второй, т. к. в учреждениях среднего специального образования темы, входящие в них, либо изучаются бегло, либо отсутствуют. Темы второго блока изучаются в учреждениях среднего звена более подробно, однако без учета уровня музыкальных знаний в УВО. Получаемые на протяжении всех лет обучения в УВО общие и специальные знания и сведения из истории музыки (от древнего мира до наших дней), музыкальной эстетики, философии, психологии, полифонии, гармонии, инструментовки и других дисциплин, безусловно, способствуют более качественному и глубокому познанию материала по музыкальным формам.

Темы данного курса анализируются по следующим позициям. В *первом* блоке тем *даются определения* каждого из пяти музыкальных понятий и описываются его главные характерные черты.

Во *втором* блоке темы содержат анализ музыкальных форм по трем вопросам: *определение формы, ее типы и сфера применения в музыкальном творчестве*. После определения музыкальной формы обозначаются ее наиболее распространенные в музыке типы с описанием отличительных особенностей каждого из них. В конце темы кратко намечены области музыкальных жанров, т. е. сфера применения каждой музыкальной формы.

В *третьем* блоке, посвященном рассмотрению *музыкального языка*, кроме определения, излагаемого в начале темы, раз-

бираются *основные выразительные элементы семи музыкальных средств**. В конце каждого теоретического материала делается вывод о том, какие выразительные возможности являются *доминирующими* для данного средства.

Все темы учебного пособия завершаются разделом, в котором перечисляются основные вопросы и предлагаются задания.

Теоретический материал дополнен многочисленными наглядными пособиями:

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

– таблицами, поясняющими общие музыкальные понятия, а также типичные и индивидуальные черты музыкальных форм и средств выразительности;

– рисунками, графически подтверждающими теоретический материал;

– методиками анализа каждого типа формы в инструментальной, вокальной и оперно-балетной музыке.

Все наглядные пособия, особенно для иностранных студентов, являются 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 данном пособии как значимый самостоятельный авторский 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. В совокупности они дадут возможность студенту разобраться в сложных вопросах анализа музыки, выявляя ее жанровые, содержательные, структурные и выразительные черты, что в свою очередь обеспечит прочное усвоение законов классического формообразования, используемых как в музыке прошлых эпох, так и в музыке настоящего времени.

* Вторая группа средств выразительности изучается самостоятельно.

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

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

Музыкальный стиль – тип музыкального мышления, художественного содержания, образов и средств их воплощения. В понятие стиля включены три главных элемента:

- 1) историческая эпоха;
- 2) основные идеи и тип содержания;
- 3) индивидуальный музыкальный язык, т. е. средства выразительности.

Ярче всего о стиле композитора свидетельствует язык его произведений. 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. |

Музыкальные жанры – это роды и виды музыкальных произведений.

Известны четыре рода музыкальных жанров по исполнительскому составу:

- 1) вокально-хоровые жанры;
- 2) инструментальные жанры;
- 3) вокально-инструментальные жанры;
- 4) музыкально-сценические, или музыкально-театральные жанры.

Каждый из этих родов имеет большое количество видов.

В группе *вокальных* жанров первичным считается песня, в группе *инструментальных* – танец и марш, т. к. эти жанры во многом определили развитие вокальной и инструментальной музыки в целом. Среди наиболее популярных *вокально-инструментальных* жанров следует выделить романс в камерной музыке и кантатно-ораториальные жанры в вокально-симфонической музыке. Наиболее значимыми *инструментальными жанрами* являются *соната, сюита, концерт, симфония*, а также многочисленные пьесы для разных инструментов. Классическая опера, балет и их разнообразные виды причисляются к группе *музыкально-театральных* жанров, для которых главный принцип существования – синтез искусств (табл. 1).

Специфика музыкальных жанров, их индивидуальный облик в любом из родов и видов произведений во многом зависит от трех причин. Первая из них причина – *жизненное назначение музыкального жанра*. Например, жанр колыбельной песни, исходя из известной жизненной потребности усыпить ребенка, предполагает мягкое, тихое звучание голоса или инструмента, убаюкивающее, создающее состояние покоя, что необходимо для сна. *Похоронный траурный марш* (спутник трагической жизненной ситуации – смерти человека) – жанр, всегда несет в себе чувство скорби (боли, страдания), выраженное в определенных музыкальных качествах: медленном темпе, минорном ладе, мерном четком метре, пунктирном ритме, сдержанной, строгой мелодике, наполненной плавными секундовыми интонациями. В то же время многие музыкальные жанры потеряли непосредственную связь с жизнью, но опосредованно в глубинных пластах несут с собой жизненно оправданную информацию.

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, всеобщее 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, ноктюрн 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;</p> <p>балет: классический, современный, шоу-балет, хореографические миниатюры, сценическая кантата, народно-обрядовые и народно-театральные действия</p>

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

Условия исполнения и восприятия музыки – широкий и многоплановый третий фактор индивидуальности жанра. 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 филармоническая концертная сцена и определенная подготовка слушателя.

Музыкальный язык – все средства музыкальной выразительности. Благодаря средствам музыка, например И. С. Баха, отличается от музыки Л. Бетховена, а музыка В. А. Моцарта – от музыки Ф. Шопена, музыка опер М. Глинки – от музыки опер М. Мусорского и Н. Римского-Корсакова, а симфонии С. Прокофьева – от симфоний Д. Шостаковича. Средства выразительности являются наиболее индивидуальными чертами музыки. Все средства выразительности делятся на две группы:

I группа	II группа
1) мелодия *	8) тембр **,
2) ритм,	9) регистр,
3) метр,	10) диапазон,
4) лад,	11) темп,
5) тональность,	12) агогика,
6) гармония,	13) динамика: громкостная и степень напряженности внутреннего развития произведения;
7) фактура,	14) артикуляция – средства исполнительского мастерства

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

Музыкальное содержание – отражение действительности во всем ее многообразии с помощью музыкальных образов. Ключевое слово понятия «содержание» – *образы*, которые раскрывают замысел композитора и определяют индивидуальность музыкального произведения.

Музыкальный образ – идеальная звуковая форма, целостно выраженный характер. Музыкальные образы, т. е. музыкальные мысли, чувства – главные понятия музыкального содержания. Различают три стороны музыкально-художественного содержания:

- 1) предметную, или сюжетную;
- 2) идейную;
- 3) эмоциональную.

* Каждое средство выразительности из первой группы рассматривается в теме 8.

** Все средства выразительности из второй группы изучаются самостоятельно, используя следующую 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. – М. : Музыка, 1986. – 527 с.

Все богатство *содержания* в музыке условно можно разделить на три образные сферы: *лирическую, драматическую и эпическую*. Лирическая из них наиболее широкая, т. к. воплощает *внутренний мир человека* с присущими ему мыслями, 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 напряженной борьбе *контрастных образов*. Драматическое начало в музыке связано с лирическим и чаще всего проявляется в конфликте между внутренним миром героя и окружающей действительностью. Крайнее состояние драматического в музыке, в том числе – трагическое, связано со смертью героя.

Эпическая образная сфера означает *повествование* или *рассказ* о чем- или о ком-либо. Эпическое в музыке 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*, взятые из исторических легенд, народных *сказаний, былин, сказок*, повествуют о героях и их деяниях.

Содержание любого крупного музыкального произведения является сосредоточением 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 жизненных явлений и порывов души человека (рис. 2).

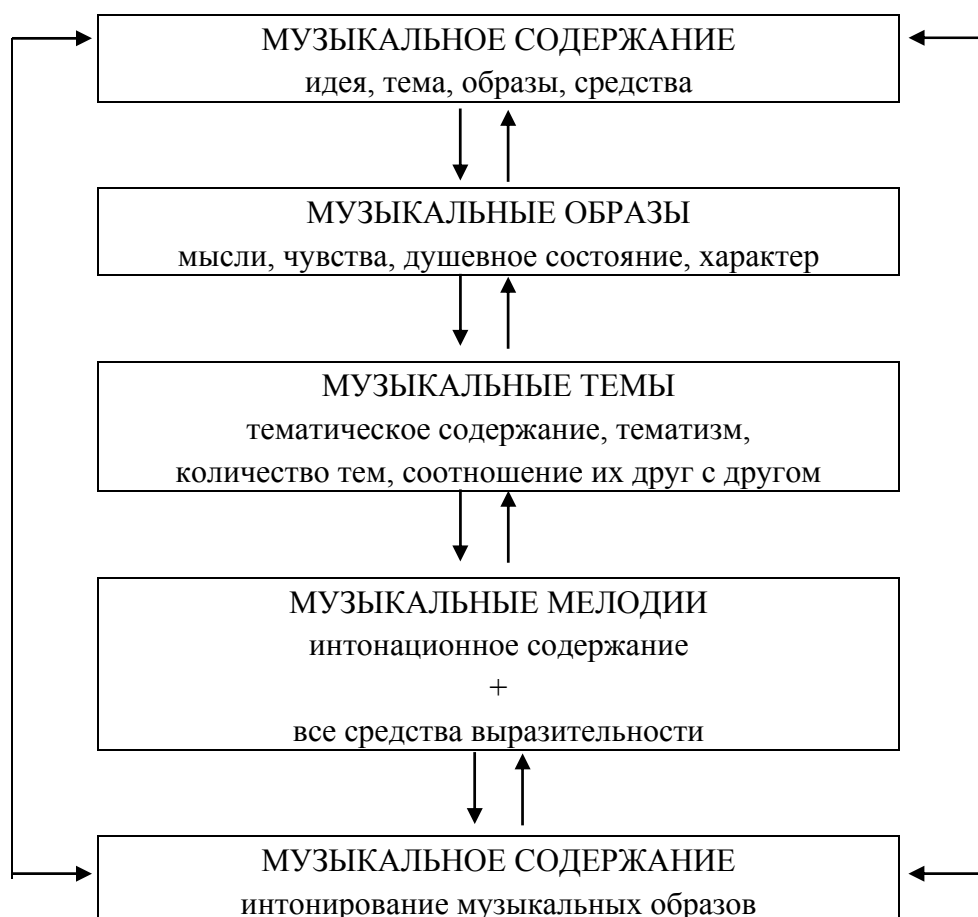


Рис. 2. Уровни музыкального содержания

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* 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, т. е. 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 данного единства – содержание, вторич-

ный – форма. Содержание – более активный мобильный, развивающийся 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 основные черты и в музыке XX в. Форма классического рондо независимо от содержания представляет собой трехкратное проведение начальной темы – рефрена, чередующейся с контрастными эпизодами. При этом новое содержание стимулирует и новые признаки формы, а порой и освобождается от старой формы, чтобы соответствовать 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:

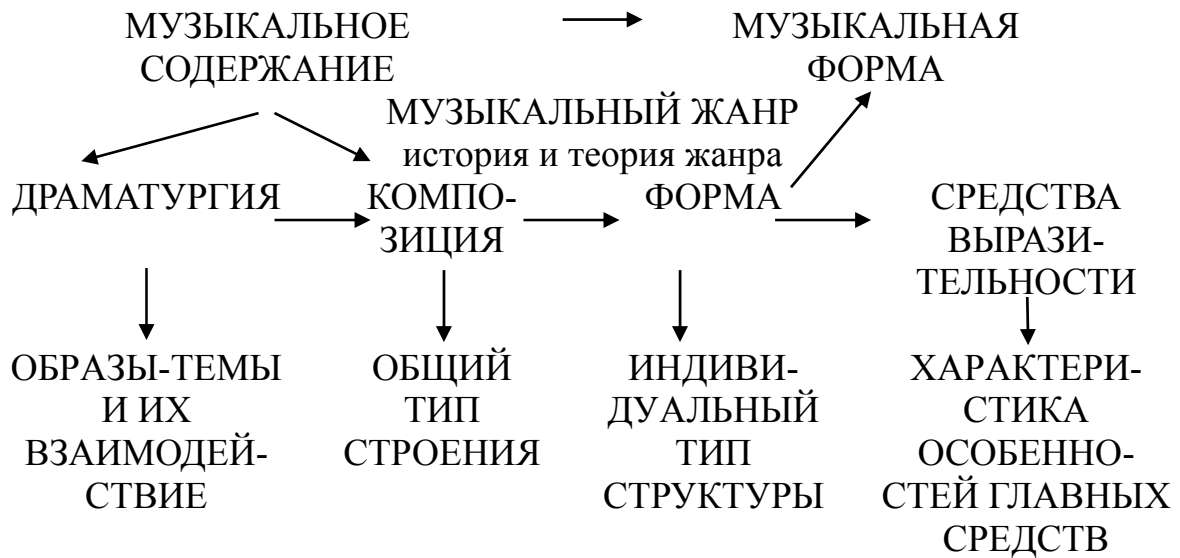
1) *целостный анализ* рассматривает произведение целиком, в широком историко-теоретическом аспекте;

2) *структурный анализ* предполагает разбор строения произведения и определение типа формы-схемы;

3) *анализ средств выразительности*, т. е. музыкального языка, включает как подробное описание каждого средства в отдельности, например, анализ мелодии, метроритма, ладотональности, гармонии, фактуры, так и всех средств в совокупности для выявления *типичных и индивидуальных особенностей* данного конкретного 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 соотношение 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), развивающихся 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, 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 определением 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. 44). Анализ *типов изложения*: экспозиционного, развивающего и заключительного по трем признакам (см. табл. 3 «Функции частей и типы изложения в музыкальной форме», с. 29).

5. Анализ *средств выразительности* по предлагаемой методике (см. методику анализа средств музыкальной выразительности, с. 145):

- мелодии;
- ритма;
- метра;
- лада, тональности;
- гармонии;
- фактуры

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

6. Выводы: *типичные и индивидуальные черты анализируемой формы* с описанием всех разделов 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 затакта), образующих каждую законченную часть простой или сложной 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.	<i>a</i>	A <i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	B <i>d</i>	<i>a</i>	<i>b_I</i>	A_I <i>a_I</i>	кода
Масштабы (количество тактов)	4 т.	8 т. 4+4	10 т. 2+2+3+1+2	8 т. 4+4	8 т. 2+2+4	10 т. 1+1+4+2+1+1	8 т. 4+4	12 т. 2+2+2+4+2	8 т. 2+1+1+2+2	16 т. 4+4+4+4
Структура	–	период	построение развив. типа	период	период	построение развив. типа	период	построение развив. типа	период	построение заключит. типа
		простая трехчастная форма			простая двухчастная форма		простая трехчастная 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	развитие 1-й темы	реприза 1-й темы	кода
		I часть всей формы			II часть – трио		III часть – реприза			

Итоговое определение формы: произведение (название, композитор) написано в сложной трехчастной форме с трио, вступлением и кодой; I часть представляет собой простую трехчастную однотемную форму, II часть – трио – простую безрепризную двухчастную 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 ($a - b - a$), 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.)
4. Масштабный ряд	Количество тактов, начиная с первой сильной доли (без затакта), образующих каждую законченную часть простой или сложной формы
5. Структурный ряд	Структура каждой части: определение простых форм от периода до трехчастных внутри сложных форм
6. Функциональный ряд	Функция каждой части: 1) изложение темы – первые части 2) развитие темы – середины и средние части в трехчастных 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	2-я строфа	3-я строфа	4-я строфа	5-я строфа	6-я строфа	7-я строфа	8-я строфа	
	–	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	–
		4 строки	4 строки	4 строки	4 строки	4 строки	4 строки	4 строки	2 строки	
Тональный план	С	С	С– <i>d</i> –С	С	А–D–А–E–А		С	С– <i>g</i> –С	С– <i>a</i> –С	С
Тематический (буквенный) ряд	вст.	<i>a</i>	A <i>b</i>	<i>a</i>	B <i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	A_I <i>b_I</i>	<i>a_I</i>	кода
Масштаб	4 т.	8 т.	10 т.	8 т.	8 т.	10 т.	8 т.	12 т.	8 т.	16 т.
		4+4	2+2+3+1+2	4+4	2+2+4	1+1+4+2+1+1	4+4	2+2+2+4+2	2+1+1+2+2	4+4+4+4
Структура	–	период	построение развив. типа	период	период	построение развив. типа	период	построение развив. типа	период	кода, построение заклю- чит. типа
		простая трехчастная форма			простая двухчастная форма		простая трехчастная форма			
Функция	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	развитие 1-й темы	реприза 1-й темы	кода
		I часть всей формы			II часть – трио		III часть – реприза			

20

Итоговое определение формы: произведение (название, композитор, автор текста) написано в сложной трехчастной форме с трио, вступлением и кодой; I часть представляет собой простую трехчастную однотемную форму, II часть – трио – простую безрепризную двухчастную 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 II действия оперы «Князь Игорь» А. Бородина)

1. Драма- тургия (участники сцены)	Ярославна, няня	девушки	Ярославна, девушки	девушки	девушки
2. Функции раздела	вступление, диалог	первый хор	связка- речитатив, диалог	второй хор	заклучение
3. Масштаб (количество тактов)	22 такта	45 тактов	22 такта	50 тактов	8 тактов
4. Структу- ра – форма разделов	свободное построение	простая двухчаст- ная форма с вариант- ным разви- тием	построение развивающе- го типа	простая однотемная трехчаст- ная форма	построение типа пред- ложения
5. Тональ- ный 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. Итоговое определе- ние компо- зиции	Сцена с девушками из II действия оперы «Князь Игорь» А. Бородина написана в свободной контрастно-составной форме, имеющей черты трехчастной композиции и состоящей из двух хоров, разделенных диалогом, сцена начинается вступлением и завершается заключением				

**Образец формы-схемы
композиции балетной сцены**
(на примере второй картины из I действия
балета «Щелкунчик» П. Чайковского)

1. Драматургия – участники сцены	Клара, Щелкунчик-принц, гномы	Клара, Щелкунчик-принц, снежинки на фоне зимней метели
2. Функции раздела	Лес зимой – пейзаж, поэтиче- ская картина, № 8	Вальс снежных хлопьев, № 9
3. Масштаб раздела	71 такт 18+20+20+13+18+20+20+13	407 тактов
4. Структура – фор- ма разделов, темп	Простая трехчастная одно- темная форма с динамической репризой и кодой, Andante	Сложная трехчастная форма с трио, вступлением, кодой в темпе Presto Tempo di Valse, ma non moto
5. Тональный план частей, номеров	C–e–C–G–C I часть	E–G–e–E II часть
6. Итоговое опреде- ление композиции	Вторая картина из I действия балета «Щелкунчик» П. Чайковского представляет собой двухчастную композицию контрастного типа. Первая сцена (№ 8) – поэтическое анданте с торжественной, гимнической кульминацией, прославляющей главного героя – Щелкунчика-принца; вторая сцена (№ 9) – зимний волшебный вальс, полный сказочной красоты и очарования	

Вопросы и задания

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

2. Назовите *типы анализа* музыкального произведения с характеристикой каждого из них.

3. Сделайте конспект всех стилей, используя 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*.

Тема 2. КЛАССИФИКАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ. ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ: ФУНКЦИИ ЧАСТЕЙ, ТИПЫ ИЗЛОЖЕНИЯ, ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ, 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.

I. Простые формы – *небольшие* по масштабам формы (миниатюры), в которых излагается *одна тема, первая часть* в них – *период*, остальные части ей подобны. Первая группа состоит из трех форм: периода, реже одночастной формы, простой двухчастной и простой трехчастной форм.

II. Сложные формы – *крупные* по масштабам формы (концертные пьесы), в которых излагаются *две или три контрастные темы, первая часть* в них – *простая двух- или трехчастная формы*, остальные части ей подобны. Вторая группа включает сложную двух- и трехчастную формы, рондо, вариации.

III. Сонатная форма и ее разновидности – *высший тип* инструментальной формы *первых частей симфоний, концертов, сонат венских классиков*. В ее основе лежит тематический и тональный *контраст между двумя темами-образами*, называемыми главной и побочной партиями, которые излагаются в *экспозиции в разных тональностях*, а в *репризе – в одной главной тональности*. Третья группа – разные варианты сонатной формы. Наиболее часто используемая разновидность – полная сонатная форма, состоящая из экспозиции, разработки и репризы.

IV. Циклические формы и жанры – *самые крупные* по масштабам *музыкально-концертные формы*, состоящие из *нескольких частей*, или пьес, или номеров от 2-х до 20-и и более. Они называются: *сюита и сонатно-симфонический цикл* в ин-

струментальной музыке, вокальный цикл и кантатно-ораториальные формы и жанры в вокально-инструментальной и хоровой музыке.

V. Музыкально-сценические, или музыкально-театральные формы и жанры. Музыкально-сценические, или музыкально-театральные формы и жанры – это произведения, исполняемые на *театральной сцене*, которые основаны на *синтезе разных видов искусств с главенством музыки*. К ним относится опера, оперетта, водевиль, мюзикл, балет. Классификация перечисленных музыкальных форм представлена в табл. 2.

Таблица 2

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>a</i> ₍₁₎
I часть изложение темы	I часть изложение темы	II часть развитие темы	I часть изложе- ние темы	II часть развитие темы	III часть реприза темы
период	период	построение развиваю- щего или дополняю- щего типа	период	построе- ние раз- виваю- щего 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 реприза	I часть рефрен	II часть первый эпизод	III часть рефрен	IV часть второй эпизод	V часть рефрен	...	рефрен					
изложение первой темы	изложение второй конт- растной темы	повторение первой темы	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	Соната, концерт, симфония
1. Вокальный цикл	В вокально-инструментальной музыке.
2. Кантатно-ораториальные формы	В вокально-симфонической и хоровой музыке
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
Водевиль	Шоу-балет
Мюзикл	

Дополнительная группа музыкальных форм – это *смешанные, свободные и промежуточные формы*. В первых из них (смешанных) содержатся черты нескольких типов форм, например, рондо-сонатная форма. Во вторых, – свободных формах: индивидуальные черты строения преобладают над типовыми, например, контрастно-составная форма. Последние же (промежуточные) представляют собой взаимодействие простой и сложной структур, например, первая часть произведения написана в форме периода, что соответствует простой форме,

а вторая его часть – в простой двух- или трехчастной форме, что соответствует сложной форме.

Функции частей музыкальной формы – это роль или значение каждой музыкальной части в строении музыкального произведения. Любая часть в музыкальной форме по своему содержанию и строению занимает определенное место во внутреннем соотношении частей друг с другом. Существуют шесть функций частей в музыкальном произведении: три главные и три дополнительные функции частей музыкальной формы. Главными являются:

- 1) изложение темы – первые части;
- 2) развитие темы – середины и средние части;
- 3) реприза темы – третьи части музыкальных форм.

Дополнительными считают:

- 1) *вступление*;
- 2) *связки* между частями;
- 3) *заклучение* или *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 музыкального произведения. Функциям частей в музыкальной форме соответствуют *три типа* музыкального изложения: *экспозиционный, развивающий и заключительный*, обладающие специфическими качествами, которые отличают их друг от друга по трем признакам: тематическому, структурному и тонально-гармоническому. Таким образом, изложению темы чаще всего соответствует экспозиционный тип, развитию темы, т. е. 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. 3).

Функции частей и типы изложения в музыкальной форме

6 функций частей в форме	Главные функции (три)			Дополнительные функции (три)		
	1-я функция: изложение темы (тем), первые части, экспозиция	2-я функция: развитие темы (тем), вторые части, середина (средние части)	3-я функция: реприза темы, третьи части, повторение темы	1-я функция: вступление, подготовка темы или самостоятельная тема	2-я функция: связи между темами, частями форм, доминантовый предыкт	3-я функция: заключение, кода, завершение произведения
3 типа изложения	1 экспозиционный	2 развивающий или срединный	1 экспозиционный	1 экспозиционный	2 развивающий или срединный	3 заключительный
Тематические признаки	тематическое единство, проведение темы целиком	проведение коротких тематических отрезков, фраз, мотивов, вычленение их из темы	тематическое единство, проведение темы целиком	тематическое единство, проведение темы целиком	структурная дробность, отсутствие квадратности	повторение тематических элементов из главной темы «прощальные интонации»
Структурные признаки	структурное единство, повторность, квадратность	структурная дробность, отсутствие квадратности	структурное единство, повторность, квадратность	структурное единство, повторность, квадратность	структурная дробность, отсутствие квадратности	постепенное укорачивание построений, их дробление
Тонально-гармонические признаки	тональное единство, частое появление тоники, устойчивость и тонический органнй пункт	тональная и гармоническая неустойчивость, избегание тоники, основной тональности, доминантовый органнй пункт	тональное единство, частое появление тоники, устойчивость и тонический органнй пункт	тональное единство краткие интонационные элементы, подготавливающие появление темы	тональная и гармоническая неустойчивость, избегание тоники, основной тональности, доминантовый органнй пункт	повторение тоники, каденционных оборотов, тонический органнй пункт, утверждение основной тональности

Принципы развития в музыкальной форме – это совокупность всех музыкальных средств, создающих внутренние движущие силы формы, направленные на взаимодействие архитектурных и 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. Первый из них – принцип *буквального, или точного повторения*. Он не фиксируется в нотном тексте, а обозначается знаком репризы. В таких случаях возможны только исполнительские изменения. Учитывая 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, благодаря которому определяется степень различия между экспозиционным проведением темы и ее последующими повторениями, количество и качество которых 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 для сонатных форм классического типа, второй раздел которых так и называется – разработка. Он представляет собой особый тип развития тематического материала экспозиции. *Разработочный* принцип развития – это *вычленение небольших элементов* (мотивов, фраз) *из 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 в сонатной форме часто приобретает не только новые внешние, но и внутренние выразительные качества. Разработочный принцип развития редко применяется в других музыкальных формах.

Два последних принципа развития: четвертый – *производный контраст*, пятый – *контраст-сопоставление* – это взаимодействие двух контрастных тем-образов, их экспонирование и дальнейшее изложение в сложных формах. При этом в первом (производный контраст) из них обязательно предполагается внутреннее интонационно-ритмическое единство противопоставляемых образов, 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. Качественные отличия производного контраста от контраста-сопоставления заключаются в том, что производный контраст подчеркивает процессуальную сторону формы, т. е. ее единство, а контраст-сопоставление – ее архитектурные свойства, т. е. структурную дробность, расчлененность (табл. 4).

Принципы развития в музыкальной форме

Нотный текст	Сущность изменений тематизма	Музыкальные средства	Сфера применения
1. Принцип буквального, или точного повторения темы, раздела, части			
Не выписывается в нотном тексте, а обозначается знаком репризы	Возможны только исполнительские изменения	Артикуляционные, динамические, иногда темповые и агогические	Может использоваться во всех музыкальных формах
2. Принцип варьированного или измененного повторения: темы, разделы, части			
Фиксируется в нотном тексте при выписанных повторах	Возможны изменения только внешнего облика	Интонационно-ритмические, гармонические, фактурные	Может использоваться во всех музыкальных формах
3. Разработочный принцип развития			
Реализуется в виде значительных изменений в нотном тексте	Изменение не только внешнего облика темы, но и ее внутреннего содержания	Тематическое преобразование темы с помощью вычленения отдельных интонаций и их самостоятельное развитие, т. е. интонационно-ритмическое, ладотональное, фактурно-тембровое и тонально-гармоническое преобразование	Используется в сонатных формах, вторая часть которых называется разработка; редко в других сложных формах
4. Производный контраст			
Реализуется в виде изменений в нотном тексте	При наличии внешнего контраста обязательно предполагается внутреннее интонационно-ритмическое единство	Интонационно-ритмическое родство, но образный, тонально-гармонический контраст	Используется нередко в сонатной форме между темами главной и побочной партий
5. Контраст-сопоставление			
Реализуется в нотном тексте	Сопоставляются различные по внешним и внутренним качествам музыкальные темы, например, лирическая и хоральная	Интонационно-ритмический, ладотональный, гармонический, фактурный контрасты	Используется в трехчастных формах с трио, в которых между первой и средней частями (трио) нет никаких музыкальных связей

Принципы контраста и тождества. Контраст в музыкальной форме – это совокупность различий, противоположностей, противопоставлений между музыкальными темами-образами и частями. Контраст – понятие емкое и многообразное по формам проявления, силе действия, способам возникновения и средствам его достижения. Он 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.

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 изменений элементов сопоставляемых музыкальных тем-образов: первый – дополняющее сопоставление, второй – оттеняющее сопоставление, третий – конфликтное противопоставление.

Первое (дополняющее сопоставление) 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 бóльшую степень различий между сопоставляемыми темами. Возникающие при этом новые музыкальные образы даны не в столкновении, а в дополнение друг другу, не выходя за рамки одной образной сферы, например лирической. Такие отношения характерны для многих сложных форм, например, между образами первой и второй частей в сложной трехчаст-

ной форме, между рефреном и эпизодами в рондо. Ярко выраженное внутреннее тематическое оттеняющее 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. 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 до антагонистичности начал требует особой остроты, динамичности и всегда большой степени драматизма в отображении того или иного музыкального содержания.

В масштабах малых форм конфликтное противопоставление невозможно, за редким исключением (А. Скрябин. Прелюдия для фортепиано, ор. 33 № 3). Главное его условие – значительная временная протяженность, которая позволяет 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, оратории, 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 являются безусловными, 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 частных и малых до общих и крупных. Так, на уровне средств выразительности особенно рельефным и впечатляющим является мелодический контраст. Поддержанный фактурными и тембровыми сред-

ствами, он может стать основой любого типа противопоставления. На уровне структуры в простых и сложных формах контраст проявляется в смене функций – движение от изложения темы к ее развитию, от развития к репризе, а также 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 производит весьма яркое впечатление (табл. 5).

Итак, были затронуты два вопроса о контрасте в музыке. Первый вопрос – внутренний характер контраста 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 музыкальной композиции – 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: трехчастных, 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 тем-образы, существующие в музыкальном произведении в состоянии активной борьбы, вплоть до антагонизма. Например, в симфонии, опере, оратории	Взаимодействие всех трех уровней: 1 – контраста средств выразительности; 2 – динамичной смены функций частей в масштабных формах; 3 – 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* – 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*, лишённое 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, например, 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, т. к. они способствуют активному эмоциональному сопереживанию и осознанному восприятию музыки.

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 3. 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 выделяются три признака: тематический, структурный и масштабный. Наиболее ярко и наглядно они проявляются в первых экспозиционных частях музыкальных произведений. Именно строение первых частей – 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 и более.

Любое музыкальное произведение, написанное в одной из перечисленных простых форм, т. е. в одночастной, простой двухчастной и простой трехчастной формах, называются музыкальной миниатюрой. Данные формы нередко встречаются в таких инструментальных жанрах как прелюдия, программные пьесы детского репертуара, а также в вокальных – как песня, романс (табл. 6).

Методика рассмотрения теоретического материала по всем музыкальным формам в тексте данного учебно-методического пособия будет состоять из трех вопросов: *определение формы, типы данной формы с характеристикой каждого из них, сфера применения данной формы в музыке* (табл. 6).

Простые формы

Период и одночастная форма	Простая двухчастная форма		Простая трехчастная форма		
	1	2	3	4	5
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> (1)
изложение темы*	изложе- ние темы	развитие темы	изложе- ние темы	развитие темы	повто- рение темы
период	период	построение развиваю- щего или дополняю- щего типа	период	построе- ние раз- виваю- щего 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 ви- доизме- ненная
одночастная форма	двухчастная форма в инструментальной музыке		трехчастная форма		
	в вокальной музыке – куплетная				
	I часть запев	II часть припев			

Период – наименьшая форма изложения музыкальной темы, завершенная каденцией в начальной или новой тональности (в таблицах обозначается буквой *a*). Все описанные здесь нормы были выработаны в музыке венских классиков Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена во второй половине XVIII в. и во многом сохраняются и сегодня.

Тематическое содержание периода – это интонационно-ритмическое соотношение его предложений.

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

Различают три типа периода:

1) повторного строения, в котором второе предложение повторяет первое точно или видоизмененно, полностью или частично;

2) период неповторного строения, в котором предложения тематически разные;

3) период единого строения, т. е. не делящийся на предложения.

Для определения типа периода необходимо сравнить мелодию первого и второго предложений, т. е. первый и пятый такты (рис. 3).

I предложение	II предложение	
<i>a</i>	<i>a₁</i>	– период повторного строения
<i>a</i>	<i>b</i>	– период неповторного строения
	<i>a</i>	– период единого строения, не делящийся на предложения

Рис. 3. Типы тематического соотношения предложений в периоде

Масштабы классического периода – восемь тактов, в быстром темпе и размере две четверти может быть шестнадцать тактов. Масштабы периода могут быть увеличены с помощью дополнения или расширения. Первое средство – внешнего порядка, т. к. увеличивает масштабы периода после заключительной каденции дополнительным проведением элементов из темы и еще одной каденцией. Второе средство – внутреннего характера, ибо с помощью секвенций, прерванного оборота или каких-либо других средств отодвигается заключительная каденция, расширение чаще всего происходит во втором предложении (рис. 4).

I предложение	II предложение	дополнение
4 такта	4 такта	2–4 такта (или больше) –
4-й такт – половинная каденция на доминанте	7–8-й такты – заключительная каденция на тонике	вторая каденция (внешнее средство)
I предложение	II предложение	расширение
4 такта	5–6 тактов,	заклучительная каденция – последние
(или 5–6 тактов, но редко)	т. е. увеличение масштабов до заключительной каденции, расширение второго предложения с помощью прерванных оборотов, секвенций, вариационных повторений	два такта периода (внутреннее средство)

В периоде дополнение и расширение нередко могут быть одновременно.

Рис. 4. 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 названные элементы. Чаще всего период состоит из двух предложений, но возможно строение его 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.

Масштабно-тематическое строение периода – это его внутренняя организация, т. е. деление периода на предложения, фразы и мотивы.

Известны четыре основных типа: *периодичность*, при которой период делится на одинаковые по количеству тактов построения: либо предложения по четыре такта (4+4), либо на предложения и на фразы по два такта (2+2+2+2), редко только на мотивы по одному такту (1+1+1+1+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. 5).

	I предло- жение		II предло- жение	
	-----		-----	
1)	4 такта	+	4 такта	– четная периодичность из двух предложений;
2)	2+2 фразы	+	2+2	– четная периодичность из четырех фраз;
3)	1+1+1+1 мотивы	+	1+1+1+1	– нечетная периодичность из восьми мотивов;
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. 5. Типы масштабно-тематического строения периода

Тонально-гармонический план периода включает в себя все тональности, используемые при изложении темы и функционально-аккордовое наполнение двух каденций: половинной – в конце первого предложения (четвертый такт) и заключительной – в конце второго предложения (седьмой, восьмой такты). Первое предложение в четвертом такте завершается кадансовым квантсектаккордом и доминантой, второе – кадансовым квантсектаккордом и доминантой в седьмом такте и тоникой в восьмом. Если период завершается в начальной тональности, он называется однотональным, если в новой – модулирующим.

Возможны отклонения в другие тональности как внутри одно-тонального, 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. 6).

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

Рис. 6. Типы тонально-гармонического плана периода

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

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

Сфера применения формы периода охватывает все музыкальные произведения. Являясь формой изложения темы, период используется в первых частях любой музыкальной 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» ор. 28).

Методика анализа формы периода

(смотри образец формы схемы инструментального (с. 17–18) или вокального (с. 19–20) произведения)

1. Определите главную тональность и тональный план музыкальной темы в форме периода:

- а) период однотональный;
- б) модулирующий;
- в) с отклонениями из главной в другие тональности, или без них;
- г) открытый, т. е. завершённый на доминантовой гармонии.

2. Очертите начало и конец темы, если есть вступление, то выделите его.

3. Дайте характеристику образного содержания темы. Опишите сферу образов, преобладание лирической, драматической или эпической, а также характер музыки.

4. Обоснуйте тип периода по тематическому содержанию, сравнивая первый и пятый такты: повторный, неповторный, неделимый.

5. Укажите масштабы периода по заключительной каденции, считая количество тактов.

6. Обозначьте наличие или отсутствие средств увеличения масштабов периода: расширение – до заключительной каденции, дополнение – после заключительной каденции.

7. Проанализируйте строение периода, разделяя его на предложения (по 4 такта), фразы (по 2 такта), мотивы (по 1 такту), субмотивы (по 0,5 такта).

8. Определите тип масштабно-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).

9. Рассмотрите гармоническое содержание половинной (4 такт) и заключительной (7–8 такты) каденций.

10. Сформулируйте *краткие выводы*: дайте итоговое определение формы и выделите типичные и индивидуальные черты данного периода.

Простой двухчастной называется форма, состоящая из двух частей, в первой части которой излагается тема в форме периода, а во второй части она развивается (в схемах первая часть обозначается *a*, вторая – *b*). В инструментальной музыке простая двухчастная форма имеет **два типа**: безрепризная и репризная. В безрепризной, используемой в большинстве случаев, нет повторения одного из предложений первой части во второй части. В репризной форме, встречаемой редко, во втором предложении второй части повторяется одно из предложений первой части, выполняя функцию репризы. В связи с этим в репризной форме изменяются масштабы развивающего построения: оно занимает лишь одно предложение – 4 такта, в безрепризной – всю вторую часть – восемь тактов (рис. 7).

Типы простой двухчастной формы	I ПЕРИОД		II ПЕРИОД	
	I пред- ложение	II пред- ложение	I пред- ложение	II пред- ложение
БЕЗРЕПРИЗНАЯ	изложение темы		развитие темы	
	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i> ₁
	<i>a</i>	<i>a</i> ₁	<i>b</i>	<i>c</i>
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>
РЕПРИЗНАЯ	изложение темы		развитие темы	реприза
	<i>a</i>	<i>a</i> ₁	<i>b</i>	<i>a</i> ₁
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b(a)</i>
	4	4	4	4
	8	8	8	8

Рис. 7. Простая двухчастная форма в инструментальной музыке

В вокальной музыке двухчастная форма называется *куплетной*. Наиболее распространенный ее тип, припевная форма, которая состоит из запевной первой части и припевной второй (иногда они меняются местами). Функция припева – чаще дополняющая запев, реже развивающая его. Масштабы припева

могут быть от одной-двух фраз до периода. Второй тип куплетной формы – двухчастная форма без припева, т. е. без повторения припевной части после каждого запева.

Вокальные формы не ограничиваются только куплетными. В более широком значении все они называются строфическими формами, т. к. всегда связаны с поэтическим текстом, делящимся на стихотворные строфы. По сравнению с инструментальными формами они более индивидуальны, зависимы от содержания и структуры текста (табл. 7).

Таблица 7

Типы куплетных форм

Типы	Строение	Характеристика
Куплетная форма с припевом	Простая двухчастная форма	Первая часть – куплет (запев) в форме периода. Вторая часть – припев в форме периода, предложения. 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. Вторая припевная часть 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
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

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: $a-b-a$ или $a-b-a_1$). Два типа трехчастных форм господствуют в инструментальной и вокальной музыке: однотемная и двухтемная. Последняя из них применяется редко.

В однотемной форме после изложения темы в первой части, во второй – она развивается, а в третьей – репризе – тема повторяется точно или варьировано. В двухтемной трехчастной форме в середине (второй части) вместо развития темы первой части излагается новая вторая тема, в репризе же вновь повторяется первая тема (рис. 8).

ОДНОТЕМНАЯ	<p>I часть T (главная тональность) a изложение темы в форме периода</p>	<p>II часть, середина D (доминантовые тональности) b развитие темы I части</p>	<p>III часть, реприза T (главная тональность) a(a₁) повторение темы I части точное или видоизмененное</p>
	<p>I часть T (главная тональность) a изложение 1-й темы в форме периода</p>	<p>II часть, середина D (доминантовые тональности) b изложение новой 2-й темы в форме периода (редко) b развитие темы 1-й части + изложение новой 2-й темы (редко)</p>	<p>III часть, реприза T (главная тональность) a повторение 1-й темы</p>
ДВУХТЕМНАЯ			

Рис. 8. Типы простой трехчастной формы

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 действуют два контрастных, но взаимодополняющих друг друга начала: архитектурное (т. е. композиционное) и процессуальное (т. е. временное). Первое из них проявляется в подчеркивании четкости, ясности, расчлененности формы на разделы, построения, части. Второе – в слитности, неделимости, единстве элементов, составляющих произведение. В связи с этим разные типы реприз как итоговой части могут усиливать либо архитектурные свойства формы, либо процессуальные.

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 – выявляет и подчеркивает процессуальные. Неполная, или сокращенная, реприза встречается только в сложных трехчастных формах (табл. 8).

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.

**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)

Методические указания

для определения типа простой формы:

двухчастной, трехчастной или одночастной

Для безошибочного определения типа простой формы в анализируемом произведении необходимо ответить на вопрос: что композитор делает после изложения темы? Например,

- а) *развивает* тему (часто);
- б) *повторяет* тему точно или видоизмененно (нередко);
- в) излагает *новую контрастную тему* (редко в простых формах);
- г) *завершает* музыкальное произведение дополнительным построением заключительного типа (редко).

Анализируем музыкальный материал после изложения темы в форме периода:

– если *второе построение* – *развитие темы* и на этом *завершается* произведение, значит это – *простая двухчастная форма*;

– если *второе построение* – *развитие темы*, а после него *вновь излагается первая тема*, значит это – *реприза* простой трехчастной формы;

– если после изложения темы она повторяется точно или видоизмененно, значит это дважды повторенная первая часть двухчастной или трехчастной форм;

– если после проведения темы в форме периода излагается построение *заключительного каденционного характера*, значит это – *одночастная форма*;

– если после каденции в конце *первой, второй* или *третьей* частей простых форм излагается дополнительное построение завершающего характера, значит это – *кода* или *заключение*.

Методика анализа простой двух- или трехчастной формы

1. Дайте характеристику образного содержания произведения, опираясь на начальное изложение темы, ее развитие и репризное повторение (если оно есть). В вокальных произведениях прежде всего читайте и анализируйте *текст*, разделяя его на *поэтические строфы*.

2. Проанализируйте начальную тему-период по методике анализа периода и дайте общее описание каждого следующего раздела формы.

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

4. Определите типы изложения в каждом разделе формы: экспозиционный, срединный, заключительный по следующим средствам: тематическим, тонально-гармоническим, структурным.

5. Выявите принципы развития в данной форме: точное, варьированное или динамизированное повторение, наличие или отсутствие контраста, полифонические средства развития.

6. Сформулируйте *краткие выводы*: дайте итоговое определение формы и укажите типичные ее черты и индивидуальные особенности.

Вопросы и задания

1. Перечислите основные отличительные признаки простых форм: периода, двух- и трехчастной.
2. Дайте определение каждой из форм, обозначьте типы каждой формы, типы реприз в простых трехчастных формах.
3. Определите сферу применения простых форм.
4. Сделайте письменный целостный анализ одного-, двух произведений, используя образец формы-схемы и другие соответствующие методики.

Тема 4. СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ: СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА, РОНДО И ВАРИАЦИИ

Сложные музыкальные формы отличаются от простых по тем же *трем признакам*, что и простые формы 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 простую двух- или трехчастную форму*, т. е. больше периода. Сложные формы по масштабам значительно больше масштабов простых форм и называются они *концертными пьесами* (табл. 9).

Сложная трехчастная форма – это *репризная форма*, основанная на *контрасте двух тем*, излагаемых в первой и второй частях, каждая из которых представляет собой *простую двух- или трехчастную форму*. В первой части излагается первая тема, во второй – вторая, т. е. новый контрастный тематический материал, в третьей – репризе – повторяется первая тема и вся первая часть. В схемах сложных форм части обозначаются большими буквами: А – В – А (табл. 10).

Два типа сложной трехчастной формы получили распространение в инструментальной музыке: сложная трехчастная форма с трио и сложная трехчастная форма с эпизодом. И трио, и эпизод – название средних частей формы, которые отличаются друг от друга разными чертами. Главные из них для *трио*:

– *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 частей, подчеркиваемого чаще всего сменой тональности, метра, типа фактуры, темпа (новая тональность появляется без каких-либо переходов путем модуляции-сопоставления)*;

– *преобладание архитектурного начала над процессуальным*.

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	тема вариаций	I вариация	II вариация	III вариация	все следующие варианты
изложение первой темы	изложение второй контрастной темы	повторение первой части – реприза	первая тема	вторая тема	первая тема	третья тема	первая тема	...	первая тема	изложение темы	I вариация	II вариация	III вариация	и т. д.
простая двух- или трех- частная 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.

Все перечисленные средства обеспечивают отсутствие внутренней связи между частями, подчеркивая их контрастность, и создают возможность назвать трио пьесой в пьесе. Название трио, которое 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 такое правило потеряло свое значение, название же сохранилось (табл. 10, 11).

Таблица 10

Сложная трехчастная форма

A	B	A ₍₁₎
Изложение и развитие 1-й темы	Изложение и развитие 2-й контрастной темы	Повторение 1-й темы
<i>a b</i>	<i>c d</i>	<i>a₍₁₎ b₍₁₎</i>
Простая двухчастная форма	Простая двухчастная форма	Простая двухчастная форма
<i>a b a</i>	<i>c d c</i>	<i>a₍₁₎ b₍₁₎ a₍₂₎</i>
Простая трехчастная форма	Простая трехчастная форма	Простая трехчастная форма
I часть сложной формы	II – средняя – часть сложной формы	III часть – реприза сложной формы

Таблица 11

Типы сложной трехчастной формы Сложная трехчастная с трио

A	B	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 связок 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 формы

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
---------------------	--	---------------------

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 *контрастсопряжения*, обладающего ярко выраженным внутренним единством и логикой естественного, закономерного перехода от одного вида музыкального содержания (I часть) к новому настроению, чувствам, мыслям (II часть) (табл. 12).

Таблица 12

Типы сложной трехчастной формы

Сложная трехчастная с эпизодом

A	B	A ₍₁₎
I часть	II часть – средняя	III часть – реприза
ЭПИЗОД		
Изложение и развитие первой темы	1) изложение и развитие второй контрастной темы 2) наличие связок-переходов с крайними частями	Повторение первой части: а) варьированное б) динамизированное

		в) неполное (чаще только начальный период)
Простая двухчастная (<i>a b</i>) или трехчастная (<i>a b a</i>) форма	3) построение развивающего типа 4) модуляция-переход к новой тональности	Простая двух- или трехчастная формы
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

Черты трио и эпизода нередко 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 часто 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. 8, с. 49).

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-картин, музыкальных моментов, экспромтов, программных пьес (например, пьесы из цикла «Времена года» П. Чайковского). 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 вокаль-

ной и 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, т. е. сонат, концертов, симфоний или частей сюит, кантат, ораторий.

Методика анализа сложной трехчастной формы

1. Дайте краткую характеристику образного содержания по тематизму первой, второй (средней) и третьей (репризной) частей.

2. Определите тип формы всего произведения с указанием границ частей и структуры каждой части по образцу формы-схемы.

3. Сделайте подробный анализ структуры первой части по методике анализа периода и методике анализа простой формы.

4. Проанализируйте структуру второй (средней) части по методике анализа простой формы.

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

6. Раскройте черты 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. Сравните репризу с первой частью и определите ее тип, степень изменений, средства варьирования (динамизирования).

8. Проанализируйте структуру репризы и подчеркните изменения в средствах выразительности.

9. Сформулируйте *краткие выводы*: дайте итоговое определение формы и выделите типичные ее черты и индивидуальные особенности.

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. 13, с. 58).

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 двухчастная форма, <i>a b a</i> простая трехчастная форма	любая из простых форм или построение развивающе- го типа	<i>a b</i> простая двухчастная форма, <i>a b a</i> простая трехчастная форма	любая из простых форм или построение развиваю- щего типа	<i>a b</i> простая двухчастная форма, <i>a b a</i> простая трехчастная форма
рефрен	первый эпизод	рефрен	второй эпизод	рефрен
I часть	II часть	III часть	IV часть	V часть

На протяжении длительного пути развития формы рондо 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) рондо *высшего типа*, или *рондо-сонатная форма*; 5) *вокальное, песенное* рондо русских композиторов. Начиная с XVII в. главный принцип чередования неизменного (рефрен) с изменяемым (эпизодами) сохранился во всех типах формы. Трансформировались и преобразались 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 (А – А₁ – А – А₂ – А ...А), в котором написаны многочисленные пьесы для клавесина в XVII – первой

половине XVIII в., было однотемным и многочастным (до 17 частей), т. к. между рефреном (А) и эпизодами (А₁, А₂, А₃ 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. А. Моцарта, Л. Бетховена), благодаря чему сформировалась типичная структура классического рондо – *трехтемное и пятичастное рондо* (А – В – А₍₁₎ – С – А₍₂₎).

Инструментальные жанры XIX в. – *романтическое рондо* – 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 фортепианной пьесы «Венский карнавал» Р. Шумана шесть контрастных тем и одиннадцать частей).

Вокальное, 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 период (а не простая двух- или трехчастная форма) становится основой структуры разделов вокального рондо (каватина и рондо Людмилы, рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки, романсы «Ночной зефир», «Свадьба» А. Даргомыжского, «Спящая княжна» А. Бородина). Одним из первых образцов вокального рондо следует назвать арию Фигаро «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный» из оперы «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта.

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.

Структура рондо, как никакая другая типовая схема, имеет многочисленные музыкальные варианты, определяемые либо пропуском рефрена и соединением двух эпизодов подряд (номер «Джульетта-девочка» из балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева), либо отсутствием последнего проведения рефрена (романс «Свадьба» А. Даргомыжского), либо изменением тональности и мелодико-ритмического облика рефрена при его повторе (песня «Болтунья» С. Прокофьева). Благодаря всем этим преобразованиям многие рондальные формы сближаются с другими типами музыкальных форм, например с контрастно-составными, или так называемыми *рондообразными формами*: сложной трехчастной с двумя трио, двойной трехчастной, трех-пятичастной формами (табл. 14).

Таблица 14

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	Новая тональность	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										

Сфера применения рондальных форм многообразна. 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. Дайте краткую характеристику образного содержания тематизма рефрена и эпизодов.
2. Определите тип рондо и структуру произведения: количество частей и тем, их расположение (структурный анализ по образцу формы-схемы).
3. Сделайте подробный анализ рефрена рондо по методике анализа периода или простой формы.
4. Охарактеризуйте изменения рефрена при повторных проведениях: в масштабах, форме, тональном плане, средствах выразительности.
5. Раскройте образную характеристику эпизодов с точки зрения тематизма (степень контраста по отношению к рефрену, преобладание экспозиционных или развивающих средств в изложении); обозначьте их структуру (масштабы, наличие или отсутствие ясной и четкой формы, тонально-гармонической устойчивости или неустойчивости).
6. Сформулируйте *краткие выводы*: дайте итоговое определение формы и укажите типичные ее черты и индивидуальные особенности.

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*. Количество вариаций разное: от двух до тридцати и более (табл. 15).

* Например, двойные вариации из Пятой симфонии «Анданте», а также вариации на тему Диабелли для фортепиано Л. Бетховена.

Форма вариаций

Венские классические вариации (орнаментальные, фигурационные)			
А	А ₁	А ₂	А 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 двухчастная форма	простая двухчастная форма	простая двухчастная форма	простая двухчастная форма
<i>a b a</i>	<i>a b a</i>	<i>a b a</i>	<i>a b a</i>
простая трехчастная форма	простая трехчастная форма	простая трехчастная форма	простая трехчастная 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*, т. е. на неизменную басовую тему;
- 2) *венские классические вариации*, или орнаментальные и фигурационные по методам варьирования;
- 3) *глинкинские вариации*, или вариации *на сопрано остинато*, т. е. на неизменную в каждой вариации мелодию.

Вторую группу образуют *свободные жанрово-характерные вариации* XIX в. (табл. 16, с. 64).

^{**} 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	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, чаконы (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)
1.1. Вариации на басса остинато, или старинные (инструментальные)	
1.2. Венские классические вариации, орнаментальные и фигурационные (инструментальные)	
1.3. Вариации на сопрано остинато, так называемые глинкинские (вокально-хоровые)	Вариации на тему, неизменно повторяемую, в верхнем голосе (сопрано). Развитие в них происходит в постоянно обновляемых нижних голосах (хор «Славься» из оперы «Иван Сусанин», «Персидский хор» из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки)
2. Свободные, жанрово-характерные (инструментальные) вариации	Тема является лишь толчком для фантазии композитора. Она может и не стать основой для последующего вариационного развития, т. е. вариации как бы свободны от ее образно-тематического характера и облика («Симфонические этюды» для фортепиано Р. Шумана). В связи с этим появляется проблема единства формы, которая решается с помощью формы второго плана («Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром С. Рахманинова)

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 иногда условна и проявляется только 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 важным для свободных вариаций становится проблема *единства вариационного цикла*, решаемая с помощью *формы второго плана*. Часто формой второго плана становится *трехчастная структура*, т. е. 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 следующая: в инструментальной музыке – это *концертные пьесы*, начиная с эпохи барокко и до сегодняшних дней. В музыке И. С. Баха, Г. Генделя, А. Вивальди басса остинатные вариации используются в жанрах *пассакальи и чаконь*. В творчестве Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта – *венские классические вариации*. *Свободные вариации* – в произведениях композиторов-романтиков и русских классиков. Например: «Симфонические этюды для фортепиано» Р. Шумана; вариации для виолончели с оркестром на тему рококо П. Чайковского; рапсодия на тему Паганини С. Рахманинова. 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» – хор «Славься» М. Глинки, песня Варлаама из оперы «Борис

Годунов» М. Мусоргского, а также вступление и песня Марфы из оперы «Хованщина». Вариации – излюбленная форма, используемая в средних частях сонатно-симфонического цикла, особенно в концертах; в редких случаях в первой части (сонаты для фортепиано ля-бемоль мажор № 12 Л. Бетховена) или финале (Четвертой симфонии И. Брамса).

Методика анализа формы вариаций

1. Дайте краткую характеристику образного содержания темы и вариациям.
2. Определите тип вариаций и сделайте структурный анализ по образцу формы-схемы.
3. Проанализируйте подробно тему вариаций по методике анализа периода или простой формы.
4. Опишите мелодический рисунок, метроритмические и ладовые особенности темы, а также ее тип фактуры и функции голосов.
5. Дайте характеристику всему вариационному циклу:
 - обозначьте количество вариаций и укажите масштабные, структурные, ладотональные, мелодические, метроритмические, фактурные и темповые изменения в каждой вариации по сравнению с темой;
 - определите внутреннюю группировку вариаций по следующим признакам: мелодическим, ритмическим, тональным, темповым; выявите наличие формы второго плана;
 - обозначьте черты строгих или свободных вариаций.
6. Сформулируйте *краткие выводы*: дайте итоговое определение формы, укажите типичные черты строгих или свободных вариаций.

Вопросы и задания

1. Назовите основные характерные признаки сложных форм.
2. Дайте определение сложной трехчастной формы, рондо и формы вариаций.
3. Обозначьте типы форм: сложной трехчастной, рондо, вариаций, а также типы реприз в сложной трехчастной форме.
4. Определите сферу применения каждый из сложных форм. Подберите музыкальные примеры на все разновидности сложных форм: сложную трехчастную, рондо и вариации.

Тема 5. СОНАТНАЯ ФОРМА И ЕЕ РАЗНОВИДНОСТИ

Сонатная форма по сравнению со всеми рассмотренными уже 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 тональности*. Ее определение, исходя из особенностей формы, объединяет три важнейших музыкальных компонента:

- 1) драматургию;
- 2) структуру;
- 3) 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: *экспозиции, разработки и репризы*, 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), создает условия для индивидуального решения глубоких идей в каждом конкретном музыкальном сочинении.

Сформировавшись во *второй половине XVIII в. в инструментальной музыке венских классиков (Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена)*, 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 и в наше время (рис. 9).

Однако есть и разновидности сонатной формы, определяемые характером и наличием или отсутствием разработочного раздела, – 2) сонатная форма с эпизодом вместо разработки, т. е. с новым музыкальным материалом во второй части; 3) сонатная форма без разработки, т. е. 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 (тематический и тональный контраст в экспозиции) в разных стилях и национальных композиторских школах. Первое качество – прочная тематическая и 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 обязательная структура может стать гибкой и *разнообразной по образно-смысловому наполнению*, исходя из требований новой музыкальной эстетики и законов новых эпох. Именно такие качества обеспечивают эволюционное развитие сонатной форме, придают ей неповторимость в творчестве каждого композитора. В романтическую эпоху, например, во многом благодаря программности, тип контраста между главной и побочной партиями изменился, увеличилась роль лирической образности тем побочных партий, что иногда приводит к сближению сонатной формы со смешанными или свободными формами.

I часть – экспозиция				II часть – разработка	III часть – реприза			
Т		D	D	тональная неустойчивость	Т		Т	Т
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				

8

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

Рис. 9. Сонатная форма классического типа

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

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, т. е. нет контраста между темами. Во втором разделе сонатной формы используется контрастный эпизод, а не классическая разработка, в данном случае «Эпизод нашествия фашистов». По отношению к экспозиции, благодаря ему создается невиданной силы музыкальное противопоставление, образующее контраст между всей экспозиционной и развивающей частями. Реприза же первой части, возвращаясь к экспозиционному тематизму, становится в драматургии всей симфонии первым этапом проявления мужества, силы и воли, сопротивления, приводящих советский народ к победе над фашистскими захватчиками 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, нередко 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 у венских классиков – это разнообразные типы периода, а также простая двух- или трехчастная формы; в более позднее время, например, в XIX в. 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. Тема главной партии, являясь главным музыкальным образом сонатной формы, 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 партия 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 и 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 развернутых построений. Известно, что Л. Бетховен чаще использовал первый вариант связующей партии, т. е. построенной на интонационных элементах главной темы, а В. А. Моцарт – второй вариант, т. е. 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 ор. 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 сосредоточием лирического начала. Тема побочной партии приносит важную для драматургии сонатной формы смену настроения, характера, эмоцио-

нального состояния, направленных на снятие напряжения после изложения главной партии, успокоение, переключение в другую область музыкальных образов. А это, в свою очередь, обеспечивает сонатной форме возможность широкого охвата содержания. В ней возможно отражение как объективной действительности, реальных исторических событий, так и субъективных 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 сторона – открытым тональным планом, т. к. заключительная партия всегда звучит в тональности побочной, значит экспозиция начинается в главной тональности, а завершается в побочной. Масштабы заключительной партии в экспозиции невелики, форма и гармония – ряд каденционных построений. Подчеркнем, что экспозиция в музыке венских классиков всегда повторялась дважды (именно по знаку репризы легко найти ее границу). Очевидно, сложность и протяженность данной 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 этой сложной композиции.

Разработка в сонатной форме характеризуется по четырем позициям:

- 1) тематическому содержанию;
- 2) структуре;
- 3) тонально-гармоническому плану;
- 4) 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 неповторимый 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), т. к. 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 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*:

- 1) кварто-квинтовые;
- 2) терцовые;
- 3) 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 (определения разработочного и вариационного принципов развития см. в теме 2, с. 30).

Среди перечисленных принципов и средств главенство принадлежит разработочному принципу, т. к. 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) фактурно и темброво: смена типа фактуры, функций голосов, типа фигураций с различными по выразительности вариантами оркестровки;

4) ладотонально и гармонически – из мажорного лада темы могут быть переосмыслены в противоположный минорный лад и наоборот, а также из простой диатонической гармонизации – в сложную, насыщенную альтерацией и хроматизмами аккордику;

5) структурно, дробясь на мелкие элементы: фразы и мотивы.

Все это 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 своему образному содержанию. 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 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? И наконец, как это отражается на содержании произведения?».

Обязательное *отличие репризы от экспозиции* в любой сонатной форме – *изменение ее тонального плана*. Тональное единство всех тем в репризе подчеркивает устойчивость заключительной части, законченность формы и утверждает итоговое соотношение музыкальных образов. Исходя из этих условий, наибольшим изменениям, естественно, подвергается связующая партия, ибо необходимость модуляции в ней отпадает, что зачастую 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. А. 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, что достигается прежде всего 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 изложе-

ния, 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 (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. 17).

Таблица 17

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 эффектного 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 – 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 творчества венских классиков, сонатная форма господствует. Вторую группу составляют одночастные 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 «Улица волнуется» А. Давыденко.

Методика анализа сонатной формы

1. Дайте краткую характеристику всей формы:
 - определите тип образного содержания сонаты;
 - обоснуйте наличие или отсутствие вступления, его образно-тематическое содержание, тональность, структуру и значение в драматургии формы.
2. Сделайте анализ экспозиции: главной, связующей, побочной и заключительной партий:
 - определите границу *главной* партии;
 - дайте характеристику образного содержания темы главной партии на основе анализа ее средств музыкальной выразительности;
 - опишите наличие или отсутствие внутреннего контраста в теме;
 - определите структуру, масштабы и тональный план главной партии;
 - обозначьте тематическое содержание *связующей* партии;
 - проанализируйте структуру, масштабы и тональный план связующей партии;
 - определите границы *побочной* партии;
 - дайте характеристику образного содержания темы побочной партии на основе анализа ее средств музыкальной выразительности;
 - выявите наличие внутреннего интонационного родства между темами главной и побочной партий – производный контраст;
 - аргументируйте наличие или отсутствие прорыва тематических элементов главной партии в сфере побочной;
 - проанализируйте структуру, масштабы и тональный план побочной партии;
 - охарактеризуйте тематическое содержание *заключительной* партии;
 - проанализируйте структуру, масштабы и гармоническое содержание заключительной партии.
3. Сделайте анализ разработки: рассмотрите тематизм, структуру, тональный план, принципы и средства развития:
 - раскройте *тематическое содержание* разработки: определите количество используемых тем из экспозиции, их последовательность и длительность развития, наличие нового эпизодического материала;

– проанализируйте структуру, т. е. грани двух или трех типичных разделов разработки, их масштабы;

– выясните наличие (или отсутствие) предыктового раздела в разработке: его масштабы, динамику, гармоническое содержание;

– определите *тональный план разработки* (буквенная схема) и тип тональных соотношений;

– обоснуйте *принципы развития*: разработочный, вариационный, рассмотрите полифонические приемы развития, применяемые по отношению к каждой теме.

4. Сделайте анализ главной, связующей, побочной и заключительной партий в репризе:

– *сравните репризу и экспозицию* по всем партиям, выявляя изменения, произошедшие в каждой из них: тональные, тематические, структурные и охарактеризуйте их, обозначьте тип репризы;

– определите степень динамизации репризы, т. е. преобладание *сходства или различия* между экспозицией и репризой;

– обоснуйте особые *типы репризы*: зеркальную, ложную, неполную;

– установите наличие *коды*, ее образно-тематическое содержание, структуру, масштабы и тип: кода-разработка или кода-заключение.

5. Сформулируйте краткие *выводы*: дайте итоговое определение формы, обоснуйте типичные и индивидуальные ее черты по всем партиям внутри трех разделов: экспозиции, разработки, репризы.

Вопросы и задания

1. Дайте определение сонатной формы с характеристикой основных черт ее драматургии, тематизма, 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.

Тема 6. ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ: СЮИТА, СОНАТНО-СИМФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ, ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ, КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

Циклической (от гр. *kuklos* – *круг*) называется форма, состоящая из нескольких (от двух до двадцати и более) самостоятельных по содержанию и законченных по форме контрастных частей, пьес, объединенных общим замыслом. Циклические формы охватывают разнообразные жанры инструментальной и вокально-симфонической музыки. От остальных музыкальных форм они отличаются объединением в одном произведении нескольких контрастных частей, пьес, песен, романсов, хоров, 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 вокальной, хоровой и вокально-симфонической – это *вокальный цикл* и *кантатно-ораториальные формы* и жанры*.

Сюита (с фр. *suite* – ряд, последовательность) – *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 – распространенный тип инструмен-

* Самостоятельность содержания и завершенность формы дают возможность в учебной музыкальной практике исполнять отдельно части или пьесы из циклических форм.

тального 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-шествия четного, двухдольного размера и живого прыжкового танца, обычно нечетного трехдольного размера. Первыми такими парами танцев 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, такие 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. 18).

Таблица 18

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			

В творчестве венских классиков во второй половине XVIII в. господствовали новые жанры – симфония, концерт, 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 ее второй тип – *новую сюжетно-программную сюиту*. Каждая пьеса в ней и все произведение целиком имеет программное название и посвящено раскрытию какой-либо одной темы. Например, фортепианный цикл миниатюр «Карнавал» Р. Шумана. В нем даны музыкаль-

* 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.

ные характеристики традиционных народных театральных масок итальянского карнавала (Пьеро, Арлекино, Эвзебия, 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 «Щелкунчик» и «Спящая красавица» П. Чайковского стали эталоном музыкального сочинения подобного рода. После maestro 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 У. 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 (табл. 19).

Новая сюжетно-программная сюита

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

К сюитным формам примыкает и так называемый **жанр по-пурри** (с фр. *pot-pourri* – смешанное блюдо) – инструментальная пьеса, составленная из популярных мелодий 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 жанра был дивертисмент). Мелодии в попурри 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 попурри 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 *четырёхчастный цикл*, состоящий из быстрой первой части – сонатное аллегро, медленной лирической второй, третьей танцевальной (менуэт, вальс) или скерцо и четвертой – 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 (см. табл. 20, с. 87–88).

Классический облик *сонатно-симфонического цикла* получил во второй половине XVIII в. в творчестве *венских классиков* *Й. Гайдна*, *В. А. Моцарта* и *Л. Бетховена*, которые придали ему необходимую гибкость и способность воплощать разнообразные стороны человеческого бытия. Классическому сонатно-симфоническому циклу свойственны 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 музыкальных образов. В этой части используется полная сонатная форма, в которой раскрывается идея и содержание всего сочинения, а тональность первой части становится главной тональностью 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 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.

Таблица 20

Типы сонатно-симфонического цикла

Тип	Характеристика
<p>Четырехчастный цикл: классическая симфония (Й. 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 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> сложная 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, аллегretto; <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> сонатная, рондо, рондо-сонатная; <i>тональность</i> чаще всего главная (может измениться только лад). <i>Содержание</i> – преобладают жизнеутверждающие образы</p>

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

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 «Памяти великого артиста» П. Чайковского, концерт для голоса с оркестром Р. Глиэра). Широкое распространение получили пятичастные циклы с двумя медленными частями (например, «Девятая симфония» Д. Шостаковича). 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 возлюб-

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

ленной). 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 и 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. А. 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:

- 1) подчиненность всех частей общей теме;
- 2) контрастность в сопоставлении их между собой и законченность формы каждой части;
- 3) 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. В драматургии произведения все номера цикла выполняют свою роль, которая особенно ярко проявляется в первых и последних частях. Первые песни или романсы чаще всего являются зачином, эпитафией 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 порт-

ретов, отображение изменений в душевном облике героев. Таковы вокальные циклы «*Прекрасная мельничиха*» и «*Зимний путь*» *Ф. Шуберта*, одного из создателей жанра. 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 «*Любовь и жизнь женщины*», «*Любовь поэта*» *Р. Шумана*; «*Песни и пляски смерти*», «*Без солнца*» *М. Мусоргского*; «*Шесть романсов*» op. 73 *П. Чайковского*; «*Мой отец крестьянин*» на стихи С. Есенина и «*Песни на стихи Роберта Бернса*» *Г. Свиридова*; «*Из еврейской народной поэзии*» *Д. Шостаковича*.

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, а также их самостоятельность и законченность *преобладают над взаимосвязанностью* их 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 «*Прощание с Петербургом*» *М. Глинки*, общая тема которого – прощание с любимым городом и его образами – является скрепляющей всю композицию музыкально-поэтической идеей.

Вокальные циклы по композиции 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 формы вокального цикла во многом определяются поэтическим текстом, избранным композитором. Чаще всего вокальный цикл создается на стихи одного поэта, но может быть использована поэзия нескольких авторов (табл. 21, с. 92).

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>«Прекрасная мельничиха», «Зимний путь» Ф. Шуберта</p> <p>«Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта» Р. Шумана</p> <p>«Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича</p>
<p>Вокальный цикл сюитного типа.</p> <p>Разные типы строфических форм: простые двух- и трехчастные, реже сложные формы с преобладанием типичных, а не индивидуальных 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>«Прощание с Петербургом» М. Глинки</p>

Система образов, их речевая индивидуальность и 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 вокаль-

ного цикла «Мой отец крестьянин» Г. Свиридова. Главной чертой его стала 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 «Прекрасная мельничиха» Р. Шуберта интонационные связи особенно заметны в песнях, где есть образ ручья; в цикле «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского 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 «К далекой возлюбленной» Л. Бетховена. Оно создает обрамление для всей композиции, называемое музыкальной аркой, подчеркивая общий просветленный колорит в завершении цикла. Примерно такого же типа обрамление в цикле «Любовь поэта» использует Р. Шуман.

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 («Из еврейской народной поэзии», «Вокальный цикл на стихи А. Блока», «Сюита на стихи Микеланджело» Д. Шостаковича).

*Методика анализа формы сюиты,
сонатно-симфонического и вокального циклов*

1. Дайте характеристику образного содержания произведения:
 - сообщите сведения из истории создания произведения;
 - обозначьте главную идею и преобладающую сферу образного содержания произведения;
 - в вокальных циклах охарактеризуйте поэтический текст и выявите сюжетные линии.
2. Определите типичность или нетипичность этого цикла для данного жанра и для творчества композитора, а также формы, использованные в анализируемом сочинении, в вокальных циклах подчеркните взаимосвязь текста и музыки.
3. Перечислите количество и порядок следования частей в цикле, их взаимосвязь.
4. Опишите тональный план цикла и выявите типы тональных соотношений между частями, подчеркнув преобладание тонального единства или контраста;
 - в вокальных циклах соотнесите тональное единство или контраст с сюжетом и текстом;
 - проанализируйте одну часть, номер или песню по образцу формы-схемы инструментального или вокально-инструментального произведения.
5. Сформулируйте краткие выводы: дайте итоговое определение формы и обоснуйте типичные и индивидуальные черты жанра, содержания и формы данной инструментальной или вокально-инструментальной циклической композиции.

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

Оратория – *крупное многочастное вокально-симфоническое произведение для хора, певцов-солистов и оркестра,* написан-

ное на *драматический сюжет* и предназначенное для *концертного исполнения*. Между ораторией и кантатой нет принципиальных различий. Ораторию сближают с кантатой исполнительский состав, многочастное строение, отсутствие сценического действия. Ораторию отличают от кантаты тип содержания, обязательное наличие драматически развитого сюжета, большие масштабы.

Кроме сходства и различия с кантатой, оратория в некоторых чертах близка с оперой. Прежде всего их объединяют общие художественные тенденции, внимание к поэтическому тексту, раскрытию драматического сюжета, 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*, непосредственные действия героев, их отношения друг с другом. *Оратория* же – *рассказ об этих событиях*, их описание. Повествовательный тип раскрытия содержания в ней главенствует, преобладая над драматическим действием. Третье отличие: *в опере* главное выразительное средство – *сольное пение*, *в оратории* – *хоровое*.

Таким образом, родовые жанровые признаки у кантаты и оратории общие: принадлежность к концертным жанрам, повествовательный тип раскрытия содержания, многочастная циклическая композиция, одинаковый 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 предназначенные для концертного исполнения. Духовные кантаты, сформировавшиеся в хоровой музы-

кальной 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 в первой половине XVIII в. 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 – рождение Христа с его праздничным, светлым и радостным мироощущением и тема страданий 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, т. е. фуга, 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:

- 1) исполнительский состав (хор, солисты, оркестр);
- 2) тип жанра по содержанию: празднично-торжественные, лирические, лирико-эпические;
- 3) циклическая вокально-инструментальная форма, состоящая из законченных контрастных частей;
- 4) тональный план кантат, поддерживающий единство цикла;
- 5) традиция написания кантат к особым случаям: праздник, знаменательная дата, событие, юбилей.

Некоторые черты баховских кантат не сохранились:

- 1) сюжеты на духовные темы;
- 2) опора на протестантский хорал;
- 3) частое использование полифонических форм.

В основе ораторий должна лежать большая и обобщающая идея. *Главным действующим лицом* ее обычно является *народ*. Ораториям 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. *Классический тип оратории был создан Г. Ф. Генделем* в первой половине XVIII в., им 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. Ф. 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 выразительна, действительна, изобразительно-картинна, образно конкретна. Темы *фуг* и *фугато* композитора вокально гибки, легко идут за текстом, хорошо схватываются слухом в большой хоровой форме. В них мастерски соединяются фуга, 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 Г. Ф. 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 классический тип оратории*, трансформируясь и развиваясь, *существует в музыке до наших дней*.

Типичные черты оратории:

- 1) героико-эпический характер содержания;
- 2) повествовательно-драматические сюжеты;
- 3) главные действующие лица – народ и герои-личности;
- 4) грандиозные масштабы музыкального действия;
- 5) монументальные музыкальные формы;
- 6) преобладание хоровых полотен над сольными номерами;
- 7) 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 «Сотворение мира» и «Времена года» Й. Гайдна; единичные примеры в романтической музыке XIX в.: кантаты «Победная песнь Мириам» Ф. Шуберта, «Бетховенская кантата» Ф. Листа; возрождение жанров кантаты и оратории в музыке конца XIX и в XX вв.: кантаты «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма» С. Танеева; «Над Родиной нашей солнце сияет» Д. Шостаковича; «Александр Невский» С. Прокофьева; «Величальная Минску» Ю. Семеняко; «Поэт» Д. Смольского.

К кантатно-ораториальным жанрам примыкают также многочисленные вокально-инструментальные произведения *церковной музыки*, общей чертой которых являются тексты из книг Библии – Ветхого и Нового Заветов (Евангелия 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. Дайте характеристику содержания: сюжета; основной идеи; главных героев и их взаимоотношения.

2. Опишите исполнительский состав произведения: перечислите участников произведения; охарактеризуйте типы хоров, солистов, состав оркестрового сопровождения.

3. Проанализируйте композицию произведения: наличие пролога или интродукции – вступительной части; количество частей и количество номеров; наличие эпилога, заключения – кодового раздела; определите 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; сделайте анализ двух номеров оратории, например, одного хорового и одного сольного номера.

4. Составьте тональный план сочинения:

– обозначьте главную тональность произведения и тональности всех номеров композиции с анализом функциональных связей и соотношения их между собой;

– определите тональность, выполняющую роль тоники и распределите все остальные тональности между доминантовой или субдоминантовой функциями, выявите преобладание той или другой функции;

– выявите степень родства между тональностями и наиболее часто встречаемые типы тональных соотношений;

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

5. Проанализируйте формы частей:

– использование простых и сложных форм;

– применение строфических, куплетных форм;

– наличие контрастно-составных форм.

6. Проанализируйте средства музыкальной выразительности: типы хорового склада и приемы его изложения; типы мелодики, используемые в произведении: песенная, ариозная, декламационно-речитативная, в народном духе, церковная, эстрадная.

7. Рассмотрите главные черты драматургии:

– театральную-сценическую основу: завязку действия, главные действующие силы, наличие конфликта между ними, местоположение кульминации и значение финальных номеров произведения;

– значение хорового, сольного начал, а также оркестрового сопровождения; музыкально-интонационные: наличие лейттем, лейтмотивов, лейтритмов, местоположение, характер и средства кульминации.

8. Сформулируйте краткие *выводы*: дайте итоговое определение формы, учитывая ее *содержание, композицию, средства выразительности и драматургию*, выделите основные *типичные и индивидуальные черты* анализируемого произведения.

Вопросы и задания

1. Дайте определение циклической формы.

2. Назовите типы циклических форм и отличительные особенности каждого типа.

3. Определите сферу применения циклических форм в музыке.

4. Приведите примеры использования циклических форм и жанров в музыке разных эпох и стилей.

Тема 7. МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ, ИЛИ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ, ФОРМЫ И ЖАНРЫ: ЖАНРОВЫЕ ТИПЫ ОПЕРЫ, ДРАМАТУРГИЯ, ЛИБРЕТТО, КОМПОЗИЦИЯ, ЭЛЕМЕНТЫ ОПЕРЫ

Опера в *широком* значении – вид музыкально-театрального искусства; в *узком* – *музыкально-драматическое* произведение, основанное на *синтезе слова, музыки и сценического действия*. Все дополнительные ее компоненты, такие как вокальное и актерское мастерство солистов и других участников спектакля, режиссерская концепция, сценические костюмы, декорации, созданные художником, световое оформление и многое другое, наконец, творческая работа дирижера, направлены на реализацию музыкально-художественного замысла и управление 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, оперетта, музыкальная комедия, водевиль, мюзикл, а также *балета*: классический балет, балет-феерия, современный балет, шоу-балет (табл. 22, с. 102).

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 дра-*

матургии. 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.

Таблица 22

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

Жанровые типы оперы	Жанровые типы балета
Опера (классическая, камерная, моноопера)	Балет классический
Оперетта	Балет феерия
Музыкальная комедия	Балет современный
Мюзикл	Шоу-балет
Водевиль	Ансамбль танца

Жанровые типы оперы. 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. В. Глюка и В. А. Моцарта). В XIX 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 как в жанровой индивидуальности, так и в типе музыкальной драматургии.

Одним из ранних исторических *жанровых типов* оперы является *опера-серия* (XVII–XVIII) на мифологические или историко-героические сказочные сюжеты (А. Скарлатти, Н. Пиччини) и французская *лирическая трагедия* (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 по сюжетам были близки к обыденной жизни. Существенно обновляются жанры оперных произведений в конце XVIII – первой половине XIX в. К ним можно отнести три новых типа опер в западноевропейской музыке: *опера спасения*, сложившаяся в годы Великой французской революции (Л. Керубини, Л. Бетховен), *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 (XIX в.), 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, но и 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-сериа (серьезная опера), так называемый «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. комедийно-бытовые, сентиментальные сюжеты с опорой на народные песенные и танцевальные жанры (Дж. Б. Перголези, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза, Ф. А. Филидор, А. Э. М. Гретри, В. А. Моцарт); в XVIII в. Дж. Россини завершил традицию этого жанра.

Опера спасения (опера спасения и ужасов), конец XVIII – начало XIX 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–XIX вв., 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 обиденных людей, конфликты из повседневной жизни (Ш. Гуно, Ж. Бизе, А. Тома, Ж. Массне). На рубеже XX 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; лучшие черты этих оперных творений – демократичность, глубокая человечность, яркая театральность, острота, характеристичность героев и ситуаций, народный мелос.

Веристская опера близка жанру мелодрамы, конец XIX – начало XX в., Италия; сюжеты основаны на житейских бытовых драмах, герои их простые люди: крестьяне, мастеровые,

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 лирико-драматическая образность. М. И. Глинка – родоначальник классической русской оперы, также 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 сюжета 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:

- 1) номерная опера;
- 2) опера сквозного действия;
- 3) опера, построенная на сочетании номерной структуры и сквозного действия, т. е. 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. А. 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 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 – музыкальные драмы Р. Вагнера, «Каменный гость» А. Даргомыжского.

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.

Либретто оперы. Либретто (с итал. 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), 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.

Композиция оперы. Под музыкальной композицией оперы понимается логически обусловленное *деление 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 небольшие – 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, нередки и типичные простые и сложные инструментальные двух- и трехчастные формы, более редки вариаци-

онные и рондальные. Не менее распространены и специальные оперные формы:

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 (лейттебр). 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. А. Моцарта («Дон Жуан», «Волшебная флейта») и находит широкое применение в операх западноевропейских и русских композиторов последующих веков.

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;

– *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 действующих лиц, их многообразный чувственный мир. Главное средство выразительности в арии – *мелодия*. Являясь, образно говоря, царицей оперы, арии создают 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 сольных 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 оперы «Волшебная флейта» В. А. 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 вокаль-

ных орнаментов-колоратур. Ариозная мелодия – 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 размышления 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 состояния, 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 начала истории оперы с XVII в. в операх-сериях, герой которых был показан только через мир его чувств. Это арии скорби, жалобы (ламенты), или противоположные им арии гнева, мести. Ярчайшие образцы таких арий – предсмертная ария Дидоны из оперы «Дидона и Эней» Дж. Перселла, ария Памины из оперы «Волшебная флейта» В. А. Моцарта, ария Риголетто «Куртизаны, исчадь 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 оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини, ария Ольги из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского).

Ария-монолог – это внутренняя речь героя, отключение от внешнего действия. В ней раскрываются сложные психологи-

ческие 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 XIX в. По типу мелодии в вокальной партии, форме и оркестровому сопровождению арии-монологи особенно выделяются среди сольных видов оперы. *В ариях монологического плана* преобладает взаимодействие декламационного и ариозного типа мелодии в отличие от обобщенной мелодической 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 или вокальные строфические формы. Особое значение в ариях-монологах приобретает и *оркестровое сопровождение*, которое способствует созданию единой линии развития формы, укрупняет ее, подчеркивает контрасты настроений и образов. В первых двух исторически более ранних типах арий, оркестровая партия чаще всего ограничивалась функцией аккомпанемента, не отвлекая внимание слушателя от главной сольной партии.

Оперная ария по местоположению в драматургии и композиции сочинения может быть «выходной» арией, т. е. 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 оперы «Севильский цирюльник» 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 отличаются друг от друга. По драматургии ансамбли могут быть *трех типов*. Первый тип – ансамбли, связанные с *узловыми моментами оперного действия*, воплощают основной *конфликт*, идею произведения, раскрывают решающие повороты в развитии либретто. Второй тип – ансамбли, связанные с *локальной сценической ситуацией*, 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 оперы «Пиковая дама» 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 оперы «Пиковая дама»). В *третьем типе* ансамбля обе *эти функции* выступают как равные выразительные средства (квартет «Слыхали ль вы?» из первой картины оперы «Евгений Онегин» 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 *внутреннему* соотношению вокальных партий в ней. 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 персонификации 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, т. е. 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, например оперы «Орфей» К. В. Глюка и «Фиделио» Л. Бетховена, 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». Хор 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* и может быть сведено к двум противоположным позициям: 1) либо хор выполняет второстепенную роль; 2) 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 по весомости и глубине в их творчестве хоровых полотен называют ораториальными.

В массовых сценах с участием хора и солистов (как и в большинстве ансамблей-диалогов) возникают *индивидуальные музыкальные формы: смешанные, промежуточные, свободные, контрастно-составные*. Нередко можно встретить и ти-

повые структуры, например, сложные трехчастные формы, формы свободно трактованных вариаций (финал оперы «Иван Сусанин» – хор «Славься», персидский хор из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки), даже полную сонатную композицию (хор «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 наиболее 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 свойственно свободное несимметричное строение из мелких элементов типа мотива, фразы, без деления на предложения и периоды. 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:

- 1) *речитатив-secco* («сухой»);
- 2) *речитатив-ассокомпанато* (аккомпанированный);
- 3) *речитатив ариозного типа*;
- 4) *декламация*;
- 5) *псалмодия*;
- 6) *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 сериа 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-ассокомпанато, будучи более мелодически развитым, – в сопровождении оркестра. Речитатив ариозного типа возникает во второй половине

XIX в. в связи с общей тенденцией 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, чем с европейской оперной музыкой XIX в. Например, сказовый речитатив принадлежит операм-сказкам, былинам, народным сказаниям: «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок», опера-былина «Садко» и «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. Римского-Корсакова.

Последний из рассматриваемых здесь элементов оперы – это *самостоятельные оркестровые номера*, которых 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 медленной, а в творчестве А. Скарлатти – *итальянский тип увертюры*: крайние полифонические части в быстром темпе и медленная певучая средняя часть.

Развитие самой оперной увертюры и более тесное музыкальное взаимодействие ее с оперой связано с появлением в ней *тематического материала из спектакля*. Прямые связи с оперой имеют увертюры К. В. Глюка, позже В. А. Моцарта (например, к операм «Дон Жуан» и «Волшебная флейта»). В операх XIX в. связь укрепилась и стала *главной драматургической особенностью* многих оперных вступлений, подчеркивая тесную *интонационную связь* между оркестровой партией и главными вокальными темами оперы. Такова вступительная часть, главная и связующая темы увертюры к опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, в точности повторяющие начало финала пятого действия, а побочная тема в ней – ария Руслана «О, Людмила, Лель сулил мне радость». В этих увертюрах нередко использовалась *сонатная форма* полная или неполная, без разработки. Второй тип вступлений к опере – *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 Москве-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 «Кармен» Ж. Бизе. *При всем жанровом разнообразии* исторически сложившихся оперных увертюр, вступлений, интродукций, симфонических картин, антрактов все эти симфонические номера имеют *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 с собой 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 было сказано, они обладают выраженными специфическими чертами, отличающими данный жанр от остальных. Главные среди них – *театральная природа оперы и балета*, а также *взаимодействие с другими видами искусства*.

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 легендарные герои, 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 следующие музыкально-теоретические понятия.

1. Жанровый тип:

– «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.

2. 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.

3. Либретто:

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

4. 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.

5. *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).

6. *Виды искусств и творческой деятельности, образующие оперный синтетический жанр*:

- музыка в разных жанрах, формах, масштабах;
- литература – проза и (или) поэзия, театральная пьеса – либретто;
- театрально-драматическое действие;
- вокальное и актерское мастерство участников спектакля;
- танцевальные сцены, балет;
- живопись и декоративно-прикладное искусство;
- сценические костюмы;
- световое оформление;
- режиссура музыкальная;
- дирижерское управление.

Методика анализа оперной сцены

1. *Дайте характеристику содержания анализируемой оперной сцены*:

- кратко опишите ее сюжет, количество участников, их взаимоотношения, выделяя главных и второстепенных героев;
- определите роль сцены в развитии данного действия и всей оперы;
- сделайте вывод о функциях сцены в драматургии оперы.

2. *Дайте характеристику композиции оперной сцены*:

- разделите строение сцены на относительно законченные по смыслу и структуре разделы, в связи с развитием сюжета и музыки;
- выделите в разделах самостоятельные, законченные по форме номера, обозначьте, к каким элементам оперы они относятся и какова их функция;

– составьте форму-схему данных номеров по образцу для вокально-инструментальных (если это ария или хор) или инструментальных (если это самостоятельный оркестровый номер) произведений и сформулируйте итоговое определение формы;

– опишите свободные по форме разделы-построения: речитативно-диалогические, ансамблевые, хоровые, оркестровые – и подчеркните их значение в композиции сцены;

– составьте форму-схему всей композиции, анализируемой оперной сцены по предлагаемому образцу («Образец формы-схемы композиции оперной сцены», с. 21) и напишите краткие комментарии к ней;

– сделайте вывод о том, какие музыкальные формы в данной композиции преобладают:

а) законченные по форме или свободные;

б) типичные классические структуры или индивидуальные. Обоснуйте свое заключение.

3. Дайте характеристику *средствам выразительности в начальных темах* двух, трех (по выбору) законченных по форме номеров сцены, используя методику анализа средств выразительности.

4. Сформулируйте *краткие выводы* по всем трем позициям предлагаемой методики:

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

– общие типичные принципы композиции данной сцены и ее индивидуальные черты строения;

– главные средства выразительности в анализируемой оперной сцене.

Вопросы и задания

1. Дайте определение оперы и шести ее главных понятий.

2. Обозначьте основные исторические вехи развития оперы и ее жанровые типы.

3. Дайте определение музыкальной драматургии и перечислите ее типы.

4. Охарактеризуйте особенности оперного либретто.

5. Сформулируйте определение композиции оперы 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.

Тема 8. СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ: МЕЛОДИЯ, РИТМ, МЕТР, ЛАД, ТОНАЛЬНОСТЬ, ГАРМОНИЯ И ФАКТУРА

Каждое музыкальное произведение представляет собой взаимодействие содержания, формы и языка. Последний из них – музыкальный язык – выполняет важную и значительную роль в искусстве музыки. В передаче музыкального содержания он становится основным источником эмоционального и интеллектуального воздействия на слушателя. Вместе с этим музыкальный язык – это организованная и упорядоченная система звуковых средств, которые в классической музыке приобрели определенные характерные черты, свойства и индивидуальные качества. Изучение их выразительных возможностей необходимо для глубокого проникновения и понимания разнообразного мира музыки.

Среди четырнадцати средств музыкальной выразительности главным бесспорно является мелодия. Она, вбирая в себя все богатство музыки как вида звукового искусства, создает неповторимые и запоминающиеся образы, присущие только данному конкретному сочинению.

Мелодия – это *одноголосно* выраженная музыкальная тема, переданная с помощью *интонаций*. Ключевое слово понятия «мелодия» – *интонации*, благодаря которым раскрывается сущность музыкального образа. **Интонация** – это наименьший элемент музыки, состоящий из 3–5-и звуков. Так как музыка – это искусство *звукового интонирования*, то мелодии принадлежит ведущая роль в раскрытии содержания.

Различают *пять типов интонаций*: секундовая, терцовая, кварто-квинтовая, секстовая и септимовая. Выразительность каждой из них огромна, но в то же время существует и наиболее *типичный смысловой диапазон* для каждой из них. *Секундовая* – связана с *речевыми и плачевыми* интонациями, идущи-

ми от словесной речи и народных плачей-причетов. Она естественно ассоциируется с интонациями вдоха, боли, горя, страдания, мольбы. *Терцовая* интонация (мажорная и минорная) определяет *общий характер музыки* и ее настроение – бодрое, радостное, светлое в мажоре, печальное, грустное, меланхоличное – в миноре. *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 используется почти в каждой лирической мелодии. *Острой, напряженной, диссонантной* считается интонация *септимы*, хотя в некоторых случаях ей присущи и другие качества: мягкость, воздушность, полетность, например в романтической музыке Ф. Листа.

Каждая мелодия – это *единство всех типов интонаций*, а *анализ интонационного содержания* – *главная 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 их необходимо учитывать и то, что выразительные возможности интонаций меняются, развиваются, обретая новые характеристики.

Понятие *мелодии* тесно связано с понятием *музыкальной темы*. Если тема одноголосна, то эти понятия совпадают; если тема многоголосна, то **музыкальная тема** – это мелодия с сопровождающими ее голосами. Таким образом, *мелодия* – это и *тема*, и *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 ве-

дущего 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:

1) *плавного, по секундам и терциям*, восходящего и нисходящего (по секундам еще называют поступенным, или гаммообразным);

2) *скачкообразного*, начиная с кварты (также восходящего и нисходящего);

3) *движения без изменения высоты* в двух видах:

а) долгим выдержанным звуком,

б) повторяющимся звуком.

Энергетика, характер и жанровая принадлежность каждого из названных типов движения, т. е. его выразительность, имеет и общие, и индивидуальные черты.

Плавное движение ассоциируется с *вокальной природой* и благодаря ей обладает *невучестью, лиризмом*; *скачкообразное* – 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 *иставивание энергии* (особенно вместе с затухающей динамикой), либо *ее накопление*, например, свойственное туттийным 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. 23).

Типы мелодического движения

Типы	Характеристика
1. Плавное движение: – восходящее – нисходящее	По секундам и терциям (по секундам также называется гаммообразным). Отличительные качества – вокальная природа, распевность, лиричность в музыке медленных и умеренных темпов; виртуозность, техничность – в быстрых темпах. Возможны и другие выразительные значения
2. Скачкообразное движение: – восходящее – нисходящее	Начинается с кварты и шире. 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
3. Движение без изменения высоты: – долгим выдержанным звуком – повторяющимся звуком	Остановка в мелодическом и ритмическом движении: половинные, половинные с точкой, целые длительности в конце мотивов, фраз, предложений, в заключительных каденциях, в кульминациях. Отличительные качества – истаивание энергии, убывание динамики звука, либо противоположный эффект – нагнетание ее, накопление громкости звучания. Возможны и другие выразительные значения. Повторяющиеся мелодико-ритмические формулы с разными длительностями или остинатные ритмические обороты. Отличительные качества – торможение внутреннего движения, снятие напряжения или настойчивый, требовательный призыв к вниманию. Возможны и другие выразительные значения

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.

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, т. е. вершина, кульминация,
- 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. 24).

Таблица 24

Волнообразный принцип движения

Стадии ¹	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 метrorитмических, гармонических, динамических средств; краткий участок мелодии либо кульминационная зона
3. Снятие напряжения, откат от кульминации	Нисходящее мелодическое движение с постепенным снятием напряжения, «ослабление» энергии, возвращение к первоначальному истоку

Важным фактором раскрытия особенностей содержания и формообразования в связи с волнообразным принципом развития и типами мелодического движения становится *мелодический рисунок* и *местоположение кульминации* как на уровне мелодии, темы, так и более широко – части формы, части цикла и сочинения целиком.

Мелодический рисунок – это соотношение подъемов и спадов, опеваний, движения без изменения высоты, направленное к вершине-кульминации, и движение от нее. Все типы мелодического рисунка в этой теме рассматриваются в рамках наименьшей законченной классической формы – *восьмитактового периода*. В каждом из них показаны масштабы и соот-

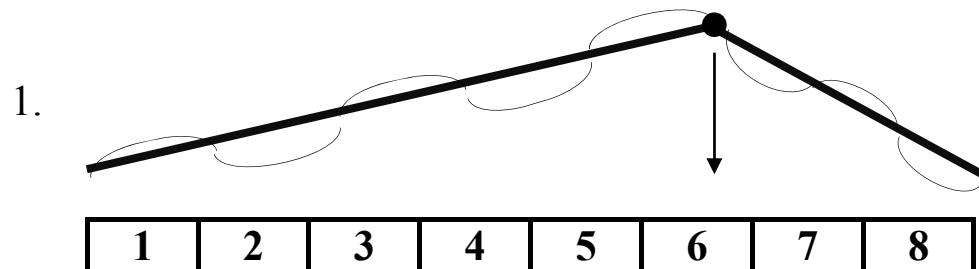
¹ В мелодии возможно отсутствие первой или третьей стадии движения, что влияет на ее содержание. Волнообразный тип движения как естественный и логичный путь изложения–развития–итога любой мысли, в том числе и музыкальной, распространяется не только на мелодию, но и на музыкальную форму в целом. Индивидуальными выразительными чертами отличается так называемый принцип обращенной волны. В первой стадии ее накопление энергии происходит за счет нисходящего, а не восходящего движения.

ношение *стадий волнообразного движения*, а точкой отмечена зона кульминации.

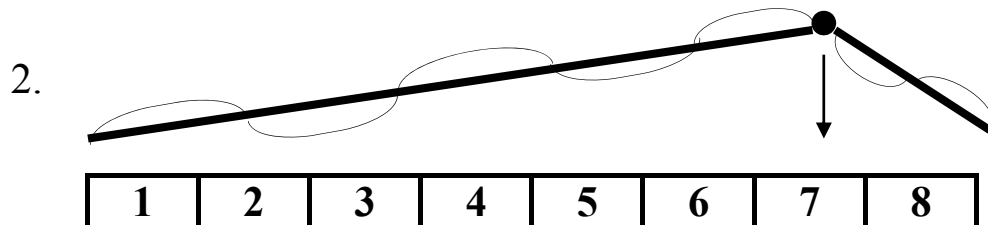
Кульминация – это звуковая вершина или зона наивысшего *напряжения*, чаще всего выраженная самым высоким и долгим звуком или несколькими звуками. Различают *семь типов* мелодического рисунка с различным местоположением кульминации (рис. 10, с. 128–129).

Первый тип – *кульминация в точке золотого сечения* – *наиболее характерный* и часто встречаемый в музыке и в других видах искусства². Он свидетельствует о наиболее эстетически совершенном и гармоничном внутреннем соотношении частей в изложении и развитии мелодии. Во *втором* и *шестом* – местоположение кульминации сдвигается либо к концу формы, подчеркивая постепенный и долгий путь к завоеванию вершины, либо к началу формы, подчеркивая противоположный характер – стремительность в завоевании вершины. В *третьем* и *пятом* типах в изложении мелодии отсутствует одна из трех стадий. В мелодиях с кульминацией в конце формы – *кульминация – горизонт* – нет последней стадии – снятия напряжения, а в мелодиях, начинающихся с *вершины источника*, отсутствует первая стадия – накопления энергии. И третий и пятый типы местоположения кульминации в мелодии применяется в музыке реже, чем, например, первый, но выразительные черты их отличаются особыми качествами. Так, мелодии, которые начинаются с *вершины источника* 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». Индивидуальностью и несхожестью с другими обладает четвертый тип: мелодия с рассредоточенной кульминацией, в изложении которой может быть несколько высоких звуковых точек и в первом, и во втором предложениях. Последний тип местоположения кульминации в мелодии – *обращенная волна* – редко встречаемый в музыке, но обладающий неповторимой и изысканной красотой (рис. 10, с. 128–129).

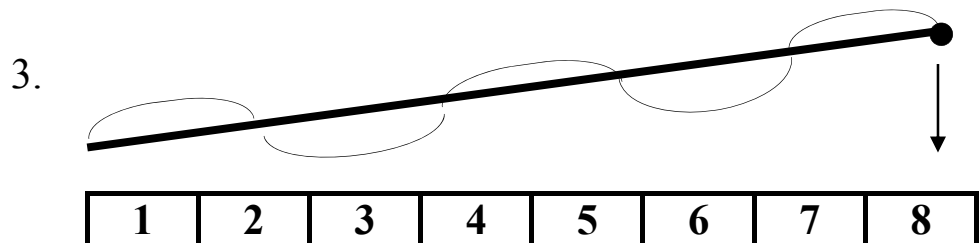
² Точкой золотого сечения с давних времен называется точка «божественной гармонии» (Леонардо да Винчи), а кульминация в ней – шестой такт в восьмитактовом периоде.



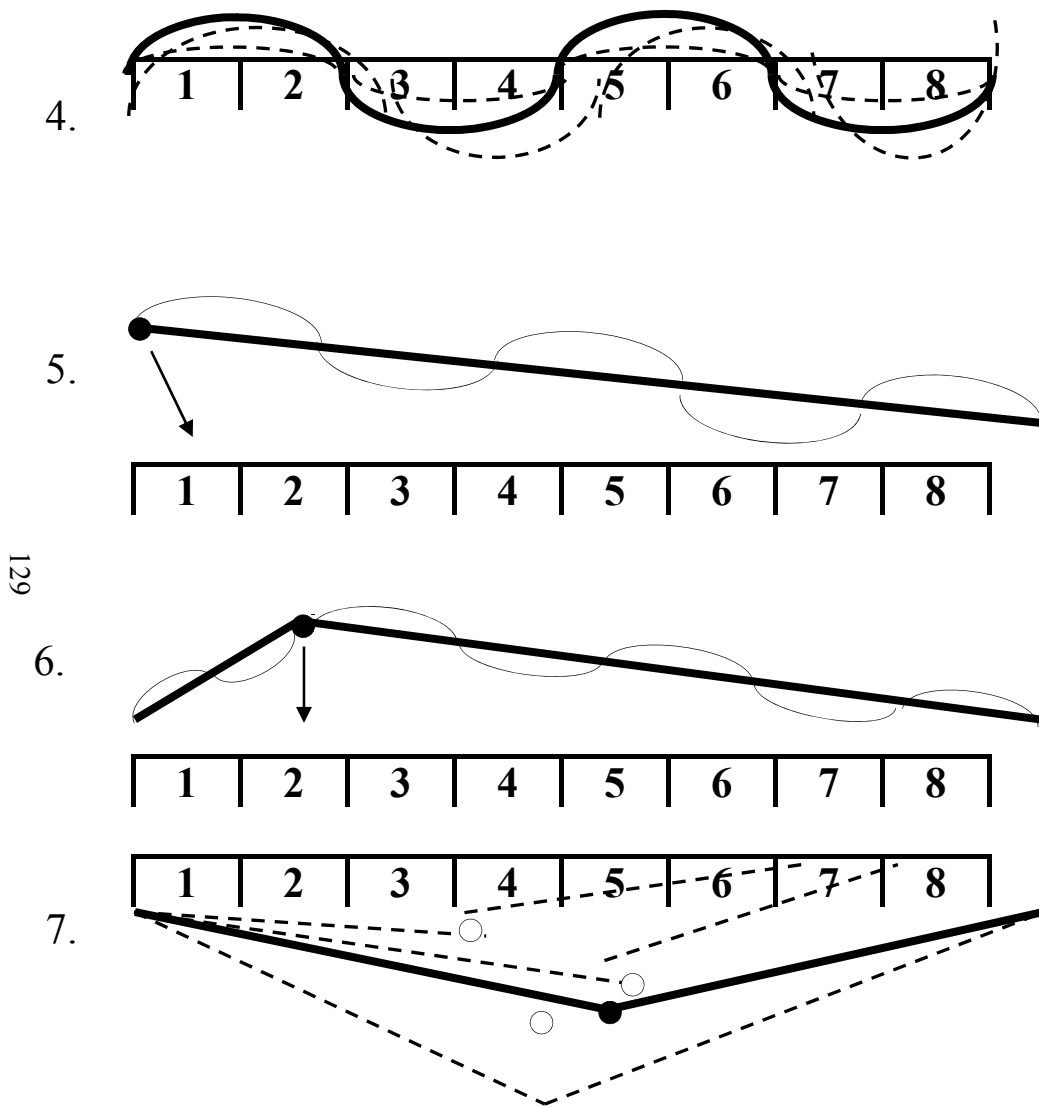
Мелодия с кульминацией в *точке золотого сечения*, называемой точкой «*божественной гармонии*»
(Леонардо да Винчи),
6-й такт в восьмитактовом периоде



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



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

5. Мелодия с кульминацией в начале формы:
«вершина-источник»,
1-й такт в восьмитактовом периоде

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

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

Рис. 10. Типы рисунков и местоположения кульминации в изложении мелодии в форме периода

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.

Таким образом, **выразительные возможности мелодии** зависят от:

- 1) интонационного содержания;
- 2) типов мелодического движения и особенностей волнообразного развития;
- 3) индивидуальной характеристики мелодического рисунка и местоположения кульминации.

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. Обращенный 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, т. е. 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, хореический и амфибрахический*.

Первый из них – *ямб*, который предполагает затактное начало, т. е. 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, т. е. 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 хореического мотива больше связана с четкостью маршеобразных и двухдольных танцевальных жанров. Однако эти природные качества могут быть дополнены, изменены.

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. 11, с. 132). 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 «Средь шумного бала» П. Чайковского.

Полька

Галоп

Марш

Краковяк

Танго

Вальс

Мазурка

Полонез

Болеро

Тарантелла

Сальтарелла

Рис. 11. 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*.

Размер – *это выражение метра в музыке*. Он состоит 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. 25, с. 134).

* Например, в концертных каденциях, оперных и инструментальных речитативах, т. е. там, где доминирует импровизационное начало. Импровизационность как ведущий музыкальный принцип лежит в основе и джазового искусства, что определяет использование в нем свободной метрики.

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
		Сложные	4/4; 4/2
Трехдольные	Нечетные, плавные, более мягкие, закругленные, лирические, например вальс	Простые	3/4; 3/8; 3/16
		Сложные	6/8; 9/8
Двухдольные и трехдольные	Импровизационность, свобода в ритмической организации	Смешанные	5/4; 5/8; 7/4; 7/8
		Переменные	2/4-3/4-5/4

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, особенно лирического содержания, как инструментальных, так и вокальных сочинений, нет такой прямой зависимости между характером сочинения и его метром, размером.

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*. Чаше 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, ослабить некоторые сильные доли, используя особые ритмические обороты, например междутактовые синкопы, как в теме М. Глинки и придать музыке более широкое дыхание, 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*, т. е. *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 *додекафонии*, 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. 26).

Таблица 26

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 с точки зрения лада 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, квин-

ты, 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*, т. е. *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) – B (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, как правило, подчеркивает либо тождество в музыкальном тематизме, либо контрастное противопоставление в нем. Он является важным средством выразительности, т. к. выбор той или иной тональности в большинстве случаев продуманный композитором элемент композиции. Выразительность тонального плана в каждом конкретном музыкальном сочинении индивидуальна и определяется взаимодействием с другими музыкальными средствами.

Тональность имеет три значения:

- 1) функцию;
- 2) исторически закрепленный тип содержания;
- 3) краску, 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 «Лакримозы» («Слезная») В. А. 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 похоронно-

го марша, написанного Ф. Шопеном, си-бемоль минорная тональность звучала трагически, а ре-бемоль мажор (средняя лирическая тема марша) – как лирическая тональность, воспевающая красоту и совершенство. В русской музыке эту сторону выразительного смысла тональности особенно развивали А. Скрябин и С. Рахманинов.

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

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

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 классической музыке имеет три значения: *функциональное, структурное и фоническое*.

Функция аккорда в тональной классической системе определяется *ступенью*, на которой он строится. Различают *тониче-*

скую, субдоминантовую и доминантовую функции. Выразительность их зависит от тонового и интервального состава. Тоническое трезвучие – самое устойчивое и уравновешенное, доминантовое – бифункционально, т. к. содержит один устойчивый тон (пятую ступень) и два самых острых неустойчивых (седьмую и вторую вводные ступени), что способствует напряженности и стремлению к разрешению. 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.

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.).

Третье значение аккорда – фоническое, т. е. *характер звучания* самого аккорда, независимо от его тонально-функциональной сущности. Фонизм, или краска, колорит аккорда определяется более всего 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: *функции, структуры 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 воспри-

нимаемый 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 *одноголосная фактура*, которая 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 *одноголосного пения без сопровождения*. Культурные молитвенные песнопения – григорианский хорал и знаменный распев – тоже характерные образцы древней культуры монодии.

Полифоническая – это *многоголосная фактура* с относительно равноправными и развитыми голосами. 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 *вариантном 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» ор. 28 (табл. 27).

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. 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 органнй 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.

Типы и разновидности фактуры

Тип фактуры	Характеристика
Монодий- ная, 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, т. е. принципиально одноголосная мелодия, не предполагающая аккордово-гармонической основы (григорианский хорал, знаменный распев, армянская народная монодия)
Полифоническая: – имитационная – подголосочная – контрастная	Многоголосная фактура, в которой все голоса относительно равноправны. Многоголосие, в котором поочередно голоса повторяют одну тему или ее часть, точно или видоизменено. Многоголосие, в котором одновременно в нескольких голосах (двух, трех) излагаются варианты одной мелодии. Многоголосие, в котором одновременно звучат две контрастные темы
Гомофонно-гармоническая: – гомофонная – гармоническая, или аккордовая, хоральная	Многоголосие, в котором один голос, называемый мелодией, главенствует, а остальные ее дополняют, т. е. аккомпанируют. Многоголосие, в котором есть мелодия и сопровождающие голоса. Многоголосие, в котором все голоса звучат подобно хоралу в аккордовом изложении, одинаковом ритме, при этом верхний голос чаще всего выполняет функцию мелодии

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 как гибкая внутренняя перемена функций голосов, так и изменение типа самой фактуры.

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,
- 3) фигурация – рисунок голосов и метод фактурной обработки музыкальной ткани.

Смена типов фактуры происходит чаще всего на структурном уровне сочинения, т. е. 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 и остальные голоса тоже меняют свою функцию.

Фигурация – типичное средство для развития аккомпанирующих голосов. Различают три вида фигураций: *гармоническую, 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.

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*.

*Методика анализа
средств музыкальной выразительности*

I. Мелодия

1. Определите образное содержание мелодии (не менее 5–6 предложений), а также характер музыки, ее эмоциональное состояние, настроение.

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

3. Опишите типы мелодического движения, используемые в мелодии, какие преобладают, какова их выразительность и сделайте анализ мелодического рисунка, выявляя вокальную или инструментальную природу мелодии.

4. Найдите местоположение кульминации и рассмотрите какими средствами она достигается, каково соотношение стадий волнообразности и выразительное значение мелодического рисунка.

II. Ритм

1. Определите особенности ритмического рисунка: какие длительности преобладают, каков контраст между ними.

2. Обозначьте типы ритмических оборотов и типы ритмических мотивов, использованных в мелодии, проанализируйте их выразительность.

3. Найдите жанровые черты ритма в мелодии, т. е. наличие или отсутствие ритмоформул.

III. Метр

1. Определите тип метрической организации, а также тип выразительности размера.

2. Выявите наличие или отсутствие метра высшего порядка и при наличии охарактеризуйте его выразительность.

IV. Лад

1. Определите тип ладовой организации.

2. Проанализируйте функции звуков в ладу, преобладание устойчивых или неустойчивых звуков и их выразительность в связи с метром и ритмом.

3. Выясните степень напряженности лада и наличие характерных ладовых оборотов-интервалов, подчеркивающих ладовый колорит.

V. Тональность

1. Выпишите тональный план темы и проанализируйте тип тональных соотношений в ней.

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

VI. Гармония

1. Проанализируйте гармонию каденций и подчеркните их выразительность.

2. Определите гармонию кульминационной зоны, объясните напряженность и динамизм ее в связи с метром, ритмом и интонационным содержанием.

3. Выделите наиболее яркие гармонические обороты, их выразительность в соответствии с другими средствами.

VII. Фактура

1. Рассмотрите общий тип и разновидность фактуры.

2. Определите функции голосов в фактуре и их выразительность.

3. Выясните тип фигурации и ее образное значение.

4. Подчеркните жанровые черты фактуры и их влияние на раскрытие музыкального содержания.

Сформулируйте *краткие выводы* по средствам выразительности: выделите главные из них, типичные, определяющие содержание музыкальной темы, а также индивидуальные и дополнительные, создающие ее неповторимый облик.

Вопросы и задания

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

2. Дайте определение **ритма** в широком и узком значении.

3. Назовите *типы ритмических оборотов*, типы ритмических *мотивов*, типы жанровых ритмоформул.

4. Дайте определение **метра** в широком и узком значении, а также *размера*, его типов и метра высшего порядка.
5. Дайте определение **лада** в широком и узком значениях.
6. Назовите *функции звуков в ладу*.
7. Определите *выразительные качества лада*.
8. Дайте определение **тональности**, *тонального плана* и его типов, а также *трех значений тональности*.
9. Дайте определение **гармонии** в широком и узком значении.
10. Назовите *три значения аккорда* с характеристикой каждого из них.
11. Дайте *определение фактуры* в широком и узком значении и *функций ее голосов*.
12. Назовите главные *средства развития фактуры*.
13. Сделайте письменный анализ *одной темы в форме периода* в первоначальном, т. е. экспозиционном изложении любого классического музыкального произведения, используя *методики анализа средств выразительности*.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном учебно-методическом пособии кратко изложены *все музыкально-теоретические* понятия, изучаемые в учреждении высшего образования по программе дисциплины «Анализ музыкальных форм». В каждой теме основное внимание сосредоточено на рассмотрении *трех общих вопросов*: определения формы, ее типов и сферы применения в музыке. В первой вводной главе дается краткая характеристика *пяти главных* музыкальных понятий: *стиля, жанра, языка, содержания, формы*, а в последней – *семи основных средств* музыкальной выразительности: мелодии, ритма и метра, лада и тональности, гармонии, фактуры.

Известно, что познание только типичных черт, предлагаемое в данной работе, не затрагивает множества индивидуальных качеств любого произведения. А ведь именно они обеспечивают каждому сочинению тот особенный, неповторимый облик, без которого невозможно целостное представление о музыкальной форме в широком значении. *Цель анализа* музыкальных форм в связи с этим, – *выявление как типичных, так и индивидуальных черт* в музыкальном произведении. Главная задача словесного текста – разъяснить все изложенные в пособии теоретические понятия и их закономерности, а различного рода наглядных пособий, таких как таблицы, рисунки, схемы, образцы форм-схем и многочисленных методик анализа – сформировать общие принципы и способы детального практического музыкально-художественного анализа.

Весь объем материала данного пособия может быть использован каждым студентом не только в учебном процессе, но и в самостоятельной работе: в подготовке к экзамену и написанию итоговой по всем музыкально-теоретическим дисциплинам курсовой работы, а также в индивидуальной исполнительской, сольной и оркестровой творческой деятельности.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

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. Безуглая, Г. А. Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа : учеб. пособие / Г. А. Безуглая ; [вступ. сл. Н. Цискаридзе]. – СПб. ; М. ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2015. – 265, [1] с.
6. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
7. Бонфельд, М. Ш. Анализ музыкальных произведений : структуры тональной 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., 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. Горюхина, Н. А. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. – 2-е изд., доп. – Киев : Музична Україна, 1973. – 310 с.
11. Горюхина, Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н. А. Горюхина. – Киев : Музична Україна, 1985. – 112 с.
12. Григорьева, Г. В. Музыкальные формы XX века : учеб. пособие / Г. В. Григорьева. – М. : Владос, 2004. – 174 с.
13. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
14. Ермакова, С. А. Анализ музыкальных произведений : учебник / С. А. Ермакова. – Чебоксары : ЧГПУ им. И. Я. Яковлева, 2021. – 112 с. – Электронная версия. Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/192301>. – Дата доступа: 24.01.2022.
15. Заднепровская, Г. В. Анализ музыкальных произведений : учеб. пособие / Г. В. Заднепровская. – М. : Владос, 2003. – 271 с.
16. Заднепровская, Г. В. Анализ музыкальных произведений : учебник / Г. В. Заднепровская. – 6-е, стер. – СПб. : Планета музыки, 2020. – 272 с. – Электронная версия. Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/151806>. – Дата доступа: 24.01.2022.

17. *Казанцева, Л.* Тема как категория музыкального содержания / Л. Казанцева // Муз. академия. – 2002. – № 1. – С. 18–26.
18. *Кюрегян, Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков : учеб. пособие / Т. С. Кюрегян. – 2-е изд., испр. – М. : Композитор, 2003. – 312 с.
19. *Лобанова, М. Н.* Музыкальный стиль и жанр : история и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 221 с.
20. *Мазель, Л. А.* Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1986. – 527 с.
21. *Михайлов, М. К.* Этюды о стиле в музыке / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка ; Ленингр. отд-ние, 1990. – 288 с.
22. *Назайкинский, Е. В.* Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
23. Простые и сложные формы : учеб.-метод. указания / сост. Р. Г. Коленько. – Минск : Минский ин-т культуры, 1984. – 25 с.
24. *Ройтерштейн, М.* Основы музыкального анализа : учебник / М. Ройтерштейн. – М. : Владос, 2001. – 112 с.
25. *Ручьевская, Е. А.* Анализ вокальных произведений : учеб. пособие / Е. А. Ручьевская [и др.]. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.
26. *Ручьевская, Е. А.* Классическая музыкальная форма : учебник / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 1998. – 265 с.
27. Сонатная форма : учеб.-метод. указания / сост. Р. Г. Коленько. – Минск : Минский ин-т культуры, 1986. – 18 с.
28. *Скребков, С. С.* Анализ музыкальных произведений : учебник / С. С. Скребков. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Юрайт, 2022. – 152 с.
29. *Способин, И. В.* Музыкальная форма : учебник / И. В. Способин. – 7-е изд. – М. : Музыка, 1984. – 400 с.
30. *Тюлин, Ю. Н.* Строение музыкальной речи / Ю. Н. Тюлин. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1969. – 174 с.
31. *Тюлин, Ю. Н.* Музыкальная форма / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1974. – 359 с.
32. *Ходинская, Н. Н.* Анализ музыкальных форм : учеб. пособие / Н. Н. Ходинская, Р. Г. Коленько. – Минск : БГУКИ, 2009. – 149 с.
33. *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., 1979. – Вып. 2. – С. 58–64.
34. *Холопова, В. Н.* Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 319 с.
35. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с.
36. *Холопова, В. Н.* Теория музыки. Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2002. – 367 с.

37. *Холопова, В. Н.* Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – Изд. 4-е, испр. – СПб. ; М. ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2014. – 319 с.

38. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – 5-е изд., стер. – СПб. : Планета музыки, 2022. – 492 с. – Электронная версия. Лань : электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.landook.com/book/197110>. – Дата доступа: 24.01.2022.

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

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

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

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

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

44. *Черная, М. Р.* Анализ музыкальных произведений : учеб. пособие / М. Р. Черная. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Юрайт, 2022. – 152 с.

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

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

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

48. 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

2-е издание,
исправленное и дополненное

Редактор В. К. Жолтак
Технический редактор Л. Н. Мельник
Дизайн обложки М. М. Чудук

Подписано в печать 03.01.2024. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Бумага офисная. Ризография.
Усл. печ. л. 8,83. Уч.-изд. л. 6,36. Тираж 130 экз. Заказ 842.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.