

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального искусства

Кафедра теории музыки и музыкального образования

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

_____ Н.И. Дожина

« _____ » _____ 20__ г.

СОГЛАСОВАНО

Декана факультета МИ

_____ И.М. Громович

« _____ » _____ 20__ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

Теория музыки: анализ музыкальных форм

для специальностей:

1-16 01 10 Пение (по направлениям);

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

1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям)

направлений специальностей:

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

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

Составитель – Р.Г.Коленько доцент, кандидат искусствоведения, доцент

Рассмотрено и утверждено

на заседании Президиума Научно-методического совета

(протокол № _____ от « _____ » _____ 20__ г.)

СОДЕРЖАНИЕ

		Стр.
ВВЕДЕНИЕ		5
ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН для студентов 2 и 3 курса дневной формы получения высшего образования		9
ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН для студентов 3 курса заочной формы получения высшего образования		10
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ		
<i>Тема 1</i>	<i>Основные музыкальные понятия: стиль, язык, жанр, содержание, форма. Классификация музыкальных форм. Типы анализа музыкального произведения</i>	11
<i>Тема 2</i>	<i>Простые формы. Период и одночастная форма</i>	30
<i>Тема 3</i>	<i>Простая двухчастная и простая трехчастная формы в инструментальной музыке</i>	36
<i>Тема 4</i>	<i>Функции частей формы, типы изложения, принципы развития, контраста, тождества</i>	40
<i>Тема 5</i>	<i>Простые формы в вокальной музыке</i>	46
<i>Тема 6</i>	<i>Сложные формы. Сложная трехчастная форма в инструментальной и вокальной музыке</i>	47
<i>Тема 7</i>	<i>Формы промежуточные между простыми и сложными (самостоятельное изучение)</i>	51
<i>Тема 8</i>	<i>Форма рондо</i>	51
<i>Тема 9</i>	<i>Форма вариаций</i>	55
<i>Тема 10</i>	<i>Сонатная форма</i>	59
<i>Тема 11</i>	<i>Средства музыкальной выразительности первой группы: мелодия</i>	69
<i>Тема 12</i>	<i>Ритм, метр</i>	76
<i>Тема 13</i>	<i>Лад, тональность</i>	81
<i>Тема 14</i>	<i>Гармония, фактура. Методика анализа средств музыкальной выразительности</i>	84
<i>Тема 15</i>	<i>Средства музыкальной выразительности второй группы: тембр, регистр, диапазон, темп, агогика, динамика, артикуляция (самостоятельное изучение)</i>	91
<i>Тема 16</i>	<i>Циклические формы в инструментальной и вокальной музыке: сюита, сонатно-</i>	91

	<i>симфонический цикл, вокальный цикл, кантатно-ораториальные формы и жанры</i>	
<i>Тема 17</i>	<i>Музыкально-театральные формы и жанры: опера, балет (самостоятельное изучение)</i>	107
ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ		
МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ПО ТЕМАМ КОНТРОЛЬНЫХ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ		108
МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ПО ТЕМАМ ДЛЯ КОНТРОЛИРУЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ		114
МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ для письменной самостоятельной работы студентов по всем темам дисциплины		118
МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ НАПИСАНИЯ КУРСОВОЙ РАБОТЫ		124
1.	ВЫБОР ТЕМЫ курсовой работы	124
2.	КОЛИЧЕСТВО ПРОИЗВЕДЕНИЙ в курсовой работе	125
3.	ТЕМАТИКА курсовой работы	126
4.	СОДЕРЖАНИЕ И СТРУКТУРА курсовой работы	133
5.	ОФОРМЛЕНИЕ курсовой работы	137
6.	ТРЕБОВАНИЯ И КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ курсовой работы	139
7.	ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ по курсовой работе	140
8.	ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА НАПИСАНИЯ курсовой работы (консультации, сроки представления, защита)	142
РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ		
ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ ПО ТЕМАМ КОНТРОЛЬНЫХ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ		143
ПЕРЕЧЕНЬ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ ПО ТЕМАМ КОНТРОЛЬНЫХ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ		145
ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ ПО ТЕМАМ КОНТРОЛИРУЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ		146
ПЕРЕЧЕНЬ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ ПО ТЕМАМ КОНТРОЛИРУЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ		147
ПЕРЕЧЕНЬ ТЕМ РЕФЕРАТОВ		148
МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ НАПИСАНИЯ РЕФЕРАТА		149

ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ ПО ТЕМАМ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ для самопроверки	150
ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ для студентов всех специализаций ФМИ и ФЗО	154
ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ для проведения экзамена для студентов всех специализаций ФМИ и ФЗО	155
КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗНАНИЙ (экзамен)	157
КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ	160
ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	
МЕТОДИКИ ИЗУЧЕНИЯ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТЕМ	161
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. Основная. Дополнительная	162
СПРАВОЧНЫЕ ИНФОРМАЦИОННЫЕ МАТЕРИАЛЫ	
ОСНОВНЫЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОНЯТИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ	165
УЧЕБНЫЙ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ: ОПРЕДЕЛЕНИЯ ВСЕХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ПОНЯТИЙ (60 определений)	166
ФОРМЫ МЫШЛЕНИЯ, ИЛИ МЕТОДЫ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ (для курсовой и дипломной работ)	172
МУЗЫКА КАК ВИД ИСКУССТВА	174
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	
ТЕОРИЯ МУЗЫКИ (сальфеджыя, гармонія, поліфанія, аналіз музычных форм). Тыпавая вучэбная праграма па вучэбнай дысцыпліне для спецыяльнасцей: 1-16 01 10 Спевы (па напрамках); 1-16 01 06 Духавыя інструменты (па напрамках); напрамках спецыяльнасцей: 1-18 01 01-01 Народная творчасць (харавая музыка); 1-18 01 01-02 Народная творчасць (інструментальная музыка). Складальнікі: Н.І. Дожына, Р.Р. Каленька, А.Э. Міланіч, І.У. Ухава,, Н.М. Хадзінская. – Минск: БГУКИ, 2016. – 50 с.	
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	
Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие /Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2013. – 147 с.	

ВВЕДЕНИЕ

Учебная дисциплина «Теория музыки: анализ музыкальных форм» разработана для высших учебных заведений Республики Беларусь в соответствии с требованиями образовательного стандарта по специальностям 1-18 01 01 «Народное творчество (по направлениям)»; 1-16 01 10 «Пение (по направлениям)»; 1-16 01 06-11 «Духовые инструменты (народные)»; 1-17 03 01 «Искусство эстрады (по направлениям)». В ряду музыкально-теоретических дисциплин этот курс завершает весь цикл и обобщает знания, полученные на протяжении трех лет обучения как по теории музыки, гармонии, полифонии так и по истории музыки, эстетике, философии и многим другим предметам, изучаемым на факультете музыкального искусства. Важность данной дисциплины определяется ее итоговым значением и тесной связью с исполнительской деятельностью студентов. Уверенное владение теоретическими знаниями в этой области музыковедения создаст фундамент для выработки комплексного подхода к музыкальному произведению, пониманию его жанровой природы, стилевой принадлежности, логики образования и движения музыкальной формы. Владение же практическими навыками анализа музыки будет способствовать воспитанию взгляда на музыкальную форму как на живой, гибкий процесс образно-структурного развития. В совокупности эти две части целого станут прочной основой для повышения уровня профессиональной подготовки специалиста высшей квалификации.

Цель электронного учебно-методического комплекса (ЭУМК) по учебной дисциплине «Теория музыки: анализ музыкальных форм» – оказать действенную помощь студентам в изучении классических законов строения музыкальной формы, для выработки умений практического анализа музыки.

Задачи ЭУМК:

- освоить общие музыкально-теоретические понятия: «стиль», «язык», «жанр», «содержание», «форма»;
- очертить и осознать классические законы строения произведений в гомофонно-гармонической музыке, определяя внешние их атрибуты: деление на части, разделы, их тематические, масштабные и тонально-гармонические признаки;
- выделить наиболее характерные внутренние черты средств музыкальной выразительности первой группы: мелодии, ритма, метра, лада, тональности, гармонии и фактуры, а также второй группы: тембра, регистра, диапазона, темпа, агогики, динамики и артикуляции;
- научиться применять все теоретические знания в практическом анализе музыкальных произведений, приобрести навыки разбора формы и средств музыкальной выразительности;
- усвоить методические материалы данного курса в практико-аналитических целях для вдумчивого творческого подхода к произведениям музыкального искусства.

ЭУМК имеет следующую структуру: введение, теоретический раздел, практический раздел, раздел контроля знаний, вспомогательный раздел.

Во введении сформулированы цель, задачи и структура ЭУМК. Далее расположены тематические планы для дневной и заочной форм обучения в объеме, установленном программой и рабочим учебным планом.

Теоретический раздел содержит:

- учебно-методическое пособие по всем теоретическим темам учебной дисциплины в соответствии с учебным планом и количеством часов (Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие /Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2013. – 147 с.);
- иные типы учебно-методических материалов: многочисленные наглядные пособия в виде схем, таблиц, рисунков, а также методик анализа музыкальных форм и средств выразительности.

Такая индивидуальная модель теоретического текста целесообразна в данном курсе и отвечает его специфике. Все перечисленные в ней материалы направлены на более эффективное и качественное усвоение теории классических музыкальных форм для выработки у студентов устойчивых навыков практического анализа музыки.

Практический раздел содержит учебные материалы для проведения практических занятий:

- методические указания по темам контрольных занятий в соответствии с учебным рабочим планом (три темы);
- методические указания по темам для контролируемой самостоятельной работы в соответствии с учебным рабочим планом (три темы);
- методические рекомендации для написания курсовой работы.
- Раздел контроля знаний содержит:
 - перечень теоретических вопросов по темам контрольных занятий в соответствии с учебным рабочим планом (простые форма, сложные формы, первая группа средств выразительности);
 - перечень практических заданий по темам контрольных практических занятий в соответствии с учебным рабочим планом – промежуточная аттестация (зачет);
 - перечень теоретических вопросов по темам контролируемой самостоятельной работы в соответствии с учебным рабочим планом (промежуточные формы, вторая группа средств выразительности, опера);
 - перечень практических заданий по темам контролируемой самостоятельной работы в соответствии с учебным рабочим планом;
 - перечень тем рефератов;
 - перечень теоретических вопросов по темам курса для самопроверки;
 - экзаменационные требования;

- перечень вопросов к экзамену;
- критерии оценки знаний – экзамен;
- критерии оценки результатов учебной деятельности студентов.

Вспомогательный раздел содержит:

- типовую учебную программу по учебной дисциплине «Теория музыки: анализ музыкальных форм»;
- методики изучения теоретических тем по учебной дисциплине;
- список рекомендованной литературы: основной и дополнительный;
- справочно-информационные материалы: основные понятия учебной дисциплины;
- учебный терминологический словарь;
- формы мышления, или методы научного исследования для использования в курсовой и дипломной работе.

Требования к уровню освоения учебной дисциплины «Теория музыки: анализ музыкальных форм» определены образовательным стандартом по специальностям 1-18 01 01 «Народное творчество (по направлениям)»; 1-16 01 10 «Пение (по направлениям)»; 1-16 01 06-11 «Духовые инструменты (народные)»; 1-17 03 01 «Искусство эстрады (по направлениям)» и представляют систему знаний, умений, демонстрирующих профессиональные компетенции выпускника учреждения высшего образования. В результате освоения дисциплины выпускник должен *знать*:

- определения музыкального стиля, языка, жанра, содержания, формы, средств музыкальной выразительности;
- простых, сложных, сонатных и циклических форм;
- типы музыкального анализа;

уметь:

- осознавать содержание музыкального произведения через анализ его средств музыкальной выразительности;
- определять внешние атрибуты построения музыкального произведения: деление на части, разделы, их тематические, масштабные и тонально-гармонические признаки;
- выявлять типичные и индивидуальные черты строения произведений и их специфические средства выразительности;
- выделять характерные признаки исторического, национального, индивидуально-авторского композиторского стилей;
- использовать методики анализа музыкальных форм и средств выразительности в исполнительской деятельности;

обладать:

- методикой жанрового, стилевого, структурного и целостного анализа инструментальных и вокальных произведений;
- анализом строения музыкального произведения, определением тематизма, тонального плана, масштабов и функций его разделов;
- практическими навыками определения основных типов музыкальных форм;

- выявлением в музыкальном произведении характерных признаков исторического, национального, индивидуального композиторского стилей.
- знаниями истории и теории классических музыкальных форм и их эволюции в музыке XIX-XX вв.;

В основе преподавания учебной дисциплины «Теория музыки: анализ музыкальных форм» лежит взаимодействие двух способов изучения: теоретический и практический. Первый из них в образовании студента музыканта направлен на освоение знаний фундаментальных классических законов строения музыкальных произведений. Второй – это практический способ познания этих законов с помощью анализа музыки разных композиторов, стилей, эпох, национальных школ. Такие подходы позволяют добиться решения всех задач, поставленных в этом курсе.

В процессе преподавания используются методы педагогики и искусствоведения:

- пассивный метод – форма взаимодействия студента с преподавателем в процессе освоения теоретического материала;
- активный метод – форма активного, творческого диалога студента с преподавателем в процессе живого практического анализа музыки;
- интерактивный метод – форма активного взаимодействия студента не только с преподавателем, но и с другими студентами на практических занятиях;
- междисциплинарный подход – форма взаимодействия с другими специальными музыкальными дисциплинами посредством отбора музыкального материала для практического анализа из вокального, хорового и инструментального репертуара исполнительской деятельности студентов;
- системный подход и обобщение в целостном анализе, применяемом в курсовой работе.

Все предлагаемые учебно-методические материалы применяются на практических занятиях в учебном процессе на очной форме обучения: 46 ч. – практические занятия и 74 ч. – самостоятельная работа. На заочной форме обучения – 14 ч. – практические занятия и 86 ч. – самостоятельная работа. Самостоятельная работа студентов включает в себя три формы: конспект по дополнительному теоретическому материалу, структурный анализ музыкальных произведений в виде формы-схемы; развернутый письменный анализ музыкальных произведений в виде формы-схемы и комментариев к ней. Промежуточная аттестация проводится на контрольных занятиях, обозначенных в учебном плане в качестве промежуточного зачета. Итоговая аттестация проводится в форме экзамена. В конце учебной дисциплины предусмотрено написание курсовой работы.

Все виды и формы учебных материалов, обозначенные в данном учебном комплексе, имеют не только узкую, сугубо учебно-воспитательную цель, заявленную в начале введения. В более широком смысле, они направлены на существенное повышение качества и уровня подготовки специалистов-музыкантов разного профиля высшей квалификации – выпускников университета культуры и искусств.

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН для студентов 2 и 3 курса
дневной формы получения высшего образования

Темы		Практ.	Самост.
<i>IV семестр</i>			
Тема 1.	Основные музыкальные понятия: стиль, язык, жанр, содержание, форма. Классификация музыкальных форм. Типы анализа музыкального произведения	2	6
Тема 2.	Простые формы. Период и одночастная форма	2	2
Тема 3.	Простая двухчастная и простая трехчастная формы в инструментальной музыке	4	4
Тема 4.	Функции частей формы, типы изложения, принципы развития, контраста, тождества	2	-
Тема 5.	Простые формы в вокальной музыке	2	2
<i>Контрольное занятие по простым формам</i>		2	-
Тема 6.	Сложные формы. Сложная трехчастная форма в инструментальной и вокальной музыке	4	4
Тема 7.	Формы промежуточные между простыми и сложными	-	2
Тема 8.	Форма рондо	2	2
Тема 9.	Форма вариаций	2	2
Тема 10.	Сонатная форма	4	2
<i>Контрольное занятие по сложным формам</i>		2	-
<i>V семестр</i>			
Тема 11.	Средства музыкальной выразительности первой группы: мелодия	4	4
Тема 12.	Ритм, метр	2	6
Тема 13.	Лад, тональность	2	4
Тема 14.	Гармония, фактура. Методика анализа средств музыкальной выразительности	4	6
Тема 15.	Средства музыкальной выразительности второй группы: тембр, регистр, диапазон, темп, агогика, динамика, артикуляция	-	8
<i>Контрольное занятие по средствам выразительности</i>		2	-
Тема 16.	Циклические формы в инструментальной и вокальной музыке: сюита, сонатно-симфонический цикл, вокальный цикл, кантатно-ораториальные формы и жанры	2	10
Тема 17.	Музыкально-театральные формы и жанры: опера, балет	-	10
<i>Контрольное занятие по курсу (тест и анализ произведения)</i>		2	-
9		Всего	74

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН
 для студентов 3 курса
 заочной формы получения высшего образования

Темы		Практ.	Самост.
<i>V семестр</i>			
1.	Введение. Пять главных музыкальных понятий: музыкальные стиль, язык, жанр, содержание и форма. Классификация музыкальных форм	1	14
2.	Простые формы в инструментальной музыке. Период, простые двухчастная, трехчастная формы	2	16
3.	Простые формы в вокальной музыке. Куплетная форма. Строфические музыкальные формы в вокальной музыке		
4.	Функции частей музыкальной формы, типы изложения, принципы развития		
5.	Сложные формы. Сложная двухчастная форма	2	14
6.	Сложная трехчастная форма в инструментальной и вокальной музыке		
7.	Промежуточные формы между простыми и сложными		
8.	Форма рондо		
9.	Форма вариаций		
10.	Первая группа средств музыкальной выразительности: мелодия, ритм, метр, лад, тональность, гармония, фактура	3	16
11.	Вторая группа средств музыкальной выразительности: тембр, регистр, диапазон, темп, агогика, динамика, артикуляция		
<i>VI семестр</i>			
12.	Сонатная форма: экспозиция, разработка, реприза	2	12
13.	Разновидности сонатной формы		
14.	Циклические формы в инструментальной музыке: сюита, сонатно-симфонический цикл	4	14
15.	Циклические формы в вокальной, вокально-инструментальной музыке: вокальный цикл, кантатно-ораториальные формы и жанры.		
16.	Музыкально-театральные формы и жанры: опера, балет		
Всего		14	86

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Тема 1 Основные музыкальные понятия: стиль, язык, жанр, содержание, форма.

Классификация музыкальных форм.

Типы анализа музыкального произведения

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

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

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

- ars antiqua,
- ars nova,
- строгий стиль, ренессанс,
- свободный стиль, барокко,
- венский классический стиль,
- романтизм,
- импрессионизм,
- русский классический реализм,
- экспрессионизм,
- неоклассицизм,
- неоромантизм,
- авангардизм,

- додекафония, серийная музыка,
- фольклорная музыка,
- неофольклоризм,
- модерн,
- конструктивизм,
- алеаторика,
- сонористика,
- минимализм,
- конкретная музыка, электронная музыка,
- полистилистика,
- пуантилизм,
- стилизация.

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

Ключевые слова понятия «жанр» – *роды и виды* произведений. Известны четыре рода музыкальных жанров по исполнительскому составу: вокально-хоровые жанры, инструментальные жанры, вокально-инструментальные и музыкально-сценические, или музыкально-театральные, жанры. Каждый из этих родов имеет большое количество видов. В группе *вокальных* жанров первичным считается песня, в группе *инструментальных* – танец и марш, так как эти жанры во многом определили развитие вокальной и инструментальной музыки в целом. Следует заметить, что чисто вокальные жанры в окружающем нас музыкальном мире используются редко. Единственной сферой их постоянного применения является православная церковная музыка. Среди наиболее популярных *вокально-инструментальных* жанров следует выделить романс в камерной музыке и кантатно-ораториальные жанры в вокально-симфонической музыке. Классическая опера, балет и их разнообразные виды причисляются к группе *музыкально-театральных* жанров, для которых главный принцип существования – синтез искусств (табл. 1).

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, псальма, литургия, всенощное бдение.</p>	<p>Танец, марш (первичные жанры), разнообразные танцы народов мира, ричеркар, fuga, прелюдия, фантазия, токката, сюита, соната, концерт, симфония, симфоническая поэма, увертюра, музыкальный момент, экспромт, этюд, вариации, рондо, баллада и др.</p>	<p>Песня с аккомпанементом, романс, серенада, колыбельная, вокальный цикл, кантата, оратория, месса, реквием, страсти и др.</p>	<p>Опера, оперетта, музыкальная комедия, водевиль, мюзикл, рок-опера, моноопера; балет: классический, современный, шоу-балет, хореографические миниатюры, сценическая кантата, народно-обрядовые и народно-театральные действия.</p>
---	--	---	--

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

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

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

Условия исполнения и восприятие музыки – самый широкий и многоплановый третий фактор индивидуальности жанра, затрагивающий скорее внешние его стороны, нежели внутренние, но играющий значительную роль в законах бытия различных жанров. Существует немало жанров, для которых условия исполнения вовсе не ограничивают их

функционирование как в музыкально-концертной, так и в бытовой среде. Например, песня, романс, танец. При этом для многих других музыкальных жанров жесткие нормы исполнения и восприятия – обязательные условия их существования. Например, для сложнейшего инструментального жанра симфонии необходимы и филармоническая концертная сцена, и определенная подготовка слушателя.

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

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

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

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

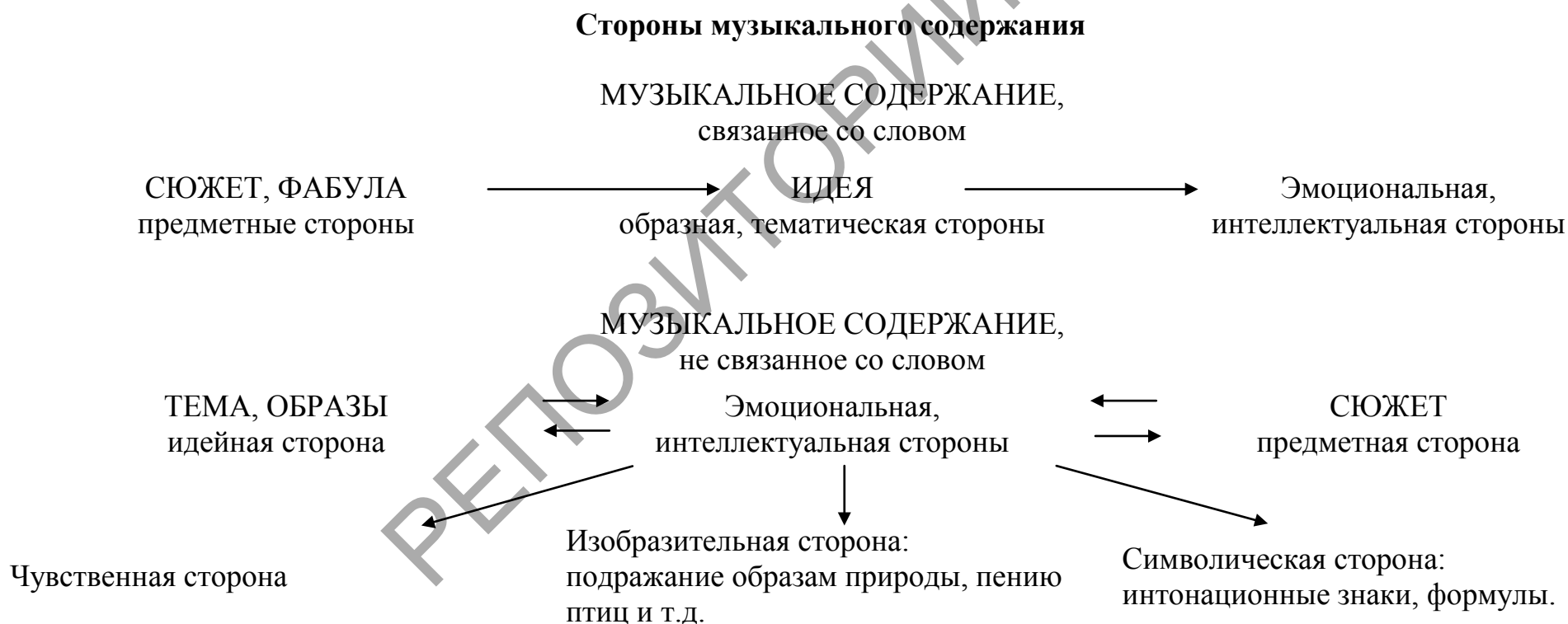
**Все средства выразительности из второй группы изучаются самостоятельно, используя указанную литературу: Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 672 с.; Музыка: энцикл. – М.: Большая Рос. энцикл., 2003; – 672 с.; Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений / Л.А. Мазель.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

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

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

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

Музыкальный образ – это идеальная звуковая форма и способ освоения жизни, то есть целостно выраженный характер. Музыкальный образ и музыкальная мысль как носители идеи, темы, внутреннего духовного облика произведения – центральные понятия музыкального содержания. Различают три стороны музыкально-художественного содержания: *предметную*, или *фабульно-сюжетную*; *идейную*; *эмоциональную*. Все они находятся в единстве и влияют друг на друга. Взаимодействие эмоционального и интеллектуального начал в музыкальном содержании, изобразительного и символического, объективного и субъективного дает возможность отобразить в звуках весь спектр духовного и предметного мира человека (табл. 2).



Постепенное накопление чувственного начала в музыке от XVI–XVII до XX в. Кульминация – XIX в. – эпоха романтизма и русского музыкального реализма.

Начало – в музыке эпохи барокко, XVIII в., развитие – в музыке XX в.

Средневековая полифония, строгий и свободный стиль, частично венский классицизм, романтизм. Кульминация – в музыке XX в.

Первостепенное значение в классико-романтической музыке.

Второстепенное значение в классико-романтической музыке.

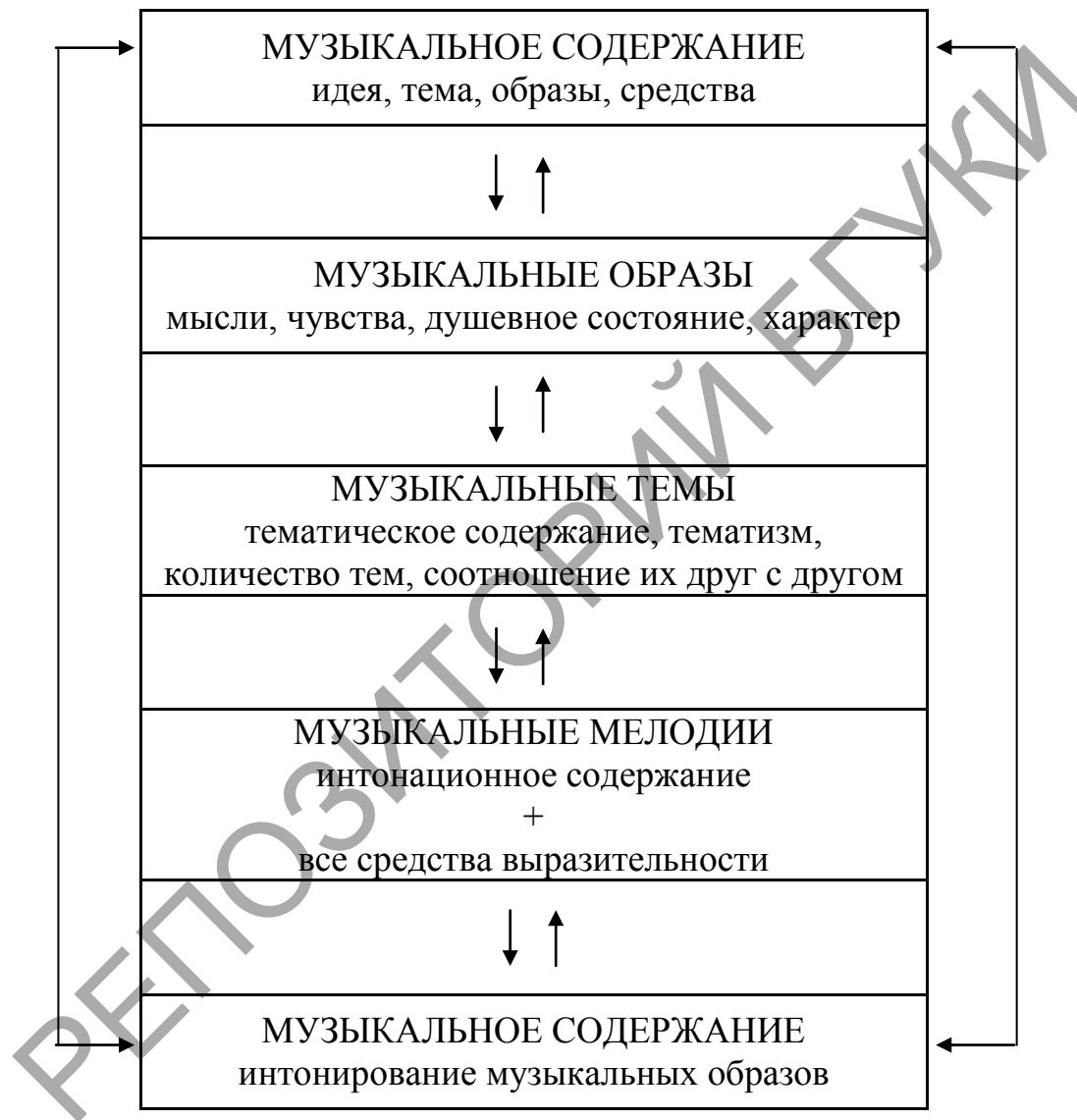
Второстепенное значение в классической музыке.

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

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

Эпическая образная сфера означает повествование или рассказ о чем-либо или о ком-либо. Эпическое в музыке всегда соединяется с лирическим или драматическим, образуя лирико-эпические и эпико-драматические образы. Для эпического содержания свойственны уравновешенность, неторопливость, внутреннее спокойствие, особое чувство жизненной правды, силы и мудрости. Характерная особенность эпического – преобладание обобщенно-объективных черт над субъективно-индивидуальными. В большинстве своем эпические образы – это образы, взятые из исторических легенд, народных сказаний, былин, сказок, повествующих о героях и их деяниях. Яркие страницы эпического содержания запечатлены в русской классической музыке, прежде всего в творчестве А.Бородина. Связаны они с воплощением образов героев-богатырей из русских народных былин и сказаний. Содержание любого крупного музыкального произведения всегда есть средоточие музыкальных образов из разных сфер, что, с одной стороны, подчеркивает их естественное взаимопроникновение и органическое единство друг с другом, с другой – свидетельствует о том, что музыке подвластна передача любых порывов души человека и жизненных явлений (табл. 3).

Уровни музыкального содержания



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

Содержание и форма – диалектически связанные между собой и взаимовлияющие друг на друга философские категории. Первичный элемент этого единства – содержание, вторичный – форма. Содержание – более активный мобильный, 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 свои основные черты и в музыке XX в. Форма классического рондо независимо от содержания всегда представляет собой трехкратное проведение начальной темы – рефрена, чередующейся с контрастными эпизодами. При этом новое содержание всегда стимулирует и новые признаки формы, а порой и сбрасывает старую форму, освобождая место для возникновения новой формы, более соответствующей изменившемуся содержанию (например, новый тип свободных вариаций в романтической музыке в противоположность строгим классическим).

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

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

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

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

Циклические формы и жанры – это самые крупные по масштабам музыкально-концертные формы, состоящие из нескольких (от 2-х до 20-ти и более) частей, пьес, номеров, самостоятельных и контрастных между собой по содержанию, законченных по форме, но объединенных общей идеей, темой, программой. Четвертая группа содержит в своем составе больше одной части (от трех, четырех до десяти и более). Это сюита и сонатно-симфонический цикл в инструментальной музыке, вокальный цикл и кантатно-ораториальные формы в вокально-инструментальной музыке.

Пятую группу составляют *музыкально-сценические*, или *музыкально-театральные*, формы и жанры. Музыкально-сценические, или музыкально-театральные, формы и жанры – это произведения, исполняемые на театральной сцене, основанные на синтезе разных видов искусств с главенством музыки и содержащие взаимодействие разнообразных музыкальных жанров, структур, средств. В эту группу входят сочинения, в которых музыка объединяется с другими видами сценического искусства: опера, оперетта, водевиль, мюзикл, балет и другие их типы. Наглядно классификация музыкальных форм представлена в табл. 4.

Классификация музыкальных форм

<i>1. Простые формы</i>					
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 изложение темы	II часть развитие темы	III часть реприза темы
период	период	построение развивающего или дополняющего типа	период	построение развивающего типа	период
8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов

II. Сложные формы

сложная трехчастная форма			рондо								вариации			
А	В	А ₍₁₎	А	В	А ₍₁₎	С	А ₍₂₎	...	А	А	А ₁	А ₂	А 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					
изло- жение пер- вой темы	изло- жение второй конт- растной темы	повторе- ние первой части	первая тема	вторая тема	первая тема	третья тема	первая тема	...	первая тема	тема ва- риа- ций	I ва- риа- ция	II ва- риа- ция	III ва- риа- ция	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 2. Сонатно-симфонический цикл	В инструментальной музыке
1. Вокальный цикл 2. Кантатно-ораториальные формы	В хоровой, вокально-симфонической 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
Мюзикл	Шоу-балет
Водевиль	

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

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. 25-29).

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

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

– тональный план,

– тематизм,

– масштабы,

– структура,

– функция всех разделов формы,

– итоговое определение формы с расшифровкой типа формы и структуры каждой части, в произведениях с текстом – с описанием строения текста.

4. Анализ экспозиционных периодов изложения всех тем по установленной методике (см. методику анализа периода, с. 35-36). Анализ типов изложения: экспозиционного, развивающего и заключительного по трем признакам (см. табл. 13 «Функции частей и типы изложения в музыкальной форме», с. 40-41).

5. Анализ средств выразительности по предлагаемой методике (см. методику анализа средств музыкальной выразительности, с. 89-91):

– мелодии,

– метроритма,

– ладотональности,

– гармонии,

– фактуры

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

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

**Схема анализа музыкальной формы
инструментального произведения**

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

Образец формы-схемы инструментального произведения

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

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

**Схема анализа музыкальной формы
вокально-инструментального произведения**

1. Текст	Буквами обозначаются поэтические строфы: А, В, С, D. Над буквой пишется порядковый номер строфы: 1-я, 2-я и т.д.; под ней – количество строк в данной строфе: 4 строки, 4 строки с повтором последней или двух последних
2. Тональный план	Большими буквами обозначаются мажорные тональности, малыми – минорные. Используются итальянские обозначения (А – В – С – Е – g)
3. Тематический (буквенный) ряд	Большими буквами обозначаются части сложных форм (А – В – А), малыми – простых ($a - b - a$), 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 заката), образующих каждую законченную часть сложной или простой формы
5. Структурный ряд	Структура каждой части: определение простых форм от периода до 3-частных внутри сложных форм
6. Функциональный ряд	Функция каждой части: 1) изложение темы – первые части; 2) развитие темы – середины и средние части в 3-частных формах; 3) повторение темы или развития (точное и (или) варьированное); 4) реприза – третьи части в простых или сложных формах; 5) вступление, заключение, связки в любых формах
7. Итоговое определение формы	Название произведения, фамилия поэта и композитора, определение формы, ее типа, строение каждой части, наличие вступления, коды. Количество поэтических строф, количество строк в каждой из них

Образец формы-схемы вокально-инструментального произведения

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

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

**Образец формы-схемы
композиции оперной сцены**

(на примере сцены Ярославны с девушками из оперы А. Бородина «Князь Игорь»)

1. Драматургия – участники сцены	Ярославна, няня	девушки	Ярославна, девушки	девушки	девушки
2. Функции каждого 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. Структура –форма разделов	свободное построение	простая 2-частная форма с вариантным развитием	построение развивающего типа	простая однотемная 3-частная форма	построение типа предложения
5. Тональный 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 определение композиции	Сцена с девушками из II действия оперы А. Бородина «Князь Игорь» написана в свободной контрастно-составной форме, имеющей черты 3-частной композиции и состоящей из двух хоров, разделенных диалогом, вступления и заключения.				

**Образец формы-схемы
композиции балетной сцены**

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

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

Тема 2 Простые формы. Период и одночастная форма

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

Для простых структур характерны следующие признаки: 1) тематический – в любой простой форме излагается одна тема; 2) структурный – первая часть простой формы всегда представляет собой наименьшую форму – период, остальные подобны ей; 3) масштабный – масштабы каждой части простой формы наименьшие (от восьми тактов), называется такая форма музыкальной миниатюрой (табл. 5).

Простые формы

Период и одночастная форма	Простая двухчастная форма		Простая трехчастная форма		
1	2	3	4	5	6
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> ₍₁₎
изложение темы*	изложение темы	развитие темы	изложение темы	развитие темы	повторение темы
1	2	3	4	5	6
период	период	построение развивающего или дополняющего типа	период	построение развивающего типа	период
8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов
I часть	I часть	II часть	I часть	II часть середина	III часть реприза точная или видоизмененная
одночастная форма	двухчастная форма в инструментальной музыке		трехчастная форма		
	в вокальной музыке – куплетная				
	I часть запев	II часть припев			

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

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

Период – наименьшая форма изложения законченной музыкальной мысли, музыкальной темы, завершенная каденцией в начальной или новой тональности (в таблицах обозначается буквой *a*). Масштабы классического периода – восемь тактов, в быстром темпе и в размере две четверти может быть шестнадцать тактов (все описанные здесь нормы были выработаны в музыке венских классиков Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена во второй половине XVIII в. и во многом сохраняются до сих пор). Масштабы периода могут быть увеличены с помощью дополнения и расширения (иногда расширения и дополнения одновременно). Первое средство – внешнего порядка, так как увеличивает масштабы периода после заключительной каденции дополнительным проведением элементов тем и еще одной каденцией, второе – внутреннее средство, ибо с помощью секвенции, прерванного оборота или каких-либо других средств отодвигается заключительная каденция, чаще всего расширение происходит во втором предложении (табл. 6).

Средства увеличения масштаба периода

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

В периоде нередко дополнение и расширение могут быть одновременно.

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

Тематическое содержание периода – это интонационно-ритмическое соотношение его предложений. Различают три типа периода: 1) повторного строения, в котором второе предложение повторяет первое точно или видоизмененно, полностью или частично; 2) период неповторного строения, в котором предложения тематически разные; 3) период единого строения, то есть не делящийся на предложения (табл. 7).

Типы тематического соотношения предложений в периоде

<i>I предложение</i>	<i>II предложение</i>	
a	a ₁	– повторного строения.
a	b	– неповторного строения.
----- a		– единого строения, не делящийся на предложения.

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

Внутренняя организация периода – это деление его на предложения, фразы, мотивы, образующие определенные *типы масштабно-тематического строения*. Известны четыре их основных типа: *периодичность*, при которой период делится на одинаковые по количеству тактов построения: либо предложения по четыре такта (4+4), либо и на предложения и на фразы

по два такта (2+2+2+2), либо на мотивы по одному такту (1+1+1+1). Второй тип – *суммирование*, при котором первое предложение делится на две фразы, а второе неделимое (2+2+4). Третий тип – *дробление*, противоположный суммированию (4+2+2). Четвертый тип: *дробление с замыканием*, в котором после дробления темы на более мелкие построения используется суммирующее замыкающее построение (2+1+1+4). При довольно частом применении основных типов масштабно-тематического строения в музыке возможны и различные индивидуальные варианты, например двойное суммирование (1+1+2+4), или двойное дробление (4+2+1+1), или совмещение разных типов в разных предложениях (2+1+1 + 2+2 – дробление и периодичность) (табл. 8).

Типы масштабно-тематического строения периода

	<i>I предло-жение</i>		<i>II предло-жение</i>		
1)	4 такта		+ 4 такта		– четная периодичность из двух предложений;
2)	2 фраза	+2 фраза	+2 фраза	+2 фраза	– четная периодичность из четырех фраз;
3)	1+1 мотив	+1+1	+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.

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

завершается не на тонике, а на доминанте, то он называется открытым, или незамкнутым (чаще всего это происходит при его дальнейшем повторении) (табл. 9).

Типы тонально-гармонического плана периода

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

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

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

Методика анализа музыкального произведения:

Определить:

- 1) тональность произведения
- 2) в вокальных произведениях читаем текст
- 3) начало темы, если есть вступление – выделить его
- 4) границу периода по заключительной каденции, считая такты (8, 16 и др.), изложение темы – обозначается маленькой буквой *a*
- 5) строение и тонально-гармонический план периода (по методике анализа периода)
- 6) что композитор делает дальше после изложения темы?:
 - а) развивает тему – *b*
 - б) повторяет тему точно – *a* или варьировано – a_1 (после повторения темы вновь вопрос №5)
 - в) излагает новую тему – *b*
- 7) анализировать второе построение: определить масштабы, строение, тонально-гармонические средства
- 8) если второе построение – развитие темы и на этом завершается произведение – значит, это простая 2-х частная форма; если далее излагается повторение первой части – это реприза простой 3-х частной формы, проанализировать, чем она отличается от I части
- 9) если за заключительной каденцией продолжается произведение – значит это кода
- 10) если коды нет, а далее излагается новая контрастная тема, то перед Вами сложная форма (3-х частная, рондо или какая-либо другая) и анализируйте эту новую часть по описанной уже методике (см. вопросы, начиная с первого).

Методика анализа периода

Определить:

- 1) тональность произведения;
- 2) масштабы периода по заключительной каденции (8 тактов, 16 тактов в быстром темпе или др.);
- 3) строение периода, разделяя его на предложения (по 4 такта), фразы (по 2 такта), мотивы (по 1 такту), субмотивы (по 0,5 такта);
- 4) тип масштабнo-тематического строения периода: периодичность (2+2+2+2; 4+4), суммирование (2+2+4), дробление (4+2+2), дробление с замыканием (2+1+1+4), двойное суммирование (1+1+2+4), двойное дробление (4+2+1+1);
- 5) тип периода, сравнивая начало I и II предложений: повторный, неповторный, неделимый;
- 6) тонально-гармонический план: однотональный, модулирующий, период с отклонениями и незамкнутый, заверщенный на доминантовой гармонии; гармоническое содержание половинной и заключительной каденций;
- 7) наличие средств увеличения масштабов периода:

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

Тема 3 Простая двухчастная и простая трехчастная формы в инструментальной музыке

Простой двухчастной называется форма, состоящая из двух частей, в первой из которых излагается тема в форме периода, а во второй она развивается (в схемах первая часть обозначается a , вторая – b). В инструментальной музыке простая двухчастная форма – репризная и безрепризная. В репризной форме, встречаемой редко, во втором предложении второй части повторяется одно из предложений первой части, выполняя функцию репризы. В безрепризной, используемой в большинстве случаев, такого повторения нет. В связи с этим в репризной форме изменяются масштабы развивающего построения: оно занимает одно предложение (4 такта), в безрепризной – всю вторую часть (табл.10).

Простая двухчастная форма в инструментальной музыке

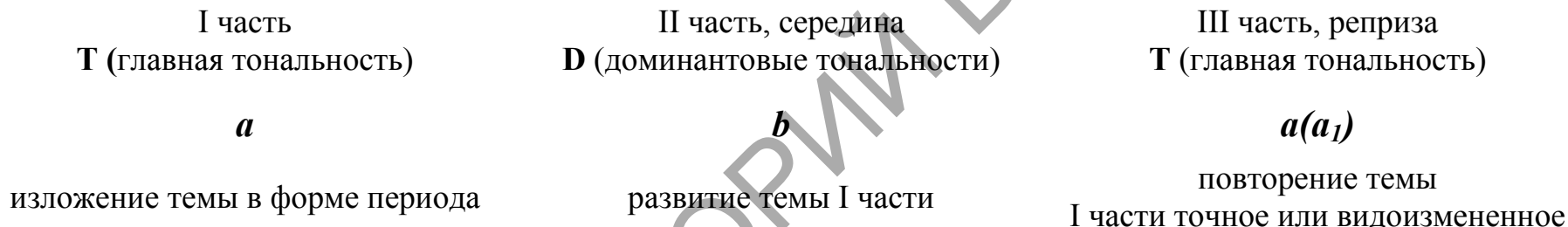
Типы простой двухчастной формы	I ПЕРИОД		II ПЕРИОД	
	I предложение	II предложение	I предложение	II предложение
РЕПРИЗНАЯ	изложение темы		развитие темы	реприза
	a	a_1	b	a_1
	a	b	c	$b(a)$
	4	4	4	4
	8	8	8	8
	изложение темы		развитие темы	
БЕЗРЕПРИЗНАЯ	a	a	b	b_1
	a	a_1	b	c
	a	b	c	d

Сфера применения простой двухчастной формы – инструментальная миниатюра в большинстве случаев из детского репертуара («Детский альбом» П.Чайковского).

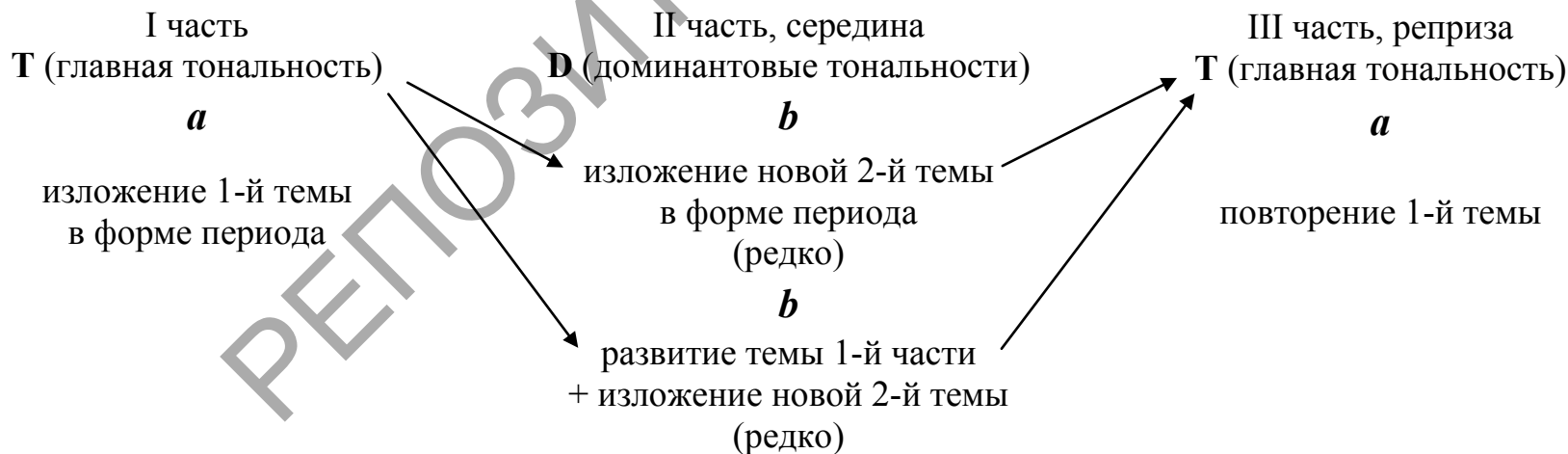
Простой трехчастной формой называется репризная форма, в первой части которой излагается тема в форме периода, во второй – середине – она развивается, а в третьей – репризе – повторяется точно или варьированно (в схемах обозначается: $a-b-a_1$). Два типа трехчастных форм господствуют в инструментальной и вокальной музыке: однотемная и двухтемная. Последняя из них применяется редко (табл. 11).

Типы простой трехчастной формы

ОДНОТЕМНАЯ



ДВУХТЕМНАЯ



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

Важной чертой трехчастных форм является принцип репризности, один из основополагающих принципов музыкального формообразования в целом. Тип репризы во многом определяет динамику формы, ее внутреннее единство, выявленность процессуального и архитектурного начал. В любой музыкальной форме всегда взаимодействуют два взаимодополняющих начала: архитектурное и процессуальное. Первое из них проявляется в подчеркивании четкости, ясности, расчлененности формы на разделы, построения, части. Второе – в слитности, неделимости, единстве всех составляющих элементов произведения. В связи с этим тот или иной тип репризы как итоговой части может усиливать либо архитектурные свойства композиции, 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 подчеркивает процессуальные. Неполная, или сокращенная, реприза встречается только в сложных трехчастных формах (табл. 12).

Типы реприз в трехчастных формах (простых и сложных)

Типы реприз	Характеристика
Буквальная (точная, статическая)	Третья часть повторяет первую часть без каких-либо изменений. В сложных формах не выписывается; обозначается <i>da capo al Fine</i>

Вариационная (варьированная)	Третья часть повторяет первую часть с изменениями: от незначительных украшений мелодии до больших преобразований в мелодике, ритмике, фактуре, однако не затрагивающих сущность музыкального образа
Динамизированная (динамическая)	Третья часть представляет собой существенным, коренным образом измененную первую часть, что отражается в мелодике, ритмике, фактуре, гармонии, динамике, ладотональности, темпе, вместе взятых, т.е. приводит к трансформации музыкального образа
Масштабно-сокращенная (неполная), для сложных форм	Третья часть повторяет первую часть не полностью, чаще лишь начальный период. Например: первая часть в сложной трехчастной форме написана в простой двух- или трехчастной форме – в репризе повторяется лишь начальная тема (первый период)

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

Методика анализа простой формы состоит в следующем:

1. Дать образную характеристику основным частям и произведению в целом, опираясь на образное содержание начальной темы, ее развитие и репризное повторение (если оно есть).
2. Дать определение формы, ее типа и сделать структурный анализ по образцу формы-схемы.
3. Проанализировать начальную тему-период по методике анализа периода и каждый следующий раздел формы.
4. Определить функции разделов формы: вступление, первоначальное изложение темы, середина, связка, предыкт, реприза, заключение, или кода.
5. Определить тип изложения в каждом разделе: экспозиционный, срединный, заключительный по следующим показателям:
 - тематическим;
 - тонально-гармоническим;
 - структурным.
6. Выявить принципы развития в данной форме: точное, варьированное или динамизированное повторение, наличие или отсутствие контраста сопоставления, полифонические средства развития.
7. *Сделать краткие выводы:* указать типичные черты формы и ее индивидуальные особенности.

Тема 4 Функции частей формы, типы изложения, принципы развития, контраста, тождества

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

Типы музыкального изложения – это взаимодействие определенных тематических, структурных и тонально-гармонических средств, определяющих качество музыкального материала, их отличительные признаки и соответствие той или иной функции части в музыкальном произведении. Функциям частей в музыкальной форме соответствуют определенные типы музыкального изложения, называемые экспозиционным, развивающим и заключительным. Все они обладают специфическими качествами, которые отличают их друг от друга по трем признакам: тематическому, структурному и тонально-гармоническому. Так, изложению темы чаще всего соответствует экспозиционный тип, развитию темы, то есть серединным частям музыкальной формы, – развивающий тип, а в репризных частях могут использоваться и экспозиционный тип (в точных репризах) и совмещение экспозиционно-развивающего типов в варьированных и динамизированных репризах трехчастных форм (табл. 13).

Функции частей и типы изложения в музыкальной форме

Функции частей в форме	Вступление, 1-я дополнительная функция				
	Изложение темы (тем) – 1-я главная функция, первые части, экспозиция темы	Реприза – 3-я главная функция, третьи части, повторение темы	Середина (средняя часть) – 2-я главная функция, вторые части, развитие тем	Связки между темами и частями формы, доминантовый предыкт, 2-я дополнительная функция	Заключение, кода, 3-я дополнительная функция

Типы изложения	Экспозиционный	Срединный, развивающий	Заключительный
Тематические признаки	Тематическое единство, проведение темы целиком	Проведение коротких тематических отрезков, вычленение их из темы	Повторение кратких экспозиционных тематических элементов
Тонально-гармонические признаки	Тональное единство, частое появление тоники, тонический органнй пункт	Гармоническая неустойчивость, избегание тоники, избегание основной тональности, доминантовый органнй пункт	Выдерживание или повторение тоники, повторение каденционных оборотов, тонический органнй пункт, утверждение основной тональности, возможны отклонения в субдоминантовую сторону
Структурные признаки	Структурное единство, повторность	Структурная дробность, отсутствие квадратности	Постепенное укорачивание построений, их дробление

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

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

Измененное повторение, или *варьирование*, – второй принцип развития – увеличивает различие между экспозиционным, первоначальным проведением темы и ее последующими повторениями. Степень этих различий, их количество и качество в каждом сочинении индивидуальны. Общая же черта для всех форм заключается в том, что вариационное развитие, как правило, изменяет и обновляет внешний облик темы, не затрагивая сущность ее жанрового типа

и образного содержания. Первые два принципа встречаются в любых по сложности музыкальных формах – от одночастной до циклической.

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

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

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

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

1. *Степень и характер противопоставления* предполагает три градации контраста по количеству и качеству изменения элементов сопоставляемых музыкальных тем-образов: дополняющее сопоставление, оттеняющее сопоставление и конфликтное противопоставление. Первое из них зиждется на раскрытии различных сторон единой музыкальной сущности, создавая собирательный образ, проявляющийся не в одном, а в нескольких дополняющих друг друга образах. Так, в основе многочисленных лирических и танцевальных пьес лежит дополняющий контраст, как отображение разнообразных сторон лирической, лирико-танцевальной сферы содержания. Например, в прелюдиях, ноктюрнах, вальсах, мазурках Ф. Шопена. То же самое можно сказать и о вокальных куплетных формах, в которых припев – естественное дополнение к запеву.

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

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

Естественно, что в масштабах малых форм конфликтное противопоставление невозможно, за редким исключением (А. Скрябин. Прелюдия для фортепиано op. 33 № 3). Главное его условие – значительная временная протяженность, чтобы показать различные этапы борьбы, перемены направления в развитии, перерождение образов, конечный результат конфликта. В связи с этим наиболее подходящими для конфликтного противопоставления оказываются жанры оперы, 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 является безусловной, ибо грани, отделяющие один тип от другого, особенно первых двух, не всегда отчетливы, бесспорны и требуют осторожности в определениях.

2. По уровню и месту действия в форме контрастировать между собой могут любые ее элементы – от самых частных и малых до самых общих и крупных. Так, на уровне средств выразительности особенно рельефным и впечатляющим является мелодический контраст. Поддержанный фактурными, тембровыми средствами, он может стать основой любого типа противопоставления. На уровне структуры в простых и сложных формах контраст проявляется в сменах функций – движение от изложения темы к ее развитию, от развития к репризе и в последовании разделов внутри одной композиции или между самостоятельными частями цикла (сюиты, концерта, симфонии). На уровне драматургии в ораториальных и оперных жанрах разные типы контраста-конфликта становятся основой соотношения главных идей, образов и средств их воплощения. Каждый из описанных уровней контраста может достигать значительной силы по отдельности, в совокупности же динамика их и напряженность особенно впечатляющи (табл. 14).

Типы контраста в музыкальной форме

Типы и степень контраста	Характер противопоставления	Уровень и место действия в музыкальной форме
1. Дополняющее сопоставление. Наименьшая степень контраста	Единая музыкальная сущность, воплощаемая через несколько близких тем-образов. Лирические пьесы, танцевальные жанры: Ф. Шопен – ноктюрны, прелюдии, вальсы. В вокальных формах – это соотношение между запевом и дополняющим его припевом	Первый уровень: средства выразительности. Например, мелодико-вариантное, гармоническое, фактурное, регистрово-тембровое сопоставление тем-образов. Второй уровень: структурный. Может использоваться между частями в любом типе простых и сложных форм
2. Оттеняющее сопоставление. Ярко выраженная степень контраста, как бы крайние стороны, но одной сущности	Единая музыкальная сущность, воплощаемая через несколько ярко окрашенных тем-образов, существующих в музыкальных произведениях без столкновения и конфликта. Например, в маршах, экспромтах, скерцо	Первый уровень: средства выразительности. Например, интонационно-мелодический контраст, тонально-гармоническое сопоставление, метроритмическое и темповое преобразование тем-образов. Второй уровень: структурный. Может использоваться между частями сложных форм: 3-частных, рондо, рондосонатных

<p>3. Конфликтное противопоставление. Наивысшая степень контраста, большая степень драматизма разных сущностей</p>	<p>Столкновение двух (реже больше) противоположных по содержанию музыкальных сущностей, воплощаемых через ярко контрастные темы-образы, существующие в музыкальном произведении в состоянии активной борьбы, вплоть до антагонизма. Например: в симфонии, опере, оратории</p>	<p>Взаимодействие первых двух уровней: контраста средств выразительности и динамичной смены функций частей в масштабных формах. Третий уровень: драматургический. Может использоваться в сонатных, сонатно-симфонических, контрастно-составных крупных циклических жанрах, оратории, опере</p>
--	---	--

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

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

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

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

Тема 5 Простые формы в вокальной музыке

В вокальной музыке двухчастная форма называется *куплетной*. Наиболее распространенный ее тип, припевная форма, состоит из запевной первой части и припевной второй (иногда они меняются местами). Функция припева – чаще всего дополняющая запев, реже развивающая его. Масштабы припева могут быть от одной-двух фраз до периода. Второй тип куплетной формы – без припева, то есть без повторения припевной части после каждого запева (табл. 15).

Типы куплетных форм

Типы	Строение	Характеристика
Куплетная форма с припевом	Простая двухчастная форма	Первая часть – куплет (запев) в форме периода, иногда менее или более сложная форма. Вторая часть – припев в форме периода или предложения, нескольких фраз. Запев и припев могут меняться местами
Куплетная форма без припева	Простая двухчастная форма	Первая часть – изложение темы в форме периода. Вторая часть – развитие темы в виде построения развивающего или дополняющего типа
Куплетно-вариационная форма	Простая двухчастная форма	Первая часть – запев – вокальная мелодия остается неизменной, аккомпанирующие голоса обновляются в каждом куплете (интонационно-ритмическое, гармоническое, фактурное варьирование). Вторая часть – припев – повторяется неизменно

Куплетно-вариантная форма	Простая двухчастная форма	Первая и вторая части в каждом следующем куплете – новый вариант музыки. Существенное преобразование и мелодии, и аккомпанемента, каждый куплет как новый этап развития, при этом начало куплета может оставаться неизменным (ладовое, тональное, фактурное, динамическое варьирование)
Куплетная форма без припева	Одночастная форма	Первая часть – изложение темы, ее развитие и завершение в форме простого периода с расширением и дополнением либо сложного периода, и в первом, и во втором случаях со вступлением и кодой

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

Сфера применения куплетной формы: в вокальной музыке – песня, реже романс; часть более крупной сложной или циклической формы в инструментальной и вокальной музыке.

Тема 6 Сложные формы. Сложная трехчастная форма в инструментальной и вокальной музыке

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

Сложная трехчастная форма – это репризная форма, основанная на контрасте двух тем, излагаемых в первой и второй частях, называемых средней, каждая из которых представляет собой простую двух- или трехчастную форму. В первой части излагается первая тема, во второй – вторая, то есть новый контрастный тематический материал, в третьей – репризе – повторяется первая часть. В схемах сложных форм части обозначаются большими буквами: А – В – А (табл. 16. 17).

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</i> <i>b</i>	<i>c</i> <i>d</i>	<i>a₍₁₎</i> <i>b₍₁₎</i>
Простая 2-частная форма	Простая 2-частная форма	Простая 2-частная форма
<i>a</i> <i>b</i> <i>a</i>	<i>c</i> <i>d</i> <i>c</i>	<i>a₍₁₎</i> <i>b₍₁₎</i> <i>a₍₂₎</i>
Простая 3-частная форма	Простая 3-частная форма	Простая 3-частная форма
I часть сложной формы	II – средняя – часть сложной формы	III часть – реприза сложной формы

Типы сложной трехчастной формы

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 связей с крайними частями	Повторение первой части – буквальное: <i>da capo al Fine</i>
Простая двухчастная (<i>a b</i>) или трехчастная (<i>a b a</i>) форма	3) простая двух- или трехчастная форма 4) модуляция-сопоставление	Простая двух- или трехчастная форма

Главная тональность	5) новая тональность, темп, метр, фактура 6) преобладание экспозиционного типа изложения 7) преобладание архитектурного начала над процессуальным 8) трио, как пьеса в пьесе, не связано с крайними частями	Главная тональность
ЭПИЗОД		
Изложение и развитие первой темы	1) изложение и развитие второй контрастной темы 2) наличие 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	
Главная тональность	5) новая тональность, темп, метр, фактура 6) преобладание развивающего типа изложения над экспозиционным 7) преобладание процессуального начала над архитектурным 8) эпизод тесно связан с крайними частями	Главная тональность

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

- обособленность от крайних частей, достигаемая отсутствием связующих построений;
- четкая, ясно очерченная форма – простая двух- или трехчастная, реже дважды повторенный период;
- преобладание экспозиционного типа изложения над развивающим;

– использование контраста-сопоставления между тематизмом первой и второй части, подчеркнутого чаще всего сменой тональности, метра, типа фактуры, темпа (новая тональность появляется без каких-либо переходов путем модуляции-сопоставления);

– преобладание архитектурного начала над процессуальным.

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

Характерные черты *эпизода* во многом противоположны чертам трио:

– тесная связь с крайними частями и наличие связующих построений, осуществляющих плавный переход к новому контрастному музыкальному материалу;

– отсутствие четкой формы, деление эпизода на следующие друг за другом разделы, построения;

– преобладание развивающего типа изложения над экспозиционным;

– преобладание процессуального начала над архитектурным, что способствует текучести формы, большей слитности ее частей и динамичности ее развития;

– использование между первой и второй частью контраста-сопряжения, обладающего ярко выраженным внутренним единством и логикой естественного закономерного перехода от одного вида музыкального содержания (I часть) к новому контрастному: настроению, чувствам, мыслям (II часть).

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

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

Сфера применения сложной трехчастной формы достаточно широка и многообразна. Прежде всего это жанры танцевальной и маршевой инструментальной музыки, область разнообразных лирических пьес типа ноктюрнов, прелюдий, этюдов, этюдов-картин, музыкальных моментов, экспромтов, программных пьес (например, пьесы из цикла П. Чайковского «Времена года»). При этом сложная трехчастная форма с трио характерна для танцев и маршей, а сложная трехчастная с эпизодом – для лирических пьес медленного или умеренного темпа. В вокальной хоровой музыке эта форма реже привлекает

внимание композиторов. Однако возможна как форма оперной арии или крупного концертного хорового сочинения. Широко распространена она в качестве формы части масштабных циклических жанров: средних частей сонатно-симфонического цикла, то есть сонат, концертов, симфоний или частей сюит, кантат, ораторий.

Методика анализа сложной трехчастной формы:

- 1) краткая характеристика образного содержания по тематизму первой, второй (средней) и третьей (репризной) части;
- 2) определение типа формы всего произведения с указанием границ частей и определением структуры каждой части по образцу формы-схемы;
- 3) подробный анализ структуры первой части по методике анализа простой формы и методике анализа периода;
- 4) подробный анализ структуры второй (средней) части по методике анализа простой формы;
- 5) обосновать тип средней части (трио или эпизод), подчеркнув отличительные особенности того или иного типа;
- 6) подробный анализ средств выразительности в первой теме первой части и во второй контрастной теме второй части: мелодии, метроритма, ладотональности, гармонии, фактуры по методике анализа средств выразительности;
- 7) на основании сравнения репризы с первой частью определяются ее тип и степень изменений, средства варьирования (динамизирования);
- 8) подробно анализируются структура репризы и изменения в средствах выразительности;
- 9) *краткие выводы:* указываются типичные черты формы и индивидуальные особенности данного произведения.

Тема 7 Формы промежуточные между простыми и сложными

Самостоятельное изучение: см. **ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**, методические указания по темам для контролируемой самостоятельной работы (стр. 114).

Тема 8 Форма рондо

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. 18).

Форма рондо

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

На протяжении длительного пути развития этой формы в инструментальной музыке были выработаны пять наиболее устойчивых ее типов: 1) старинное рондо, или рондо французских клавесинистов; 2) венское классическое рондо; 3) романтическое рондо; 4) русское песенное рондо; 5) рондо высшего типа, или рондо-сонатная форма. Начиная с XVII в. главный принцип чередования неизменного (рефрен) с изменяемым (эпизодами) сохранился во всех типах этой формы. Трансформировались и преобразовались 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 (табл. 19).

Типы формы рондо

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

Старинное рондо (А – А₁ – А – А₂ – А ...А), в котором писались многочисленные пьесы для клавесина в XVII – первой половине XVIII в., было однотемным и многочастным (до 17 частей), так как 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. Моцарта, Л. Бетховена). Отсюда сформировалась типичная структура классического рондо – трехтемное и пятичастное рондо (А – В – А₍₁₎ – С – А₍₂₎).

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

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

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

Структура рондо, как никакая другая типовая схема, имеет многочисленные музыкальные варианты, определяемые либо пропуском рефрена и соединением двух эпизодов подряд (С. Прокофьев. Балет «Ромео и Джульетта», номер «Джульетта-девочка»), либо отсутствием последнего проведения рефрена (А. Даргомыжский. Романс «Свадьба»), либо изменением тональности и мелодико-ритмического облика рефрена при его повторах (С. Прокофьев. Песня «Болтунья»). Благодаря всем этим преобразованиям многие рондальные формы сближаются с другими типами музыкальных форм,

например с контрастно-составными, или с так называемыми рондообразными формами: сложной трехчастной с двумя трио, двойной трехчастной, трех–пятичастной формами.

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

Методика анализа формы рондо:

- 1) краткая характеристика образного содержания тематизма рефрена и эпизодов;
- 2) определение типа рондо и структуры произведения: количество частей и тем, их расположение. Структурный анализ по образцу формы-схемы;
- 3) подробный анализ рефрена рондо по методике анализа периода и простой формы;
- 4) характеристика изменений рефрена при повторных проведениях: в масштабах, форме, тональном плане, средствах выразительности;
- 5) характеристика эпизодов с точки зрения тематизма (степень контраста по отношению к рефрену, преобладание экспозиционных или развивающих средств в изложении); структуры (масштабы, наличие или отсутствие ясной и четкой формы, тонально-гармонической устойчивости или неустойчивости);
- 6) *краткие выводы:* типичные черты формы и индивидуальные особенности данного произведения, стилевая принадлежность данного рондо к классическому или романтическому типу.

Тема 9 Форма вариаций

Форма вариаций. Вариации – это форма, состоящая из изложения темы и ее неоднократных видоизмененных повторений, называемых вариациями. Вариации пишутся на собственные темы (обычно одну, реже две) или на заимствованные (например, Л. Бетховен – Вариации для фортепиано на тему Диабелли, двойные вариации из его Пятой симфонии «Анданте»). Количество вариаций разное: от двух до тридцати и более (табл. 20).

Форма вариаций

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

Вариационность, как общий принцип обновленного повторения, встречается во всех видах музыкальных форм. В вариационном цикле он становится главенствующим формообразующим средством. Зародившись в народной музыке, форма вариаций в профессиональном композиторском творчестве обрела несколько устойчивых типов. В первую группу, называемую *строгими вариациями*, входят следующие: 1) старинные вариации, или вариации на бasso остинато, то есть на неизменную басовую тему; 2) венские классические вариации, или орнаментальные и фигурационные по методам варьирования; 3) глинкинские вариации, или вариации на сопрано остинато, то есть на неизменную в каждой вариации мелодию. Вторую группу образуют *свободные жанрово-характерные вариации* XIX в. (табл. 21).

* 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, чаконь (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)	Тема излагается самостоятельно, а потом на нее пишутся вариации. В каждой вариации сохраняются следующие характеристики темы: главные, опорные звуки мелодического рисунка, тонально-гармонический план, форма (простая двух- или трехчастная), масштабы, метр, темп. В связи с этим тема, образно говоря, – «диктатор» музыкальной формы, что обеспечивает ей единство и цельность. Развитие в них происходит за счет мелодико-ритмического варьирования (орнаментальность), регистрово-тембрового и фактурного (фигурационность) преобразования. Количество вариаций от 5–6 до 10 и более (Л. Бетховен – 32 вариации до минор для фортепиано)
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 (М.И. Глинка «Славься» из оперы «Иван Сусанин», «Персидский хор» из оперы «Руслан и Людмила»)
2. Свободные, жанрово-характерные (инструментальные) вариации	Тема излагается самостоятельно, а потом пишутся вариации. В данном типе тема может и не являться основной для последующего вариационного развития, т.е. вариации как бы свободны от ее образно-тематического характера и облика. Контраст между темой и вариациями определяет суть и название формы (Р. Шуман «Симфонические этюды» для фортепиано). В связи с этим появляется проблема единства формы, которая решается с помощью формы второго плана (С.Рахманинов «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром)

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

Сфера применения вариационных форм такова: в инструментальной музыке – это концертные пьесы, начиная с эпохи барокко и до наших дней. В музыке И. Баха, Г. Генделя, А. Вивальди basso остинатные вариации используются в жанрах пассакальи и чаканы. В творчестве Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта – венские классические вариации. Свободные вариации – в произведениях композиторов-романтиков и русских классиков. Например, Р. Шуман – «Симфонические этюды для фортепиано», П. Чайковский – Вариации для виолончели с оркестром на тему рококо, С. Рахманинов – Рапсодия на тему Паганини. В вокально-хоровых жанрах глинкавский тип сопрано остинатных вариаций обрел певучий вокальный мелос и характерные для инструментальных жанров средства развития. Таковы «Персидский хор» из оперы «Руслан и Людмила», финал из оперы «Иван Сусанин» – «Славься», песня Варлаама из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов», а также вступление и песня Марфы из оперы «Хованщина». Вариации – излюбленная форма, используемая в средних частях сонатно-симфонического цикла, особенно в концертах; в редких случаях в первой части (Л. Бетховен – соната для фортепиано ля-бемоль мажор № 12) или финале (И. Брамс – Четвертая симфония).

Методика анализа формы вариаций:

- 1) краткая характеристика образного содержания темы и вариаций;
- 2) определение типа вариаций и структурный анализ по образцу формы-схемы;
- 3) подробный анализ темы вариаций по методике анализа периода и простой формы;
- 4) подробный анализ мелодического рисунка, метrorитмических и ладовых особенностей, типа фактуры и функций ее ГОЛОСОВ;

- 5) характеристика всего вариационного цикла:
- количество вариаций, масштабно-структурные, ладотональные, мелодические, метроритмические, фактурные и темповые изменения в каждой вариации по сравнению с темой;
 - определение внутренней группировки вариаций по каким-либо признакам: мелодическим, ритмическим, тональным, темповым, наличие формы второго плана;
 - выявление черт свободных и строгих вариаций;
- б) *выводы*: типичные черты строгих и свободных вариаций и индивидуальное претворение их в данном произведении.

Тема 10 Сонатная форма

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

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

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

Сформировавшись во второй половине XVIII в. в инструментальной музыке венских классиков (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен), сонатная форма сохранила свой главный драматургический принцип – тематический и тональный контраст в экспозиции и тематический контраст, но тональное единство в репризе – в последующие эпохи. Чаще всего сонатная форма писалась в быстром темпе и получила название «сонатное аллегро», хотя возможны и другие темпы – умеренные и

медленные. Ее основной тип – 1) полная сонатная форма; содержит все три раздела: экспозицию, разработку и репризу, господствует в музыке до нашего времени (табл. 22).

Сонатная форма классического типа

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				

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

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

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

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

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

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

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

Главная партия – чаще всего энергичный, напористый, активный музыкальный образ, часто не лишенный драматизма. В тематическом отношении главная партия может быть однородной или внутренне контрастной; в

тональном плане – однотональной или модулирующей с рядом отклонений; по структуре – это разнообразные типы периода у венских классиков, а также простая двух- или трехчастная форма в более позднее время (например, П. Чайковский использовал трехчастные формы довольно часто, особенно в первых частях симфоний). Масштабы главной партии диктуются ее формой и жанром: в симфонической музыке возможны более развернутые масштабы, чем в камерной. Являясь главным музыкальным образом сонатной формы, тема главной партии во многом определяет тип содержания и дальнейший ход развития, степень контраста и внутреннего напряжения в форме.

Основная функция *связующей партии*, следующей за главной, – осуществить образный и тональный переход от главной темы к побочной. С точки зрения тематизма, связующая 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, секвенционность свидетельствуют о характерном для связующего раздела развивающем типе изложения. Форма в таких случаях делится на разделы и определяется как построение развивающего типа. Если в связующей партии излагается новая самостоятельная тема, то ее форма, как правило, подобна форме главной партии. Масштабы связующей партии различны: от нескольких аккордов и тактов (как в первой части «Неоконченной» симфонии Ф. Шуберта) до весьма развернутых построений. Известно, что Л. Бетховен чаще использовал первый вариант связующей партии, то есть построенной на интонационных элементах главной темы, а В. Моцарт – второй, то есть писал новую самостоятельную связующую тему. Хотя и у Л. Бетховена есть яркий пример исключения из его же правила – это первая часть Семнадцатой сонаты для фортепиано ре минор op.31 №2, в которой самостоятельная, контрастная по отношению к главной тема связующей партии становится важнейшим музыкальным образом всей части и занимает главное место в разработочном разделе.

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

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 – открытым тональным планом, так как заключительная партия всегда звучит в тональности побочной и, значит, экспозиция начинается в главной тональности, а завершается в побочной. Масштабы заключительной партии в экспозиции невелики, форма и гармония – ряд каденционных построений. Напомним, что экспозиция в музыке венских классиков всегда повторялась дважды (именно по знаку репризы легко найти ее границу). Очевидно, сложность и протяженность этой части, ее важность для дальнейшего развития, тематическая наполненность контрастными образами, тональное разнообразие требовали повторного озвучивания ее для лучшего запоминания и осмысления слушателями. Наличие повтора экспозиции – безусловное свидетельство осознанного стремления композиторов и исполнителей помочь слушателю разобраться в содержании и драматургии произведения.

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

Тематизм в разработке может содержать развитие всех тем, изложенных в экспозиции. Преимущество имеют темы главной и побочной партий. В редких случаях возможно появление новой темы, называемой эпизодической. Каждая разработка индивидуальна с точки зрения очередности и масштабов использования той или иной темы экспозиции, что придает ей 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), так как выполняет главную функцию этого раздела: показать музыкальные образы-темы в преобразованном, измененном виде, в непосредственном взаимодействии и взаимовлиянии их друг на друга. Доминантовый предыкт – это разновидность связующего построения, завершающего разработку, в котором с помощью доминантовых гармоний и

доминантового органного пункта создается зона особого напряжения и ожидания появления репризы. Масштабы его различны: от нескольких тактов до весьма развернутых построений, содержащих нередко динамически напряженные музыкальные кульминации (особенным мастером доминантовых предыктов был Л. Бетховен). Иногда разработка имеет вступительный раздел, соединяющий экспозицию и собственно развитие тем.

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

Говоря о *принципах и средствах развития* в сонатных формах, подчеркнем, что в них используются все известные приемы развития гомофонной музыки: разработочный, вариационный, секвенционный, тонально-гармонический, кроме этого, разные полифонические средства: имитационная, каноническая и контрапунктическая техника, подголосочность (определение разработочного и вариационного принципов развития смотри в разделе «Принципы развития»). Главенство среди перечисленных принципов и средств принадлежит разработочному принципу, так как с его помощью тема может быть преобразована со всех точек зрения: 1) интонационно, изменяясь по интервальному составу: интервальное расширение, сжатие, обращение; 2) ритмически, обновляясь за счет увеличения или уменьшения длительностей; 3) структурно, дробясь на мелкие элементы: фразы и мотивы; 4) фактурно и темброво: смена типа фактуры, функций голосов, типа фигураций с различными по выразительности вариантами оркестровки; 5) ладотонально и гармонически – из мажорного лада темы могут быть переосмыслены противоположно в минорный лад и наоборот, а также из простой диатонической гармонизации – в сложную, насыщенную альтерацией и хроматизмами аккордику. Все это, вместе взятое, содержит большой потенциал развития, действенный импульс к раскрытию глубинных пластов музыкальных образов, лежащих в основе сонатной формы.

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

Реприза в сонатной форме – это третий этап в раскрытии содержания. По облику тем в ней, по их соотношению друг с другом, по качеству тематического материала, по его сходству или различию с экспозиционным изложением определяется итог взаимодействия образов. Реприза – это вывод по пройденному пути, его направленности, сущности в утверждении главной идеи произведения. Для того чтобы понять общий характер движения музыки, необходимо

тщательно и подробно сопоставить репризный тематизм с экспозиционным, выявив все отличия. Любые преобразования и несоответствия между музыкальным материалом первого и третьего разделов сонатной формы дадут реальный ответ на главный вопрос при анализе репризы: «Что изменилось в репризе после разработки по сравнению с экспозицией?» и в связи с этим «Что преобладает – сходство или различие между экспозицией и репризой?».

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

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

Важным моментом в драматургии сонатной формы является использованный композитором тип репризы. Известны четыре типа: 1) полная реприза с наличием всех четырех разделов (самый распространенный случай); 2) неполная реприза, с отсутствием одной из основных тем главной или побочной. Чаще пропускается главная тема, как наиболее исчерпанная в разработочной части, и тогда в репризе господствует побочная; 3) зеркальная реприза с изменением порядка изложения основных тем: экспозиция – главная и побочная, реприза – побочная и главная; 4) ложная реприза, начинающаяся с изложения темы главной партии в своем первоначальном облике, но не в главной тональности, после чего она излагается еще раз, но уже в главной тональности. Индивидуальность репризы подчиняется общему ходу развития содержания и во многом определяет суть вывода, результата взаимодействия музыкальных образов от стадии их экспозиционного изложения до заключительного утверждения (табл. 23).

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. Вторым – 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 – это циклические жанры: сонаты, концерты, симфонии и камерно-инструментальные ансамбли: трио, квартеты, квинтеты, относящиеся к форме сонатно-симфонического цикла. В первых частях этих жанров, а нередко и в финалах, начиная с 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 А. Давыденко «Улица волнуется».

Методика анализа сонатной формы:

1. Общая характеристика всей формы целиком:

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

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

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

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

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

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

- подробно сравнить репризу и экспозицию, по всем партиям, выявляя изменения, происшедшие в каждой из них: тональные, тематические, структурные – и охарактеризовать их. Обозначить тип репризы;
- определить степень динамизации репризы, то есть преобладание сходства или различия между экспозицией и репризой;

- обосновать особые типы репризы: зеркальную, ложную, неполную;
- определить наличие коды, ее структуру, масштабы и тип: кода-разработка или кода-заключение, а также – ее образно-тематическое и тональное содержание, то есть функцию.

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

Тема 11 Средства музыкальной выразительности первой группы: мелодия

Основополагающим началом музыки является мелодия.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Плавное движение ассоциируется с вокальной природой и благодаря ей обладает певучестью, лиризмом; *скачкообразное же* – имеет танцевальное происхождение и в основе своей выразительности инструментальное начало. Однако это не значит, что они ограничены только этими жанровыми качествами. *Движение без изменения высоты* долгим выдержанным звуком чаще всего связано с двумя противоположными значениями: либо истощение энергии

(особенно вместе с затухающей динамикой), либо ее накопление, например, свойственное 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. 24).

Типы мелодического движения

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

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

Принцип волнообразного движения, являясь общим для всех временных видов искусств, базируется на взаимодействии трех стадий: 1) накопление энергии, движение к гребню волны, 2) гребень волны, то есть вершина, кульминация, и 3) снятие напряжения, откат от кульминации, успокоение. Каждая мелодия, тема и музыкальная форма в целом существует по этому принципу. Соотношение между тремя стадиями индивидуально в каждом конкретном музыкальном произведении, а анализ этого соотношения и соразмерности масштабов стадий, выраженность их характера, использование всех стадий или отсутствие первой или третьей дают ключ к пониманию внутренних законов организации музыки (табл. 25).

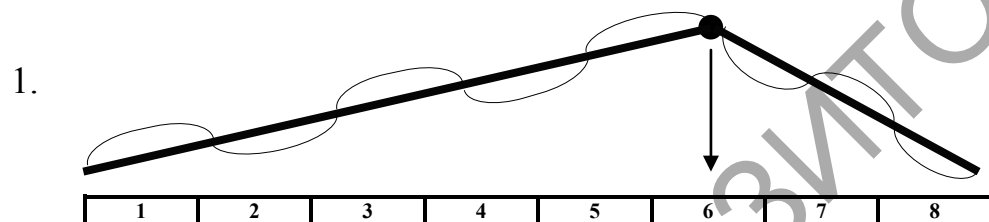
Волнообразный принцип движения

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

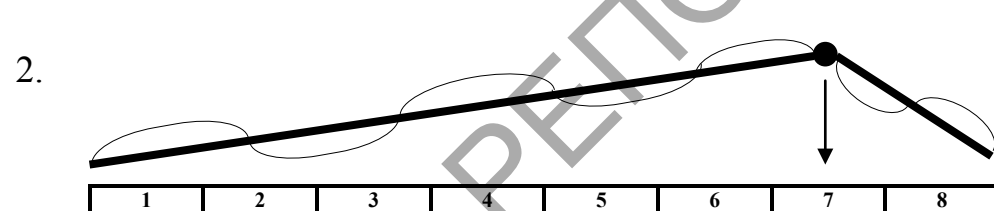
В мелодии возможно отсутствие первой или третьей стадии движения, что влияет на ее содержание. Волнообразный тип движения как естественный и логичный путь изложения–развития–итога любой мысли, в том числе и музыкальной, распространяется не только на мелодию, но и на музыкальную форму в целом. Индивидуальными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

Важным фактором раскрытия особенностей содержания и формообразования в связи с волнообразным принципом развития и типами мелодического движения становится местоположение кульминации как на уровне мелодии, темы, так и более широко – части формы, части цикла и сочинения целиком. Кульминация – это точка, вершина или зона наивысшего напряжения, чаще всего выраженная самым высоким и долгим звуком или несколькими звуками. Различают семь типов мелодического рисунка с различным местоположением кульминации. Мелодический рисунок – это соотношение подъемов и спадов, опеваний, движения без изменения высоты, направленное к вершине-кульминации, и движение от нее. Его можно изобразить графически. Из данного определения видно, что генетическим качеством мелодии как музыкальной сущности является обязательное изменение звуковысотности, формирующее ее интонационную природу (табл.26)

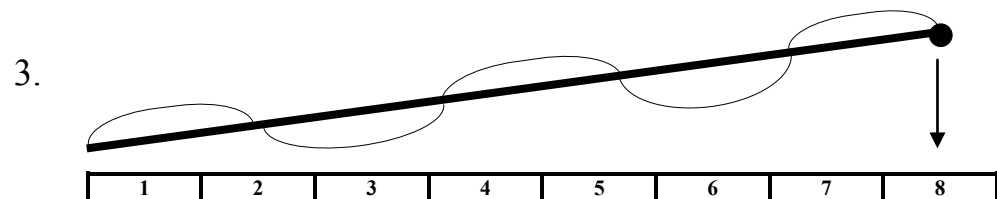
Типы мелодических рисунков и местоположения кульминации в форме периода



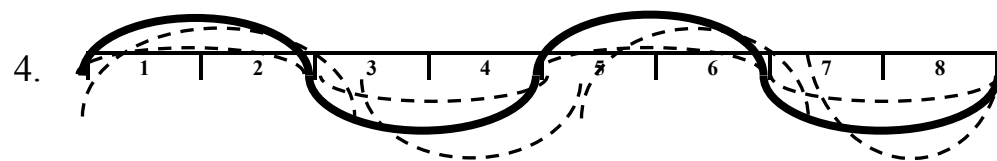
Мелодия с кульминацией в точке золотого сечения, называемой точкой «божественной гармонии» (Леонардо да Винчи),
6-й такт в восьмитактовом периоде



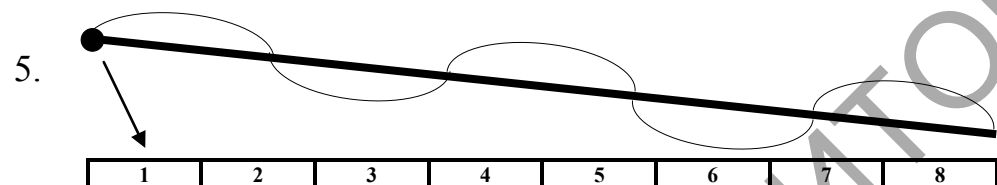
Мелодия с кульминацией в последней четверти формы,
7-й такт в восьмитактовом периоде



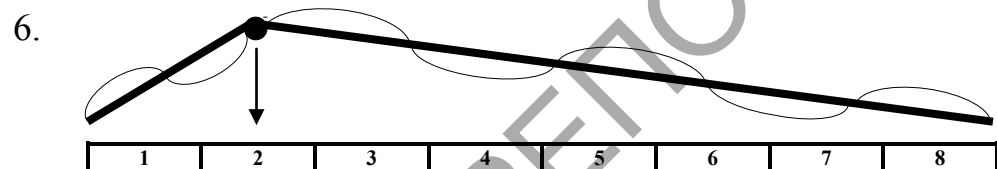
Мелодия с кульминацией в конце формы периода
(кульминация-горизонт),
8-й такт в восьмитактовом периоде



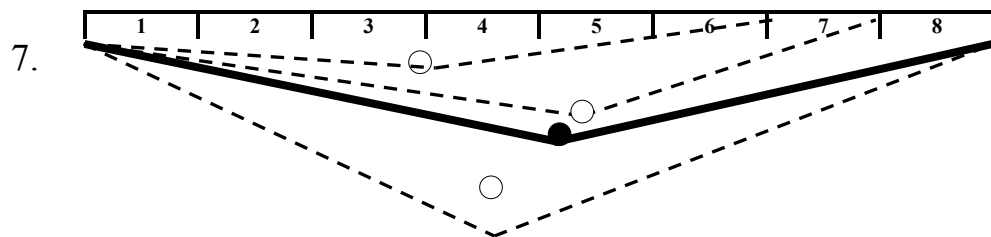
Мелодия с рассредоточенной кульминацией,
несколько кульминационных точек, например,
2-й такт, 5–6-й такты



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



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



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

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

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

Тема 12 Ритм, метр

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

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

1. Дробление – крупная длительность, а за ней мелкие: четверть и две восьмые; восьмая и две шестнадцатые, половинная и две четверти и т.д.
2. Суммирование – мелкие длительности, а за ними крупная: две восьмые и четверть, две четверти и половинная и т.д.
3. Пунктир – восьмая с точкой и шестнадцатая.
4. Двойной пунктир – четверть с двумя точками и шестнадцатая.
5. Обращённый пунктир – шестнадцатая и восьмая с точкой, «спотыкающийся ритм».
6. Синкопа междутактовая – слиговывание последней доли предыдущего такта с первой долей следующего такта.
7. Синкопа внутритактовая – перенесение акцента с сильной доли такта на слабую: восьмая, четверть, восьмая в размере две четверти.
8. Оstinатный ритм – повторение одинаковых по длительности звуков, то есть повторяющийся ритм.
9. Особые случаи ритмического деления – дуоли, триоли, квартоли, квинтоли и т.д.

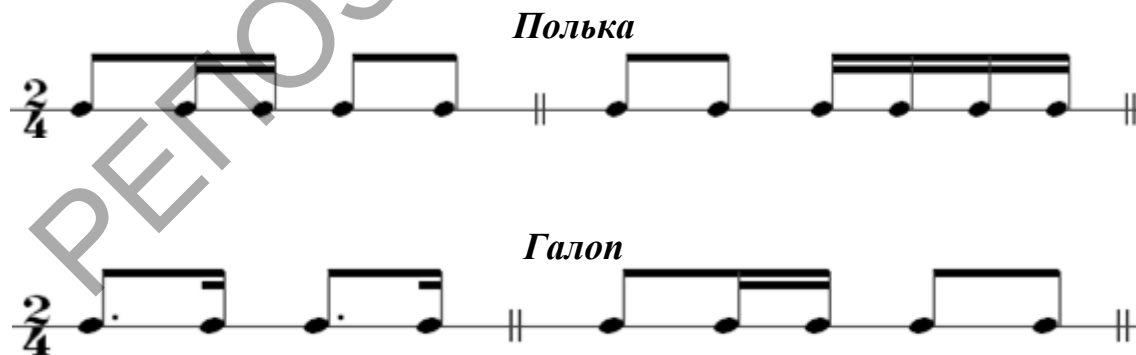
Совокупность ритмических оборотов есть ритмический рисунок. Независимо от изменения звуковысотности он обладает самостоятельными содержательными свойствами. Так, резкий контраст между длительностями в ритмическом рисунке свидетельствует о внутреннем напряжении музыкального материала, а наоборот, сглаженность, выравнивание 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. Названия *ритмических мотивов* соответствуют названиям стихотворных стоп.

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

Ритмическая организация имеет важное значение для многих музыкальных жанров как средство их индивидуализации. Такого рода тесная связь ритма и жанра существует в танцевальной музыке. На протяжении исторического развития танцевальные жанры разных народов мира приобрели те типичные ритмические формулы, по которым они узнаются в любых музыкальных произведениях. *Ритмоформула* – это совокупность типичных для данного жанра ритмических оборотов, подчеркивающих его индивидуальные свойства. При этом ритмоформула одного жанра может быть использована в другом, что расширяет границы музыкального содержания и раскрывает его дополнительные выразительные качества. Например, ритмоформула вальса создает зримую картину бала в романсе П. И. Чайковского «Средь шумного бала» (табл. 27).

Ритмоформулы



Марш



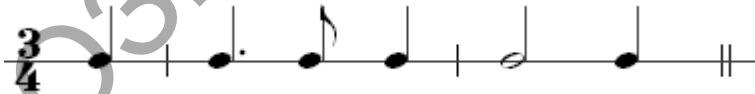
Краковяк



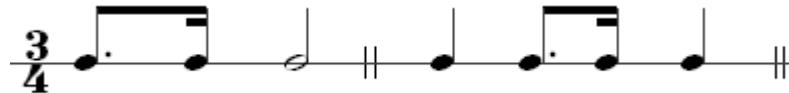
Танго



Вальс



Мазурка



Полонез

Болеро

Тарантелла

Сальтарелла

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

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

Ключевое слово понятия «метр» в широком значении – *такт*, в узком – *доля*. Известны два типа метрической системы, или организации: строгая, или регулярно-акцентная, метрика и свободная, или нерегулярно-акцентная. В первой из них в каждом такте за сильной долей следует одинаковое количество слабых долей, во второй – в каждом

такте за сильной долей может быть разное количество слабых долей. Сфера применения строгой метрики – вся музыкальная классика (начиная с XVIII в.): западноевропейская, русская, советская тактовая музыка. Свободная же метрика господствует в русской народной песне, более всего медленной, протяжной, лирической, а также эпизодически в некоторых жанрах классической музыки. Например, в концертных каденциях, оперных и инструментальных речитативах, то есть там, где доминирует импровизационное начало (импровизационность как ведущий музыкальный принцип лежит в основе и джазового искусства, что определяет использование в нем свободной метрики).

Выражением метра в музыке является *размер*, состоящий из двух цифр, числитель обозначает количество долей в такте, знаменатель – их ритмическое качество. Два простых размера: двухдольный и трехдольный, обладающие разной выразительностью, составляют основу всех остальных видов: сложных, смешанных, переменных размеров (табл. 28).

Типы метров и размеров

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

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

Кроме деления на сильную и слабую доли, в музыке иногда явно ощущается деление на тяжелые и легкие такты, укрупняющие метр. Такое соотношение между тактами, как между долями, называют метром высшего порядка.

Чаще он встречается в танцевальной музыке, например тема Вальса-фантазии М. Глинки, реже – в лирических произведениях. Выразительность метра высшего порядка заключается в том, чтобы расширить тактовую организацию, стереть благодаря особым ритмическим оборотам (междутактовым синкопам, как в теме М. Глинки) некоторые сильные доли, придать музыке более широкое дыхание и простор.

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

Тема 13 Лад, тональность

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

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

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

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

Так как лад – это упорядоченная организация взаимодействия звуков, то каждый из них должен иметь в нем свою функцию. Первая, третья и пятая ступени – три устойчивых тона, образующих тоническое трезвучие, все остальные с разной степенью неустойчивости тяготеют в соседние устойчивые (табл. 29).

Функции звуков в ладу

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

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

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

Лады народной музыки:

- 1) ионийский – от звука «до» по белым клавишам (натуральный мажор);
- 2) дорийский – от звука «ре» по белым клавишам;
- 3) фригийский – от звука «ми» по белым клавишам;
- 4) лидийский – от звука «фа» по белым клавишам;
- 5) миксолидийский – от звука «соль» по белым клавишам;

б) 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 тоналностей. Совокупность всех тоналностей составляет тональный план сочинения. Начальная из них, она же и конечная, выполняет функцию тоники, то есть главной тоналности, все остальные распределяются по двум оставшимся функциям: субдоминантовой и доминантовой, являясь подчиненными тоналностями. При этом преобладание тоналностей доминантового круга (как наиболее неустойчивых) создает в музыке большее напряжение, чем использование тоналностей 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 тоналностей, однако в простых формах чаще встречаются кварто-квинтовые и(или) терцовые, а в сложных, сонатной, циклических – все три данных типа. Тональный план – одно из важнейших средств выразительности, подчеркивающее либо тождество музыкального тематизма, либо его контрастное противопоставление.

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

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

Функция проявляется в принадлежности каждой тоналности 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 тоналности. Не все тоналности 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. 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, фадиез мажор, соль-бемоль мажор и их минорные параллельные тональности в творчестве Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа приобрели особое изысканное звучание, неповторимый аромат и выразительность. А после похоронного марша, написанного Ф.Шопеном, си-бемоль минорная тональность зазвучала трагически, а ре-бемоль мажор (средняя лирическая тема марша) – как лирическая тональность, воспевающая красоту и совершенство. В русской музыке эту сторону смысла тональности особенно развивали А. Скрябин и С. Рахманинов.

Третье значение тональности – *краска, цвет*. В связи с этим нужно говорить о свето- или цветомузыке, то есть о синтезе музыки и цвета. Из биографических данных композиторов прошлого и настоящего известно, что многие из них 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 «Прометея», соединяя музыку с определенным цветовым сопровождением. На протяжении истории музыки соотношение между этими тремя значениями тональности менялось. Если в музыке венских классиков доминировала функция тональности, то у романтиков и в музыке рубежа XIX–XX вв. на первый план выдвигается цветовое, колористическое значение тональности.

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

Тема 14 Гармония, фактура.

Методика анализа средств музыкальной выразительности

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

Ключевое слово понятия «гармония» в широком значении – *вертикаль*, в узком – *аккорд* (термин «гармония» имеет и ряд других значений, например, более общее – как приятная для слуха слаженность звуков, в философско-эстетическом понимании – как противоположность хаосу и, наконец, более специальное – научная и учебно-практическая дисциплина, изучающая звуковысотную организацию музыки). Каждый аккорд в музыке имеет три значения: *структурное, функциональное и фоническое*. Структура аккорда определяется его внутренним строением. Принятое в классической музыке терцовое строение позволяет выделить мажорные, минорные, уменьшенные и увеличенные трезвучия, септаккорды и их обращения. (Например, большой и малый мажорный, минорный септаккорды, уменьшенный септаккорд и т.д.).

Функция аккорда в тональной классической системе определяется степенью, на которой он строится. Различают тоническую, субдоминантовую и доминантовую функции. Выразительность их зависит от тонового и интервального состава. Тоническое трезвучие – самое устойчивое и уравновешенное, доминантовое – бифункционально, так как содержит один устойчивый тон (пятую степень) и два самых острых неустойчивых (седьмую и вторую вводные степени), что способствует напряженности и стремлению к разрешению. Субдоминантовое трезвучие, обладая в своем составе самой устойчивой первой степенью и двумя неустойчивыми (четвертой и шестой), имеет некоторую самостоятельность и значительно меньшую, чем у доминанты, напряженность. Такое соотношение позволяет варьировать выразительные возможности функциональной гармонии.

Третье значение аккорда – фоническое, то есть характер звучания самого аккорда, независимо от его тонально-функциональной сущности. Фонизм, или краска, колорит, аккорда определяется его внутренней структурой, интервальным составом, регистром, тембром, длительностью, инструментовкой и в меньшей степени его функцией, т.е. отношением к тональному центру.

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

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

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

музыкальный склад как принцип изложения, определяющий логику горизонтальной и вертикальной организации голосов.

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

Монодийная – это принципиально одноголосная фактура (монодийная фактура имеет два значения: 1) в древнегреческой музыке – сольное пение без сопровождения или в сопровождении инструментов лиры, кифары; в XVI–XVII вв. также сольное ариозное пение с сопровождением как подражание античности; 2) с XVIII в. второе значение монодии как одноголосного пения без сопровождения. Культовые молитвенные песнопения – григорианский хорал и знаменный распев – тоже характерные образцы древней культуры монодии).

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

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

В подголосочной, или 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. 30).

Типы и разновидности фактуры

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

Так как фактура представляет собой организованное единство всех голосов произведения, то каждый из них должен иметь свою функцию. Функция – это значение того или иного голоса в многоголосии. Наибольшее количество

различных функций содержит гомофонно-гармоническая фактура: 1) главный голос – мелодия; 2) второй по важности – басовый голос, или басовая тема; 3) голоса, дополняющие звуки аккорда; 4) дублирующие голоса (чаще в терцию, сексту, октаву); 5) педаль, то есть долгий выдержанный звук (органный пункт); 6) контрапункт – вторая контрастная мелодия, сопровождающая главный мелодический голос; 7) имитирующий голос; 8) подголосок. Во многих случаях, например в камерных вокальных жанрах, музыкальная фактура ограничивается тремя первыми функциями, что никак не умоляет достоинства музыки. В инструментальных оркестровых жанрах функциональный ряд увеличивается, так как исполнительский состав этих сочинений весьма разнообразен и сложность драматургии крупных форм требует использования всего арсенала фактурных средств.

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

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

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

Можно говорить о трех главных средствах развития фактуры: 1) смена типов фактуры и их разновидностей, 2) перемена функций голосов и 3) фигурация – рисунок голосов и метод фактурной обработки музыкальной ткани.

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

Перемена функций голосов как более мобильное средство может встречаться даже внутри простой формы, например, сразу после изложения темы при ее варьированном повторе: при первом изложении мелодия находится в

верхнем голосе, при втором – она помещается в средний или нижний голос, благодаря чему многие остальные голоса тоже меняют свою функцию.

Фигурация – типичное средство для развития аккомпанирующих голосов. Различают три вида фигураций: 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. Очень часто гармоническая и ритмическая типы фигураций объединяются, в редких случаях все три типа фигураций находятся во взаимодействии, не меняясь на протяжении всего произведения (первая прелюдия до мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И.-С. Баха). Фигурационность как музыкальное средство составляет специфику вариационного метода развития и, в частности, проявляется в венских классических фигурационных вариациях. Анализируя перечисленные элементы фактуры, необходимо помнить, что каждое фактурное решение определяется музыкально-эстетическими нормами эпохи, стиля, исполнительским составом, особенностями жанра и замыслом композитора.

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

Методика анализа средств музыкальной выразительности:

I. Мелодия:

- 1) образное содержание мелодии (не менее 5–6 предложений) с определением сферы образного содержания, характера музыки, ее эмоционального состояния, настроения;
- 2) интонационное содержание мелодии: из каких интонаций состоит мелодия, какие интонации преобладают и какова их выразительность с учетом направления движения (вверх или вниз);
- 3) типы мелодического движения, используемые в мелодии, какие преобладают, какова их выразительность, т.е. анализ мелодического рисунка, выявление вокальной или инструментальной природы мелодии;
- 4) местоположение кульминации, какими средствами она достигается, каково соотношение стадий волнообразности и выразительное значение этих качеств в мелодии.

II. Ритм:

- 1) каковы особенности ритмического рисунка: какие длительности преобладают, каков контраст между ними;
- 2) типы ритмических оборотов и их выразительность;
- 3) типы ритмических мотивов, использованных в мелодии и их выразительность;

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

III. Метр:

- 1) определить тип метрической организации;
- 2) каковы тип и выразительность размера;
- 3) наличие или отсутствие метра высшего порядка и при его наличии охарактеризовать выразительность.

IV. Лад:

- 1) определить тип ладовой организации;
- 2) проанализировать функции звуков в ладу, преобладание устойчивых или неустойчивых звуков и их выразительность в связи с метром и ритмом;
- 3) определить напряженность лада и наличие характерных ладовых оборотов-интервалов, подчеркивающих ладовый колорит.

V. Тональность:

- 1) тональный план темы и тип тональных соотношений в ней;
- 2) определить функции тональностей, использованных в мелодии: их историческое содержание, гармоническую функцию, красочно-тембровый колорит и цвет.

VI. Гармония:

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

VII. Фактура:

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

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

***Тема 15 Средства музыкальной выразительности второй группы:
тембр, регистр, диапазон, темп, агогика, динамика, артикуляция***

Самостоятельное изучение: см. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ, методические указания по темам для контролируемой самостоятельной работы (стр. 114).

***Тема 16 Циклические формы в инструментальной и вокальной музыке:
сюита, сонатно-симфонический цикл, вокальный цикл, кантатно-ораториальные формы и жанры***

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

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

Сюита (с фр. *suite* – *ряд, последовательность*) – это циклическая инструментальная форма, состоящая из нескольких (от трех-четырех до двадцати и более) самостоятельных по содержанию и законченных по форме контрастных частей или пьес, объединенных каким-либо общим музыкальным средством: жанром, тональностью,

формой, программой. Например, в танцевальной сюите объединение происходит с помощью одного жанра, в программной сюите – с помощью программы, выраженной в названии произведения.

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

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

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

Классический тип *старинной танцевальной сюиты* утвердился в эпоху барокко в творчестве И. Фробергера, а затем был развит и закрепился в клавесинной музыке И.-С.Баха (французские, английские сюиты и партиты, или итальянские сюиты). Танцевальная барочная сюита состоит из четырех обязательных танцев, контрастных между собой по темпу, метру, ритмическому рисунку. Умеренно медленную немецкую аллеманду (четыре четверти) сменяет быстрая или умеренно быстрая французская куранта (три четверти), за ней следует медленная испанская сарабанда (три четверти) и завершает сюиту стремительная жига – танец ирландских моряков (три восьмые или шесть восьмых). Кроме обязательных танцев, в баховской сюите использовались и другие, распространенные в эпоху барокко, танцы. Это такие известные танцы, как гавот, менуэт, бурре, паспье, полонез и некоторые нетанцевальные пьесы: ария, рондо, вступительные прелюдия, симфония, токката, увертюра. Важным объединяющим музыкальным средством в баховской танцевальной сюите, кроме жанра, были единая тональность для всех пьес и форма – старинная двухчастная (табл. 31).

Старинная сюита

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

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

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

История развития сюиты продолжается в музыке XIX в. в творчестве романтиков, создавших второй тип – *новую 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 Р.Шумана «Карнавал». В нем даны музыкальные характеристики традиционных народных театральных масок итальянского карнавала (Пьеро, Арлекино, Звезбия, Коломбины), кроме того, музыкальные портреты современников Р. Шумана – Ф. Шопена,

Н. Паганини. Такого же типа программная сюита М. Мусоргского «Картинки с выставки» для фортепиано. Пьесы таких сюит писались чаще всего в простых или сложных формах: одночастной, двух- или трехчастной, реже рондо или вариаций.

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

Самой известной сюитой из музыки к драматическому спектаклю стала оркестровая сюита «Пер Гюнт» Э. Грига, составленная из музыкальных номеров, написанных к одноименной драме Г. Ибсена. В XX в. к сюитам из музыки к театральным спектаклям присоединились сюиты из музыки к кинофильмам и литературным произведениям. Например, сюиты из музыки к кинофильмам по В. Шекспиру «Гамлет», «Король Лир» Д. Шостаковича, к повести А. Пушкина «Метель» – музыкальные иллюстрации Г. Свиридова. Уникальным образцом соединения трех жанров – оперного, сюитного и балетного – стала «Кармен-сюита» Ж. Бизе-Р. Щедрина. В ней Р. Щедрин использовал музыку оперы Ж. Бизе «Кармен» и создал оркестровую сюиту, после чего она же стала основой для балетного спектакля (табл.32).

Новая сюжетно-программная сюита

Типы сюит	Примеры
Инструментальная камерная (фортепиано) и оркестровая (симфоническая)	XIX–XX вв. Западноевропейская, русская музыка: Р. Шуман «Карнавал», П. Чайковский «Три оркестровые сюиты», Н. Римский-Корсаков «Антар», «Шехеразада» и др.
Балетная	П. Чайковский «Щелкунчик», «Спящая красавица» и др.

Из музыки к драматическому спектаклю	Э. Григ «Пер Гюнт», Ж. Бизе «Арлезианка» и др.
Из оперной музыки	Н. Римский-Корсаков «Сказка о царе Салтане», Ж. Бизе – Р. Щедрин «Кармен-сюита»
Из музыки к кинофильму	Г. Свиридов «Время вперед», Д. Шостакович «Гамлет», «Король Лир» и др.
Из переложений пьес других композиторов или народных песен и танцев	П. Чайковский «Моцартиана», А. Дворжак «Чешская сюита», К. Дебюсси «Бергамасская сюита», С. Василенко «Советский Восток», Н. Пейко «Молдавская сюита»

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

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

Сонатно-симфоническим циклом называется циклическая форма, состоящая из трех или четырех частей, самостоятельных по содержанию, законченных по форме, первая из которых пишется в сонатной форме. Три главных жанра инструментальной музыки – соната, концерт и симфония – образуют два типа сонатно-симфонического цикла. Для классической симфонии характерен четырехчастный цикл, состоящий из быстрой первой части – сонатное аллегро, медленной лирической второй, танцевальной (менуэт, вальс) или скерцо – третьей и быстрого финала. В концертах используется трехчастный цикл без менуэта или скерцо, остальные части подобны таким же, как в четырехчастном цикле. Жанр и форма сонаты может состоять либо из трех, либо из четырех частей (табл. 33).

Типы сонатно-симфонического цикла

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

Классический облик сонатно-симфонического цикла получил во второй половине XVIII в. в творчестве венских классиков Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена. Именно они придали ему необходимую гибкость и способность воплощать разнообразные стороны человеческого бытия. Классическому сонатно-симфоническому циклу свойственны обобщенное, значительно опосредованное, претворение жанра, философская глубина образно-смыслового контраста,

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

вплоть до конфликта, сложное тональное развитие, устоявшиеся формы и функции частей. Всем этим он существенно отличается от сюитного принципа и цикла, в основе которого лежит опора на танцевальные и песенные жанры, контрастное сопоставление самостоятельных частей, свобода в отношении их количества, порядка и характера, простота строения.

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

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

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

побочных партий первой и четвертой частей, главные темы всех частей его Патетической сонаты, Одиннадцатой сонаты для фортепиано, финал Девятой симфонии).

Важным приемом единства цикла следует считать использование лейтмотивных тем или интонаций, связанных с воплощением основной художественной идеи и проходящих во всех частях в неизменном или варьированном виде («Пятая симфония» Л. Бетховена и П. Чайковского – лейтмотив судьбы, «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза – лейтмотив возлюбленной). Специфическое средство единства, так называемый прием реминисценции, – это проведение лирической темы побочной партии из первой части в торжественном гимническом звучании в финале, что создает своеобразную тематическую арку, тематическое обрамление (симфонии А. Глазунова, Н. Мясковского).

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

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

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

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

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

Типы вокальных циклов определяются по типу музыкально-поэтической драматургии, т.е. по характеру и степени связности номеров между собой. Различают вокальный цикл сюжетного типа и вокальный цикл сюитного типа. Сюжетный тип вокального цикла имеет развитый, ясно выраженный с помощью поэтического текста сюжет, фабулу, очерчивающую общий контур и историю событий, дающую эмоционально-психологические портреты героев, действующих лиц повествования. Однако не следует думать, что раскрытие сюжета и последовательности событий – главное содержание цикла. «Внешний» сюжет (событийная сторона) – это скорее повод для музыкального раскрытия «внутреннего» сюжета, смены психологических состояний, создание психологических портретов, отображение изменений в душевном облике героев. Таковы вокальные циклы Ф.Шуберта, одного из создателей этого жанра, «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь». В первом из них три образа (мельник, мельничиха и ручей), на фоне которого разыгрывается драма любви и потери надежды между двумя молодыми героями. Крушение романтической мечты о счастье выражено в двух кульминационных песнях «Моя» (№ 11) и «Мельник и ручей» (№ 19), выявляющих с наибольшей силой сюжетно-психологическую концепцию цикла.

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

Сюитный тип вокального цикла по музыкально-поэтической драматургии приближается к инструментальной сюите. Номера его представляют отдельные зарисовки, портреты, настроения и образы, объединенные не поэтическим

сюжетом, а общей идеей, темой, как бы «точкой зрения» автора. Контраст между песнями или романсами в таких циклах, их самостоятельность и законченность преобладают над взаимосвязанностью между собой. Однако в сюитных циклах, как и в сюжетных, несмотря на отсутствие единой линии развития, всегда ярко выражено музыкально-стилистическое и языковое единство. Таких циклов в музыкальной практике меньше. Примером может служить цикл романсов М.Глинки «Прощание с Петербургом». Общая тема его – прощание с любимым городом и его образами – является скрепляющей всю композицию музыкально-поэтической идеей (табл. 34).

Типы вокальных циклов

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

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

Система образов, речевая индивидуальность, идейная направленность творчества поэта играют значительную роль для композитора, создающего поэтическую канву из различных, порой не складывающихся в единую сюжетную линию, стихотворений. Стилистая характеристика текстов подсказывает и направляет музыкальную речь и драматургию. Например, эмоциональный строй простой и задушевной лирики С. Есенина естественно повлиял на музыкальный язык вокального цикла Г. Свиридова «Мой отец крестьянин». 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 Р. Шуберта «Прекрасная мельничиха» интонационные связи особенно заметны в песнях, где есть образ ручья; в цикле М. Мусоргского «Песни и пляски смерти» обнаруживается явное сходство интонаций образа смерти во всех четырех песнях. Еще более значительную роль в объединении частей играет проведение одной и той же темы или целого фрагмента в виде лейттемы или реминисценции. Таково повторение музыкального материала первой песни в последней в виде коды-эпилога в цикле Л. Бетховена «К далекой возлюбленной». Оно создает обрамление, называемое музыкальной аркой для всей композиции, подчеркивая общий просветленный колорит в завершении цикла. Примерно такого же типа обрамление использует Р. Шуман в цикле «Любовь поэта».

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

Методика анализа циклических форм:

1. Дать характеристику образного содержания:
 - сообщить сведения из истории создания произведения;
 - обозначить главную идею и преобладающую сферу образного содержания произведения.
2. Определить формы, использованные в анализируемом сочинении, типичность или нетипичность этого цикла для данного жанра и для творчества композитора.
3. Перечислить количество и порядок следования частей в цикле. Отметить типичные и индивидуальные черты его строения.
4. Охарактеризовать тональный план цикла и типы тональных соотношений между частями:
 - выяснить типы тональных соотношений между частями и их функциональные связи, подчеркнув преобладание тонального единства или контраста;
 - проанализировать тональный план (основные тональные сферы) внутри одной, двух частей.
5. Дать краткую характеристику основным частям цикла и подробную – ее двум, трем частям (на выбор).
6. *Выводы.* Сосредоточить внимание на типичных и индивидуальных чертах (жанра, содержания и формы) данной циклической композиции.

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

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

Кроме сходства и различия с кантатой, оратория в некоторых чертах близка с оперой. Прежде всего их объединяют некоторые общие художественные тенденции, внимание к поэтическому тексту, к раскрытию драматического сюжета, к одному типу музыкальной выразительности – сольному и хоровому пению с сопровождением. Оперу и ораторию роднит также сходство музыкальных жанров, элементов, форм и средств, используемых в них. Это речитативы, сольные арии, ансамбли, хоры, оркестровые эпизоды (вступление, вводящее в

действие, марши, музыкальные картины изобразительного характера). Многие оперы и оратории развиваются на основе драматического сюжета. Однако и кантата, и оратория – это концертные жанры, а опера – сценический жанр. Это первое отличие. Второе отличие оперы от оратории заключается в типе раскрытия драматического сюжета. Опера представляет собой показ событий, непосредственное действие героев, их отношение друг к другу. Оратория же – рассказ об этих событиях, их описание. Повествовательный тип раскрытия содержания в ней главенствует, преобладает над драматическим действием. И третье. Если в опере главное выразительное средство – сольное пение, то в оратории – хоровое.

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

По содержанию кантаты делятся на светские и духовные, или церковные. Светские кантаты – итальянские по происхождению, камерные по составу исполнителей. Чаще всего они лирические, приветственные, торжественные, эпические, посвященные прославлению какого-либо героя, города, исторического события, и предназначались для концертного исполнения. Духовные кантаты, сформировавшиеся в хоровой музыкальной культуре Германии, исполнялись на богослужении и были связаны с тематикой церковного календаря, а значит с сюжетами и текстами из Библии. Жанр духовной кантаты сложился в немецкой музыке в основном усилиями И.-С. Баха. Они составляют основную часть его наследия. Сохранилось около 190 духовных кантат и 20 светских. Образно-смысловой мир баховских кантат велик и разнообразен. Сохраняя традиционные сюжеты и образы из Библии и Евангелия, И.-С. Бах раскрывает глубокие философско-этические проблемы, широкий круг лирических чувств, полных подлинного драматизма, а порой и трагизма. Среди канонических духовных сюжетов у И.-С. Баха были излюбленные – это рождение Христа с его праздничным, светлым и радостным мироощущением и тема страданий Христа-Богочеловека, мир его «страстей», или смертных страданий, идея самопожертвования на благо человечества.

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

В музыке XIX–XX вв. сохранились многие типичные черты баховских кантат: исполнительский состав (хор, солисты, оркестр); тип жанра по содержанию (празднично-торжественные, лирические, лирико-эпические); циклическая

вокально-инструментальная форма, состоящая из законченных контрастных частей; тональный план кантат, поддерживающий единство цикла; традиция написания кантат к особым случаям (праздник, знаменательная дата, событие, юбилей). Некоторые черты баховских кантат не сохранились: сюжеты на духовные темы, опора на протестантский хорал, частое использование полифонических форм.

В основе ораторий должна лежать большая и обобщающая идея. Главным действующим лицом ее обычно является народ. Оратории более свойственны народно-героическая тематика, выраженная сюжетность, обобщенность образов, олицетворяющих общие черты человеческого характера. Оратории отличаются эпической драматургией с неторопливым, повествовательным типом развития, протяженностью одного эмоционального состояния, противопоставлением образов. Классическая оратория была создана Г.-Ф. Генделем, и в его музыке она достигла наивысшего расцвета. Г. Генделем написаны 32 оратории. Наиболее значительные из них: «Саул», «Израиль в Египте», «Мессия», «Самсон», «Иуда Маккавей», «Иевфай». По названиям видно, что преобладающая тема его ораторий – легендарная история еврейского народа и его героев, изложенная в Библии.

Оратории Г. Генделя – монументальные героико-эпические произведения, впечатляющие драматические фрески, не связанные с церковным культом и сближающиеся с оперой. Главное действующее лицо их – народ, что обусловило огромную роль хоров. Хоровая полифония Генделя выразительна, действенна, изобразительно-картинна, образно конкретна. Темы генделевских фуг и фугато вокально гибки, легко идут за текстом, хорошо схватываются слухом в большой хоровой форме. В них мастерски соединяются 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 saro*, чаще всего бравурно-героического характера, и небольшие по масштабам простые, песенные сольные номера, то легкие и прозрачные, то глубокие в своей целомудренности и строгости. Ансамбли в ораториях Генделя не получают особого развития и чаще всего не отличаются индивидуализацией партий. Функции оркестра многообразны. Он трактуется то крупным планом, то с тонкой детализацией, то в едином ансамбле с хором, то в контрастной полифонии к нему. Самостоятельные оркестровые номера, помимо больших увертюр, встречаются не слишком часто. Например, Пасторальная симфония в «Мессии», Траурный марш в «Сауле» и «Самсоне».

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

Выработанный Г.-Ф. Генделем тип классической оратории, трансформируясь и развиваясь, существует в музыке до наших дней. Типичные ее черты: героико-эпический характер содержания; повествовательно-драматические сюжеты,

главными действующими лицами которых были народ и герои-личности; грандиозные масштабы музыкального действия; монументальные музыкальные формы; преобладание хоровых полотен над сольными номерами; использование полифонических, гомофонно-гармонических, гомофонно-полифонических музыкальных форм. Не все из перечисленных черт сохранились в ораториях XIX–XX вв.

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

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

Методика анализа кантатно-ораториальных форм:

1. Характеристика содержания:

- сюжет;
- основная идея;
- главные герои и их взаимоотношения.

2. Исполнительский состав произведения:

- перечислить участников произведения;
- охарактеризовать типы хоров, солистов, состав оркестрового сопровождения.

3. Композиция произведения:

- количество частей, количество номеров;
- наличие пролога, интродукции – вступительной части и эпилога, заключения – кодового раздела;
- количество номеров в каждой части и масштабное соотношение их между собой, преобладание какой-либо из частей или относительное соответствие их друг другу в связи с содержанием;
- количественная характеристика хоровых, сольных, оркестровых номеров и их распределение по частям композиции.

4. Тональный план сочинения:

- тональный план с обозначением в нем главной тональности произведения и тональностей всех номеров композиции с анализом функциональных связей и соотношения их между собой;
- определение тональности, выполняющей роль тоники и распределение всех остальных тональностей между доминантовой или субдоминантовой функциями, преобладание той или другой функции;
- определить степень родства между тональностями;
- выявить наиболее часто встречаемые типы тональных соотношений;
- подчеркнуть наиболее острые, напряженные тональные соотношения между номерами, их выразительность и взаимосвязь с содержанием.

5. Формы частей:

- использование простых двух- и трехчастных форм;
- применение строфических, куплетных форм;
- использование сложных форм: трехчастных, рондообразных или их принципов;
- наличие контрастно-составных форм.

6. Драматургия:

- театральнo-сценическая: завязка действия, наличие конфликта, главных действующих сил, кульминации и итога, вывода;
- музыкально-интонационная: наличие лейттем, лейтмотивов, лейтритмов; функции (значение) хорового начала, сольного оркестрового; местоположение, характер и средства кульминации.

7. Средства выразительности:

- типы мелодики, используемые в произведении: песенная, ариозная, декламационно-речитативная, в народном духе, церковная, эстрадная;
- типы хорового склада и приемы его изложения;
- выразительное значение метроритма;
- особенности гармонии.

8. Выводы по проделанному анализу:

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

Тема 17 Музыкально-театральные формы и жанры: опера

Самостоятельное изучение: см. «АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ. Учебно-методическое пособие» ПРИЛОЖЕНИЕ 2, стр. 123-142, а также ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ, методические указания по темам для контролируемой самостоятельной работы (стр. 114).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ПО ТЕМАМ КОНТРОЛЬНЫХ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ (в соответствии с учебным планом – три темы)

Простые формы: Музыкальная форма в широком и узком значении, типы анализа музыкального произведения, классификация музыкальных форм, функции частей, типы изложения, принципы развития, типы контраста и тождества в музыкальной форме, период и одночастная форма, простая 2-х и 3-частные формы в инструментальной и вокальной музыке.

Теоретические вопросы:

1. Дайте определения музыкального стиля, языка, жанра, 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. Назовите группы музыкальных форм из классификации и перечислите все формы в каждой из них.
4. Перечислите функции частей музыкальной формы, типы изложения, принципы развития, типы контраста и тождества, дайте определение каждому из этих понятий.
5. Назовите основные отличительные признаки простых форм (двух- и трехчастной).
6. Дайте определение каждой из них, обозначьте типы каждой формы, типы реприз в простых трехчастных формах.
7. Какова сфера применения простых форм?

Литература:

1. Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие /Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2013. – С. 13, 14; 50 – 74.
2. Ройтерштейн, М. Основы музыкального анализа : учебник / М. Ройтерштейн. – М. : Владос, 2001. – 112 с., гл. 4.
3. Ручьевская, Е. А. Классическая музыкальная форма : учебник / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 1998. – 265 с., гл.2, раздел 3; гл.3.

4. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с., гл. 3, раздел 2, 3,4.

Практический анализ:

Сделайте письменный структурный анализ: форма-схема и комментарии к ней двух-, трех инструментальных миниатюр и двух-, трех вокальных произведений, используя соответственные методики.

Музыкальный материал:

- П. Чайковский «Детский альбом»
М. Мусоргский «Картинки с выставки»
А. Скрябин «Прелюдии»
Э. Григ «Пер Гюнт»
Р. Шуман «Альбом для юношества», «Карнавал»
Ф. Шопен прелюдии, мазурки, ноктюрны, этюды
Д. Шостакович «Прелюдии» оп. 34
Ф. Шуберт песни из вокального цикла «Прекрасная мельничиха»
Р. Шуман – песни
Ф. Шопен – песни
Ф. Лист – песни
М. Глинка – романсы
А. Даргомыжский – романсы
П. Чайковский – романсы
С. Рахманинов – романсы
Г. Свиридов – романсы, песни
И. Дунаевский – песни
А. Пахмутова – песни
А. Петров – песни
И. Лученок – песни
В. Оловников – песни

Ю.Семеняко – песни

В.Мулявин – песни

Сложные формы: Сложная 3-х частная форма, форма рондо, форма вариаций в инструментальной и вокальной музыке, сонатная форма.

Теоретические вопросы:

1. Назовите основные характерные признаки сложных форм.
2. Дайте определение сложной 3-х частной форме.
3. Дайте определение форме рондо.
4. Дайте определение форме вариаций.
5. Обозначьте типы форм, типы реприз в сложной 3-х частной форме.
6. Какова сфера применения сложных форм?
7. Дайте определение сонатной форме.
8. Дайте определение сонатной формы с характеристикой основных черт ее драматургии, структуры, тонального плана.
9. Назовите разновидности сонатной формы, опишите содержание и структуру каждой партии экспозиции, качественные особенности разработки и типы реприз.
10. Охарактеризуйте типы вступления и коды.
11. Обозначьте сферу применения сонатной формы.

Литература:

1. Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие /Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2013. – С.75 – 101.
2. Мазель, Л. А. Строеие музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1986. – гл. 11, раздел 12,13.
3. Ручьевская, Е. А. Классическая музыкальная форма : учебник / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 1998. – 265 с., гл. 3, раздел 3.
4. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с., гл. 3, разделы 6.2., 6.3., 6.4., 7, 8; гл. 9, раздел 2 – 3.

Практический анализ:

Сделайте письменный структурный анализ: форм-схем и комментариев к ним одного произведения в сложной 3-х частной форме, одного – в форме рондо, одного – в форме вариаций.

Музыкальный материал:

Л.Бетховен. Сонаты для фортепиано. Op.2 № 1, II и III ч.; Op. 2 № 2, III ч.; Op. 7, II и III ч.; Op.10 № 3 финал.

И.Гайдн. Соната для фортепиано, D-dur, финал.

Луи Клод Дакен «Кукушка».

Ф.Куперен «Жнецы», «Сборщицы винограда», «Тростники» – пьесы для клавира.

А.Даргомыжский. Романсы «Свадьба», «Песнь рыбки».

В.Моцарт. Вариации для фортепиано: соната для фортепиано D-dur, A-dur.

Ф.Мендельсон. «Серьезные вариации».

А.Прокофьев. Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам».

С.Рахманинов. Вариации c-moll на тему Шопена.

Н.Римский-Корсаков. Колыбельная Волховы из оперы «Садко».

П.И.Чайковский. Вариации F-dur, Op.19 № 6.

Ф.Шопен. Ноктюрны: Op.9 № 3, Op.37 № 1, Op.48 № 1; прелюдия Op.28 № 15; мазурки: Op.6 № 1, 2, Op.17 № 1, 3,4, Op.33 № 2.

Р.Шуман. Вариации на тему ABEGG Op.1; «Венский карнавал», Op.26, 1 ч.

Средства музыкальной выразительности первой группы: мелодия, ритм, метр, лад, тональность, гармония, фактура.

Теоретические вопросы:

1. Дайте определения мелодии с выделением ключевого слова, интонации и ее типов, темы, тематизма, тематического содержания, типов мелодического движения, принципов волнообразного развития мелодии, типов мелодического рисунка, местоположения кульминации и их выразительных возможностей.
2. Что такое *ритм* в широком и узком значении?

3. Назовите типы ритмических оборотов, ритмических мотивов, их типов, жанровых ритмоформул.
4. Дайте определение метра в широком и узком значении размера и его типов.
5. Что такое *метр* высшего порядка?
6. Назовите функции звуков в ладу.
7. В чем заключаются выразительные качества лада?
8. Дайте определение тональности, тонального плана и его типов, трех значений тональности.
9. Что такое *гармония* в широком и узком значении?
10. Назовите три значения аккорда с характеристикой каждого из них.
11. Дайте определение фактуры в широком и узком значении.
12. Каково соотношение понятий *музыкальный склад* – *музыкальная ткань* – *фактура*.
13. Дайте определение функций голосов в фактуре и трех главных средств развития фактуры.

Литература:

1. Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие /Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2013. – С. 24-48.
2. Ройтерштейн, М. Основы музыкального анализа : учебник / М. Ройтерштейн. – М. : Владос, 2001. – 112 с.
3. Ходинская, Н. Н. Анализ музыкальных форм : учеб. пособие / Н. Н. Ходинская, Р. Г. Коленько. – Минск : БГУКИ, 2009. – 149 с., гл. 2.
4. Элементы музыки и средства музыкальной выразительности : учеб.-метод. указания / сост. И. В. Ухова. – Минск : Минск. ин-т культуры, 1985. – Вып. 1. – 25 с.
5. Элементы музыки и средства музыкальной выразительности : учеб.-метод. указания / сост. И. В. Ухова. – Минск : Минск. ин-т культуры, 1988. – Вып. 2. – 20 с.

Практический анализ:

Сделайте письменный анализ одной инструментальной и одной вокальной музыкальной темы в форме периода в первоначальном или экспозиционном изложении из любого классического музыкального произведения, используя методики анализа средств выразительности.

Музыкальный материал:

Л.Бетховен. Соната для фортепиано Op.2 № 1, I ч, тема главной партии; II и III ч. – начальные темы; соната для фортепиано Op.2 № 3, I ч, тема главной партии, II ч. – начальная тема; соната для фортепиано Op.10 № 1, I ч, тема главной партии, II ч. – начальная тема; соната для фортепиано Op.14 № 2, I ч, тема главной партии; II и III ч. – начальные темы.

А.Бородин. «Для берегов отчизны дальней».

М.Глинка. Романсы «Я помню чудное мгновенье», «Я здесь, Инезилья», «Не искушай меня без нужды».

А.Даргомыжский. Романсы: «Шестнадцать лет», «Ночой зефир».

А.Дворжак. «Славянский танец № 2 e- moll, начальная тема.

С.Рахманинов. Романсы: «О нет, молю, не уходи...», «В молчаньи ночи тайной», «Полюбила я на печаль свою...», «О, не грусти!», «Весенние воды», «Все отнял у меня...», «Ночь печальна», «Здесь хорошо».

П.Чайковский. Романсы: «Нет, только тот, кто знал...», «Примирение», «Хотел бы в единое слово», «То было раннею весной», «Не спрашивай», «Растворил я окно...».

Ф.Шопен. Ноктюрны: Op.27 № 2, Op.37 № 1, Op.55 № 1 – начальные темы.

Песни советских, русских, белорусских композиторов.

**МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ПО ТЕМАМ
ДЛЯ КОНТРОЛИРУЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ**
(в соответствии с учебным рабочим планом – три темы)

Тема 7. Формы промежуточные между простыми и сложными

Формы промежуточные между простыми и сложными: трех-пятичастные формы, двойные трехчастные формы, концентрическая форма, смешанные и свободные формы.

Теоретические вопросы:

1. Дайте определение трех-пятичастной форме и назовите ее отличительные признаки.
2. Дайте определение двойной трехчастной форме и назовите ее отличительные признаки.
3. Дайте определение концентрической форме и назовите ее отличительные признаки.
4. Дайте определение смешанным и свободным формам и назовите их отличительные признаки.

Литература:

1. Анализ вокальных произведений / под ред. О.П.Коловского. – Л.: Музыка, 1988. – 348 с., гл. 4, §2.
2. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений: учебное пособие / Л.А.Мазель. – М.: Музыка, 1986. – 528 с., гл. 7, §4.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В.Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1990, 1991. – 672 с.: ил., статьи: «Концентрическая форма», «Свободные и смешанные формы».
4. Способин, И.В. Музыкальная форма: учебник / И.В.Способин. – 70-е изд. – М.: Музыка, 1984. – 400 с., гл. 4, §61; гл. 5, §72; гл. 12, §145-147.
5. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие / В.Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с., стр. 348-351.

Практический анализ:

Сделайте анализ без составления формы-схемы – устно – одного или двух инструментальных произведений и одного вокального произведения.

Музыкальный материал:

В.Моцарт. Фантазия для фортепиано с- moll, К.-V. 475.

Ф.Шопен. Вальс Op.18 Es-dur, мазурка Op.41 № 2, баллада № 3.

М.Глинка. Опера «Руслан и Людмила»: баллада Финна; марш Черномора.

Ф.Лист. «Прелюды» – симфоническая поэма.

Н.Римский-Корсаков. Опера «Сказка о царе Салтане»: ария Лебедь-птицы; опера «Садко»: песня индийского гостя.

***Тема 15 Средства музыкальной выразительности второй группы:
тембр, регистр, диапазон, темп, агогика, динамика, артикуляция***

Теоретические вопросы:

1. Дайте определения тембра, регистра, диапазона, динамики, артикуляции с выделением ключевых слов.
2. Назовите некоторые характерные признаки каждого из них.
3. Дайте определение темпа, агогики с выделением ключевых слов.
4. Назовите основные группы музыкальных темпов и их итальянские обозначения.
5. Что такое метроном Н.Мельцеля и какова его функция?
6. Дайте определение динамике в двух значениях с выделением ключевых слов.
7. Назовите характерные признаки громкостной динамики и ее итальянские обозначения.
8. Дайте определение артикуляции с выделением ключевых слов.
9. Назовите основные виды артикуляции и их итальянские обозначения.

Литература:

1. Браудо, И.А. Артикуляция (о произношении мелодии) / И.А. Браудо., под. ред. Х. С. Кушнарера. – Л., 1973.
2. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В.Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1990, 1991. – 672 с.: ил.
3. Назайкинский, Е.В. О музыкальном темпе / Е.В.Назайкинский, – М., 1965.
4. Назайкинский, Е.В. Звуковой мир музыки / Е.В.Назайкинский, – М., 1988.
5. Соколов, А. Громкостная динамика как предмет анализа / А.Соколов. //Проблемы музыкальной науки: сб.ст., В.5, – М., 1983.

Практический анализ:

Сделайте краткий письменный анализ средств музыкальной выразительности второй группы на примере начальной темы из одного, двух музыкальных произведений (этот анализ можно присоединить к письменной работе по анализу средств музыкальной выразительности первой группы).

Музыкальный материал:

Л.Бетховен. Соната для фортепиано Op.2 № 1, I ч, тема главной партии; II и III ч. – начальные темы; соната для фортепиано Op.2 № 3, I ч, тема главной партии, II ч. – начальная тема; соната для фортепиано Op.10 № 1, I ч, тема главной партии, II ч. – начальная тема; соната для фортепиано Op.14 № 2, I ч, тема главной партии; II и III ч. – начальные темы.

А.Бородин. «Для берегов отчизны дальней».

М.Глинка. Романсы «Я помню чудное мгновенье», «Я здесь, Инезилья», «Не искушай меня без нужды».

А.Даргомыжский. Романсы: «Шестнадцать лет», «Ночой зефир».

А.Дворжак. «Славянский танец № 2 e- moll, начальная тема.

С.Рахманинов. Романсы: «О нет, молю, не уходи...», «В молчаньи ночи тайной», «Полюбила я на печаль свою...», «О, не грусти!», «Весенние воды», «Все отнял у меня...», «Ночь печальна», «Здесь хорошо».

П.Чайковский. Романсы: «Нет, только тот, кто знал...», «Примирение», «Хотел бы в единое слово», «То было раннюю весной», «Не спрашивай», «Растворил я окно...».

Ф.Шопен. Ноктюрны: Op.27 № 2, Op.37 № 1, Op.55 № 1 – начальные темы.

Песни советских, русских, белорусских композиторов.

Тема 17 Музыкально-театральные жанры. Опера

Теоретические вопросы:

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

Литература:

1. *Анализ* вокальных произведений / под ред. О. П. Коловского. – Л.: Музыка, 1988. – 348 с., раздел IV стр. 235-347.
2. Коленько, Р.Г. *Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие* /Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2013. – 147 с., стр.123-142.

Практический анализ:

Сделайте письменный структурный анализ одного из номеров классической оперы.

Музыкальный материал:

Ж.Бизе. Опера “Кармен”: увертюра, “Хабанера”, куплеты Тореадора.

Дж. Верди. Опера “Травиата”: вступление; опера “Аида”: трио Аиды, Амнерис, Радамеса из первого действия.

М.Глинка. Опера “Руслан и Людмила”: увертюра; опера “Иван Сусанин”: ария Ивана Сусанина из четвертого действия, финал, хор “Славься”.

М.Мусоргский. Опера “Борис Годунов”: ария Бориса Годунова “Скорбит душа” из первого действия, хоровая сцена под Кромами.

П.Чайковский. Опера “Евгений Онегин”: сцена письма Татьяны; опера “Пиковая дама”: дуэт Лизы и Полины из второй картины.

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
для письменной самостоятельной работы студентов
по всем темам дисциплины

№	Тема	Вид работы	Литература
1.	Музыкальный стиль	Конспект «Музыкальные стили»	Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств.–Минск: БГУКИ, 2013. С. 7, 23. Музыкальный энциклопедический словарь /Гл. ред. Г.В.Келдыш.–М.: Сов.энциклопедия, 1990, 1991.–672 с.: ил.
2.	Музыкальный жанр	Конспект «Музыкальные жанры по исполнительскому составу»	Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств.–Минск: БГУКИ, 2013. С. 9, таблица 1. Музыкальный энциклопедический словарь /Гл. ред. Г.В.Келдыш.–М.: Сов.энциклопедия, 1990, 1991.–672 с.: ил.
3.	Музыкальное содержание	Конспект: «Стороны музыкального содержания», «Уровни музыкального содержания»	Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств.–Минск: БГУКИ, 2013. С. 10–13, рис. 1,2. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб.пособие / Л.А.Мазель.–М.: Музыка, 1986. Гл. I, §§ 3,4.
4.	Типы анализа музыкальной формы	Схемы «Целостный и структурный анализ»	Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств.–Минск:

			БГУКИ, 2013. С. 13–22. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб.пособие / Л.А.Мазель.–М.: Музыка, 1986. Гл. I, § 4.
5.	Классификация музыкальных форм	Схемы «Классификация музыкальных форм»	Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств.–Минск: БГУКИ, 2013. С. 51–53, табл. 7.
6.	Общие понятия музыкальной формы. Функции частей и типы изложения в музыкальной форме	«Функции частей и типы изложения в музыкальной форме»	Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств.–Минск: БГУКИ, 2013. С. 54–57, табл. 8. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб.пособие / Л.А.Мазель.–М.: Музыка, 1986. Гл. I, §§ 5,6,7. Способин, И.В. Музыкальная форма: учебник / И.В.Способин.–7-е изд.–М.: Музыка, 1984. Гл. I, §§ 6–18.
7.	Принципы развития в музыкальной форме	Конспект: «Пять принципов развития в музыкальной форме»	Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств.–Минск: БГУКИ, 2013. С. 54–57. Способин, И.В. Музыкальная форма: учебник / И.В.Способин.–7-е изд.–М.: Музыка, 1984. Введение, §§ 12–17.
8.	Простые формы в инструментальной музыке	Анализ трех инструментальных произведений по образцу формы-схемы П.Чайковский – «Детский альбом», Р.Шуман – «Альбом для юношества»,	Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств.–Минск: БГУКИ, 2013. С. 17–18, 62–74. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб.пособие / Л.А.Мазель.–М.: Музыка, 1986. Гл. 5,6. Способин, И.В. Музыкальная форма: учебник /

		Ф.Шопен – «Прелюдии», С.Прокофьев – «Сказки старой бабушки», К.Сен-Санс – «Карнавал животных»	И.В.Способин.–7-е изд.–М.: Музыка, 1984. Гл. 2–4.
9.	Вокальные формы: строфические, куплетные, трехчастные	Анализ двух вокальных произведений по образцу формы-схемы <i>Романсы:</i> М.Глинка А.Даргомыжский П.Чайковский С.Рахманинов, Г.Свиридов <i>Песни советских композиторов:</i> И.Дунаевский М.Дунаевский А.Пахмутова А.Петров Ю.Семеняко И.Лученок И.Крутой В.Мулявин Р.Паулс Ю.Николаев О.Елисеенков	Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств.–Минск: БГУКИ, 2013. С. 19–20. Анализ вокальных произведений / под ред. О.П.Коловского.–Л.: Музыка, 1988. Гл. 3, §§ 1–4.
10.	Сложные формы: трехчастная, рондо, вариации	Анализ двух инструментальных и одного вокального произведения. Л.Бетховен – менуэты, скерцо,	Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств.–Минск: БГУКИ, 2013. С. 17–20.

		<p>финалы любых фортепианных сонат Ф.Шопен – ноктюрны, мазурки, вальсы В.Моцарт – любые вариации Л.Бетховен – любые вариации</p>	<p>Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб.пособие / Л.А.Мазель.–М.: Музыка, 1986. Гл. 7–9. Способин, И.В. Музыкальная форма: учебник / И.В.Способин.–7-е изд.–М.: Музыка, 1984.Гл. 5–7.</p>
11.	Сонатная форма	<p>Анализ одного произведения по форме-схеме. Первые части сонат, концертов, симфоний: И.Гайдн, В.Моцарт, Л.Бетховен, Ф.Шопен, С.Прокофьев</p>	<p>Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств.–Минск: БГУКИ, 2013. С. 91. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб.пособие / Л.А.Мазель.–М.: Музыка, 1986. Гл. 11. Способин, И.В. Музыкальная форма: учебник / И.В.Способин.–7-е изд.–М.: Музыка, 1984. Гл. 8.</p>
12.	Циклические формы в инструментальной музыке	<p>Анализ одной сюиты, симфонии по методике анализа циклических форм</p>	<p>Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств.–Минск: БГУКИ, 2013. С. 115–116, 103–122. Музыкальный энциклопедический словарь /Гл. ред. Г.В.Келдыш.–М.: Сов.энциклопедия, 1990, 1991.–672 с.: ил. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб.пособие / Л.А.Мазель.–М.: Музыка, 1986. Гл. 13,15. Способин, И.В. Музыкальная форма: учебник / И.В.Способин.–7-е изд.–М.: Музыка, 1984. Гл. 11.</p>
13.	Циклические формы в вокально-хоровой музыке	<p>Анализ одного вокального цикла по методике анализа циклических форм. Анализ одной кантаты или</p>	<p>Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств.–Минск: БГУКИ, 2013. С. 115–116, 120–122.</p>

		оратории по методике анализа кантатно-ораториальных форм	<p>Коленько, Р.Г. Кантатно-ораториальные формы и жанры (в музыке до XX века): Учеб.пособие.–Мн.: Бел.ун-т культуры, 2000.</p> <p>Коленько, Р.Г. Кантатно-ораториальные формы и жанры в музыке XX века: Учеб.пособие.–Мн.: Бел.ун-т культуры, 2002.</p>
14.	Опера, балет, мюзикл, рок-опера	<p>Конспект по данным жанрам и формам.</p> <p>Анализ сольных, ансамблевых, хоровых или оркестровых номеров (по одному номеру)</p> <p>В.Моцарт «Свадьба Фигаро»</p> <p>Ж.Бизе «Кармен»</p> <p>Дж.Верди «Травиата», «Аида»</p> <p>М.Глинка «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»</p> <p>А.Даргомыжский «Русалка»</p> <p>М.Мусоргский «Борис Годунов»</p> <p>П.Чайковский «Евгений Онегин», «Пиковая дама»</p> <p>Д.Шостакович «Катерина Измайлова»</p> <p>Д.Смольский «Седая легенда»</p> <p>А.Рыбников «Юнона» и «Авось»</p> <p>Л.Бернстайн «Вестсайдская история»</p> <p>Ф.Лоу «Моя прекрасная леди»</p> <p>М.Дунаевский «Три мушкетера»</p>	<p>Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств.–Минск: БГУКИ, 2013. С. 123–142.</p> <p>Анализ вокальных произведений / под ред. О.П.Коловского.–Л.: Музыка, 1988. Раздел 4. Гл. 1–3.</p> <p>Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений: учеб.пособие / В.Н.Холопова.–СПб.: Лань, 2001. Гл.11 § 1, 2, 2.1.</p> <p>Гринберг, М. Современный мюзикл / М. Гринберг, М. Тараканов // Советский музыкальный театр: проблемы жанров: [сборник статей] / ред.-сост. М.Е. Тараканов; введение М.Е. Тараканов.–М.: Советский композитор, 1982.</p> <p>Кампус, Э.Ю.О мюзикле / Э.Ю. Кампус; под общ. ред. А.А. Орелович; пер. В.А. Самойлов.–Л.: Музыка, 1983.–128 с.</p> <p>Феофанов, О.А. Музыка бунта. М.: Детская литература, 1975.–111 с.</p>

15.	Средства музыкальной выразительности: мелодия, ритм, метр, лад, тональность, гармония, фактура	Анализ мелодии в первоначальном изложении из одного инструментального произведения по методике анализа средств выразительности	<p>Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств.–Минск: БГУКИ, 2013. С. 45–47.</p> <p>Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В.Келдыш.–М.: Сов.энциклопедия, 1990, 1991.–672 с.: ил.</p> <p>Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб.пособие / Л.А.Мазель.–М.: Музыка, 1986. Гл. 2, 3.</p> <p>Способин, И.В. Музыкальная форма: учебник / И.В.Способин.–7-е изд.–М.: Музыка, 1984. Введение, §§ 3–5.</p> <p>Анализ вокальных произведений / под ред. О.П.Коловского.–Л.: Музыка, 1988. Гл. 1.</p>
16.	Средства музыкальной выразительности: тембр, регистр, диапазон, темп, агогика, динамика, артикуляция	Конспект по всем семи средствам выразительности из второй группы. Определение каждого из них с выделением ключевых слов, характерные черты	<p>Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие / Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств.–Минск: БГУКИ, 2013. С. 8.</p> <p>Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В.Келдыш.–М.: Сов.энциклопедия, 1990, 1991.–672 с.: ил.</p> <p>Музыка: Энциклопедия / Под.ред. Г.В.Келдыш.–М.: Большая Рос.энцикл., 2003.–672 с.: ил.</p> <p>Элементы музыки и средства музыкальной выразительности: учеб.-метод. указания / сост. И.В.Ухова.–Мн.: МИК, 1985.–Вып. 1; 1988.–Вып. 2.</p>

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ НАПИСАНИЯ КУРСОВОЙ РАБОТЫ

1. ВЫБОР ТЕМЫ курсовой работы

Название темы курсовой работы по анализу музыкальных форм определяется как содержанием самого курса, так и содержанием конкретной курсовой работы. В зависимости от полноты использования в ней теоретического и практического материала оно может быть сформулировано в трех вариантах:

первый вариант – «Структурный анализ таких-то произведений (название всех анализируемых произведений) такого-то композитора (фамилия, инициалы)»;

второй вариант – «Анализ содержания и формы (или структуры, или строения) в таких-то произведениях, такого-то композитора»;

третий вариант – «Анализ содержания, формы и средств музыкальной выразительности в таких-то произведениях, такого-то композитора».

В первом варианте основное внимание уделяется тщательному анализу строения произведения: а) с обязательным составлением формы-схемы по предлагаемым образцам и методикам для всех изучаемых музыкальных форм (см. учебное пособие «Анализ музыкальных форм» Р.Г.Коленько); б) с подробными комментариями к ней, т.е. последовательным описанием каждой горизонтали и вертикали схемы по частям от первого звука произведения до последнего.

Во втором варианте, описанный структурный анализ предваряется и дополняется развернутой характеристикой содержания, образов музыкального произведения. Она включает в себя: а) все, так называемые, паспортные данные сочинения – когда было написано, в каких обстоятельствах, есть ли посвящение, если есть, то кому оно принадлежит, к какому периоду творчества относится, когда, кем было впервые исполнено, какова его дальнейшая судьба и другие известные факты, относящиеся к этому сочинению; б) определение ведущей идеи, темы, общей музыкально-художественной концепции, образной сферы, описание индивидуальности каждого музыкального образа, целостно-выраженного характера, настроения, эмоционально-интеллектуального начал. При этом, весьма желательно и ценно описание личных впечатлений, мыслей, чувств, ассоциаций автора курсовой работы по отношению к анализируемой музыке.

В третьем варианте в равной степени анализируется содержание, форма и все средства музыкальной выразительности, т.е. полностью во взаимодействии рассматриваются три главных компонента музыкального

произведения в широком значении, что и является целью вузовского курса анализа музыкальных форм. Подчеркиваем, что анализ средств музыкальной выразительности первой группы осуществляется с помощью методики, описанной в учебном пособии (см. учебное пособие «Анализ музыкальных форм» Р.Г.Коленько) и, как правило, на уровне темы в ее первоначальном изложении в форме периода. Не запрещается однако, анализировать средства выразительности в развивающих и репризных частях. Анализ средств выразительности второй группы осуществляется самостоятельно.

Внимание! Каждый вариант курсовой работы предполагает обязательное наличие в той или иной степени анализа всех трех главных компонентов музыкального произведения: содержания, структуры, средств выразительности; в названии же подчеркивается тот из них, который главенствует, доминирует над остальным в данной конкретной работе.

2. КОЛИЧЕСТВО ПРОИЗВЕДЕНИЙ в курсовой работе

Количество произведений необходимых для анализа в курсовой работе определяется сложностью, индивидуальностью каждой формы и ее масштабами:

- простые формы, миниатюры (период, простая 2-х и 3-х ч.) – три сочинения (см. учебное пособие «Анализ музыкальных форм» Р.Г.Коленько: методика анализа музыкального произведения с. 68, методика анализа периода с. 67, методика анализа простой формы с.73-74);
- сложные формы, концертные пьесы (сложная 3-х ч., рондо, вариации) – два сочинения см. учебное пособие «Анализ музыкальных форм» Р.Г.Коленько: методика анализа музыкального произведения с. 68, методика анализа периода с. 67, методика анализа сложной трехчастной формы с. 79-80, методика анализа формы рондо с. 83, методика анализа формы вариации с. 88);
- одна любая сложная форма + две простые формы – три сочинения (см. методики по простым и сложным формам);
- сонатная форма – одно сочинение: если это сонатно-симфонический цикл и в нем несколько частей (соната, концерт, симфония), то подробно разбирается одна часть, написанная в сонатной форме, остальным частям дается общая характеристика (см. учебное пособие «Анализ музыкальных форм» Р.Г.Коленько: методика анализа сонатной формы с. 100-101);
- циклические формы (сюита, сонатно-симфонический цикл, вокальный цикл, кантата, оратория) а) простые формы – три части, б) сложные формы – две части, в) одна часть – сложная форма и две части – простые формы (см. учебное

пособие «Анализ музыкальных форм» Р.Г.Коленько: методика анализа циклической формы с. 115-116, а также методики тех форм, которые использованы композитором в анализируемых произведениях);

– музыкально-театральная форма (опера, оперетта, балет) – одна сцена или картина, законченная по содержанию, обособленная по форме с общей характеристикой всей композиции и подробным анализом двух, трех самостоятельных номеров, входящих в ее состав (см. учебное пособие «Анализ музыкальных форм» Р.Г.Коленько: методика анализа оперной сцены с. 139-142, а также методики тех форм, которые использованы композитором в анализируемых номерах).

Внимание! С целью логически последовательного, упорядоченного изучения и глубокого проникновения в анализируемый музыкальный материал рекомендуется выбирать сочинения одного композитора. Это позволяет рассмотреть его творчество на примере анализируемых сочинений в широком смысле и значении, раскрыть характерные для него типичные и индивидуальные черты формы, содержания, языка и стиля.

3. ТЕМАТИКА курсовой работы

В курсовой работе студент должен продемонстрировать знание классических законов строения музыкальных произведений, а также классических средств музыкальной выразительности, ибо именно эти категории являются главными в содержании курса анализа музыкальных форм. В связи с этим, необходимо выбирать такие сочинения, в которых четко и ясно проявились классические законы как в построении музыкальной формы, так и в музыкальном языке. Предлагается список таких произведений по жанрам.

СИМФОНИИ

В симфонической музыке можно подробно анализировать по отдельности первую часть, или средние части (вторая и третья), или финал, но обязательно дать общую характеристику всему циклу и каждой части. Анализ делать по клавиру, но желательно иметь и партитуру.

И.Гайдн	–	любые симфонии
В.Моцарт	–	любые симфонии
Л.Бетховен	–	любые симфонии
Г.Берлиоз	–	«Фантастическая симфония»
И.Брамс	–	любые симфонии

А.Бородин	–	любые симфонии
П.Чайковский	–	любые симфонии
В.Калинников	–	любые симфонии
С.Танеев	–	любые симфонии
Н.Мясковский	–	любые симфонии
С.Рахманинов	–	любые симфонии
С.Прокофьев	–	«Классическая симфония»
Д.Шостакович	–	1, 5, 7, 15 симфонии
Д.Смольский	–	1, 3, 4 симфонии
А.Мдивани	–	1,2,4 симфонии

СИМФОНИЧЕСКИЕ УВЕРТЮРЫ, ПОЭМЫ, ФАНТАЗИИ, КАРТИНЫ

В симфонических одночастных произведениях нередко используется сонатная форма в полном виде, или какие-то ее разновидности, реже другая форма. В связи с этим, одного сочинения будет достаточно для анализа в курсовой работе.

Л.Бетховен	–	«Эгмонт», «Кориолан»;
Ф.Мендельсон	–	«Сон в летнюю ночь», «Гебриды или Фингалова пещера»;
И.Брамс	–	«Академическая», «Трагическая» увертюры;
Ф.Лист	–	«Прелюды», «Мазепа», «Орфей», «Тассо», «Прометей»;
П.Чайковский	–	«Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини», «Торжественная увертюра 1812 год», фантазия «Буря», «Итальянское каприччио»;
А.Бородин	–	музыкальная картина «В средней Азии»;
Н.Римский-Корсаков	–	музыкальная картина «Садко», «Сказка», «Испанское каприччио»;
С.Рахманинов	–	музыкальная фантазия «Утес», «Остров мертвых», «Симфонические танцы»;
Д.Смольский	–	«Праздничная увертюра», поэма «Беларусь».

КОНЦЕРТЫ, СОНАТЫ, КРУПНЫЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

В концертах и сонатах, также как и в симфониях можно брать для подробного анализа только первую часть, которая пишется в большинстве случаев в сонатной форме, или средние, или финал. При этом, необходимо дать развернутую характеристику всем остальным частям цикла.

И.Гайдн	–	сонаты для фортепиано;
В.Моцарт	–	концерты для фортепиано, скрипки, кларнета, валторны (любые); сонаты для фортепиано;
Л.Бетховен	–	концерты для фортепиано, сонаты для фортепиано, скрипки, виолончели;
Ф.Мендельсон	–	концерты для фортепиано, скрипки;
Ф.Лист	–	концерты для фортепиано, «Пляска смерти», «Две баллады»;
Ф.Шопен	–	концерты для фортепиано, сонаты для фортепиано, баллады;
П.Чайковский	–	концерты для фортепиано, сонаты для фортепиано;
С.Рахманинов	–	концерты для фортепиано, сонаты для фортепиано, «Рапсодия на тему Паганини»;
Я.Сибелиус	–	концерт №1 для скрипки с оркестром;
М.Брух	–	концерт №1 для скрипки с оркестром;
С.Прокофьев	–	концерты для фортепиано; сонаты для фортепиано, скрипки;
Н.Хренников	–	концерты для фортепиано №1;
Г.Горелова	–	концерты для скрипки, балалайки, трубы;
Г.Сурус	–	сонаты для фортепиано.

ВАРИАЦИИ, РОНДО, ФАНТАЗИИ, ДРУГИЕ КОНЦЕРТНЫЕ ПЬЕСЫ

Анализируя сложные формы, необходимо использовать предлагаемые формы-схемы, методики анализа данных музыкальных форм и другие общие методики по музыкальному содержанию и жанру. Лучше компоновать два сочинения одного автора, т.к. это даст больше возможностей проникнуть в типичные и индивидуальные черты его языка, стиля.

В.Моцарт	–	вариации, рондо, фантазии для фортепиано (любые);
Л.Бетховен	–	32 вариации для фортепиано, рондо для фортепиано;
Ф.Мендельсон	–	«Рондо-каприччиозо» для скрипки с оркестром;
Ф.Шопен	–	четыре большие рондо для фортепиано, вариации на тему Корелли, мазурки, вальсы, полонезы, ноктюрны, этюды, прелюдии;
Ф.Лист	–	пьесы из цикла для фортепиано «Годы странствий», этюды, вальсы, марши;
И.Брамс	–	вариации на тему Шумана для фортепиано;
П.Чайковский	–	вариации на тему рококо для виолончели с оркестром, «Меланхолическая серенада» и «Вальс-скерцо» для скрипки с оркестром;
Е.Глебов	–	концертное рондо для скрипки с оркестром;
Г.Сурус	–	рондо для кларнета и фортепиано, «Пять пьес для домры и фортепиано»;

СЮИТЫ ДЛЯ РАЗЛИЧНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

При анализе сюитных циклов желательно сосредоточить внимание на нескольких пьесах из одного сочинения, уделив достаточно места и общей характеристике всего сочинения (см. «Методика анализа циклических форм»).

Р.Шуман	–	«Карнавал», «Бабочки», «Фантастические сцены», «Детские сцены», «Лесные сцены» для фортепиано;
Э.Григ	–	«Пер Гюнт»;
Ж.Бизе	–	«Арлезианка»;
М.Мусоргский	–	«Картинки с выставки»;
П.Чайковский	–	Четыре сюиты для оркестра, балетные сюиты: из балетов «Лебединое озеро» и «Щелкунчик»;
С.Прокофьев	–	«Ромео и Джульетта», 10 пьес для фортепиано из одноименного балета;
Е.Глебов	–	сюиты для оркестра из балетов: «Избранница», «Тиль Уленшпигель», «Маленький принц»;
Д.Смольский	–	сюита «Игра цвета» для фортепиано;

- | | | |
|-----------|---|---|
| А.Мдивани | – | сюита для фортепиано «Прынашэнне дзецям»; |
| В.Войцик | – | «Золотой ключик» сюита для цимбал и фортепиано. |

РОМАНСЫ, ПЕСНИ

Анализ вокальных произведений предполагает обязательное взаимодействие поэтического текста с музыкой. Необходимо делить текст на строфы и подчеркивать совпадения или несовпадения их с музыкальным воплощением. Очень важной и обязательной частью в такого типа анализе является рассмотрение средств музыкальной выразительности: интонационного содержания мелодии, ладотональных, метроритмических и других средств (см. образец формы-схемы вокального сочинения и план анализа средств выразительности).

Песни – Ф.Шуберт, Ф.Шопен, Ф.Лист.

Романсы (исключая самые известные и те, которые анализируются на занятиях) – М.Глинка, А.Даргомыжский, А.Бородин, П.Чайковский, С.Рахманинов, С.Танеев.

Песни и романсы – Г.Свиридов.

Песни – И.Дунаевский, А.Пахмутова, М.Дунаевский, А.Бабаджанян, Д.Тухманов, А.Зацепин, И.Матвеев, В.Дробыш, К.Меладзе, А.Пугачева, Ю.Семеняко, В.Оловников, И.Лученок, В.Мулявин, О.Елисеенков, Э.Ханок, Л.Захлевный, В.Войтик

ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ

Вокальный цикл анализируется как целостное произведение. Необходимо охарактеризовать его текст, т.е. содержание, драматургию, общие черты композиции, тональный план (см. «Методика анализа циклических форм»). Для подробного анализа выбрать несколько песен или романсов (3-4) и рассматривать их как по структуре с использованием формы-схемы (см. «Образец формы-схемы вокального произведения»), так и по средствам выразительности с использованием плана анализа мелодии.

- | | | |
|------------|---|---|
| Л.Бетховен | – | «К далекой возлюбленной»; |
| Ф.Шуберт | – | «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь»; |
| Р.Шуман | – | «Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины»; |

М.Глинка	–	«Прощание с Петербургом»;
М.Мусоргский	–	«Без солнца», «Детская», «Песни и пляски смерти»;
Г.Свиридов	–	вокальные циклы на стихи А.Пушкина, М.Лермонтова, С.Есенина, Б.Пастернака, А.Исаакяна, Р.Бернса;
А.Богатырев	–	романсы на слова А.Пушкина, М.Лермонтова, М.Богдановича, Я.Купалы, восемь сонетов на слова В.Шекспира;
Г.Горелова	–	романсы на стихи Л.Стаффа, «Грустные песни» на слова А.Ахматовой;
И.Лученок	–	«О, Радзіма бацькоў» стихи Н.Гилевича;
Л.Шлег	–	сборник романсов на сонеты В.Шекспира.

КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНЫЕ ФОРМЫ И ЖАНРЫ, ХОРЫ

При анализе крупных вокально-симфонических сочинений, также как и при анализе симфоний, необходимо ответить на два главных вопроса:

1. Каковы общие черты содержания, драматургии, композиции всего циклического произведения;
2. Каковы типичные и индивидуальные особенности содержания, строения и средств выразительности двух или трех (смотря по сложности формы и их масштабам) частей, номеров или разделов.

Как правило, берутся для анализа рядом стоящие части, составляющие в содержательном отношении единое звено, но возможен и другой вариант выбора частей для анализа, например, один номер в первом разделе композиции, середине и финале.

И.Гайдн	–	оратория «Времена года», «Сотворение мира»;
П.Чайковский	–	кантата «Москва»;
С.Рахманинов	–	кантата «Весна»;
С.Прокофьев	–	кантата «Александр Невский», оратория «На страже мира»;
Д.Шостакович	–	оратория «Песнь о лесах»;
К.Орф	–	сценическая кантата «Кармина Бурана»;
Г.Свиридов	–	оратория «Поэма памяти С.Есенина», «Патетическая оратория», кантата «Грустные песни», «Концерт для хора Пушкинский венок»;
А.Богатырев	–	«Сказка о медведихе», хоры с сопровождением и без сопровождения;
Д.Смольский	–	оратория «Мая Радзімаіма»;

- | | | |
|------------|---|--|
| Е.Глебов | – | оратория «Колокола»; |
| Ю.Семеняко | – | кантата «Величальная Минску»; |
| Г.Горелова | – | кантата «Тысяча лет надежды» для меццо-сопрано с оркестром; |
| А.Мдивани | – | хоры с сопровождением: «Северные цветы», хоры без сопровождения на слова М.Лермонтова, на слова А.Пушкина «Анчар», на слова К.Бальмонта «Я – вольный ветер», на слова Ф.Тютчева «Люблю грозу». |

СЦЕНЫ ИЗ ОПЕР, БАЛЕТОВ

Анализ оперной или балетной сцены, наряду с симфонией, кантатой и ораторией, один из сложных типов анализа. Он предполагает составление 3-4 самостоятельных форм-схем, так как включает в себя: 1. Схему композиции всей избранной сцены по образцу анализа оперной или балетной сцены (см. «Образец формы-схемы композиции оперной или балетной сцены»); 2. Формы схемы законченных ее номеров, разделов, которые чаще всего излагаются в простых формах. При этом, необходимо дать краткую характеристику всему сочинению в целом и более подробную – данной сцене, картине, действию. Наиболее удобны для анализа оперы западноевропейских и русских классиков с номерной структурой.

- | | | |
|----------------|---|---|
| В.Моцарт | – | «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта»; |
| Дж.Россини | – | «Севильский цирюльник»; |
| Д.Верди | – | «Травиата», «Риголетто», «Трубадур», «Бал-маскарад»; |
| Дж.Пуччини | – | «Мадам Баттерфляй», «Тоска»; |
| М.Глинка | – | «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»; |
| А.Даргомыжский | – | «Русалка»; |
| М.Мусоргский | – | «Борис Годунов»; |
| А.Бородин | – | «Князь Игорь»; |
| П.Чайковский | – | «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта», балеты «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица»; |
| А.Богатырев | – | «В пущах Полесья»; |
| Е.Глебов | – | балеты «Альпийская баллада», «Тиль Уленшпигель», «Маленький принц»; |
| С.Кортес | – | опера «Джордано Бруно». |

Общие замечания:

1. В курсовой работе можно анализировать любые по масштабам, формам, жанрам, содержанию, исполнительскому составу произведения, которые написаны по законам и принципам классического искусства, изучаемым в курсе «Анализ музыкальных форм». Эти принципы, сформированные в творчестве венских классиков И.Гайдна, В.Моцарта и Л.Бетховена во второй половине 18 века, продолжают жить и развиваться в последующих эпохах, стилях, направлениях разных национальных школ. Романтики, например, или русские классики 19 века широко использовали их, но с индивидуальным преломлением в творчестве каждого автора. То же самое можно сказать и о многих композиторах 20 века: советских, русских, белорусских. В связи с этим, любые сочинения, написанные в общих рамках этих законов и принципов могут быть предметом анализа в данной курсовой работе.

2. В общих чертах желательно придерживаться предлагаемых в методических рекомендациях структуры курсовой работы, ее содержания, масштабов каждого раздела, ибо они полностью отвечают требованиям данного курса. Обязательно использование всех, необходимых для анализируемых произведений, методик, схем, таблиц, разработанных в курсе анализ музыкальных форм.

3. В качестве произведений для написания курсовой работы исключаются:

а) полифонические жанры и формы эпохи барокко и следующих эпох и стилей (т.к. относятся к полифонической музыке);

б) обработки народных песен и танцев для хора, солирующих инструментов и оркестра (т.к. в них используются другие законы формообразования);

в) церковные жанры и формы хоровой музыки (т.к. в них чаще всего используются сюжеты из книг Библии и латинский текст, и другие законы формообразования);

г) слишком известные сочинения, описанные в любом учебнике по истории и теории музыки.

4. Выбор произведения для курсовой работы, ее план и общий методический подход обязательно согласовать с педагогом-консультантом.

4. СОДЕРЖАНИЕ И СТРУКТУРА курсовой работы

4.1 Введение

Введение содержит следующие восемь понятий:

- актуальность темы курсовой работы;
- объект анализа в курсовой работе;

- предмет анализа в курсовой работе;
- цель курсовой работы;
- задачи курсовой работы;
- типы музыкального и общенаучного анализа;
- обзор литературы, использованной в курсовой работе;
- структура курсовой работы.

В первом абзаце курсовой работы желательно кратко и понятно обозначить основные мысли темы работы, ввести читателя в общий круг содержания:

а) определить какое место в истории музыки занимает творчество избранного композитора;

б) какое значение в его музыке имеют анализируемые сочинения;

в) в чем заключается актуальность, иными словами потребность изучения и понимания этой музыки современными музыкантами и слушателями 21 века. То есть, нужно ответить на два вопроса: почему вы обратились к этой музыке? и в чем вы видите ее важность, необходимость для музыкантов вашего поколения?

В следующем абзаце определяется объект и предмет темы работы. Объект, как более широкое, общее понятие, чаще всего, представляет собой творчество композитора. Предмет, как более узкое, конкретное понятие – это избранные вами сочинения.

Важной частью введения является четко и ясно сформулированные цель и задачи курсовой работы. Цель, как известно, заключается в конечном, итоговом результате любого процесса, в том числе и в написании курсовой работы. Задачи – это сам процесс продвижения к конечной цели, его этапы, отрезки пути, которые в курсовой работе обозначены в содержании и названиях глав, разделов. В связи с этим, цель может быть определена следующим образом: выявить (обозначить, сформулировать, определить, выяснить, выделить, рассмотреть, охарактеризовать и др. подобные глаголы) типичные и индивидуальные черты содержания, формы, языка, стиля данного композитора на примере анализа таких-то сочинений. Задач должно быть несколько (от 3 до 5) соответственно содержанию и названиям глав и разделов курсовой работы.

После осознания цели и задач курсовой работы можно описать все использованные в ней типы музыкального анализа с акцентом на тех, которые имеют в работе первостепенное значение. Типы музыкального анализа:

- структурный анализ;
- анализ образного содержания;
- тематический анализ, или анализ тематизма;
- анализ музыкального языка, или анализ средств выразительности:

- анализ мелодии, или интонационный анализ
 - анализ метроритма
 - анализ ладотональности
 - гармонический анализ
 - анализ фактуры
 - темброво-регистровый анализ
 - анализ других средств выразительности;
- жанровый анализ;
 - стилевой анализ;
 - целостный анализ, вбирающий в себя все предыдущие и представляющий музыкальную форму в широком значении.

В дополнение к перечисленным типам музыкального анализа, следует сказать об общих научных логических методах познания и исследования, применяемых в любой научной работе, например, таких как индукция и дедукция, анализ и синтез, сравнение и др.

Предпоследним разделом введения является краткий обзор литературы, используемой в работе с акцентом на наиболее значимые, ценные и интересные источники.

Завершает введение описание структуры курсовой работы с изложением ее содержания, названий глав, разделов от введения до списка литературы и приложения. Чаще всего введение занимает 1,5 – 2 страницы текста, это третья и четвертая страницы текста, а с пятой страницы начинается основной материал курсовой работы.

4.2 Содержание и структура глав

Первая глава курсовой работы представляет собой историко-теоретический обзор двух общих понятий музыкального искусства: жанра и творчества. Она соответственно состоит из двух разделов: первый – можно назвать «История и теория жанра», второй – «Общая характеристика творчества». Допустим, курсовая работа имеет следующее название: «Структурный анализ ноктюрнов c-moll op. 48 № 1 и f-moll op. 55 № 1 Ф.Шопена» или «Анализ содержания, формы и средств выразительности романсов П.Чайковского «Средь шумного бала», «Страшная минута», «Забыть так скоро». Исходя из содержания первой темы первый раздел главы посвящается жанру ноктюрна, во второй теме – жанру романса (3 – 3,5 стр. текста). Второй раздел главы соответственно – творчеству Ф.Шопена, во второй теме – творчеству П.Чайковского (3 – 3,5 стр. текста). Последний абзац каждого раздела – это итог о типичных чертах жанра, о наиболее ярких индивидуальных чертах творчества. Первая глава в таком варианте может быть названа: «Черты жанра ноктюрна (романса) и характеристика творчества Ф.Шопена (П.Чайковского). Можно эти разделы поменять местами.

Вторая глава курсовой работы – это центральная, базовая, теоретическая часть, во многом свидетельствующая о твердости знаний, уверенности в суждениях и степени подготовленности автора. Она состоит из трех разделов: 1) образное содержание каждого анализируемого произведения (1 – 2 стр.), 2) форма-схема (1 – 2 стр.) строения каждого сочинения по предлагаемому образцу (см. учебное пособие «Анализ музыкальных форм» Р.Г.Коленько с. 16-22), 3) комментарии к форме-схеме каждого сочинения (2 – 3 стр.). Все три раздела группируются вместе по каждому сочинению, анализируемому в курсовой работе. Последний абзац в первом разделе – итог о главенстве образной сферы и определяющих чертах характера музыки; во втором – полное итоговое определение формы с подробным описанием строения и типа каждой части (последняя горизонталь в схеме); в третьем – перечисление типичных и индивидуальных черт анализируемой формы. Вторую главу можно назвать «Структурный анализ таких-то сочинений и фамилия композитора».

Третья глава посвящается анализу музыкального языка и значит может быть названа «Анализ средств музыкальной выразительности в таких-то произведениях, такого-то композитора». Она представляет собой самую теоретически сложную часть курсовой работы, требуя от автора самостоятельности мышления, зрелости ума, глубокой музыкальности. Строеение этой главы индивидуально, пишется она единым текстом, но с подзаголовками: анализ мелодии, анализ метроритма, анализ ладотональности, анализ гармонии, анализ фактуры. Если в работе дается анализ средств выразительности не только из первой, но и из второй группы, то эта глава может иметь два раздела, соответственно анализ средств выразительности первой группы и анализ средств выразительности второй группы. Предлагается анализировать только первое экспозиционное изложение темы в форме периода в каждом сочинении, отвечая, насколько возможно подробно, на вопросы методики: «Анализ средств музыкальной выразительности» (см. учебное пособие «Анализ музыкальных форм» Р.Г.Коленько с. 45-47). В последнем абзаце этой главы необходимо выделить основные и дополнительные средства выразительности, создающие индивидуальность и неповторимость каждой музыкальной темы (5 – 6 стр.).

4.3 Заключение

Завершают курсовую работу выводы-заключение по сделанному анализу. Они состоят из двух разделов. В первом из них подводится итог по структурному анализу, описываются типичные и индивидуальные черты всех анализируемых форм. При этом, необходимо выделить в каждом конкретном сочинении, какие черты преобладают типичные или индивидуальные и перечислить их. Во втором разделе, на основании проделанного анализа, определяются ведущие черты стиля и языка композитора (2 – 3 стр.).

5. ОФОРМЛЕНИЕ курсовой работы

5.1 Первая страница курсовой работы – титульный лист (А 4)

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ	
УО «БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»	
Кафедра теории музыки и музыкального образования	
КУРСОВАЯ РАБОТА <i>по анализу музыкальных форм</i>	
ТЕМА: _____	
Исполнитель:	студент(ка) № гр. ФММ или ФЗН фамилия, имя, отчество
Научный руководитель:	должность, звание фамилия, имя, отчество
Минск, 20__	

Вторая страница – содержание курсовой работы с перечислением названий всех глав, разделов с указанием соответственных страниц (первая и вторая страницы не нумеруются). С третьей страницы начинается текст курсовой работы то есть введение.

Общий объем курсовой работы не должен превышать 25 страниц компьютерного набора. Требования к набору. Текст на бумаге формата А 4, использование текстового редактора Word, шрифт Times New Roman размерам 14 пунктов (60-70 знаков в строчке), межстрочный интервал – 1,5, поля: левое – 3 см, правое – 1,5 см, верхнее и нижнее – по 2 см. Набор названий всех разделов (шрифт № 16, жирный, по центру, строчными буквами) и подразделов (шрифт № 14, жирный, по центру, строчными буквами), а также введение, заключение (шрифт № 16, жирный, по центру, строчными буквами) должны быть одинаковыми. Разделы нумеруются арабскими цифрами, точка в конце названия не ставятся. На титульном листе название темы набирается более крупным шрифтом.

5.2 Список использованной литературы

Последние страницы курсовой работы отводятся для списка использованной литературы. Оформляется он в алфавитном порядке и в соответствии с библиографическими правилами.

5.3 Приложение

В приложении к курсовой работе обязательно дается чистый, четкий нотный экземпляр всех анализируемых произведений. Кроме этого в нем могут быть помещены различные материалы, которые подробно не изучаются в курсе анализа музыкальных форм. Например:

- при анализе вокальных произведений в приложение можно включить теоретический текст, поясняющий индивидуальные особенности строфических форм;
- при анализе сложных инструментальных музыкальных форм свободного, смешанного или промежуточного типов будет уместно подробное описание их специфических черт;
- при анализе таких многоплановых и масштабных композиций как оперная или балетная сцена необходимы некоторые материалы, дополняющие и подтверждающие основной текст.

Во всех перечисленных случаях студент должен опираться на список литературы, рекомендуемой во время занятий и более подробно консультироваться с научным руководителем.

6. ТРЕБОВАНИЯ И КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ курсовой работы

Требования, предъявляемые к курсовой работе опираются на следующие ее качества:

- логичность и последовательность в раскрытии темы;
- ясность и оформленность изложения мыслей, понятий;
- структурная организованность, внутренняя соразмеренность частей;
- обоснованность и безошибочность структурного анализа;
- полнота и методическая грамотность в составлении формы-схемы и в комментариях к ней;
- терминологическая точность и четкость;
- степень сложности, масштаба и изученности анализируемых произведений;
- уровень индивидуальности и специфичности анализируемых произведений по жанру, содержанию, форме, языку;
- музыкальность, эмоциональность, личное отношение к творчеству композитора в целом и к его анализируемым сочинениям;
- глубокое понимание, выразительное образно-ассоциативное мышление и заинтересованность, проявленные в анализе средств музыкальной выразительности;
- точные формулировки в итоговых разделах на протяжении всей курсовой работы, обоснованные текстом;
- серьезные, развернутые, убедительные и подтвержденные музыкальным анализом заключительные выводы по всем уровням музыкальной формы в широком значении;
- самостоятельность, проявляющаяся а) в твердых знаниях и выработанных умениях, б) разумном индивидуальном подходе к анализируемому музыкальному материалу, в) в убежденности и доказательности каждого положения, г) в отсутствии чужих текстов;
- выразительный литературный язык, грамотность, соответствие нормам оформления, предъявляемым к курсовой работе в вузе.

Перечисленные требования определяют критерии оценки курсовой работы.

- 10 баллов – работа, в которой содержатся все перечисленные выше позиции. Степень сложности и масштабности анализируемых произведений – высокая. Уровень самостоятельности – высокий.

- 9 баллов – работа, в которой содержатся все перечисленные выше позиции. Степень сложности и масштабности анализируемых произведений – невысокая. Уровень самостоятельности – высокий.
- 8 баллов – работа, в которой содержатся все перечисленные выше позиции. Степень сложности и масштабности анализируемых произведений – невысокая. Уровень самостоятельности – невысокий. Выявлены несущественные недостатки.
- 7 баллов – работа, в которой содержатся все перечисленные выше позиции. Степень сложности и масштабности анализируемых произведений – средняя. Уровень самостоятельности – средний. Выявлены существенные недостатки.
- 6 баллов – работа, в которой содержатся не все перечисленные выше позиции, а только касающиеся анализа содержания и формы. Степень сложности и масштабности анализируемых произведений – средняя. Уровень самостоятельности – низкий. Выявлено несколько существенных недостатков.
- 5 баллов – работа, в которой содержатся не все перечисленные выше позиции, а только касающиеся анализа формы. Степень сложности и масштабности анализируемых произведений – низкая. Уровень самостоятельности – низкий. Выявлено много существенных недостатков.
- 4 балла – работа, в которой содержатся не все перечисленные выше позиции, а только касающиеся анализа формы. Степень сложности и масштабности анализируемых произведений – низкая. Уровень самостоятельности – низкий. Выявлено много существенных недостатков и несоответствия нормам оформления курсовой работы.
- 3 балла – работа, которая не соответствует требованиям, предъявляемым к курсовым работам по анализу музыкальных форм, т.е. выполнена без учета обязательных методик, схем, норм оформления курсовой работы.

7. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ по курсовой работе

Учитывать при выборе музыкальных произведений для анализа соответствие их рода жанра специализации автора курсовой работы. Т.е. инструменталистам, например, студентам по специальности духовые инструменты легче и лучше анализировать разнообразные виды инструментальной музыки. Студентам хоровой и вокальной специальности ближе и понятней жанры вокально-хорового искусства. Такое логичное, уместное и объяснимое разделение возможно, но не обязательно. Мир музыкальных сочинений, написанных по классическим законам огромен и не запрещается любые из них для анализа в курсовой работе.

Использовать в своей работе все пять главных музыкальных историко-теоретических понятий:

- стиль композитора может быть представлен во втором разделе выводов как результат всей работы;
- язык композитора анализируется в третьей главе;
- жанр анализируемых сочинений описывается в первом разделе первой главы;
- содержание в общем плане рассматривается во втором разделе первой главы и в частном плане, более подробно в первом разделе второй главы;
- форма в узком значении (форма-схема) детально анализируется во втором и третьем разделах второй главы.

Опирайтесь в работе на следующие факторы:

- теоретический материал курса;
- использовать образцы форм-схем, предлагаемые для анализа;
- применять методики, охватывающие все формы, изучаемые в курсе;
- пытаться отвечать на вопросы, поставленные в методике «Анализ средств выразительности», рассматривая каждое из семи средств первой группы.

Формулировать краткие итоги (таким образом...) по каждому разделу и по каждой главе, которые органически должны войти в более основательные и развернутые выводы в заключительной части курсовой работы.

Понимать, что предлагаемая схема курсовой работы, или можно сказать, ее макет по содержанию, структуре и названию не догма, а руководство к действию. Возможны и другие варианты, но только после индивидуальной консультации, обсуждения темы и плана работы с педагогом.

Существенные достоинства курсовой работы:

- безошибочность в структурном анализе;
- развернутый анализ средств выразительности, соответственно рекомендуемой методике;
- самостоятельность;
- свободное, уверенное владение терминологическим аппаратом;
- выразительный литературный язык.

Существенные недостатки курсовой работы:

- ошибки в структурном анализе;
- отсутствие анализа средств выразительности;
- отсутствие выводов;
- отсутствие самостоятельности;
- преобладание исторического материала над теоретическим.

Соотношение исторического и теоретического материала в курсовой работе должно быть один к двум, т.е. одна треть – исторический материал (первая глава), две трети – теоретико-практический материал (вторая, третья главы).

Каждый студент, руководствуясь всеми описанными рекомендациями, приложив усилие и старание, однозначно может достигнуть хорошего результата в этой сложной работе.

8. ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА НАПИСАНИЯ курсовой работы (консультации, сроки представления, защита)

Первая консультация посвящается обсуждению темы, общего плана и литературы по курсовой работе. Для нее необходимы ноты музыкальных произведений, выбранных для анализа.

Вторая консультация предполагает проверку структурного анализа выбранных произведений, то есть написанных форм-схем, а также рассмотрение ответов на вопросы методики анализа средств выразительности, то есть чтение текста этого раздела курсовой работы.

Консультации прекращаются за две недели до сдачи курсовой работы.

Курсовая работа представляется в готовом отпечатанном виде за две недели до зачетной сессии.

Защита курсовой работы происходит в период зачетной сессии (иначе студент не допускается к экзаменам). Она состоит из трех этапов. Первый – краткое изложение основных позиций курсовой работы: актуальность темы, цель, задачи, объект, предмет и типы анализа, использованные в работе (3 – 5 минут). Второй – ответы на вопросы научного руководителя, возникшие при ее чтении. Третий – итоговая оценка курсовой работы: соответствие или не соответствие требованиям, предъявляемым к такого рода работам; определение ее достоинств и недостатков; процесс защиты, выявляющий либо уверенное, осмысленное владение материалом, либо отсутствие этих качеств у студента.

РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ ПО ТЕМАМ КОНТРОЛЬНЫХ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

Простые формы:

1. Дайте определения музыкального стиля, языка, жанра, 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. Назовите группы музыкальных форм из классификации и перечислите все формы в каждой из них.
4. Перечислите функции частей музыкальной формы, типы изложения, принципы развития, типы контраста и тождества, дайте определение каждому из этих понятий.
5. Назовите основные отличительные признаки простых форм (двух- и трехчастной).
6. Дайте определение каждой из них, обозначьте типы каждой формы, типы реприз в простых трехчастных формах.
7. Какова сфера применения простых форм?

Сложные формы:

1. Назовите основные характерные признаки сложных форм.
2. Дайте определение сложной 3-х частной форме.
3. Дайте определение форме рондо.
4. Дайте определение форме вариаций.
5. Обозначьте типы форм, типы реприз в сложной 3-х частной форме.
6. Какова сфера применения сложных форм?
7. Дайте определение сонатной форме.
8. Дайте определение сонатной формы с характеристикой основных черт ее драматургии, структуры, тонального плана.
9. Назовите разновидности сонатной формы, опишите содержание и структуру каждой партии экспозиции, качественные особенности разработки и типы реприз.
10. Охарактеризуйте типы вступления и коды.
11. Обозначьте сферу применения сонатной формы.

Средства музыкальной выразительности первой группы: мелодия, ритм, метр, лад, тональность, гармония, фактура.

1. Дайте определения мелодии с выделением ключевого слова, интонации и ее типов, темы, тематизма, тематического содержания, типов мелодического движения, принципов волнообразного развития мелодии, типов мелодического рисунка, местоположения кульминации и их выразительных возможностей.
2. Что такое *ритм* в широком и узком значении?
3. Назовите типы ритмических оборотов, ритмических мотивов, их типов, жанровых ритмоформул.
4. Дайте определение метра в широком и узком значении размера и его типов.
5. Что такое *метр* высшего порядка?
6. Назовите функции звуков в ладу.
7. В чем заключаются выразительные качества лада?
8. Дайте определение тональности, тонального плана и его типов, трех значений тональности.
9. Что такое *гармония* в широком и узком значении?
10. Назовите три значения аккорда с характеристикой каждого из них.
11. Дайте определение фактуры в широком и узком значении.
12. Каково соотношение понятий *музыкальный склад – музыкальная ткань – фактура*.
13. Дайте определение функций голосов в фактуре и трех главных средств развития фактуры.

**ПЕРЕЧЕНЬ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ
ПО ТЕМАМ КОНТРОЛЬНЫХ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ**

Простые формы:

Сделайте письменный структурный анализ: форма-схема и комментарии к ней двух-, трех инструментальных миниатюр и двух-, трех вокальных произведений, используя соответственные методики.

Сложные формы:

Сделайте письменный структурный анализ: форм-схем и комментариев к ним одного произведения в сложной 3-х частной форме, одного – в форме рондо, одного – в форме вариаций.

Средства музыкальной выразительности первой группы: мелодия, ритм, метр, лад, тональность, гармония, фактура.

Сделайте письменный анализ одной инструментальной и одной вокальной музыкальной темы в форме периода в первоначальном или экспозиционном изложении из любого классического музыкального произведения, используя методики анализа средств выразительности.

ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ ПО ТЕМАМ КОНТРОЛИРУЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Формы промежуточные между простыми и сложными

1. Дайте определение трех-пятичастной форме и назовите ее отличительные признаки.
2. Дайте определение двойной трехчастной форме и назовите ее отличительные признаки.
3. Дайте определение концентрической форме и назовите ее отличительные признаки.
4. Дайте определение смешанным и свободным формам и назовите их отличительные признаки.

Средства музыкальной выразительности второй группы:

тембр, регистр, диапазон, темп, агогика, динамика, артикуляция

1. Дайте определения тембра, регистра, диапазона, динамики, артикуляции с выделением ключевых слов.
2. Назовите некоторые характерные признаки каждого из них.
3. Дайте определение темпа, агогики с выделением ключевых слов.
4. Назовите основные группы музыкальных темпов и их итальянские обозначения.
5. Что такое метроном Н.Мельцеля и какова его функция?
6. Дайте определение динамике в двух значениях с выделением ключевых слов.
7. Назовите характерные признаки громкостной динамики и ее итальянские обозначения.
8. Дайте определение артикуляции с выделением ключевых слов.
9. Назовите основные виды артикуляции и их итальянские обозначения.

Музыкально-театральные формы и жанры: опера, балет

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

ПЕРЕЧЕНЬ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ ПО ТЕМАМ КОНТРОЛИРУЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Формы промежуточные между простыми и сложными

Сделайте анализ без составления формы-схемы – устно – одного или двух инструментальных произведений и одного вокального произведения.

Средства музыкальной выразительности второй группы:

тембр, регистр, диапазон, темп, агогика, динамика, артикуляция

Сделайте краткий письменный анализ средств музыкальной выразительности второй группы на примере начальной темы из одного, двух музыкальных произведений (этот анализ можно присоединить к письменной работе по анализу средств музыкальной выразительности первой группы).

Музыкально-театральные формы и жанры: опера, балет

Сделайте письменный структурный анализ одного из номеров классической оперы.

ПЕРЕЧЕНЬ ТЕМ РЕФЕРАТОВ

1. Стили в истории музыки: венский классицизм.
2. Стили в истории музыки XX века: неоклассицизм, фольклоризм, авангардные стили.
3. Музыкальные жанры: типы по исполнительскому составу, первичные жанры, общая характеристика, особенности вокальных, инструментальных жанров.
4. Музыкальное содержание как основная категория музыкального искусства.
5. Куплетные формы в вокальной музыке: типы, индивидуальные особенности, сфера применения.
6. Рондо французских клавесинистов.
7. Сонатная форма как высший тип формы в инструментальной музыке: драматургия, композиция, область применения.
8. Баховская кантата как образец кантатного жанра и формы: типичное, особенное, последующее развитие в музыке XIX и XX вв.
9. Генделевская оратория как образец ораториального жанра и формы: типичное, особенное, последующее развитие в музыке XIX и XX вв.
10. Вокальный цикл в музыке XIX и XX вв.: история, теория жанра и формы.
11. Русская классическая опера XIX века: общая характеристика, жанровые особенности, драматургия, композиция, элементы.
12. Западноевропейская опера XIX века: общая характеристика, жанровые особенности, драматургия, композиция, элементы.
13. Русский классический балет XIX века: общая характеристика, жанровые особенности, драматургия, композиция, элементы.
14. Оперетта: общая характеристика, жанровые особенности, драматургия, композиция, элементы.
15. Мюзикл: истории и теория жанра, общая характеристика, жанровые особенности, драматургия, композиция, элементы.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ НАПИСАНИЯ РЕФЕРАТА

Реферат (*с лат.* докладывать, сообщать) представляет собой, как правило, краткий обзор одного или нескольких научных источников по избранной теме. В нем должны быть раскрыты главные и наиболее существенные аспекты в анализируемых исследованиях, выделены типичные и индивидуальные черты основных понятий темы реферата. Желательно также присутствие в тексте работы исторической и теоретической сторон рассматриваемой проблемы.

Реферат оформляется в письменном виде (10-12 страниц), но может быть и в виде устно-письменного доклада (5-7 мин. выступления на занятиях). Реферат является самостоятельной работой студента, ибо пишется без консультации с преподавателем (возможно лишь обсуждение его общего плана). Он оценивается преподавателем, а также студентами, в случае чтения в виде доклада. Реферат имеет большое значение в совокупной итоговой оценке результата учебной деятельности студента по учебной дисциплине «Теория музыки: анализ музыкальных форм».

**ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ
ПО ТЕМАМ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ**

для самопроверки

1-й теоретический блок

Пять главных музыкальных понятий

1. Музыкальный стиль. Определение, ключевое слово, главные составляющие элементы.
2. Музыкальный стиль. Перечислить в хронологическом порядке исторические эпохи и стили в музыкальном искусстве.
3. Музыкальный язык. Определение, ключевое слово, главные составляющие элементы.
4. Музыкальный язык. Перечислить две группы средств выразительности, соблюдая логику и историческую последовательность.
5. Музыкальный жанр. Определение, ключевое слово, главные составляющие элементы.
6. Музыкальный жанр. Перечислить роды и виды музыкальных жанров по исполнительскому составу.
7. Музыкальное содержание в широком значении. Определение, ключевое слово, главные составляющие элементы.
8. Музыкальное содержание в узком значении. Определение, ключевое слово, стороны, сферы и уровни музыкального содержания.
9. Музыкальный образ. Определение, ключевое слово, главные составляющие элементы.
10. Музыкальная форма. Определение, ключевое слово, главные составляющие элементы.
11. Музыкальная форма в широком значении. Определение, ключевое слово, главные составляющие элементы.
12. Музыкальная форма в узком значении. Определение, ключевое слово, главные составляющие элементы.
13. Анализ музыкальной формы. Определение, ключевое слово, сравнить понятия «анализ-синтез».
14. Три типа анализа музыкальной формы. Перечислить, определить, пояснить каждый тип.
15. Шесть функций частей в музыкальной форме. Определить, перечислить: три главные и три дополнительные функции в музыкальной форме.
16. Три типа изложения в музыкальной форме. Определить, перечислить, пояснить каждый тип по тематическому, тонально-гармоническому и структурному признакам.
17. Пять принципов развития в музыкальной форме. Определить, перечислить, пояснить каждый принцип развития, обозначить в каких формах используются те или иные принципы развития.

18. Тождество в музыкальной форме. Определение, ключевое слово, степени сходства.
19. Три типа контраста в музыкальной форме. Определение, ключевое слово, типы контраста с пояснением каждого из них.

2-й блок теоретических тем
Классификация музыкальных форм: 5 групп

1. Простые формы – первая группа. Определение всей группы форм с выделением трех главных признаков: тематического, структурного, масштабного.
2. Простые формы – 5 форм: период, одночастная, двухчастная, куплетная, трехчастная формы. Определение каждой из них с выделением типов, сферы применения в музыке.
3. Сложные формы – вторая группа. Определение всей группы форм с выделением трех главных признаков: тематического, структурного, масштабного.
4. Сложные формы – 3 формы: сложная трехчастная, рондо, вариации. Определение каждой из них с выделением типов, сферы применения в музыке.
5. Типы реприз в простых и сложных трехчастных формах. Перечислить, пояснить каждый из них с выделением ключевых слов.
6. Сонатная форма и её разновидности – третья группа. Определение всей группы форм с выделением типов, жанров, в которых они используются, особенностей драматургии, композиции.
7. Сонатная форма – 4 формы: сонатная форма классического типа (сонатное аллегро), сонатная форма с двойной экспозицией, сонатная форма с эпизодом вместо разработки, сонатная форма без разработки. Определение всей группы форм с выделением типов, жанров, индивидуальных особенностей, сферы применения в музыке.
8. Сонатная форма классического типа. Определение, отличительные черты, тематизм, структура, тональный план, сфера применения в музыке.
9. Сонатная форма. Экспозиция: тематизм, структура, тональный план.
10. Сонатная форма. Разработка: тематизм, структура, тональный план, средства развития.
11. Сонатная форма. Реприза: тематизм, структура, тональный план, типы реприз.
12. Сонатная форма. Вступления и коды: функция, типы.
13. Циклические формы и жанры – четвертая группа. Определение всей группы форм с выделением ключевых слов.

14. Циклические формы и жанры – 5 форм: сюита, сонатно-симфонический цикл в инструментальной музыке; вокальный цикл, кантата, оратория в вокально-хоровой музыке. Определение каждой формы, отличительные черты, типы, сфера применения в музыке.
15. Музыкально-театральные, или музыкально-сценические формы и жанры – пятая группа. Определение всей группы форм с выделением ключевых слов.
16. Опера. Определение, шесть главных понятий: жанровые типы, драматургия, композиция, либретто, элементы, самостоятельные оркестровые или балетные номера.

3-й блок теоретических тем Средства музыкальной выразительности

1. Мелодия: определение в широком и узком значениях с выделением ключевых слов.
2. Тема, тематизм: определение, соотношение понятий.
3. Интонация: определение, пять типов, их содержание.
4. Средства развития мелодии: три типа мелодического движения и принцип волнообразности.
5. Кульминация в мелодии в форме периода: местоположение, семь типов, золотое сечение.
6. От чего зависит выразительность мелодии?
7. Ритм: определение в широком и узком значениях с выделением ключевых слов.
8. Ритмический оборот: определение, девять типов.
9. Ритмический мотив: определение, три типа.
10. Ритмоформула: определение, типы, примеры двух-трех произведений в танцевальных жанрах.
11. От чего зависит выразительность ритма?
12. Метр: определение в широком и узком значениях с выделением ключевых слов.
13. Два типа метрической системы и их выразительность, сфера применения.
14. Размер: определение, типы, выразительность.
15. Метр высшего порядка: определение, музыкальные примеры.
16. От чего зависит выразительность метра?
17. Лад: определение в широком и узком значениях с выделением ключевых слов.
18. Типы ладовых организаций: лады народной музыки, диатоника, хроматика, объединенные ладовые системы.

19. Функции звуков в ладу: названия, роль, выразительность.
20. Напряженность лада и ладовый колорит: взаимодействие устойчивых и неустойчивых ступеней, использование разновидностей мажора и минора.
21. От чего зависит выразительность лада?
22. Тональность: определение.
23. Тональный план и типы тональных соотношений: определение, три типа, их выразительность.
24. Три значения тональности: историческое содержание, функция, краска, или цвет.
25. От чего зависит выразительность тональности?
26. Гармония: определение в широком и узком значениях с выделением ключевых слов.
27. Три значения аккорда: структура, функция, краска, или колорит.
28. Напряженность и динамизм гармонии: внутреннее строение, функция.
29. От чего зависит выразительность гармонии?
30. Фактура: определение в широком и узком значениях с выделением ключевых слов.
31. Три типа фактуры и их разновидности: определение, пояснение каждого из них.
32. Восемь функций голосов в гомофонно-гармонической фактуре: определение, пояснение каждого из них.
33. Средства развития в гомофонно-гармонической фактуре: фигурация.
34. Три типа фигурации в аккомпанирующих голосах: гармоническая, ритмическая, мелодическая. Определения, индивидуальные особенности музыкальные примеры.
35. От чего зависит выразительность фактуры?
36. Тембр, диапазон, регистр: определения с выделением ключевых слов, индивидуальные черты.
37. Темп, агогика: определения с выделением ключевых слов, индивидуальные черты, типы темпов и их итальянские обозначения.
38. Динамика в двух значениях: громкостная и степень интенсивности внутреннего развития произведения. Определения, итальянские обозначения.
39. Артикуляция: определение, основные виды и разновидности, их музыкальная выразительность.

ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ
для студентов всех специализаций ФМИ и ФЗО

1. Теоретический материал по курсу «Теория музыки: анализ музыкальных форм» по трем блокам: «Пять главных музыкальных понятий», «Классификация музыкальных форм», «Средства музыкальной выразительности»: определения, главные характерные черты, типовые структуры, индивидуальные, специфические особенности каждого понятия.
2. Практический анализ всех изучаемых форм по каждой из пяти групп: простые формы, сложные формы, сонатная форма, циклические формы, музыкально-сценические формы и жанры (на протяжении всего курса) по одному произведению на каждую форму.
3. Конспекты музыкально-теоретических тем выделенных на самостоятельную работу.

ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ

для проведения экзамена
для студентов всех специализаций ФМИ и ФЗО

1. Музыка как вид искусства. *
2. Музыкальный стиль.
3. Музыкальный язык.
4. Музыкальный жанр.
5. Музыкальное содержание.
6. Музыкальная форма. Типы анализа музыкального произведения.
7. Общие понятия музыкальной формы: функции частей музыкальной формы.
8. Общие понятия музыкальной формы: принципы развития в музыкальной форме.
9. Общие понятия музыкальной формы: принципы контраста в музыкальном произведении.
10. Общие понятия музыкальной формы: принципы тождества в музыкальном произведении.
11. Классификация музыкальных форм.
12. Простые формы. Характеристика всей группы форм.
13. Простые формы. Период.
14. Простые формы. Простая 2-х частная форма.
15. Простые формы. Куплетная форма.
16. Простые формы. Простая 3-х частная форма.
17. Сложная форма. Характеристика всей группы форм.
18. Сложная форма. Сложная 3-х частная форма.
19. Сложная форма. Рондо.
20. Сложная форма. Вариации.
21. Сонатная форма и ее разновидности. Характеристика всей группы форм.
22. Сонатная форма. Экспозиция.
23. Сонатная форма. Разработка.
24. Сонатная форма. Реприза.
25. Циклические формы. Характеристика всей группы форм.
26. Циклические формы. Сюита.

27. Циклические формы. Сонатно-симфонический цикл.
28. Циклические формы. Вокальный цикл.
29. Циклические формы. Кантата: история и теория формы и жанра.
30. Циклические формы. Оратория: история и теория формы и жанра.
31. Музыкально-театральные формы. Опера.
32. Музыкально-театральные формы. Мюзикл.
33. Средства музыкальной выразительности. Мелодия.
34. Средства музыкальной выразительности. Ритм,
35. Средства музыкальной выразительности. Метр.
36. Средства музыкальной выразительности. Лад.
37. Средства музыкальной выразительности. Тональность.
38. Средства музыкальной выразительности. Гармония.
39. Средства музыкальной выразительности. Фактура.
40. Средства музыкальной выразительности. Тембр.
41. Средства музыкальной выразительности. Регистр.
42. Средства музыкальной выразительности. Диапазон.
43. Средства музыкальной выразительности. Темп.
44. Средства музыкальной выразительности. Агогика.
45. Средства музыкальной выразительности. Динамика.
46. Средства музыкальной выразительности. Артикуляция.

* См. СПРАВОЧНЫЕ ИНФОРМАЦИОННЫЕ МАТЕРИАЛЫ, стр.174

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗНАНИЙ

(экзамен)

К моменту окончания курса студент должен сформировать:

- 1) теоретические знания по дисциплине – три теоретических блока: «Пять основных музыкальных понятий», «Классификация музыкальных форм» и «Средства музыкальной выразительности»;
- 2) практические навыки анализа музыкальных произведений путем освоения и использования методик, составления формы-схемы, а также анализа средств музыкальной выразительности.

1 балл. Студент отказывается от ответа, либо представляет ответ, но полностью не отвечающий сути вопросов экзаменационного билета.

2 балла. *Теория:* студент обнаруживает существенные пробелы в знаниях, или отсутствие знаний по значительной части основного учебного материала, предусмотренного программой, допускает принципиальные ошибки при ответе и не обладает необходимыми знаниями для их самостоятельного устранения.

3 балла. *Теория:* студент может перечислить все группы музыкальных форм, назвать все изученные музыкальные формы в порядке их усложнения, не умея сформулировать полное определение каждой формы; он может охарактеризовать их только по ключевым словам. Он должен дать определение формы периода и обозначить его типичные черты.

Практика: студент должен суметь определить границы периода в музыке и классифицировать его.

4 балла. *Теория:* студент может перечислить все группы музыкальных форм и сообщить их точные определения, классификацию.

Практика: студент должен уметь анализировать произведения простой формы – составить схему формы и в комментариях ответить на все вопросы методик анализа начального периода и остальных частей. Допустимы неточности в итоговом определении формы.

5 баллов. *Теория:* студент может перечислить Пять основных музыкальных понятий, назвать все группы музыкальных форм, дать им точные определения, типы, сферу применения их в музыке и разъяснить все это своими словами (но грамотно).

Практика: студент должен уметь анализировать произведения простой формы – составить схему формы, полно отразить в ней верные ответы на все вопросы методик анализа периода и простой формы, дать грамотное итоговое определение формы. Допустимы неточности в классификации простой формы.

6 баллов. *Теория:* студент может определить Пять основных музыкальных понятий по ключевым словам, назвать все группы музыкальных форм и их определения; перечислить функции частей формы, типы изложения и принципы развития; всем изученным музыкальным формам дать точное определение, обозначить типы и очертить жанровую область применения: а) в качестве самостоятельной формы, б) в качестве части более сложной формы; может перечислить основные средства выразительности и дать их определения, хотя бы по ключевым словам.

Практика: студент должен уметь анализировать небольшое произведение сложной формы: сложную трехчастную форму, (сложную двухчастную форму), венское классическое рондо, вариации, составить схему формы и ответить на вопросы методик по этим формам. Допустимы неточности в итоговом определении сложной формы.

7 баллов. *Теория:* студент может назвать Пять основных музыкальных понятий, все группы музыкальных форм и их определения; перечислить функции частей формы, соответствующие им типы изложения, их тематические, тонально-гармонические, структурные признаки, принципы развития; может дать точное определение каждого типа данной формы и очертить сферу ее применения: а) в качестве самостоятельной формы, б) в качестве части более сложной формы; может перечислить основные средства выразительности, дать им определения, назвать свойства, от которых зависит выразительность данного музыкального средства.

Практика: студент должен уметь анализировать небольшое произведение сложной формы: сложную трехчастную форму, (сложную двухчастную форму), классическое рондо, вариации. Должен составить схему формы, в ней полно отразить верные результаты анализа всех периодов, всех простых форм; дать грамотное итоговое определение формы. Допустимы неточности в некоторых ответах на вопросы методик сложной формы.

8 баллов. *Теория:* студент может назвать все темы первого и второго теоретических блоков, дать определения; перечислить функции частей формы, соответствующие им типы изложения; их тематические, тонально-гармонические, структурные признаки, принципы музыкального развития, обозначив их применение в различных формах; может назвать все изученные музыкальные формы, по отношению к любой из форм может сообщить ее точное определение, типы и сферу применения, с привлечением в качестве примеров конкретных музыкальных произведений; может перечислить две группы средств выразительности, дать им определения, назвать свойства, от которых зависит выразительность данного музыкального средства, привести музыкальные примеры.

Практика: студент должен уметь анализировать произведение сложной, сонатной, циклической формы, составить схему формы, в ней он должен полно отразить верные результаты анализа всех структурных разделов – периодов, простых форм, сложных форм, дать им полные структурные описания. Допустимы неточности в итоговом определении формы всего произведения.

9 баллов. *Теория:* студент демонстрирует знание в объеме всего курса анализа музыкальных форм:

- всех понятий музыкальной формы в широком и узком значениях и разных музыкальных жанров (может назвать принципы их классификации);
- всех музыкальных стилей, обозначив историческое время, представителей и жанры;
- всех форм групп, их определения, типы, сферу применения. При этом в качестве примеров на все разновидности каждой формы может назвать конкретные музыкальные произведения, принадлежащие разным стилям;
- всех средств музыкальной выразительности (14): может сформулировать определения, назвать все элементы и особенности, свойства, влияющие на их выразительность, показать связь с другими средствами;
- функций частей формы, соответствующие им типы изложения, их тематических, тонально-гармонических, структурных признаков, принципов музыкального развития, принципов тождества и контраста в музыкальной форме.

Практика: студент должен уметь анализировать не только типовую, а и индивидуализированную музыкальную форму, а также произведение смешанной или свободной формы, составить подробную форму-схему и аргументированно обосновать итоговое определение формы.

10 баллов. *Теория:* студент в процессе экзаменационного ответа должен продемонстрировать знания не только в пределах анализа музыкальных форм, но в объеме всего курса музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин, в котором анализ музыкальных форм является завершающим и обобщающим этапом; студент должен также свободно ориентироваться в музыкальной литературе, иллюстрируя свой ответ примерами музыки разной жанровой, стилевой и национальной направленности.

Практика: студент, при анализе музыкального произведения показывает навыки уверенного владения музыковедческой терминологией и всеми компонентами аналитического аппарата в области разных жанров, структур, тематизма, ладотонального плана, гармонии, фактуры, демонстрируя самостоятельность и зрелость музыканта профессионала.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ

Учебная деятельность студента состоит из следующих позиций:

- еженедельная учебная работа на протяжении двух семестров;
- своевременное выполнение еженедельных домашних заданий;
- качественное выполнение заданий по темам самостоятельной работы;
- личный вклад и уровень защиты курсовой работы;
- логика, уверенность и полнота ответа на экзамене;
- наличие или отсутствие дополнительных научно-творческих работ: историко-теоретический реферат и сочинение инструментальной миниатюры для фортепиано в жанре прилюдии в форме классического периода.

Все эти формы учебной работы тесно взаимосвязаны друг с другом и определяют конечный результат. Степень общей грамотности, музыкальных способностей, отношение каждого студента к изучаемой учебной дисциплине формирует общий облик личности. Важным фактором, влияющим на итоговую оценку, в этом процессе является полнота охвата всех форм работы, заинтересованность, активность студента, его стремление к интенсивному диалогу с преподавателем. Все перечисленное ясно выражает позицию и отношение студента, как к своей профессии, так и к музыкальному искусству в целом.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

МЕТОДИКИ ИЗУЧЕНИЯ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТЕМ

- Методика изучения теоретических тем *первого блока* – стиль, язык, жанр, содержание, форма:
- определить каждое понятие, выделить ключевые слова, разъяснить их характерные черты.

- Методика изучения теоретических тем *второго блока* – классификация музыкальных форм:
- определить каждую музыкальную форму, выделить ее главные отличительные особенности;
 - определить типы каждой музыкальной формы и дать им краткую характеристику;
 - определить сферу применения каждой музыкальной формы в инструментальной, вокальной, вокально-инструментальной, сценической музыке, назвать 2-3 примера из творчества любого композитора.

- Методика изучения теоретических тем *третьего блока* – средства музыкальной выразительности:
- определить каждое средство выразительности, выделить ключевые слова;
 - выделить главные выразительные элементы в каждом средстве (2-3) и разъяснить их индивидуальные особенности;
 - подвести итог, обозначив от чего зависит выразительность каждого музыкального средств.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная

1. Анализ вокальных произведений / под ред. О.П.Коловского. – Л.: Музыка, 1988. – 348 с.
2. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б.Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
3. Бонфельд, М.Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки / М. Бонфельд. – М.: Владос, 2003: В 2 ч. – Ч. 1. – 251 с. Ч.2. – 208 с.
4. Горюхина, Н.А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н.А.Горюхина. – Киев: Музична Україна, 1985. – 112 с.
5. Горюхина, Н.А. Эволюция сонатной формы / Н.А.Горюхина. – 2-е изд., доп. – Киев: Музична Україна, 1973. – 310 с.
6. Григорьева, Г.В. Музыкальные формы XX века: учебное пособие / Г.В. Григорьева. – М.: Владос, 2004. – 174 с.
7. Заднепровская, Г.В. Анализ музыкальных произведений: учебное пособие / Г.В. Заднепровская. – М.: Владос, 2003. – 271 с.
8. Казанцева, Л. Тема как категория музыкального содержания / Л.Казанцева // Муз.академия. – 2002. - № 1. – С. 18-26.
9. Коленько, Р.Г. Кантатно-ораториальные формы и жанры (в музыке до XX века): Учеб.пособие. – Мн.: Бел.ун-т культуры, 2000. – 84 с.
10. Коленько, Р.Г. Кантатно-ораториальные формы и жанры в музыке XX века: Учеб.пособие. – Мн.: Бел.ун-т культуры, 2002. – 85 с.
11. Коленько, Р.Г. Анализ музыкальных форм: учеб.-метод. пособие /Р.Г.Коленько; Мин-во культуры Республики Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2013. – 147 с.
12. Кюрегян, Т.С. Форма в музыке XVII – XX веков: учебное пособие / Т.С. Кюрегян. – 2-е изд., испр. – М.: Композитор, 2003. – 312 с.
13. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений: учебное пособие / Л.А.Мазель. – М.: Музыка, 1986. – 528 с.
14. Музыкальный энциклопедический словарь /Гл. ред. Г.В.Келдыш. – М.: Сов. Энциклопедия, 1990, 1991. – 672 с.: ил.
15. Музыка: Энциклопедия /Под ред. Г.В.Келдыш. – М.: Большая Рос. Энцикл., 2003. – 672 с.: ил.
16. Простые и сложные формы: учеб.-метод.указания / сост. Р.Г.Коленько. – Мн.: МИК, 1984. – 25 с.
17. Ройтерштейн, М. Основы музыкального анализа: учебник / М.Ройтерштейн. – М.: Владос, 2001. – 112 с.
18. Ручьевская, Е.А. Анализ вокальных произведений: учебное пособие / Е.А. Ручьевская, Л.П. Иванова, Широкова и др. – Л.: Музыка, 1988. – 352 с.

19. Ручьевская, Е.А. Классическая музыкальная форма: учебник / Е.А. Ручьевская. – СПб.: Композитор, 1998. – 265 с.
20. Сонатная форма: учеб.-метод.указания / сост. Р.Г.Коленько. – Мн.: МИК, 1986. – 18 с.
21. Способин, И.В. Музыкальная форма: учебник / И.В.Способин. – 7-е изд. – М.: Музыка, 1984. – 400 с.
22. Тюлин, Ю.Н. Строение музыкальной речи / Ю.Н.Тюлин. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1969. – 174 с.
23. Тюлин, Ю.Н. Музыкальная форма / Ю.Н.Тюлин. – М.: Музыка, 1974. – 359 с.
24. Ходинская, Н.Н. Анализ музыкальных форм: учебное пособие / Н.Н.Ходинская, Р.Г.Коленько. – Мн.: БГУКИ, 2008. – с.
25. Холопов, Ю.Н. Развитие элементарных навыков научной работы при написании курсовых по анализу музыкальных произведений / Ю.Н. Холопов // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М.: Музыка, 1979. – Вып.2. – С. 58-64.
26. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие / В.Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2000. – 319 с.
27. Холопова, В.Н. Теория музыки: Мелодика. Ритмика. Фактура. Тематизм / В.Н.Холопова. – СПб.: Лань, 2002. – 367 с.
28. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие / В.Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.
29. Циклические формы: учеб.-метод.указания / сост. Р.Г.Коленько. – Мн.: МИК, 1987. – 14 с.
30. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы: учебник / В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1983. – 212 с.
31. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы: учебник / В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1980. – 296 с.
32. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии: учебник: в 2 ч. / В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1988, 1990.– Ч.1. – 175 с. Ч.2. – 128 с.
33. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма: учебник / В.А.Цуккерман. – М.: Музыка, 1974. – 243 с.
34. Элементы музыки и средства музыкальной выразительности: учеб.-метод. указания / сост. И.В.Ухова. – Мн.: МИК, 1985. – Вып. 1. – 25 с.
35. Элементы музыки и средства музыкальной выразительности: учеб.-метод. указания / сост. И.В.Ухова. – Мн.: МИК, 1988. – Вып. 2. – 20 с.

Дополнительная

1. Арановский, М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М.Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 341 с.

2. Арановский, М.Г. Синтаксическая структура мелодии: Исследование / М.Г.Арановский. – М.: Музыка, 1991. – 317 с.
3. Астахова, О.А. К вопросу о хореографической теме в классическом балете / О.А.Астахова // Музыка и хореография современного балета: сб.ст. – М.: Музыка, 1982. – Вып. 4. – С. 72-87.
4. Бобровский, В.П. Функциональные основы музыкальной формы / В.П.Бобровский. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
5. Валькова, В.Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» / В.Б.Валькова // Музыкальное искусство и наука: сб.ст. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 168-190.
6. Валькова, В.Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура / В.Б.Валькова. – Н.Новгород: Нижегор. Ун-т, 1992. – 163 с.
7. Ванслов, В.В. Балет в ряду других искусств / В.В.Ванслов // Музыка и хореография современного балета: сб.ст. – М.: Музыка, 1977. – Вып. 2. – С. 5-32.
8. Гуляницкая, Н.С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
9. Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: учебное пособие /А.Ю.Кудряшов. – издание второе, стереотипное: - С.-П.: «Планета музыки», «Лань», 2010. – 422.
- 10.Лензон, В.М. Музыкальный анализ в профессиональной подготовке режиссера: учеб. пособие / В.М.Лензон. – М.: Гос.ин-т искусствознания М-ва культуры РФ, 1995. – 164 с.
- 11.Линькова, Л.А. О драматургии балета / Л.А.Линькова // Музыка и хореография современного балета: сб.ст. – Л.: Музыка, 1979. – Вып. 3. – С.54-71.
- 12.Лобанова, М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М.Н.Лобанова. – М.: Сов.композитор, 1990. – 221 с.
- 13.Михайлов, М.К. Этюды о стиле в музыке / М.К.Михайлов. – Л.: Музыка. Ленингр.отд-ние, 1990. – 288 с.
- 14.Назайкинский. Е.В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие / Е. Назайкинский. – М.: Владос, 2003. – 248 с.
- 15.Слонимский, Ю.И. О драматургии балета / Ю.И.Слонимский // Музыка и хореография современного балета: сб.ст. – Л.: Музыка, 1974. – С. 31-49.
- 16.Уэйд-Мэтьюз М., Томпсон У. Классическая музыка. Большая иллюстрированная энциклопедия /Макс Уэйд-Мэтьюз, Уэнди Томпсон; [пер. с англ. К.И.Малькова] – М.: ЭКСМО, 2008. – 512 с.: ил.
- 17.Щербакова, Н.И. Музыкальное искусство и его специфика: учеб. пособие / Н.И. Щербакова. – Мн.: БГПУ, 1996. – 36 с.
- 18.Щербакова, Н.И. Основы теории музыки: учеб. пособие / Н.И.Щербакова. – Мн.: БГПУ, 1996. – 204 с.

СПРАВОЧНЫЕ ИНФОРМАЦИОННЫЕ МАТЕРИАЛЫ

ОСНОВНЫЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОНЯТИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Объект – музыкальное искусство.

Предмет – музыкальная форма в широком и узком значениях. (в широком значении – это музыкальное произведение как целостная система отображения музыкального содержания; в узком значении – это структура произведения).

Цель – осмыслить и определить главные принципы, законы строения музыкального произведения для приобретения навыков практического анализа музыки.

Задачи:

1. Освоить общие музыкально-теоретические понятия: «стиль», «язык», «жанр», «содержание», «форма».
2. Очертить и осознать основные законы строения произведений в гомофонно-гармонической музыке, созданные венскими классиками И. Гайдном, В. Моцартом и Л.Бетховеном во второй половине 18 и первой трети 19 веков.
3. Выделить наиболее характерные внешние и внутренние черты средств музыкальной выразительности: мелодии, ритма, метра, лада, тональности, гармонии и фактуры, а также второй группы средств: тембра, регистра, диапазона, темпа, агогики, динамики и артикуляции.
4. Научиться применять все теоретические знания в практическом анализе музыкальных произведений, то есть приобрести навыки разбора формы и средств музыкальной выразительности.
5. Научиться использовать многочисленные методические материалы данного курса в практико-аналитических целях для вдумчивого творческого подхода к произведениям музыкального искусства.

**УЧЕБНЫЙ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ:
ОПРЕДЕЛЕНИЯ ВСЕХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ПОНЯТИЙ
(60 определений)**

1-й блок тем: «Пять главных музыкальных понятий»

1. Музыкальный **стиль** – это исторически сложившийся **тип** музыкального **мышления**, идейно-художественных концепций, тем, образов и средств их воплощения.
2. Музыкальный **язык** – это исторически сложившаяся вся совокупность **средств** музыкальной выразительности.
3. Музыкальный **жанр** – это **роды и виды** музыкальных произведений, исторически сложившиеся в связи с
 - жизненным назначением музыки;
 - её социальными функциями;
 - условиями исполнения и восприятия.
4. Музыкальное **содержание в широком значении** – внутренний, духовный облик произведения, то, что выражает музыка.
5. Музыкальное **содержание в узком значении** – это отражение окружающей действительности через восприятие композитора с помощью **музыкальных образов**, воплощаемых средствами выразительности.
6. Музыкальный **образ** – это идеальная **звуковая форма**, носитель идеи, мысли, чувства, душевного состояния, то есть **целостно выраженный характер**.
7. Форма музыкальная (лат. forma – вид, облик, образ, наружность, красота) – три значения: 1) тип композиции. В некоторых аспектах совпадает с понятием жанр музыкальный, например, рондо, концерт, сюита, кантата, оратория. 2) музыкальное воплощение содержания, индивидуально неповторимая звуковая структура произведения. Форма как ценное качество в противоположность понятию бесформенность. 3) наименование научной и учебной музыкально-теоретической дисциплины, предметом которой является форма музыкальная.
8. Музыкальная **форма в широком значении** – это **целостная система** воплощения музыкального содержания, включающая в себя
 - историческую эпоху и стиль композитора;
 - жанровые особенности произведения;
 - музыкальные средства выразительности;
 - структуру, масштабы, тонально-гармонический план и функции частей.

9. Музыкальная **форма в узком значении** – это внутренняя организация музыкального содержания, исторически сложившееся **строение** или **структура** произведения с делением на части, разделы, построения, их масштабы, тонально-гармонический план, функции каждой части.
10. Анализ музыкальной формы – это **процесс разбора**, рпсчленения, разложения **целого на составные части**, элементы **с целью познания внутренних законов организации** музыкального произведения
11. **Типы анализа** музыкальной формы:
 - **целостный** – соответствующий широкому пониманию музыкальной формы;
 - **структурный** – соответствующий узкому пониманию музыкальной формы;
 - **анализ музыкального языка**, то есть средств музыкальной выразительности: 1) мелодико-интонационный, 2) метроритмический, 3) ладотональный, 4) гармонический, 5) фактурный и другие.
12. **Функции частей** музыкальной формы – это **роль** или **значение** каждой музыкальной **части** в строении музыкального произведения.
13. **Тип изложения** в музыкальной форме – это **взаимодействие** определённых **тематических, структурных и тонально-гармонических** средств, определяющих **качество музыкального материала**, их отличительные признаки и соответствие той или иной функции части в музыкальном произведении.
14. **Принципы развития** в музыкальной форме – это **совокупность** всех музыкальных **средств, создающих** внутренние **движущие силы** формы, направленные на взаимодействие архитектурных и процессуальных начал.
15. **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.
16. **Контраст** в музыкальной форме – это наличие **различия противоположности, противопоставления** между музыкальными темами-образами, частями, выраженное в меньшей или большей степени и реализуемое с помощью **разных** музыкальных средств.

2-ой блок тем: «Классификация музыкальных форм»

Определения каждой **группы** форм и каждой **формы**.

Первая группа

17. **Простые** формы – это небольшие по масштабам формы – миниатюры, содержащие **изложение одной темы, первая часть** которых представляет собой **период**, остальные части ей подобны.

18. **Период (а)** – это **наименьшая** форма изложения законченной музыкальной мысли, **темы**, завершенная **каденцией** в начальной или новой тональности.
19. **Простая 2-х частная** форма (а-б) – это форма, состоящая из **двух частей**, в первой из которых излагается тема в форме **периода**, а во второй – она **развивается**, реже дополняется.
20. **Куплетная** форма в вокальной музыке (а-б) – это форма, состоящая из **двух частей**, в первой из которых, называемой **запев**, излагается **тема** в форме **периода**, а во второй, называемой **припев**, она **дополняется**, реже развивается.
21. **Простая 3-х частная** форма [а-б-а1] – это **репризная** форма, состоящая из **трех частей**, в первой, из которых, излагается **тема** в форме **периода**, во второй, называемой **серединой**, она **развивается**, а в третьей – **репризе**, она **повторяется** точно или видоизменено.

Вторая группа

22. **Сложные** формы – это крупные по масштабам формы – **концертные** пьесы, содержащие изложение **двух** или **более контрастных тем**, **первая часть** которых представляет собой **простую двух или трехчастную форму**, остальные части ей подобны.
23. **Сложная 3-х частная** форма [А-В-А1] – это **репризная** форма, основанная на **контрасте двух тем**, излагаемых в первой и второй частях, называемой **средней частью**, первая из них представляет собой простую **2-х или 3-х частную форму**, остальные по структуре и масштабам ей подобны.
24. **Рондо** [А-В-А1-С-А2...А] – это форма, основанная на **принципе чередования** начальной темы, называемой **рефреном** и излагаемой не менее **трех раз**, с **контрастными темами**, называемыми **эпизодами**.
25. **Вариации** – это форма, состоящая из **темы**, излагаемой в **простой двух или трехчастной форме** и ряда ее **видоизмененных повторений**, называемых **вариациями**.

Третья группа

26. **Сонатная форма и ее разновидности** – это **высший тип** инструментальной **формы первых частей симфоний, концертов, сонат венских классиков**, в основе которых лежит **тематический и тональный контраст** между **двумя темами-образами**, называемыми **главной и побочной партиями**, излагаемыми в **экспозиции в разных тональностях**, а в репризе в **одной** главной тональности..
27. **Сонатная форма классического типа (сонатное аллегро)** – это форма, состоящая из **экспозиции, разработки и репризы**, основанных на **контрасте двух тем**, называемых **главной и побочной партиями**, излагаемых в **экспозиции в разных тональностях**, а в репризе – в **одной главной тональности**.

28. **Сонатная форма с двойной экспозицией** – это форма, используемая в **первой части жанра классического концерта**, состоящая из **двух экспозиций**, оркестровой и сольной, остальные части (разработка и реприза) подобны классическому типу.
29. **Сонатная форма без разработки** – это форма, состоящая из **двух частей**: экспозиции и репризы, соединенных связующим построением.
30. **Сонатная форма с эпизодом вместо разработки** – это форма, в которой вслед за экспозицией излагается **новый эпизодический материал**, а не разработка, после чего идет реприза.

Четвертая группа

31. **Циклические формы и жанры** – это самые крупные по масштабам **музыкально-концертные** формы, состоящие из **нескольких** (от 3-х до 20-ти и более) **частей, пьес, номеров, самостоятельных и контрастных** между собой **по содержанию, законченных по форме**, но **объединенных** общей идеей, темой, программой.
32. **Сюита** – это циклическая форма, состоящая из нескольких: **от 3,4-х до 20-ти и более** самостоятельных и контрастных по содержанию, законченных по форме пьес, частей, номеров, объединенных одной темой или программой, или какими-либо **общими музыкальными средствами**.
33. **Сонатно-симфонический цикл** – это крупная циклическая форма, состоящая из 3-х или 4-х самостоятельных, контрастных по содержанию и законченных по форме частей, **первая** из которых пишется **в сонатной форме**.
34. **Вокальный цикл** – это циклическая форма **камерной музыки**, состоящая из нескольких (от 3-х – 4-х до 10-ти и более) **песен** или **романсов**, самостоятельных, контрастных по содержанию, законченных по форме, объединенных **общим замыслом поэтического текста**, предназначенная для **солиста** и **инструментального сопровождения**.
35. **Кантата** – это циклическое **вокально-инструментальное** произведение для **хора, солистов и оркестра**, в большинстве случаев **лирического** или **лирико-эпического содержания**.
36. **Оратория** – это крупное циклическое **вокально-симфоническое** произведение для **хора, солистов и оркестра**, написанное на **драматический сюжет** и предназначенное для **концертного исполнения**.

Пятая группа

37. **Музыкально-сценические**, или **музыкально-театральные формы и жанры** – это произведения, исполняемые на театральной сцене, основанные на **синтезе разных видов искусств с главенством музыки** и содержащие взаимодействие разнообразных музыкальных **жанров, структур, средств**.
38. **Опера** – это музыкально-драматическое произведение, основанное на **синтезе музыки, слова и сценического действия** являющееся жанром музыкально-театрального искусства.

39. **Балет** – это жанр музыкально-сценического искусства, **содержание** которого передаётся с помощью **музыкально-хореографических образов**.

3-ий блок тем: «Средства музыкальной выразительности»

Первая группа

40. **Мелодия в широком значении** – это **одноголосно** выраженная мысль, образ, тема, **горизонталь** в музыке.
41. **Мелодия в узком значении** – это **взаимодействие** всей совокупности музыкальных **интонаций**, определяющих её содержание, чаще всего, **верхний голос темы**.
42. **Интонация** – это **наименьший** выразительный элемент музыки, состоящий из 3-5,6 звуков, создающих **образно-смысловое единство**.
43. **Тема** – это воплощение музыкального образа в **многоголосии** с помощью **мелодии** и **сопровождающих её голосов** в гомофонно-гармонической музыке.
44. **Тематизм**, или тематическое содержание – это **совокупность всех тем**, используемых в музыкальном произведении в их экспозиционном, развивающем и репризном изложении.
45. **Ритм в широком значении** – это организатор **музыкального времени**.
Ритм в узком значении – это организованная последовательность **длительностей звуков**.
46. **Метр в широком значении** – это **тактовая** организация музыки.
Метр в узком значении – это соотношение **сильных и слабых долей** внутри такта.
47. **Лад в широком значении** – это согласованность звуков **по высоте**, или организованные **звукоряды с опорным тоном**.
48. **Лад в узком значении** – (для мажоро-минорной тональной системы квинтового круга) – это **семиступенные звукоряды**, все тоны которых взаимосвязаны по **принципу тяготения** неустойчивых звуков в устойчивые и расположены по **чистым квинтам** с наличием двух полутонов и **опорного тона**, называемого **тоникой**.
49. **Тональность** – это **высота** расположения лада.
50. **Гармония в широком значении** – это **вертикаль** в музыке.
Гармония в узком значении – это **аккорды** и их закономерная последовательность по классическому принципу **функционального соотношения** (Т – S – D – Т).
51. **Фактура в широком значении** – это все **звукоряды** произведения, или **музыкальная ткань**, музыкально-тематический материал.

52. **Фактура в узком значении** – это **способ изложения** музыкального произведения, учитывающий функции и взаимодействие всех его голосов.

Вторая группа

53. **Тембр** – это **окраска звука**, специфические, индивидуальные признаки звучания голоса, инструмента, выражаемые разными способами и штрихами.

54. **Диалпазон** – это **звуковой объем** голоса или инструмента.

55. **Регистр** – это **часть диапазона** певческого голоса или инструмента, характеризующаяся **единым тембром**.

56. **Темп** – это **скорость** движения в музыке, определяемая **числом метрических долей в единицу времени**.

57. **Агогика** – это **отклонение реальной длительности** звуков и пауз от **указанных в нотах соотношений**, применяемые в целях выразительности музыкального исполнения.

58. **Динамика в широком значении** – это **степень интенсивности и напряжённости** внутреннего развития **музыки**, т.е. любое изменение в музыкальном развитии.

59. **Динамика в узком значении** – это **громкость**, сила и мощность звучания музыкального произведения.

60. **Артикуляция** – это **способ исполнения** на музыкальном инструменте или голосом **последовательности звуков**, определяемое их слитностью или расчленённостью.

**ФОРМЫ МЫШЛЕНИЯ,
ИЛИ МЕТОДЫ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**
(для курсовой и дипломной работ)

Анализ – (от греч – разложение), 1) расчленение (мысленное или реальное) объектов на элементы (части, свойства, признаки) с целью познания его внутренних и внешних черт. 2) синоним научного исследования вообще.

Синтез – (от греч – соединение), соединение (мысленное или реальное) различных элементов объекта в единое целое (систему).

Анализ и синтез неразрывно связаны друг с другом.

Сравнение, установление соотношения между разными элементами, частями объекта с целью выявления *сходства* или *различия* между ними.

Абстрагирование – (от лат – отвлечение), форма познания, основанная на мысленном выделении *существенных* свойств и связей объекта и отвлечении от других *частных, несущественных* его свойств и связей. Понятие абстрактное противопоставляется конкретному.

Обобщение – переход на более высокую ступень абстракции путем выявления *общих признаков (свойств, отношений, тенденций развития и т.п)* предметов рассматриваемой области.

Генерализация (от лат. – общий, главный), обобщение, логический *переход от частного к общему*, подчинение частных явлений общему принципу.

Системный анализ – *совокупность методов, средств, используемых для подготовки и обоснования решений* по сложным проблемам политического, военного, социального, экономического, научного, технического характера. Опирается на системный подход.

Системный подход – направление методологии научного познания и социальной практики, в основе которого лежит *рассмотрение объектов как систем*; ориентирует исследование *на раскрытие целостности объекта, на выявление многообразных типов связей в нем и сведение их в единую теоретическую картину*.

Классификация – (от лат – разряд, класс), *система соподчиненных понятий* какой-либо области знания или деятельности человека, используемая как *средство для установления связей между этими понятиями*. Другими словами, группировка объектов по каким-либо общим признакам.

Индукция – (от лат. – наведение), умозаключение, рассуждение от частных факторов к *общему утверждению* по законам логики.

Дедукция – (от лат. – выведение), умозаключение, рассуждение *от общих утверждений к частным фактам, элементам.*

Метод – (от греч. – путь исследования, теория, учение), *способ достижения какой-либо цели, решения конкретной задачи, совокупность приемов практического и теоретического освоения (познания) действительности, а также мира искусства.*

Методология – (от греч. Метод и логия) – *учение о структуре, логической организации, методах и средствах деятельности.*

Методологическая наука – *учение о принципах построения, формах и способах научного познания.*

Методика – совокупность методов обучения чему-либо, практического выполнения чего-либо, а также наука о методах обучения.

Определение – формулировка, объяснение, раскрывающее разъясняющее содержание, смысл какого-либо предмета, понятия явления объективного или субъективного мира.

Тип – форма, вид чего-либо, обладающие определенными признаками, а также образец, которому соответствует известная группа предметов, явлений.

Типичный – обладающий особенностями, свойственными какому-либо типу, характерный.

МУЗЫКА КАК ВИД ИСКУССТВА

Искусство – это творчество, которое отражает и воспроизводит действительность в художественных образах. Искусство является: 1) формой общественного сознания; 2) специфическим способом духовно-практического освоения мира. Каждое произведение искусства существует для единства: 1) созидания; 2) познания; 3) оценки; 4) человеческого общения.

Музыка (с греч. – искусство муз) – **это вид искусства, в котором переживания, чувства и мысли выражаются звуковым интонационно-ритмическим языком.** Музыка – это «искусство интонационного смысла» (Б.В.Асафьев). она выражает мысли и эмоции человека в слышимой форме, воздействуя на разум, душу и психику людей.

Музыка в ряду искусств относится : 1) к неизобразительным; 2) к временным; 3) к исполнительским видам, т.е. требующим посредника между композитором и слушателем. Данная триада – композитор-исполнитель-слушатель – охватывает все три этапа в жизни любого музыкального произведения: 1) создание композитором; 2) познание и воплощение исполнителем, интерпретация; 3) восприятие и оценка слушателем. Только в этом триединстве возможно полноценное существование музыки в обществе.

Музыкальное искусство – это музыкальное творчество, которое отражает и воспроизводит окружающую действительность с помощью звуковых музыкальных образов.

Содержание музыки. Музыка из разных видов эмоций более всего свойственно воплощать **настроение**: веселье, грусть, бодрость, уныние, нежность, уверенность, тревогу и т.д. Кроме этого, **интеллектуальные и волевые качества личности**: задумчивость, решительность, энергичность, инертность, порывистость, сдержанность, упорство, легкомыслие, серьезность и т.д. Это позволяет раскрыть в музыке **целостно-выраженные характеры**. Музыку определяют, прежде всего, как «язык души» (А.Н.Серов).

В музыкальное содержание входят также **художественные мысли**. Однако музыка может выразить отнюдь не все виды мыслей. Например, ей не свойственны: конкретные мысли-сообщения о каких-либо фактах, или предельно-абстрактные, не вызывающие эмоциональных и наглядно-образных ассоциаций. Однако, мысли-обобщения, выражающие в динамичных явлениях социальное и психическое состояние общества относящиеся к нравственным качествам, чертам характера и эмоциональным состояниям человека, героя, а также взаимоотношения людей ей достигнуты в высшей мере.

Стремясь к более широкому охвату мира философских и социальных идей, композиторы обращаются к **синтезу музыки со словом** (вокальная, вокально-инструментальная, программная инструментальная музыка), благодаря чему

расширяется и обогащается круг музыкального содержания. Сравнительно малое место в музыке занимает *изобразительность*, т.е. наглядные образы конкретных явлений. Среди них более всего используются *образы природы, портреты людей, сценки из жизни*.

Материальным воплощением содержания в музыке, а также ее единственным способом существования *служит музыкальная форма*. В ней мысли, чувства, образы, созданные композитором, реализуются с помощью *системы средств музыкальной выразительности – музыкального языка*, образующих музыкальную форму. Музыкальная форма вторична по отношению к содержанию и подчинена ему. В то же время она обладает и *относительной самостоятельностью*, воздействуя на содержание и формируя его внутреннее строение, образуя диалектическое единство. Новое содержание ведет к обновлению музыкальной формы.

Соотношение между композиторским творчеством и музыкальным исполнительством различно в разные исторические эпохи, в разных национальных культурах в разных социальных слоях общества. Музыкальное исполнительство сегодня – важнейшая часть культуры. **Музыкальное исполнительство – это творческий процесс воссоздания музыкального произведения средствами исполнительского мастерства**. Только с помощью *художественной интерпретации* музыканта-исполнителя музыкальное сочинение остается в сознании, душе, памяти слушателя как музыка живая, слышанная, прозвучавшая. Эта особенность музыки, заложена в ее природе, есть единственный способ и возможность коммуникативного обмена, разговора, диалога композитора с теми, для кого она создается, т.е. со слушателями. И в этом смысле на исполнителя ложится огромный груз серьезного, ответственного отношения к любому исполнению музыки.

Не случайно, говорят об этом: талант исполнителя, должен равняться таланту композитора, что является и оценкой исполнительского мастерства.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь
Вучэбна-метадычнае аб'яднанне па адукацыі
ў галіне культуры і мастацтваў

ЗАЦВЯРДЖАЮ

Першы намеснік Міністра адукацыі
Рэспублікі Беларусь

_____ В. А. Богуш

« _____ » _____ 2016 г.

Рэгістрацыйны № ТД- _____ /тып.

ТЭОРЫЯ МУЗЫКІ

(сальфеджыя, гармонія, поліфанія, аналіз музычных форм)

*Тыпавая вучэбная праграма па вучэбнай дысцыпліне
для спецыяльнасцей:*

1-16 01 10 Пение (по направлениям);

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

1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям)

направлений специальностей:

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

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

УЗГОДНЕНА

Начальнік аддзела

ўстаноў адукацыі і работы

з творчай моладдзю

Міністэрства культуры

Рэспублікі Беларусь

_____ А. Р. Гуляева

« _____ » _____ 2015 г.

Старшыня Вучэбна-метадычнага

аб'яднання па адукацыі

ў галіне культуры і мастацтваў

_____ Ю. П. Бондар

« _____ » _____ 2015 г.

УЗГОДНЕНА

Начальнік упраўлення вышэйшай

адукацыі Міністэрства адукацыі

Рэспублікі Беларусь

_____ С. І. Раманюк

« _____ » _____ 2016 г.

Прарэктар па навукова-метадычнай

работе дзяржаўнай установы адукацыі

«Рэспубліканскі інстытут вышэйшай

школы»

_____ І. У. Цітовіч

« _____ » _____ 2016 г.

Эксперт-нормакантралёр

« _____ » _____ 2016 г.

Мінск

2016

СКЛАДАЛЬНІКІ:

Н. І. Дожына, загадчык кафедры тэорыі музыкі і музычнай адукацыі ўстанавы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт;

Р. Р. Каленька, дацэнт кафедры тэорыі музыкі і музычнай адукацыі ўстанавы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт;

А. Э. Міланіч, дацэнт кафедры тэорыі музыкі і музычнай адукацыі ўстанавы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», кандыдат мастацтвазнаўства;

І. У. Ухава, дацэнт кафедры тэорыі музыкі і музычнай адукацыі ўстанавы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт;

Н. М. Хадзінская, дацэнт кафедры тэорыі музыкі і музычнай адукацыі ўстанавы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт

РЭЦЭНЗЕНТЫ:

кафедра тэорыі і методыкі выкладання мастацтва ўстанавы адукацыі «Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя М. Танка»;

Т. А. Цітова, дацэнт кафедры тэорыі музыкі ўстанавы адукацыі «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт

РЭКАМЕНДАВАНА ДА ЗАЦВЯРДЖЭННЯ Ё ЯКАСЦІ ТЫПАВОЙ:

кафедрай тэорыі музыкі і музычнай адукацыі ўстанавы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў» (пратакол № 7 ад 19.02.2015 г.);

прэзідыумам навукова-метадычнага савета ўстанавы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў» (пратакол № 4 ад 12.03.2015 г.);

навукова-метадычным саветам па мастацтве музыкі Вучэбна-метадычнага аб'яднання па адукацыі ў галіне культуры і мастацтваў (пратакол № 21 ад 18.06.2015 г.);

навукова-метадычным саветам па народнай творчасці Вучэбна-метадычнага аб'яднання па адукацыі ў галіне культуры і мастацтваў (пратакол № 7 ад 04.06.2015 г.)

Адказы за рэдакцыю: В. Б. Кудласевіч

Адказы за выпуск: Н. І. Дожына

ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Тыпавая вучэбная праграма па вучэбнай дысцыпліне «Тэорыя музыкі (сальфеджыя, гармонія, поліфанія, аналіз музычных форм)» распрацавана для ўстаноў вышэйшай адукацыі Рэспублікі Беларусь у адпаведнасці з патрабаваннямі адукацыйных стандартаў па спецыяльнасцях 1-18 01 01 «Народная творчасць (па напрамках)»; 1-16 01 10 «Спевы (па напрамках)»; 1-16 01 06 «Духавыя інструменты (па напрамках)».

Раздзелы музычна-тэарэтычнага цыкла (сальфеджыя, гармонія, поліфанія і аналіз музычных форм) з'яўляюцца тым неабходным падмуркам, без якога немагчыма навучанне, прафесійнае станаўленне і дзейнасць спецыяліста ў галіне музычнага мастацтва.

Спецыфіка накіраванасці раздэлаў музычна-тэарэтычнага цыкла заснавана на цеснай сувязі з іншымі дысцыплінамі цыкла спецыяльных дысцыплін і дысцыплін спецыялізацыі розных напрамкаў. Веды, уменні і навыкі па сальфеджыя, гармоніі, поліфаніі і аналізе музычных форм неабходны для засваення спецінструменту, інструментазнаўства і інструментоўкі, дырыжыравання, харавога і аркестравага класа.

Сальфеджыя ў агульнай сістэме прафесійнай музычнай адукацыі з'яўляецца практычнай дысцыплінай, якая дазваляе дасягнуць адпаведнага для сучаснага прафесійнага музыканта ўзроўню развіцця музычнага слыху, вакальна-інтанацыйных навыкаў у выніку паслядоўнай, сістэматычнай трэніроўкі, прадуманай сістэмы заняткаў, штотыднёвай праверкі якасці выканання дамашніх заданняў.

Асноўнай мэтай раздзела «Сальфеджыя» на факультэтах музычнага мастацтва з'яўляецца захаванне і развіццё слыхавых і пеўчых навыкаў, набытых студэнтамі ў сярэдніх адукацыйных навучальных установах – музычных школах, школах з эстэтычным ухілам, музычных вучылішчах, каледжах мастацтваў.

Задачы раздзела:

- фарміраванне навыкаў дакладнага інтанавання і вызначэння на слых розных элементаў музычнай мовы;
- развіццё ўнутранага музычнага слыху, памяці, адчування метрарытму;
- развіццё навыкаў свабоднага чытання з ліста аднагалосных музычных узораў, гарманічнага і асэнсаванага ансамблевага спявання шматгалосся;
- выпрацоўка навыкаў аналітычнага мыслення, ведання элементаў сінтаксічных структур музычных твораў розных стыляў і жанраў.

У выніку вывучэння раздзела студэнт павінен *ведаць*:

- асноўныя лады і складаныя метрарытмічныя малюнкi;
 - вызначэнні гукарада і лада, інтэрвалу і акорда і іх відаў;
 - паняцці дыятонікі і храматыкі, адхілення і мадуляцыі і г.д.;
 - заканамернасці адхілення і мадуляцыі ў аднагалосці і шматгалосці;
 - асноўныя стылістычныя заканамернасці арганізацыі музыкі ХХ ст.;
- умець:*

– пець з ліста свабодна ў тэмпе, зададзеным аўтарам, без суправаджэння складаныя ў інтанацыйных, метрарытмічных адносінах мелодыі твораў розных эпох, стылявой накіраванасці;

– выконваць з тэкстам рамансы, песні з акампанеентам на фартэпіяна ці іншым інструменце;

– спяваць адзін голас шматгалосся, выконваючы іншыя галасы на фартэпіяна, спяваць у ансамблі;

– спяваць паступовыя мадуляцыі ў форме перыяду;

– запісваць складаныя ў інтанацыйных, метрарытмічных адносінах аднагалосныя дыктанты;

– запісваць шматгалосныя дыктанты з колькасцю галасоў ад двух да чатырох гамафонна-гарманічнага і поліфанічнага складоў;

– рабіць слыхавы аналіз урыўкаў твораў з вызначэннем іх танальнага плана і гарманічнага развіцця;

– транспанаваць у сальфеджыраванні і на фартэпіяна;

валодаць:

– свабодным сальфеджыраваннем з ліста аднагалосся і двухгалосся дастатковай ступені складанасці сола і ў ансамблі;

– аналізам на слых і ў запісы адна- і шматгалосных музычных дыктантаў з адхіленнямі і мадуляцыямі;

– дакладным інтанаваннем аднагалосных мелодый пэўнай ступені складанасці і адным з галасоў шматгалосся;

– навыкамі суправаджэння мелодыі літарна-лічбавымі абазначэннямі.

Раздзел «Гармонія» займае адно з найважнейшых месцаў у сістэме падрыхтоўкі спецыялістаў музычных спецыялізацый устаноў вышэйшай адукацыі культуры і мастацтваў. Разам з іншымі раздзелаў музычна-тэарэтычнага цыкла (сальфеджыя, поліфанія, аналізам музычных форм), цыкла спецыяльных дысцыплін (інструментазнаўствам і інструментаўкай, дырыжыраваннем, спецінструментам і г.д.), з якімі гармонія цесна звязана, яна павінна стымуляваць развіццё ў студэнтаў прыродных музыкальных здольнасцей, аналітычных і творчых навыкаў. Набытыя веды па тыпах раскладу, сувязі акордаў, логіцы голасавядзення, пераўтварэнні музычнай тканіны дапамагаюць вырашэнню практычных задач, якія паўстаюць перад кіраўнікамі

самадзейнага калектыву, – перакласці твор для іншага выканальніцкага саставу, зрабіць апрацоўку ці аранжыроўку песні, стварыць уласныя творчыя работы.

Раздзел мае на *мэце* сфарміраваць у студэнтаў уяўленне пра гармонію як адзін з важнейшых канструктыўных элементаў музыкі, даць разуменне формаўтваральных, выразных магчымасцей гармоніі.

Задачы раздзела:

- даць неабходныя веды высноў класіка-рамантычнай гармоніі;
- акрэсліць асноўныя тэндэнцыі развіцця гарманічнай мовы музыкі XX ст.;
- прывіць навыкі гарманічнага аналізу;
- развіць творчыя навыкі.

У выніку вывучэння раздзела студэнт павінен *ведаць*:

- асноўныя сродкі гарманічнай мовы (акорды, лады, тэорыю мадуляцыі і г.д.);
- выразныя, форма- і стылеўтваральныя якасці і магчымасці гармоніі;
- разнастайнасці фактурнага пераўтварэння гармоніі;
- тэндэнцыі сучаснага развіцця гармоніі;

умець:

- гарманізаваць мелодыю;
- падабраць адпаведную гармонію да песні, раманса і выканаць іх на фартэпіяна;
- сыграць мадуляцыйны перыяд з ужываннем розных тыпаў мадуляцыі, секвенцыі, кадэнцыі, адхіленні, вырашэнні акордаў і г.д.;
- выканаць творчыя заданні сярэдняй складанасці (напрыклад, завершыць прапанаваны музычны фрагмент у дадзеных фактурных і гарманічных умовах);
- ахарактарызаваць гарманічныя сродкі ў кантэксце зместу і формы музычнага твора;

валодаць:

- гарманізацыяй мелодыі ў чатырохгалосным складзе;
- выкарыстаннем гамафоннай фактуры пры падборы акампанементу да песні ці раманса;
- аналізам сродкаў гарманічнай мовы.

Вывучэнне поліфаніі з’яўляецца наступнай неабходнай ступенню пасля гармоніі. Храналагічна яе метады, жанры і формы папярэднічаюць у гісторыі гамафонна-гарманічнаму складу і формам гамафоннай музыкі. Раздзел мае на *мэце* паглыбленне агульнакультурнай, музычна-тэарэтычнай, прафесійнай падрыхтоўкі студэнтаў шляхам знаёмства з пачатковым этапам фарміравання прафесійнай еўрапейскай музыкі.

Задачы раздзела:

– авалодванне метадамі поліфанічнага пісьма ў розных поліфанічных складах;

– засваенне метадаў поліфанічнага аналізу;

– знаёмства з асноўнымі стылямі і жанрамі поліфанічнай музыкі;

– выяўленне месца поліфаніі, яе прыёмаў і форм у музыцы розных эпох – ад Сярэднявек да нашых дзён.

У выніку вывучэння поліфаніі студэнт павінен *ведаць*:

– прыцыпы контрапунктавання галасоў, усе віды поліфанічнага складу і асноўныя прыёмы поліфанічнага развіцця;

– месца поліфаніі, яе прыёмаў і форм у музыцы розных эпох (ад Сярэднявек да нашых дзён);

– прыцыпы пабудовы і галоўныя элементы фугі;

– асноўныя этапы развіцця, стылі і жанры поліфанічнай музыкі;

умець:

– адрозніваць поліфанічныя творы строгага і свабоднага стылю і розныя тыпы поліфанічнай фактуры;

– характарызаваць імітацыйную, рознатэмную і падгалосачную поліфанію і складаць іх прыклады;

– выяўляць і характарызаваць поліфанічныя прыёмы і формы ў гамафонных стылях;

валодаць:

– прыёмамі поліфанічнага пісьма ў розных поліфанічных складах;

– метадамі аналізу поліфанічнай фактуры ў музычных творах розных стылявых напрамкаў;

– тэхнікай сачынення невялікіх твораў поліфанічнага складу (поліфанічныя варыяцыі, апрацоўкі народных песень, фугета альбо фугата).

Набытыя ў ходзе вывучэння раздзела навыкі дапамогуць у практычнай выканальніцкай дзейнасці студэнтаў.

Аналіз музычных форм завяршае цыкл музычна-тэарэтычных раздзелаў тэорыі музыкі і абагульняе веды і навыкі, атрыманыя студэнтамі. Сваёй *мэтай* ён ставіць выпрацоўку комплекснага падыходу да музычнага твора, асэнсаванне яго жанравай прыроды, стылявой прыналежнасці, эмацыянальна-сэнсавага зместу, увасобленых у яго гуках, разуменне логікі музычнай формы, выхаванне ў студэнтаў погляду на музычную форму як жывы, гнуткі працэс вобразна-структурнага развіцця.

Мэтавая накіраванасць раздзела прадугледжвае вырашэнне шэрагу наступных *задач*:

– вызначэнне знешніх атрыбутаў пабудовы музычнага твора: паслядоўнасці і маштабаў раздзелаў, іх тэматычных суадносін, танальна-гарманічнага плана;

– усведамленне зместу твора, працэсу станаўлення яго вобразаў, дынамічнага тону развіцця;

– акрэсленне жанравых сродкаў твораў і сродкаў выразнасці музычнага зместу, вызначэнне іх тыповых і індывідуальных рыс;

– выяўленне ў музычным творы характэрных прыкмет гістарычнага, нацыянальнага, індывідуальнага кампазітарскага стыляў.

У выніку вивучэння аналізу музычных форм студэнты павінны *ведаць*:

– вызначэнні музычнага жанру, мовы, стылю, сродкаў музычнай выразнасці;

– структуры простых, складаных і цыклічных форм;

– тыпы музычнага аналізу;

умець:

– вызначаць знешнія атрыбуты пабудовы музычнага твора: паслядоўнасці і маштабы раздзелаў, іх тэматычныя суадносіны, танальна-гарманічны план;

– усведамляць змест музычнага твора праз аналіз сродкаў яго музычнай выразнасці;

– выяўляць тыповыя і індывідуальныя рысы пабудовы твораў і іх спецыфічныя сродкі выразнасці;

– вылучаць характэрныя прыкметы гістарычнага, нацыянальнага, індывідуальна-аўтарскага кампазітарскага стыляў;

валодаць:

– практычнымі навыкамі вызначэння асноўных тыпаў музычных форм;

– ведамі гісторыі і тэорыі класічных музычных форм і іх эвалюцыі ў музыцы XIX–XX стст.;

– метадыкай жанравага, стылявога і цэласнага аналізу інструментальных і вакальных твораў;

– аналізам пабудовы музычнага твора, вызначэннем тэматыкі, танальнага плана, маштабаў і функцый яго раздзелаў;

– практычнымі навыкамі вызначэння асноўных тыпаў музычных форм;

– выяўленнем у музычным творы характэрных прыкмет гістарычнага, нацыянальнага, індывідуальнага кампазітарскага стыляў.

Засваенне адукацыйнай праграмы па вучэбнай дысцыпліне па спецыяльнасцях 1-18 01 01 «Народная творчасць (па напрамках)»; 1-16 01 10 «Спевы (па напрамках)»; 1-16 01 06 «Духавыя інструменты (па напрамках)» павінна забяспечыць фарміраванне наступных груп кампетэнцый.

Акадэмічныя кампетэнцыі.

- ✓ Умець выкарыстоўваць базавыя навукова-тэарэтычныя веды для вырашэння тэарэтычных і творчых задач.
- ✓ Валодаць сістэмным і параўнальным аналізам.
- ✓ Валодаць даследчымі навыкамі.

Сацыяльна-асобасныя кампетэнцыі.

- ✓ Валодаць каштоўнасцямі і прынцыпамі, прынятымі ў грамадстве.
- ✓ Быць здольным да сацыяльнага ўзаемадзеяння.

Прафесійныя кампетэнцыі.

Арганізацыйна-кіраўніцкая дзейнасць

- ✓ Ажыццяўляць неабходныя маркетынжавыя дзеянні для складання прагнозу эфектыўнасці калектыву, знаходзіць неабходныя фінансавыя сродкі для яго рэалізацыі.

Педагагічная дзейнасць

- ✓ Выкладаць спецыяльныя музычныя дысцыпліны, вывучаць перадавы педагагічны і выканальніцкі вопыт, творча карыстацца ім у сваёй музычна-педагагічнай дзейнасці.

Выканальніцкая дзейнасць

- ✓ Планаваць рэпертуар уласных мастацкіх (музычных) твораў.
- ✓ Працаваць з крыніцамі рэпертуару, літаратурай па народнай творчасці.
- ✓ Выступаць у якасці акцёра-выканаўцы ў прафесійных і аматарскіх музычных калектывах, драматычных тэатрах, музычных тэатрах, тэатрах-студыях, на радыё, тэлебачанні, у канцэртных установах.
- ✓ Рабіць уласныя аранжыроўкі, інструментоўкі, апрацоўкі і пераклады для харавых калектываў, аркестраў, ансамблей.
- ✓ Арганізоўваць работу па падрыхтоўцы навуковых артыкулаў, паведамленняў, рэфератаў і заявак на фінансаванне навуковых, адукацыйных і інавацыйных праектаў па народнай творчасці і асабіста ўдзельнічаць у ёй.

На вывучэнне вучэбнай дысцыпліны «Тэорыя музыкі (сальфеджыя, гармонія, поліфанія, аналіз музычных форм)» для спецыяльнасці 1-18 01 01 «Народная творчасць» (па напрамках спецыяльнасцей 1-18 01 01- 01

«Народная творчасць (хараваая музыка)» і 1-18 01 01-02 «Народная творчасць (інструментальная музыка)»; напрамкаў спецыяльнасцей 1-16 01 06-11 «Духавыя інструменты (народныя)», 1-16 01 10-02 «Спевы (народныя)» прадугледжана ўсяго 300 гадзін, у тым ліку 176 аўдыторных (практычных) заняткаў.

На вывучэнне вучэбнай дысцыпліны для спецыяльнасці 1-16 01 06 «Духавыя інструменты (па напрамках)» прадугледжана ўсяго 194 гадзіны, у тым ліку 106 аўдыторных (практычных) заняткаў.

На вывучэнне вучэбнай дысцыпліны для напрамку спецыяльнасці 1-16 01 10 – 01 «Спевы (акадэмічныя)» прадугледжана ўсяго 140 гадзін, у тым ліку 70 аўдыторных (практычных) заняткаў. Сальфеджыя вывучаецца як асобная дысцыпліна і не ўваходзіць у дысцыпліну «Тэорыя музыкі».

Формы кантролю ведаў – залік, экзамены.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУЖИ

ПРЫКЛАДНЫ ТЭМАТЫЧНЫ ПЛАН

для спецыяльнасці 1-18 01 01 «Народная творчасць (па напрамках)» (для напрамкаў спецыяльнасцей 1-18 01 01- 01 «Народная творчасць (харавая музыка)» і 1-18 01 01-02 «Народная творчасць (інструментальная музыка)); для напрамкаў спецыяльнасцей 1-16 01 06 -11 «Духавыя інструменты (народныя)» і 1-16 01 10-02 «Спевы (народныя)»

Раздзелы і тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін	
	практ.	
Раздзел I. Сальфеджыя		
Тэма 1. Меладычныя дыятонака і храматыка		
1.1. Народна-ладавая дыятонака	8	
1.2. Унутрыладавая альтэрацыя і меладычны храматызм		
Тэма 2. Мадуляцыйная храматыка: адхіленне і мадуляцыя		
2.1. Мадуляцыйны храматызм і адхіленні ў роднасныя танальнасці	8	
2.2. Паступовая, энгарманічная і эліптычная мадуляцыі		
Тэма 3. Стылістычныя асаблівасці музыкі XX ст. Ладагука-вышыннасць		
3.1. Мажора-мінорная сістэма і акордыка XX ст.	14	
3.2. Блюзавы лад і джазавая акордыка		
3.3. Храматычная танальнасць і мадальнасць		
3.4. Поліструктурныя з'явы ў галіне гукавышыннасці		
Тэма 4. Стылістычныя асаблівасці музыкі XX ст. Метрарытм		
4.1. Метрарытм XX ст. Поліструктурныя з'явы ў галіне метрарытму	8	
Усяго...		38
Раздзел II. Гармонія		
Тэма 1. Асноўныя музычна-тэарэтычныя паняцці гармоніі		
1.1. Гармонія, яе сувязь з іншымі кампанентамі музычнай мовы	6	
1.2. Акорд як асноўная адзінка гарманічнай мовы		
1.3. Гармонія і лад		
1.4. Гармонія і форма		
Тэма 2. Трохгучча і септакорды з абарачэннямі		
2.1. Трохгучча галоўных і пабочных ступеняў з абарачэннямі	10	
2.2. Септакорды галоўных і пабочных ступеняў з абарачэннямі		
Тэма 3. Прыёмы фактурнага пераўтварэння гармоніі	4	

3.1. Асноўныя прыёмы меладычнай фігурацыі	
3.2. Гармонія і фактура	
Тэма 4. Альтэрацыйная храматыка	
4.1. Гістарычны працэс засваення храматыкі	6
4.2. Альтэрацыя акордаў субдамінантнай групы	
4.3. Альтэрацыя акордаў дамінантнай групы	
Тэма 5. Мадуляцыйная храматыка: адхіленні	
5.1. Адхіленні ў танальнасці I ступені роднасці	8
5.2. Эліпсіс	
Тэма 6. Мадуляцыя	
6.1. Агульная тэорыя мадуляцыі	12
6.2. Паступовая мадуляцыя ў танальнасці I, II ступеняў роднасці	
6.3. Раптоўная мадуляцыя без энгарманізму (паскораная мадуляцыя)	
6.4. Раптоўная энгарманічная мадуляцыя. Іншыя спосабы мадулявання	
Тэма 7. Храматыка мажора-мінору і віды храматычных структур у музыцы XX ст.	
7.1. Мажора-мінор	6
7.2. Акордыка, танальнасць, тэхнікі кампазіцыі ў музыцы XX ст.	
Усяго...	52
Раздзел III. Поліфанія	
Тэма 1. Поліфанія і гамафонія	4
1.1. Поліфанія і гамафонія. Віды поліфаніі і іх паходжанне	
1.2. Асноўныя этапы гісторыі поліфаніі. Строгі і свабодны стылі	
Тэма 2. Віды поліфанічнага складу і прыёмы поліфанічнага развіцця	16
2.1. Кантрасная поліфанія. Прынцыпы кантрапунктавання галасоў	
2.2. Просты і складаны кантрапункты. Віды рухомага кантрапункта	
2.3. Імітацыйная поліфанія. Віды імітацыі	
2.4. Гетэрафонія і падгалосачная поліфанія	
Тэма 3. Фуга як форма поліфанічнай музыкі	10
3.1. Асноўныя элементы фугі	
3.2. Пабудова фугі	
Усяго...	30
Раздзел IV. Аналіз музычных форм	
Тэма 1. Агульныя і спецыяльныя пытанні аналізу музычнай формы	4

1.1. Асноўныя музычна-тэарэтычныя паняцці		
1.2. Музыкальная форма ў шырокім і вузкім значэннях		
Тэма 2. Класіфікацыя музычных форм. Простыя музычныя формы		
2.1. Простыя формы ў інструментальнай і вакальнай музыцы	12	
2.2. Функцыі частак, тыпы выкладання, прынцыпы развіцця ў музычнай форме		
Тэма 3. Складаныя музычныя формы		
3.1. Складаная трохчасткавая форма ў інструментальнай і вакальнай музыцы	12	
3.2. Форма ронда		
3.3. Форма варыяцый		
3.4. Прамежкавыя формы		
Тэма 4. Санатная форма і яе разнавіднасці		
4.1. Санатная форма венскіх класікаў: экспазіцыя, распрацоўка, рэпрыза	10	
4.2. Разнавіднасці санатнай формы		
Тэма 5. Цыклічныя формы		
5.1. Цыклічныя формы ў інструментальнай музыцы: сюіта, санатна-сімфанічны цыкл	4	
5.2. Цыклічныя формы ў вакальнай і вакальна-сімфанічнай музыцы: вакальны цыкл, кантатна-аратарыяльныя формы і жанры		
5.3. Музыкальна-тэатральныя формы і жанры		
Тэма 6. Сродкі музычнай выразнасці		
6.1. Мелодыя, рытм, метр, лад, танальнасць, гармонія, фактура: азначэнне, індывідуальныя рысы	14	
6.2. Тэмбр, рэгістр, дыяпазон, тэмп, агогіка, дынаміка, артыкуляцыя: азначэнне, індывідуальныя рысы		
	Усяго...	56
	Разам...	176

ПРЫКЛАДНЫ ТЭМАТЫЧНЫ ПЛАН

для спецыяльнасці 1-16 01 06 «Духавыя інструменты (па напрамках)»

Раздзелы і тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін
	практ.
Раздзел I. Сальфеджыя	
Тэма 1. Меладычныя дыятоніка і храматыка	4
1.1. Народна-ладавая дыятоніка 1.2. Унутрыладавая альтэрацыя і меладычны храматызм	
Тэма 2. Мадуляцыйная храматыка: адхіленне і мадуляцыя	4
2.1. Мадуляцыйны храматызм і адхіленні ў роднасныя танальнасці 2.2. Паступовая, энгарманічная і эліптычная мадуляцыя	
Тэма 3. Стылістычныя асаблівасці музыкі XX ст. Ладагука-вышыннасць	8
3.1. Мажора-мінорная сістэма і акордыка XX ст.	
3.2. Блюзавы лад і джазавая акордыка	
3.3. Храматычная танальнасць і мадальнасць 3.4. Поліструктурныя з'явы ў галіне гукавышыннасці	
Тэма 4. Стылістычныя асаблівасці музыкі XX ст. Метрарытм	2
4.1. Метрарытм XX ст. Поліструктурныя з'явы ў галіне метрарытму	
Усяго...	18
Раздзел II. Гармонія	
Тэма 1. Асноўныя музычна-тэарэтычныя паняцці гармоніі	4
1.1. Гармонія, яе сувязь з іншымі кампанентамі музычнай мовы	
1.2. Акорд як асноўная адзінка гарманічнай мовы	
1.3. Гармонія і лад 1.4. Гармонія і форма	
Тэма 2. Трохгучча і септакорды з абарачэннямі	4
2.1. Трохгучча галоўных і пабочных ступеняў з абарачэннямі 2.2. Септакорды галоўных і пабочных ступеняў з абарачэннямі	
Тэма 3. Прыёмы фактурнага пераўтварэння гармоніі	4
3.1. Асноўныя прыёмы меладычнай фігурацыі 3.2. Гармонія і фактура	
Тэма 4. Альтэрацыйная храматыка	6

4.1. Гістарычны працэс засваення храматыкі	
4.2. Альтэрацыя акордаў субдамінантнай групы	
4.3. Альтэрацыя акордаў дамінантнай групы	
Тэма 5. Мадуляцыйная храматыка: адхіленні	
5.1. Адхіленні ў танальнасці I ступені роднасці	4
5.2. Эліпсіс	
Тэма 6. Мадуляцыя	
6.1. Агульная тэорыя мадуляцыі	
6.2. Паступовая мадуляцыя ў танальнасці I, II ступеняў роднасці	8
6.3. Раптоўная мадуляцыя без энгарманізму (паскораная мадуляцыя)	
6.4. Раптоўная энгарманічная мадуляцыя. Іншыя спосабы мадулявання	
Тэма 7. Храматыка мажора-мінору і віды храматычных структур у музыцы XX ст.	
7.1. Мажора-мінор	4
7.2. Акордыка, танальнасць, тэхнікі кампазіцыі ў музыцы XX ст.	
Усяго...	34
Раздзел III. Поліфанія	
Тэма 1. Поліфанія і гамафонія	
1.1. Поліфанія і гамафонія. Віды поліфаніі і іх паходжанне	4
1.2. Асноўныя этапы гісторыі поліфаніі. Строгі і свабодны стылі	
Тэма 2. Віды поліфанічнага складу і прыёмы поліфанічнага развіцця	
2.1. Кантрасная поліфанія. Прынцыпы кантрапунктавання галасоў	10
2.2. Просты і складаны кантрапункты. Віды рухомага кантрапункта	
2.3. Імітацыйная поліфанія. Віды імітацыі	
2.4. Гетэрафонія і падгалосачная поліфанія	
Тэма 3. Фуга як форма поліфанічнай музыкі	
3.1. Асноўныя элементы фугі	4
3.2. Пабудова фугі	
Усяго...	18
Раздзел IV. Аналіз музычных форм	
Тэма 1. Агульныя і спецыяльныя пытанні аналізу музычнай формы	
1.1. Асноўныя музычна-тэарэтычныя паняцці	2
1.2. Музычная форма ў шырокім і вузкім значэннях	

Тэма 2. Класіфікацыя музычных форм. Простыя музычныя формы		
2.1. Простыя формы ў інструментальнай і вакальнай музыцы 2.2. Функцыі частак, тыпы выкладання, прынцыпы развіцця ў музычнай форме	6	
Тэма 3. Складаныя музычныя формы		
3.1. Складаная трохчасткавая форма ў інструментальнай і вакальнай музыцы 3.2. Форма ронда 3.3. Форма варыяцый 3.4. Прамежкавыя формы	10	
Тэма 4. Санатная форма і яе разнавіднасці		
4.1. Санатная форма венскіх класікаў: экспазіцыя, распрацоўка, рэпрыза 4.2. Разнавіднасці санатнай формы	6	
Тэма 5. Цыклічныя формы		
5.1. Цыклічныя формы ў інструментальнай музыцы: сюіта, санатна-сімфанічны цыкл 5.2. Цыклічныя формы ў вакальнай і вакальна-сімфанічнай музыцы: вакальны цыкл, кантатна-аратарыяльныя формы і жанры 5.3. Музычна-тэатральныя формы і жанры	4	
Тэма 6. Сродкі музычнай выразнасці		
6.1. Мелодыя, рытм, метр, лад, танальнасць, гармонія, фактура: азначэнне, індывідуальныя рысы 6.2. Тэмбр, рэгістр, дыяпазон, тэмп, агогіка, дынаміка, артыкуляцыя: азначэнне, індывідуальныя рысы	8	
	Усяго...	36
	Разам...	106

ПРЫКЛАДНЫ ТЭМАТЫЧНЫ ПЛАН

для напрамку спецыяльнасці 1-16 01 10 – 01 «Спевы (акадэмічныя)»

Раздзелы і тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін	
	практ.	
Раздзел I. Гармонія		
Тэма 1. Асноўныя музычна-тэарэтычныя паняцці гармоніі	2	
1.1. Гармонія, яе сувязь з іншымі кампанентамі музычнай мовы		
1.2. Акорд як асноўная адзінка гарманічнай мовы		
1.3. Гармонія і лад		
1.4. Гармонія і форма		
Тэма 2. Трохгучча і септакорды з абарачэннямі	4	
2.1. Трохгучча галоўных і пабочных ступеняў з абарачэннямі 2.2. Септакорды галоўных і пабочных ступеняў з абарачэннямі		
Тэма 3. Прыёмы фактурнага пераўтварэння гармоніі	4	
3.1. Асноўныя прыёмы меладычнай фігурацыі 3.2. Гармонія і фактура		
Тэма 4. Альтэрацыйная храматыка	2	
4.1. Гістарычны працэс засваення храматыкі		
4.2. Альтэрацыя акордаў субдамінантнай групы 4.3. Альтэрацыя акордаў дамінантнай групы		
Тэма 5. Мадуляцыйная храматыка: адхіленні	4	
5.1. Адхіленні ў танальнасці I ступені роднасці 5.2. Эліпсіс		
Тэма 6. Мадуляцыя	6	
6.1. Агульная тэорыя мадуляцыі		
6.2. Паступовая мадуляцыя ў танальнасці I, II ступеняў роднасці		
6.3. Раптоўная мадуляцыя без энгарманізму (паскораная мадуляцыя) 6.4. Раптоўная энгарманічная мадуляцыя. Іншыя спосабы мадулявання		
Тэма 7. Храматыка мажора-мінору і віды храматычных структур у музыцы XX ст.	4	
7.1. Мажора-мінор 7.2. Акордыка, танальнасць, тэхнікі кампазіцыі ў музыцы XX ст.		
Усяго...		26

Раздел II. Поліфанія	
Тэма 1. Поліфанія і гамафонія	2
1.1. Поліфанія і гамафонія. Віды поліфаніі і іх паходжанне	
1.2. Асноўныя этапы гісторыі поліфаніі. Строгі і свабодны стылі	
Тэма 2. Віды поліфанічнага складу і прыёмы поліфанічнага развіцця	8
2.1. Кантрасная поліфанія. Прынцыпы кантрапунктавання галасоў	
2.2. Просты і складаны кантрапункты. Віды рухомага кантрапункта	
2.3. Імітацыйная поліфанія. Віды імітацыі	
2.4. Гетэрафонія і падгалосачная поліфанія	
Тэма 3. Фуга як форма поліфанічнай музыкі	4
3.1. Асноўныя элементы фугі	
3.2. Пабудова фугі	
Усяго...	14
Раздел III. Аналіз музычных форм	
Тэма 1. Агульныя і спецыяльныя пытанні аналізу музычнай формы	2
1.1. Асноўныя музычна-тэарэтычныя паняцці	
1.2. Музычная форма ў шырокім і вузкім значэннях	
Тэма 2. Класіфікацыя музычных форм. Простыя музычныя формы	4
2.1. Простыя формы ў інструментальнай і вакальнай музыцы	
2.2. Функцыі частак, тыпы выкладання, прынцыпы развіцця ў музычнай форме	
Тэма 3. Складаныя музычныя формы	6
3.1. Складаная трохчасткавая форма ў інструментальнай і вакальнай музыцы	
3.2. Форма ронда	
3.3. Форма варыяцый	
3.4. Прамежкавыя формы	
Тэма 4. Санатная форма і яе разнавіднасці	4
4.1. Санатная форма венскіх класікаў: экспазіцыя, распрацоўка, рэпрыза	
4.2. Разнавіднасці санатнай формы	
Тэма 5. Цыклічныя формы	4

5.1. Цыклічныя формы ў інструментальнай музыцы: сюіта, санатна-сімфанічны цыкл	
5.2. Цыклічныя формы ў вакальнай і вакальна-сімфанічнай музыцы: вакальны цыкл, кантатна-аратарыяльныя формы і жанры	
5.3. Музычна-тэатральныя формы і жанры	
Тэма 6. Сродкі музычнай выразнасці	
6.1. Мелодыя, рытм, метр, лад, танальнасць, гармонія, фактура: азначэнне, індывідуальныя рысы	10
6.2. Тэмбр, рэгістр, дыяпазон, тэмп, агогіка, дынаміка, артыкуляцыя: азначэнне, індывідуальныя рысы	
	Усяго... 30
	Разам... 70

РЕПОЗИТОРИЙ БГУДУ

ЗМЕСТ ВУЧЭБНАГА МАТЭРЫЯЛУ

Раздзел I. Сальфеджыя

Тэма 1. Меладычныя дыятоніка і храматыка

1.1. Народна-ладавая дыятоніка

Змест тэарэтычных ведаў: дыятанічныя лады народнай музыкі (вузкааб'ёмныя; сяміступенныя, пентатоніка, пераменныя); мажорны, мінорны лады і іх віды; геміёльныя лады ў народнай музыцы. Простыя і састаўныя дыятанічныя інтэрвалы. Метрарытмічныя складанасці: пункцірныя рытмы, рытмічныя групы з шаснаццатымі, трыццаць другімі і інш., сінкопы (унутрытактавыя, межтактавыя, унутрыдолевыя), віды свабоднага дзялення долі (трыёлі, квінтолі і інш.).

Сальфеджыраванне: аднагалосныя дыятанічныя мелодыі ў мажоры, міноры, манадыійных гемітонных, ангемітонных, геміёльных ладах. Беларускія народныя песні ў ладах вузкааб'ёмных, паралельна-пераменных, квінтавых і інш.; апрацоўкі народных песень з акампанентам, нескладаныя вакальныя джазавыя творы.

Вакальна-інтанацыйныя практыкаванні: гукарады дыятанічных, геміёльных ладоў з выкарыстаннем складаных рытмічных малюнкаў. Інтанаванне дыятанічных секвенцый у зададзеным рытме. Простыя дыятанічныя інтэрвалы ад зададзенага гуку ўверх і ўніз.

Слыхавы аналіз: элементы музычнай мовы – інтэрвалы простыя, састаўныя, дыятанічныя; акорды – трохгуччы, септакорды, акорды ў гарманічных паслядоўнасцях, з уключэннем абаротаў натуральна-ладавай гармоніі; асаблівасці ладавай арганізацыі музычных урыўкаў.

Музычны дыктант: запіс аднагалосных мелодый у дыятанічных, геміёльных ладах. Вусныя дыктанты з выкарыстаннем ладоў народнай музыкі, натуральнага, гарманічнага і меладычнага мажору і мінору. Замацаванне ў дыктантах змешаных, пераменных памераў, складаных метрарытмічных малюнкаў.

1.2. Унутрыладавая альтэрацыя і меладычны храматызм

Змест тэарэтычных ведаў: унутрыладавая альтэрацыя і яе характэрныя ступені ў мажоры і міноры; храматычныя інтэрвалы на ступенях мажору і мінору; меладычныя праходныя і дапаможныя храматычныя гукі ў аднагалосці. Характэрная альтэрацыя ў мажоры і міноры акордаў (трохгуччаў і септакордаў з абарачэннямі) субдамінантнай і дамінант-

най групы, у тым ліку акордаў з расчэпленымі, уведзенымі, заменнымі тонамі. Унутрытанальны эліпсіс.

Сальфеджыраванне: мелодыі з ладавай альтэрацыяй – з ліста, на памяць, з транспанаваннем. Рамансы рускіх, беларускіх і замежных кампазітараў XVIII–XIX стст. (А. Гурылёў, П. Булахаў, А. Аляб’еў, А. Варламаў, М. Глінка, А. Даргамыжскі, Ф. Ліст, Э. Грыг, М. Аладаў, А. Туранкоў, А. Багатыроў, У. Алоўнікаў і інш.). Двух- і трохгалоссе імітацыйна-поліфанічнага складу (двух- і трохгалосныя інвенцыі І. С. Баха).

Вакальна-інтанацыйныя практыкаванні: мажорныя, мінорныя гамы з ладавай альтэрацыяй; дыятанічныя, храматычныя інтэрвалы ў танальнасці і ад гуку; паслядоўнасці з дыятанічных і храматычных ступеняў. Гарманічныя паслядоўнасці з дыятанічнай, альтэрыраванай гармоніямі ў элементарным і чатырохгалосным складах; альтэрыраваныя акорды па вертыкалі ў выкананні ансамблем.

Слыхавы аналіз: паслядоўнасці дыятанічных і храматычных інтэрвалаў у ладзе і па-за ладам; дыятанічныя і храматычныя секвенцыі. Альтэрыраваныя акорды з вырашэннямі; гарманічныя паслядоўнасці з уключэннем альтэрыраваных акордаў.

Музычны дыктант: аднагалосныя мелодыі з унутрыладавай альтэрацыяй, разнастайнымі рытмічнымі малюнкамі; двухгалосныя мелодыі гарманічнага, поліфанічнага складу.

Тэма 2. Мадуляцыйная храматыка: адхіленне і мадуляцыя

2.1. Мадуляцыйны храматызм і адхіленні ў роднасныя танальнасці

Змест тэарэтычных ведаў: праяўленні і прыкметы мадуляцыйнага храматызму ў мелодыі і акордавых паслядоўнасцях. Правілы пабудовы мажорнай і мінорнай храматычнай гамы ўверх і ўніз. Адхіленні ў танальнасці першай ступені роднасці; эліпсіс.

Сальфеджыраванне: мелодыі са складаным рытмічным малюнкам, узбагачаным ладатанальным развіццём; мелодыі з адхіленнямі; двух-, трохгалосныя мелодыі гарманічнага і поліфанічнага складу ў выкананні ансамблямі, хорам, а капэла; рамансы замежных кампазітараў XVIII–XIX стст. з транспанаваннем (В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендэльсон).

Вакальна-інтанацыйныя практыкаванні: гукарады мажорных, мінорных храматычных гам, павялічанага і паменшанага ладоў; гарманічныя чатырохгалосныя паслядоўнасці з адхіленнямі.

Слыхавы анализ: акордавыя паслядоўнасці з адхіленнямі, неакордавымі гукамі; работа над цэласным аналізам твораў.

Музычны дыктант: аднагалосныя мелодыі з адхіленнямі, рытмічнымі складанасцямі, з фрагментамі храматычнай гамы; чатырохгалосныя дыктанты гарманічнага або змешанага складоў.

2.2. Паступовая, энгарманічная і эліптычная мадуляцыі

Змест тэарэтычных ведаў: віды мадуляцый – функцыянальная ў танальнасці I ступені роднасці, паступовая і паскораная ў танальнасці II і III ступеней роднасці, энгарманічная, эліптычная, супастаўленне. Спосабы мадулявання (праз агульны акорд, праз адхіленне ў танальнасць агульнага акорда, праз энгарманізм малога мажорнага септакорда, паменшанага септакорда, павялічанага трохгучча). Этапы мадуляцыі і іх нападзенне.

Сальфеджыраванне: меладычныя ўзоры з мадуляцыямі ў танальнасці дыятанічнай роднасці, паступовым і энгарманічным мадуляваннем; працяг работы над шматгалоссем гарманічнага і поліфанічнага складоў – з ліста, ансамблямі, хорам; ігра харавой партытуры на фартэпіяна з прапаваннем аднаго з галасоў.

Вакальна-інтанацыйныя практыкаванні: гарманічныя паслядоўнасці з паступовымі, энгарманічнымі мадуляцыямі; паслядоўнасці з дыятанічных і храматычных гукаў, інтэрвалаў.

Слыхавы анализ: паслядоўнасці з паступовымі, энгарманічнымі мадуляцыямі, з запісам асобных галасоў ці ўсёй фактуры, далейшым прапаваннем асобных або ўсіх галасоў хорам ці індывідуальна.

Музычны дыктант: запіс аднагалосных мелодый з рознымі мадуляцыямі; запіс двух-, трохгалосных мелодый поліфанічнага складу. Фактурныя дыктанты з гарманічным аналізам і запісам асобных галасоў або ўсёй фактуры.

Тэма 3. Стылістычныя асаблівасці музыкі XX ст.

Ладагукавышыннасць

3.1. Мажора-мінорная сістэма і акордыка XX ст.

Змест тэарэтычных ведаў: асноўныя разнавіднасці мажора-мінору (аднайменны, паралельны) і іх характэрныя акорды. Адхіленні і мадуляцыі ва ўмовах мажора-мінору. Акордыка з пашыранай тэрцавай структурай (уведзенымі, дадатковымі тонамі); нетэрцавая акордыка – кластары, кварт- і квінтакорды, пентакорды. «Імянныя» гармоніі (акорды):

«шубертаў акорд», «рахманінаўская гармонія», «пракоф'еўская дамінанта» і інш.

Сальфеджыраванне: мелодыі, узбагачаныя сродкамі мажора-мінорнай сістэмы; вакальныя творы рускіх кампазітараў другой паловы XIX – першай паловы XX ст. (П. Чайкоўскі, М. Рымскі-Корсакаў, А. Барадзін, С. Танееў, С. Рахманінаў, С. Пракоф'еў, Д. Шастаковіч).

Вакальна-інтанацыйныя практыкаванні: аднагалосныя мелодыі з пераадольваннем ладавай інерцыі; гарманічныя чатырохгалосныя паслядоўнасці з выкарыстаннем акордаў мажора-мінорнай сістэмы; акорды пашыранай тэрцавай і нетэрцавай структуры па вертыкалі ў выкананні ансамблем.

Слыхавы аналіз: гарманічныя паслядоўнасці з уключэннем азначаных акордаў і сродкаў мажора-мінору, прапаванне іх ансамблем, па вертыкалі. Вызначэнне на слых структуры асобных дысануючых, складанальтэраваных акордаў.

Музычны дыктант: работа над адна-, двух-, трохгалоснымі дыктантамі; чатырохгалосныя дыктанты гарманічнага, поліфанічнага або змешанага складу.

3.2. Блюзавы лад і джазавая акордыка

Змест тэарэтычных ведаў: блюзавы лад. Асаблівасці прымянення і абзначэння акордыкі ў джазе.

Сальфеджыраванне: работа над шматгалоссем гарманічнага і поліфанічнага складу з уключэннем гарманічных сродкаў музыкі XX ст. Аднагалосныя мелодыі кампазітараў XX – пачатку XXI ст.; мелодыка эстрадна-джазавых кірункаў.

Вакальна-інтанацыйныя практыкаванні: гукарад блюзавага лада, гарманічныя чатырохгалосныя паслядоўнасці з выкарыстаннем азначаных акордаў.

Слыхавы аналіз: невялікія шматгалосныя пабудовы са спецыфічнай ладавай асновай. Слыхавое засваенне гарманічных асаблівасцей твораў кампазітараў XX ст.

3.3. Храматычная танальнасць і мадальнасць

Змест тэарэтычных ведаў: храматычная танальнасць і мадальнасць: акорды, ладавыя сродкі. Уводнатонанасць С. Пракоф'ева; лады Д. Шастаковіча.

Сальфеджыраванне: мелодыі ва ўмовах храматычнай танальнасці і мадальнасці; аднагалосныя і шматгалосныя ўзоры з ладагарманічнымі асаблівасцямі сучаснай музыкі («Мікракосмас» Б. Бартака, інвенцыі і

фугі Д. Шастаковіча, Д. Камінскага, Г. Гарэлавай). Рамансы і песні, вакальныя нумары і ансамблі кампазітараў другой паловы XX ст. (І. Лучанок, Л. Захлеўны, Г. Гарэлава, А. Мдзівані, Д. Смольскі і інш.).

Вакальна-інтанацыйныя практыкаванні: вызначэнне і інтанацыйна-слыхавое засваенне комплексу стылістычных асаблівасцей сучаснай музыкі «неафальклорнага» і эстрадна-джазавага кірункаў.

Слыхавы аналіз: слыхавое засваенне ладарытмічных асаблівасцей твораў кампазітараў XX ст. (А. Месіян, Б. Бартак, С. Пракоф'еў, Д. Шастаковіч, П. Падкавыраў, Г. Гарэлава, В. Войцік і інш.).

Музычны дыктант: тэмбравыя дыктанты на матэрыяле сучаснай музыкі.

3.4. Поліструктурныя з'явы ў галіне гукавышыннасці

Змест тэарэтычных ведаў: поліладавасць, політанальнасць, полігармонія ў сучаснай музыцы замежных, савецкіх, рускіх і беларускіх кампазітараў. Поліструктуры ў музыцы Б. Бартака, К. Дэбюсі, М. Равеля, І. Стравінскага, Д. Шастаковіча.

Сальфеджыраванне: шматгалоссе з поліструктурнымі з'явамі ў музыцы сучасных рускіх, беларускіх і замежных кампазітараў (Р. Шчадрын, Б. Чайкоўскі, Г. Гарэлава і інш.).

Вакальна-інтанацыйныя практыкаванні: інтанацыйна-слыхавое засваенне поліакордавых і поліфункцыянальных злучэнняў, з'яў поліладавасці і політанальнасці на інструктыўных узорах і прыкладах з мастацкай літаратуры.

Слыхавы аналіз: слыхавое засваенне разнастайных форм праяўлення поліпластавасці: поліакордыкі, поліфункцыянальнасці, поліладавасці, політанальнасці.

Музычны дыктант: фактурныя дыктанты з музычных твораў кампазітараў XX ст.

Тэма 4. Стылістычныя асаблівасці музыкі XX ст. Метрарытм

4.1. Метрарытм XX ст. Поліструктурныя з'явы ў галіне метрарытму

Змест тэарэтычных ведаў: метрарытмічная арганізацыя музыкі XX ст.; рытмы з 32-мі, віды рытмічнага дысанансу; нерэгулярна-акцэнтная метрыка; рытміка з нетактавай сістэмай запісу, полірытмія, поліметрыя.

Сальфеджыраванне: аднагалосныя і шматгалосныя ўзоры з рытмічнымі асаблівасцямі сучаснай музыкі: з пераменным метрам, працяглымі «ланцужкамі» сінкоп і інш. Сольмізацыя прыкладаў з нетактавай сістэ-

май запісу. Вакальныя творы кампазітараў XX ст. (К. Дэбюсі, С. Рахманінава, М. Мяскоўскага, С. Пракоф'ева, Б. Бартака. Г. Свірыдава).

Вакальна-інтанацыйныя практыкаванні: метрарытмічнае засваенне комплексу стылістычных асаблівасцей сучаснай музыкі; абагульненне засвоеных метрарытмічных цяжкасцей.

Слыхавы аналіз: слыхавое засваенне метрарытмічнай арганізацыі музычнай тканіны ў адна- і шматгалоссі; рытмічныя партытуры з выкарыстаннем сродкаў метрарытмічнай арганізацыі музыкі XX ст.

Музычны дыктант: рытмічныя дыктанты з асаблівасцямі сучаснай рытмікі, працяг работы над запісам двух-, трохгалосных мелодый поліфанічнага складу.

Раздзел II. Гармонія

Тэма 1. Асноўныя музычна-тэарэтычныя паняцці гармоніі

1.1. Гармонія, яе сувязь з іншымі кампанентамі музычнай мовы

Паняцце гармоніі, значэнні тэрміна. Цесная сувязь гармоніі з мелодыяй, фактурай, метрарытмам, музычнай формай. Фанічныя, выразныя магчымасці гармоніі. Гармонія і стыль. Лейт-гармонія. Формаўтваральная роля гармоніі на ўзроўні перыяду, буйной формы. Агляд развіцця гармоніі. Мадальная гармонія эпохі строгага стылю (XV–XVI стст.). Працэс фарміравання мажора-мінорнай сістэмы. Гармонія эпохі рамантызму.

1.2. Акорд як асноўная адзінка гарманічнай мовы

Азначэнне акорда. Гістарычнае развіццё структуры акорда. Акорды тэрцавай структуры: трохгучча, септакорды, шматтэрцавыя акорды. Іншыя прынцыпы структуры акорда ў музыцы канца XIX–XX ст. Неакордавыя спалучэнні – сугучча. Чатырохгалосны склад. Падваенні гукаў у трохгуччах, меладычнае становішча, вузкі і шырокі расклад акордаў. Абарачэнні акордаў.

1.3. Гармонія і лад

Функцыянальная логіка мажору і мінору. Функцыянальная сувязь акордаў. Функцыі галоўных, пабочных трохгуччаў. Паняцце пра асноўныя і пераменныя функцыі акордаў. Гістарычнае развіццё функцыянальнай сістэмы. Натуральна-дыятанічныя лады: меладычныя, гарманічныя адзнакі, спосабы выкарыстання.

1.4. Гармонія і форма

Формаўтваральныя функцыі гармоніі. Перыяд. Тыповыя структуры. Важнейшыя кадансавыя гармоніі. Класіфікацыя кадансаў па прыкметах месцазнаходжання ў перыядзе, гарманічнага зместу, ступені завершанасці. Выразны сэнс, канструктыўная роля, умовы ўжывання кадансавага квартсектакорда. Прыёмы пашырэння перыяду.

Тэма 2. Трохгучча і септакорды з абарачэннямі

2.1. Трохгучча галоўных і пабочных ступеняў з абарачэннямі

Выразныя асаблівасці трохгуччаў галоўных, пабочных ступеняў. Два ўніверсальныя спосабы злучэння трохгуччаў. Гарманічныя звароты: аўтэнтчныя, плагальныя, поўныя, перарваныя. Сектакорды і квартсектакорды ўсіх ступеняў. Падваенне тонаў. Распаўсюджаныя звароты. Скачкі пры ўжыванні трохгуччаў і сектакордаў.

2.2. Септакорды галоўных і пабочных ступеняў з абарачэннямі

Агульная характарыстыка септакордаў. Разнавіднасці пабудовы, фанічныя якасці септакордаў розных структур. Працэс засваення септакордаў у музычнай практыцы. Прыёмы выкарыстання септакордаў V, VII, II ступеняў, іх абарачэнняў. Распаўсюджаныя звароты з удзелаў гэтых септакордаў. Спосабы вырашэння септакордаў, пераходу аднаго септакорда ў другі. Звароты з праходзячымі акордамі. Выразныя якасці пабочных септакордаў. Сфера іх выкарыстання. Септакорд з секстай і нонай (нонакорд).

Тэма 3. Прыёмы фактурнага пераўтварэння гармоніі

3.1. Асноўныя прыёмы меладычнай фігурацыі

Меладычная фігурацыя як сродак упрыгожвання мелодыі. Меладызацыя строгай чатырохгалоснай фактуры. Ужыванне, выразныя якасці прыгатаваных, непрыгатаваных затрыманняў, праходзячых, дапаможных гукаў, камбіяты, пад'ёму. Неакордавыя гукі іншага парадку. Узрастанне ролі неакордавых гукаў у XIX–XX стст. Педаль як выразны, формаўтваральны сродак.

3.2. Гармонія і фактура

Строгае, свабоднае голасавядзенне. Тыпы фактур у музыцы. Функцыі галасоў гамафоннай фактуры. Віды фігурацыйнага пераўтварэння гармоніі: гарманічная, рытмічная, рытмагарманічная, меладычная фігурацыі, іх выразныя магчымасці, жанравыя рысы. Фактура як важнейшы кампанент жанравага, індывідуальна-аўтарскага стылю.

Тэма 4. Альтэрацыйная храматыка

4.1. Гістарычны працэс засваення храматыкі

Віды храматыкі – храматыка ўнутрыладавай альтэрацыі, мадуляцыйная храматыка, храматыка «штучных» ладоў, храматыка аднайменнага, паралельнага мажора-мінору. Антычная храматыка як найбольш ранні від храматыкі. «Эксперыментальная» храматыка ў музыцы XVI ст. Развіццё мадуляцыйнай і альтэрацыйнай храматыкі ў XVIII–XIX стст. Інтэнсіфікацыя храматыкі, раўнапраўе 12 гукаў тэмпераванай сістэмы ў музыцы XX ст.

4.2. Альтэрацыя акордаў субдамінантнай групы

Агульнае паняцце аб альтэрацыі. Група акордаў з павышанай IV ступенню. Дваякая іх трактоўка (як альтэрыраванай субдамінанты і двайной дамінанты) у залежнасці ад вырашэння. Выкарыстанне альтэрыраваных септакордаў II, IV ступеняў у кадэнцыі, плагальныя, рэальтэрацыйныя звароты з альтэрыраванымі септакордамі. Акорды з павышанай II ступенню. «Несапраўдны» дамінантсептакорд. «Неапалітанская гармонія»: фанічныя якасці і спосабы прымянення.

4.3. Альтэрацыя акордаў дамінантнай групы

Альтэрыраваныя акорды дамінантнай групы. Асобая роля паніжанай, павышанай II ступені. Асаблівасці вырашэння, фанізм, выразныя магчымасці альтэрыраваных акордаў. Індывідуальнае выкарыстанне альтэрацыі кампазітарамі XX ст. Альтэрацыя ў творчасці А. Скрабіна, С. Рахманінава, С. Пракоф'ева, Д. Шастаковіча, «імянные» дамінанты. Шырокае прымяненне альтэрыраванай дамінанты ў джазавай гармоніі.

Тэма 5. Мадуляцыйная храматыка: адхіленні

5.1. Адхіленні ў танальнасці I ступені роднасці

Паняцце адхілення. Адхіленні праз дамінантныя акорды, праз плагальны зварот у рускай, еўрапейскай музыцы XIX ст., праз поўны зварот («глыбокае» адхіленне). Перарваны зварот у адхіленні. Голасавядзенне пры ўжыванні пабочнай дамінанты ці субдамінанты. Знешнія прыкметы адхіленняў у мелодыі. Кварта-квінтавыя і тэрцавыя паслядоўнасці адхіленняў. Каларыстычная, канструктыўная роля адхіленняў у музыцы.

5.2. Эліпсіс

Эліпсіс як адхіленне без з'яўлення тонікі новай танальнасці. Распаўсюджанасць кварта-квінтавых паслядоўнасцей пабочных дамінантных акордаў. Сыходны храматычны рух як асноўная знешняя прыкмета эліптычнага звароту ў мелодыі. Дамінантна-субдамінантны эліпсіс. Прымяненне храматычных паслядоўнасцей у музыцы кампазітараў-романтыкаў, у джазавай гармоніі.

Тэма 6. Мадуляцыя

6.1. Агульная тэорыя мадуляцыі

Мадуляцыя як спосаб сувязі танальнасцей – ладавых функцый вышэйшага парадку. Віды, формы мадуляцый у залежнасці ад спосабу ўвядзення, працягласці новай танальнасці, фактурнага вырашэння, месцазнаходжання ў музычнай форме. Сістэма роднасці танальнасцей. Канцэпцыі танальнай роднасці М. Рымскага-Корсакава, П. Чайкоўскага, І. Спасобіна і інш. Формаўтваральнае, каларыстычнае значэнне танальнага развіцця. Танальны план як лагічная аснова музычнай формы.

6.2. Паступовая мадуляцыя ў танальнасці I, II ступеняў роднасці

Спосабы пераходу ў танальнасці і ступені роднасці. Мадуляцыі ў субдамінантным, дамінантным напрамках. Агульны, мадулюючы акорды. Структура мадуляцыйнага перыяду, месцазнаходжанне галоўнага «вузла» мадуляцыі: агульнага, мадулюючага акордаў і акорда-вырашэння. Мадуляцыі ў танальнасці з розніцай у 2 знакі. Мадулюючая секвенцыя як адзін з важнейшых сродкаў развіцця, прыёмаў формаўтварэння.

6.3. Раптоўная мадуляцыя без энгарманізму (паскораная мадуляцыя)

Паскораная мадуляцыя ў танальнасці з розніцай у 3–5 знакаў праз агульны акорд: гарманічную субдамінанту ў мажоры альбо гарманічную дамінанту ў міноры. Распаўсюджанасць «паскораных» мадуляцый у музыцы кампазітараў-рамантыкаў. Прымяненне імі ў якасці агульнага акорда акордаў аднайменнага мажора-мінору.

6.4. Раптоўная энгарманічная мадуляцыя. Іншыя спосабы мадулявання

Раптоўныя мадуляцыі праз энгарманізм паменшанага, малага мажорнага септакорда. Мадуляцыі праз энгарманізм другіх акордаў – павялічанага трохгучча, альтэрыраванага D7. Тэхніка выканання і афармлення мадуляцыі. Выразна-канструктыўная роля энгарманічных мадуляцый.

Эліптычная (мелодыка-гарманічная), меладычная мадуляцыя, супастаўленне танальнасцей. Прымяненне іх на мяжы раздзелаў і частак формы.

Тэма 7. Храматыка мажора-мінору і віды храматычных структур у музыцы XX ст.

7.1. Мажора-мінор

Мажора-мінорныя сістэмы як вынік аб'яднання акордаў натуральных аднайменных або гарманічных паралельных ладоў. Перадумовы для ўзнікнення аднайменнага мажора-мінору. Аднатэрцавая мажора-мінорная сістэма ў музыцы XX ст. Характэрныя акорды і гарманічныя звароты. Тэрцавыя рады ў музыцы XIX–XX стст. Адхіленні і мадуляцыі з удзелам акордаў мажора-мінору. Выразнае значэнне мажора-мінору ў музыцы XIX ст.

7.2. Акордыка, танальнасць, тэхнікі кампазіцыі ў музыцы XX ст.

Тэрцавы, нетэрцавы прынцыпы пабудовы акордаў, неаднародна-інтэрвальныя акорды. Поліакорды. Эвалюцыя ладатанальных сістэм. Неамадальнасць. Сіметрычныя лады, іх прымяненне, выразныя магчымасці. 12-тонавая храматычныя танальнасць. Розныя тыпы танальнага цэнтра (цэнтральнага элемента) храматычнай танальнасці. Політанальнасць. Атанальнасць свабодная і серыйна арганізаваная. Агульныя звесткі пра тэхнікі кампазіцыі 2-й паловы XX ст. – серыялізм, алеаторыку, санарыстыку, мікрахраматыку, мінімалізм, канкрэтную, электраакустычную музыку, полістылістыку. Некаторыя рысы гармоніі сучаснай беларускай музыкі.

Раздзел III. Поліфанія

Тэма 1. Поліфанія і гамафонія

1.1. Поліфанія і гамафонія. Віды поліфаніі і іх паходжанне

Гістарычныя ўмовы ўзнікнення поліфаніі з аднагалосся. Музыкальныя склады, прамежкавыя паміж манодыяй і поліфаніяй (гетэрафонія, бурдон, антыфон). Зараджэнне з іх асноўных відаў поліфаніі – падгалосачнай, кантраснай, імітацыйнай. Спецыфіка поліфанічнага складу мыслення, вобразныя і выразныя асаблівасці поліфаніі.

1.2. Асноўныя этапы гісторыі поліфаніі. Строгі і свабодны стылі

Поліфанія Сярэдневякоўя (IX–XIV стст.): *ars antiqua* і *ars nova*, арганум, кандукт; роля грыгарыянскага харала ва ўтварэнні раннеполіфанічных форм. Матэт, меса, мадрыгал і шматгалосная песня ў музыцы Рэнесансу (XV–XVI стст.). Строгі стыль: яго ладавыя, метрычныя, рытмічныя, тэмпавыя і інш. музыкальныя асаблівасці. Свабодны стыль і інструментальныя жанры барока (XVII ст.): фуга, рычэркар, канцона, варыяцыі на *basso ostinato*; формы, у якіх спалучаюцца поліфанічныя і гамафонныя раздзелы (фантазія, таката).

Выкарыстанне поліфаніі ў эпохі класіцызму і рамантызму (XVIII–XIX стст.): поліфанічныя прыёмы распрацоўкі тэматызму ў венскіх класікаў; фуга. Поліфанія ва ўвасабленні тыповай рамантычнай вобразнасці. Куплетнасць і варыяцыйнасць у поліфанічнай форме рускіх кампазітараў. Павелічэнне ролі поліфаніі ў музыцы ў сувязі з паглыбленнем інтэлектуалізму ў мастацтве (XX ст.); адзінства і роўнасць поліфаніі і гамафоніі ў музычнай мове (паліфонна-гамафонны склад).

Тэма 2. Віды поліфанічнага складу і прыёмы поліфанічнага развіцця

2.1. Кантрасная поліфанія. Прынцыпы кантрапунктавання галасоў

Кантрасная і рознатэмная поліфанія ў гамафоннай і поліфанічнай музыцы. Кантрапункт: розныя значэнні гэтага слова. Прынцыпы кантрапунктавання галасоў (меладычныя, метрарытмічныя і гукавышыныя). Каардынацыя галасоў па вертыкалі.

2.2. Просты і складаны кантрапункты. Віды рухомага кантрапункта

Першапачатковае і вытворнае спалучэнні. Спосабы пераўтварэння поліфанічнай тэмы (абарачэнне, ракаход, павелічэнне, памяншэнне) і паняцце аб абарачальным кантрапункце. Значэнне складанага кантрапункта як сродку поліфанічнага развіцця.

Рухомы кантрапункт як род складанага кантрапункта. Яго віды (вертыкальна рухомы, гарызантальна рухомы, удвая рухомы кантрапункты). Вертыкальна рухомы кантрапункт. Двайны кантрапункт як асобны выпадак вертыкальна рухомага кантрапункта. Яго выразныя магчымасці. Характарыстыка вытворных спалучэнняў праз індэкс вертыкаліс (Iv) – суму інтэрвальных перасоўванняў галасоў з улікам напрамку іх рухаў. Распаўсюджанне двайных кантрапунктаў актавы, дэцымы, дуадэцымы. Гарызантальна рухомы і ўдвая рухомы кантрапункты. Паняцце аб індэксе гарызанталісе (Ih). Тэхніка трэцяга («уяўнага») радка.

2.3. Імітацыйная поліфанія. Віды імітацыі

Імітацыйная поліфанія, яе віды (простая і кананічная, строгая і свабодная). Значэнне імітацыі як сродку поліфанічнага развіцця. Прапоста, рыспоста. Галоўныя характарыстыкі (паказчыкі): адлегласць, інтэрвал, напрамак. Поліфанічныя пераўтварэнні тэмы ў імітацыі. Канон як форма імітацыйнай поліфаніі, яго віды (адзінарны і двайны альбо трайны, канечны і бясконцы). Агульнае ўяўленне аб кананічнай секвенцыі.

2.4. Гетэрафонія і падгалосачная поліфанія

Віды народнага шматгалосся. Гетэрафонія і падгалосачная поліфанія ў беларускім, рускім фальклоры. Варыянтнасць як асноўны прынцып падгалосачнасці, яго выяўленне ў структуры, голасавядзенні, метрарытмічных, ладавых асаблівасцях, кадэнцыйных, інтанацыйных зваротах. Сфера ўжывання падгалосачнай поліфаніі ў прафесійнай музыцы.

Тэма 3. Фуга як форма поліфанічнай музыкі

3.1. Асноўныя элементы фугі

Фуга як вышэйшая форма імітацыйна-кантрапунктычнай поліфаніі. Кароткая гісторыя жанру. Асноўныя элементы фугі (тэма, адказ, супрацьскладанне, стрэта, інтэрмедыя), іх характэрныя рысы. Характарыстыка тэмы фугі свабоднага стылю.

3.2. Пабудова фугі

Экспазіцыя фугі (колькасць правядзенняў тэмы, танальны і вышынны парадак асноўных правядзенняў, дадатковыя правядзенні тэмы, контрэкспазіцыя; танальна-гарманічнае заканчэнне раздзелу). Развіваючы і завяршальны раздзелы (сродкі імітацыйна-контрапунктычнага і танальна-гарманічнага развіцця). Форма фугі (трохчасткавая, двухчасткавая, асобныя формы). Фугета, фугата.

Раздзел IV. Аналіз музычных форм

Тэма 1. Агульныя і спецыяльныя пытанні аналізу музычнай формы

1.1. Асноўныя музычна-тэарэтычныя паняцці

Музычны твор як прадмет аналізу; мэты і метады музычнага аналізу. Музычны стыль: азначэнне, кампаненты, тыпы (індывідуальна-аўтарскі, жанравы, нацыянальны, гістарычны стылі). Асноўныя гістарычныя стылі еўрапейскай прафесійнай музыкі X–XX стст. Суадносіны паняццяў «стыль» і «тэхніка кампазіцыі» ў музыцы XX ст. Музычная мова як галоўны сродак індывідуальнасці кампазітарскага стылю. Элементы музычнай мовы. Музычны жанр: азначэнне, сутнасць паняцця. Прынцыпы жанравай класіфікацыі. Жанр як сродак мастацкага абагульнення.

1.2. Музычная форма ў шырокім і вузкім значэннях

Узаемадзеянне паняццяў «форма» і «змест». Музычны змест, музычны вобраз, музычная інтанацыя: азначэнне, тыпы, суадносіны паняццяў. Тыпы аналізу музычнай формы, метады аналізу музычнага твора, формы-схемы інструментальных, вакальна-інструментальных музычных твораў, опернай і балетнай сцэны.

Тэма 2. Класіфікацыя музычных форм. Простыя музычныя формы

2.1. Простыя формы ў інструментальнай і вакальнай музыцы

Перыяд як форма выкладання музычнай думкі. Тыпы перыяду па маштабах, структуры, тэматызму, танальна-гарманічным плане. Паняцці тэмы, тэматычных матэрыялу, рэльефу і фону. Двухчасткавая і трохчасткавая формы: тыпы і сфера ўжывання. Простыя формы ў вакальнай музыцы: куплетная, куплетна-варыяцыйная, куплетна-варыянтная; скразныя вакальныя формы.

2.2. Функцыі частак, тыпы выкладання, прынцыпы развіцця ў музычнай форме

Агульныя функцыі частак музычнай формы: выкладанне, развіццё, рэпрыза, уступ, кода, звязка, прэдыкт. Тыпы музычнага выкладання, іх тэматычная, танальна-гарманічная і структурная характарыстыка, сувязь з функцыямі частак музычнай формы. Прынцыпы развіцця ў музыцы, роля паўторнасці і кантрасту ў музычнай форме. Тыпы кантрасту.

Тэма 3. Складаныя музычныя формы

3.1. Складаная трохчасткавая форма ў інструментальнай і вакальнай музыцы

Азначэнне складаных форм, іх адметныя рысы. Прырода складанай двухчасткавай і трохчасткавай форм. Складаная трохчасткавая форма з трыма і з эпизодам у якасці сярэдняй часткі. Пабудова частак, вобразна-тэматычныя суадносіны, танальныя планы. Наяўнасць уступу, звязак, коды. Сфера ўжывання складанай двух- і трохчасткавай формы як самастойнага твора і як часткі цыклічных форм.

3.2. Форма ронда

Ронда як жанр і як форма. Тыпы ронда ў інструментальнай і вакальнай музыцы. Ронда французскіх клавесіністаў і Ф. Э. Баха. «Простае ронда» і ронда-саната ў венскіх класікаў. Ронда ў музыцы кампазітараў-рамантыкаў і рускае вакальнае ронда. Ронда ў музыцы XX ст. Полірэфрэннае ронда і ронда-сюіта. Рандальны прынцып у музычным фармаўтварэнні.

3.3. Форма варыяцый

Азначэнне, класіфікацыя, прынцыпы развіцця, сфера ўжывання варыяцый. Паходжанне варыяцыйных форм з народных песенных, танцавальных жанраў. Старадаўнія варыяцыі ў жанрах інструментальнай музыкі (пасакаля, чакона). Венскія класічныя інструментальныя варыяцыі. Варыяцыі на *soprano ostinato* («глінкаўскія варыяцыі») у вакальнай музыцы. Свабодныя варыяцыі ў творчасці кампазітараў-рамантыкаў, музыцы XX ст. Двайныя варыяцыі. Варыяцыйная форма і варыяцыйнасць як метады развіцця.

3.4. Прамежжавыя формы

Прамежжавыя формы паміж простымі і складанымі: азначэнне, пабудова, сфера ўжывання. Канцэнтрычная форма. Трохчасткавыя формы з паўторам частак – простыя і складаныя: трох-пяцічасткавая і двайная (радзей – трайная) трохчасткавая, іх азначэнне, пабудова.

Тэма 4. Санатная форма і яе разнавіднасці

4.1. Санатная форма венскіх класікаў:

экспазіцыя, распрацоўка, рэпрыза

Санатная форма як адзін з вышэйшых тыпаў гамафоннай структуры. Яе сутнасць, прынцыпы развіцця, выразныя магчымасці. Асноўныя раздзелы санатнай формы як этапы актыўнага працэсу скразнога развіцця: экспазіцыя, распрацоўка, рэпрыза. Паняцці «партыя» і «тэма». Будова экспазіцыі на аснове танальнага, тэматычнага, вобразнага кантрасту. Структура, танальны план, тэматычны змест і функцыі партый экспазіцыі. Распрацоўка – раздзел актыўнага развіцця тэматычнага матэрыялу экспазіцыі. Прынцыпы развіцця, структура распрацоўкі, танальна-гарманічны план. Рэпрыза санатнай формы як вынік папярэдняга тэматычнага і танальна-гарманічнага развіцця. Танальнае адзінства рэпрызы: узнікненне новых адносін паміж галоўнымі тэмамі. Тыпы рэпрыз санатнай формы. Уступ і кода; віды коды.

4.2. Разнавіднасці санатнай формы

Характэрныя рысы санатнай формы без распрацоўкі. Яе выкарыстанне ў павольных частках санатна-сімфанічнага цыкла і ўверцюрах. Санатная форма з эпізодам замест распрацоўкі ў фіналах санатна-сімфанічнага цыкла і праграмных сімфанічных творах. Санатная форма з падвойнай экспазіцыяй у інструментальных канцэртах венскіх класікаў.

Тэма 5. Цыклічныя формы

5.1. Цыклічныя формы ў інструментальнай музыцы:

сюіта, санатна-сімфанічны цыкл

Характэрныя рысы цыклічных форм. Тыпы сюіт. Старадаўняя танцавальная сюіта эпохі барока, яе пабудова, паслядоўнасць частак, жанравае, танальнае і структурнае адзінства. Новая сюіта эпохі рамантызму: праграмнасць, кантраснасць як асноўныя прынцыпы. Санатна-сімфаніч-

ны цыкл эпохі класіцызму: колькасць і структура частак, танальнае і драматургічнае адзінства цыкла пры кантраснасці і закончанасці частак. Сфера прымянення санатна-сімфанічнага цыкла.

5.2. Цыклічныя формы ў вакальнай і вакальна-сімфанічнай музыцы: вакальны цыкл, кантатна-аратарыяльныя формы і жанры

Асаблівасці цыклічных форм у камернай вакальнай музыцы. Азначэнне формы вакальнага цыкла, яго гістарычныя тыпы і прынцыпы пабудовы. Кантата і араторыя – буйныя цыклічныя вакальна-інструментальныя творы. Змест, тыповыя сюжэты, формы частак, склад выканаўцаў. Гісторыя развіцця жанраў. Блізкасць іх да жанраў царкоўнай музыкі: месы, рэквіема, літургіі, усяночнага дбання.

5.3. Музыкальна-тэатральныя формы і жанры

Опера, аперэта, вадэвіль, мюзікл, балет – тыпы музыкальна-сцэнічных сінтэтычных жанраў. Опера як адзін з найбольш складаных музыкальна-тэатральных жанраў. Гістарычныя, жанрава-кампазіцыйныя, драматургічныя тыпы оперы. Буйныя раздзелы оперы: уверцюра, пралог, акты, карціны, сцэны, эпілог, фінал. Ужыванне ў іх пабудове простых і складаных вакальных і інструментальных форм. Агульныя заканамернасці драмы ў оперы. Элементы опернага спектакля: рэчытатыў, сольны нумар (арыя, арыета, арыёза, кавачіна, маналог), ансамбль, хор, аркестравы эпізод (уступ, уверцюра, антракт і інш.).

Тэма 6. Сродкі музыкальнай выразнасці

6.1. Мелодыя, рытм, метр, лад, танальнасць, гармонія, фактура: азначэнне, індывідуальныя рысы

Мелодыя, рытм, метр, лад, танальнасць, гармонія, фактура як галоўныя элементы музыкальнай мовы. Вобразна-выразныя магчымасці музыкальных элементаў. Мелодыя: пабудова гукавышыннай лініі, выразныя магчымасці меладычных інтанацый, асноўныя тыпы меладычнага руху, месцазнаходжанне кульмінацыі. Рытм: рытмічны малюнак, тыпы рытмічных абаротаў, рытмаформулы і іх жанравыя асаблівасці. Метр: тыпы метрычнай арганізацыі, метрычны матыў у яго адносінах з тактам, метр вышэйшага парадку. Лад як сродак музыкальнай выразнасці: ладавыя каларыт і дынамізм. Суадносіны паняццяў ладу і танальнасці. Гармонія: яе функцыянальныя, фанічныя, формаўтваральныя якасці. Фактура як

аб'ядноўваючы фактар узаемадзеяння музычных сродкаў: яе тыпы, функцыі галасоў, спосабы фактурнага развіцця.

*6.2. Тэмбр, рэгістр, дыяпазон, тэмп, агогіка, дынаміка, артыкуляцыя:
азначэнне, індывідуальныя рысы*

Тэмбр, рэгістр, дыяпазон, тэмп, агогіка, дынаміка і артыкуляцыя як дадатковыя сродкі музычнай выразнасці. Узаемадзеянне тэмбру, рэгістра, дыяпазону і роля іх у інструментальнай і вакальнай музыцы. Суадносіны паняццяў «тэмп» і «агогіка» ў музычнай форме. Значэнні паняцця «дынаміка» ў музычным мастацтве. Артыкуляцыя як галоўны сродак выканальніцкага майстэрства.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ІНФАРМАЦЫЙНА-МЕТАДЫЧНАЯ ЧАСТКА

Літаратура

Раздзел І. Сольфеджыя

Асноўная

1. *Алексеев, Б.* Этюды по сольфеджио / Б. Алексеев. – М. : Сов. композитор, 1990. – 152 с.
2. *Берак, О. Л.* Школа ритма: учеб.пособие / О. Л. Берак. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. – Ч. 1. Двухдольность ; Ч. 2. Трехдольность, 2004 ; Ч. 3. Сложные ритмы, 2007.
3. *Дожина, Н. И.* Сольфеджио : учеб. пособие / Н. И. Дожина, Е. Э. Миланич. – Минск : БГУКИ, 2011. – 140 с.
4. *Драгомиров, П.* Учебник сольфеджио / П. Драгомиров. – М. : Музыка, 1991. – 53 с.
5. *Карасева, М.* Современное сольфеджио : учебник для средн. и высш. учеб. заведений / М. Карасева. – М. : Музыка, 1996–1997. – Ч. I–III.
6. *Качалина, Н.* Сольфеджио / Н. Качалина. – М. : Музыка, 1988. – Вып. 1. – 112 с. ; 1990. – Вып. 2. – 128 с. ; 1993. – Вып. 3. – 96 с.
7. *Ладухин, Н.* Одноголосное сольфеджио / Н. Ладухин. – М. : Музыка, 1983. – 31 с.
8. *Лещеня, Т.* Сольфеджио на материале белорусской музыки / Т. Лещеня, Т. Титова. – Минск : Беларусь, 1996. – 108 с.
9. *Миненкова, М.* Гармоническое сольфеджио / М. Миненкова. – Минск : БелИПК ; Мозырь : Белый Ветер, 2001. – 88 с.
10. *Серебряный, М.* Сольфеджио на ритмо-интонационной основе современной эстрадной музыки / М. Серебряный. – Київ : Музична Україна, 1987. – 127 с.
11. *Симоненко, В.* Мелодии джаза. Антология / В. Симоненко. – Київ : Музична Україна, 1984. – 319 с.
12. Сольфеджио. Мелодии из оперетт, мюзиклов, рок-опер. Часть 1. Диатоника. Хроматизм / сост. : В. Абрамовская-Королева, Н. Вакурова, Ю. Морева. – СПб. : Композитор, 1994. – 75 с.
13. Сольфеджио. Мелодии из оперетт, мюзиклов, рок-опер. Часть 2. Модуляции / сост. : В. Абрамовская-Королева, Н. Вакурова, Ю. Морева. – М. : Музыка, 2001. – 79 с.
14. *Хромушин, О.* Джазовое сольфеджио / О. Хромушин. – СПб. : Северный олень, 1998. – 58 с.

Дадатковая

1. *Алексеев, Б.* Систематический курс музыкального диктанта / Б. Алексеев, Д. Блюм. – М. : Музыка, 1989. – 218 с.

2. *Златоверховников, Б.* Гармоническое сольфеджио / Б. Златоверховников. – Минск : БГАМ, 1997. – 178 с.

3. Вокальная музыка барокко. Тетр. 1. Композиторы Италии : учеб.-метод. пособие / сост. : Т. С. Лещеня, Л. В. Макеева. – СПб. : Композитор, 2007. – 227 с.

4. Вокальная музыка барокко. Тетр. 2. Композиторы Франции, Англии, Германии : учеб.-метод. пособие / сост. : Т. С. Лещеня, Л. В. Макеева. – СПб. : Композитор, 2007. – 219 с.

5. *Копелевич, Б.* Музыкальные диктанты: эстрада и джаз / Б. Копелевич. – М. : Музыка, 1990. – 224 с.

6. Пение на уроках сольфеджио : хрестоматия для ДМШ, ссузов, вузов. Тетр. 1 / сост. : Т. С. Лещеня, Л. В. Макеева. – Минск : БелГИПК, 2006. – 206 с.

7. *Ровнер, В.* Вокально-джазовые упражнения для голоса в сопровождении фортепиано / В. Ровнер. – М. : Нота, 2006. – 27 с.

8. Русская вокальная музыка : хрестоматия по пению в курсе сольфеджио / сост. : Т. С. Лещеня, Л. В. Макеева. – М. : АФТ ; Минск : Харвест, 2005. – 224 с.

9. *Холопов, Ю.* Гармонический анализ : хрестоматия : в 3 ч. / Ю. Холопов. – М. : Музыка, 1996–2001. – Ч. I–III.

8. *Шмитц, М.* 25 джазовых инвенций / М. Шмитц. – М. : Классика XXI, 2004. – 46 с.

Раздел II. Гармония

Асноўная

1. *Абызова, Е.* Гармония : учебник / Е. Абызова. – М. : Музыка, 2006. – 382 с.

2. *Долматов, Н.* Гармония : практ. курс / Н. Долматов. – М. : Издат. центр «Academia», 1999. – 286 с.

3. *Мюллер, Т.* Гармония / Т. Мюллер. – М. : Музыка, 1981. – 295 с.

4. *Мясоедов, А.* Учебник гармонии / А. Мясоедов. – М. : Музыка, 2000. – 332 с.

5. *Тюлин, Ю.* Музыкальная фактура и мелодическая фигурация : в 2 кн. / Ю. Тюлин. – М. : Музыка, 1980. – Кн. 1. – 311 с. ; Кн. 2. – 160 с.

6. *Тюлин, Ю.* Учебник гармонии / Ю. Тюлин, Н. Привано. – М. : Музыка, 1986. – 478 с.

7. Учебник гармонии / И. Дубовский, С. Евсеев, В. Соколов, И. Способин. – 4-е изд. – М. : Музыка, 2007. – 477 с.

Дадатковая

1. *Антоневич, В. К вопросу комплексного претворения фольклора в белорусском профессиональном творчестве 1970-х годов / В. Антоневич // Вопросы музыкознания : сб. ст. – Минск : Выш. шк., 1981. – С. 64–69.*

2. *Бершадская, Т. Лекции по гармонии / Т. Бершадская. – Л. : Музыка, 1985. – 238 с.*

3. *Григорьев, С. Теоретический курс гармонии / С. Григорьев. – М. : Музыка, 1981. – 478 с.*

4. *Гуляницкая, Н. Введение в современную гармонию / Н. Гуляницкая. – М. : Музыка, 1984. – 257 с.*

5. *Дьячкова, Л. Гармония в музыке XX века : учеб. пособие / Л. Дьячкова. – М. : Музыка, 1999. – 144 с.*

6. *Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 366 с.*

7. *Учебно-методические указания по гармонии : в 3 ч. / сост. Н. Ивченко. – Минск : Беларус. ун-т культуры, 1984. – Ч. 1. – 22 с. ; 1986. – Ч. 2. – 35 с. ; 1990. – Ч. 3. – 13 с.*

8. *Хадзінская, Н. Фактура ў курсе гармоніі / Н. Хадзінская. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 2000. – 50 с.*

9. *Ходинская, Н. Хрестоматия по гармоническому анализу (хроматика) : пособие для студентов / Н. Ходинская ; М-во культуры Респ. Беларусь, Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2012. – 143 с.*

10. *Холопов, Ю. Гармония : теор. курс / Ю. Холопов. – СПб. : Лань, 2003. – 540 с.*

11. *Холопова, В. Фактура / В. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.*

12. *Юденич, Н. Народная ладовая гармония в творчестве белорусских композиторов / Н. Юденич // Музыка и жизнь. – Вып. 2. – Л. ; М. : Сов. композитор, 1973. – С. 25–33.*

Раздзел III. Поліфанія

Асноўная

1. *Григорьев, С. Учебник полифонии / С. Григорьев, Т. Мюллер. – М. : Музыка, 1985. – 304 с.*

2. *Мюллер, Т. Полифония : учебник / Т. Мюллер. – М. : Музыка, 1989. – 333 с.*

3. *Ройтерштейн, М.* Полифония: учебник / М. Ройтерштейн. – М. : Academia, 2002. – 190 с.

4. *Скребков, С. С.* Учебник полифонии / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1982. – 268 с.

5. *Фраенов В.* Учебник полифонии / В. Фраенов. – М. : Музыка, 2006. – 205 с.

Дадатковая

1. *Аладава, Р.* Асаблівасці шматгалоснага складу беларускай народнай песні / Р. Аладава // Музыка наших дзён : зб. арт. – Мінск : Беларусь, 1975. – С. 24–33.

2. *Двужильная, И.* Бассо-остинато в белорусской музыке 60 – нач. 90-х годов / И. Двужильная // Вопросы культуры и искусства Белоруссии / под ред. Я. Д. Григорович. – Минск : Выш. шк., 1993. – Вып. 12. – С. 93–100.

3. *Евдокимова, Ю.* Многоголосие Средневековья : X–XIV века / Ю. Евдокимова // История полифонии. – М. : Музыка, 1983. – Вып. 1. – 454 с.

4. *Евдокимова, Ю.* Музыка эпохи Возрождения : XV век / Ю. Евдокимова // История полифонии. – М. : Музыка, 1989. – Вып. 2 А. – 414 с.

5. *Крупина, Л. Л.* Эволюция фуги : учеб. пособие по курсу полифонии / Л. Л. Крупина. – М. : РАМ, 2001. – 186 с.

6. *Кузнецов, И. К.* Теоретические основы полифонии XX века : исследование / И. К. Кузнецов. – М. : НТЦ «Консерватория», 1994. – 285 с.

7. *Мелешина, С. П.* Полифония : учебник / С. П. Мелешина. – Орел : ОГИИК, 2005. – 251 с.

8. *Осипова, В. Д.* Полифония : учеб. пособие : в 2 ч. – Омск : Изд-во ОмГУ. – Ч. 1 : Полифонические приемы, 2006. – 134 с.

9. От Гвидо до Кейджа : полифонические чтения : сб. ст. – М. : Изд-во ГМПИ : ТС-Прима, 2006. – 390 с.

10. Полифония : учеб. пособие / С.-Петербург. гос. академия культуры. – СПб. : СПбГАК, 1998. – 190 с.

11. *Протопопов, В.* Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века / В. Протопопов // История полифонии. – М. : Музыка, 1985. – Вып. 3. – 494 с.

12. *Протопопов, В.* Западноевропейская музыка XIX – начала XX века / В. Протопопов // История полифонии. – М. : Музыка, 1986. – Вып. 4. – 317 с.

13. *Протопопов, В.* Полифония в русской музыке XVII – начала XX века / В. Протопопов // История полифонии. – М. : Музыка, 1987. – Вып. 5. – 319 с.

14. *Пэрриш, К.* Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха : пер. с англ. / К. Пэрриш, Дж. Оул. – М. : Музыка, 1975. – 215 с.

15. *Симакова, Н. А.* Азбука полифонии : учеб. пособие / Н. А. Симакова. – М. : НИЦ Моск. консерватория, 2013. – 352 с.

16. *Цахер, И.* Фуга как феномен музыкального мышления (Бетховен, Хиндемит, Танеев, Шостакович) / И. Цахер. – М. : Композитор, 2005. – 239 с.

17. *Шиманский, Н.* Некоторые особенности многоголосия в белорусской музыке в 60–70-х годах / Н. Шиманский // Белорусская советская музыка на современном этапе: теоретические очерки, под ред. А. А. Друкта. – Минск : БГК, 1990. – С. 55–82.

18. *Шиманский, Н.* О технологии многоголосия хоровой музыки белорусских композиторов (последняя треть 20 ст.) / Н. Шиманский // Проблемы национальных культур на рубеже третьего тысячелетия. – Минск : БелИПК, 1999. – С. 187–196.

Раздел IV. Аналіз музычных форм

Асноўная

1. *Коленько, Р. Г.* Анализ музыкальных форм : учеб.-метод. пособие / Р. Г. Коленько. – Минск : БГУКИ, 2013. – 147 с.

2. *Мазель, Л. А.* Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1986. – 527 с.

3. *Ройтерштейн, М.* Основы музыкального анализа : учебник для студ. пед. высш. учеб. заведений / М. Ройтерштейн. – М. : Владос, 2001. – 112 с.

4. *Ручьевская, Е. А.* Анализ вокальных произведений : учеб. пособие / Е. А. Ручьевская [и др.]. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.

5. *Ручьевская, Е. А.* Классическая музыкальная форма : учеб. пособие / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 1998. – 265 с.

6. *Способин, И.* Музыкальная форма : учеб. пособие / И. Способин. – М. : Музыка, 1984. – 400 с.

7. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2001. – 496 с.

Дадатковая

1. *Арановский, М.* Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М. : Музыка, 1998. – 341 с.
2. *Бобровский, В. П.* Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 332 с.
3. *Бонфельд, М.* Анализ музыкальных произведений : Структуры тональной музыки : в 2 ч. / М. Бонфельд. – М. : Владос, 2003. – Ч. 1. – 251 с. ; Ч. 2. – 208 с.
4. *Григорьева, Г. В.* Музыкальные формы XX века : учеб. пособие / Г. В. Григорьева. – М. : Владос, 2004. – 174 с.
5. *Гуляницкая, Н.* Поэтика музыкальной композиции : теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
6. *Заднепровская, Г. В.* Анализ музыкальных произведений : учеб. пособие / Г. В. Заднепровская. – М. : Владос, 2003. – 271 с.
7. *Кюрегян, Т.* Форма в музыке XVII–XX веков : учеб. пособие / Т. Кюрегян. – М. : Композитор, 2003. – 312 с.
8. *Назайкинский, Е.* Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
9. *Соколов, А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие / А. С. Соколов. – М. : Владос, 2004. – 231 с.
10. *Холопов, Ю. Н.* Развитие элементарных навыков научной работы при написании курсовых по анализу музыкальных произведений / Ю. Н. Холопов // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М. : Музыка, 1979. – Вып. 2. – С. 58–64.
11. *Холопова, В.* Музыка как вид искусства: учеб. пособие / В. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.
12. *Цуккерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений. Сложные формы : учебник / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1983. – 212 с.
13. *Цуккерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формирования в музыке. Простые формы / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1980. – 296 с.
14. *Цуккерман, В. А.* Рондо в его историческом развитии : учебник : в 2 ч. / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1988, 1990. – Ч. 1. – 175 с. ; Ч. 2. – 128 с.

Метадычныя рэкамендацыі па арганізацыі і выкананні самастойнай работы студэнтаў па вучэбнай дысцыпліне

Раздзел I. Сальфеджыя

Патрабаванні да самастойнай работы складзены з улікам прафесійных кампетэнцый і маюць практыка-арыентаваны аспект. Самастойная работа студэнтаў па дысцыпліне складаецца з вывучэння даведачна-інфармацыйнага матэрыялу з мэтай больш паглыбленай прапрацоўкі паняццяў і тэм вучэбнай дысцыпліны, а таксама з выканання практычных заданняў для фарміравання ўстойлівых інтанацыйных і слыхавых навыкаў. Заданні для самастойнай работы па сальфеджыя ўключаюць наступныя формы:

- 1) складанне тэрміналагічнага слоўніка па пройдзеных тэмах вучэбнай дысцыпліны;
- 2) падрыхтоўка выканання вакальнага твора (з ускладненай храматыкай) з суправаджэннем і ўласным выкананнем вакальнай партыі;
- 3) падрыхтоўка выканання дуэта ці трыа (з ускладненым акампанентам ці а капэла);
- 4) падрыхтоўка выканання шматгалоснага твора поліфанічнага складу;
- 5) складанне і выкананне перыяду: з мадуляцыяй у далёкія танальнасці, з выкарыстаннем мажора-мінорных сродкаў выразнасці.

Раздзел II. Гармонія

Студэнтам прапаноўваюцца наступныя заданні для самастойнай работы:

1. Вывучэнне тэарэтычных тэм з прадстаўленнем канспекта:
 - дыятанічныя варыянты мажору і мінору;
 - распаўсюджаныя звароты з праходзячымі акордамі;
 - ступені роднасці танальнасцей;
 - энгарманічная мадуляцыя праз павялічанае трохгучча;
 - стылістычныя напрамкі ў музыцы XX ст.
2. Самастойны гарманічны аналіз па тэмах:
 - дыятанічныя варыянты мажору і мінору;
 - альтэрацыя акордаў субдамінантнай і дамінантнай груп;
 - паступовая, паскораная і энгарманічная мадуляцыі;
 - мажора-мінор.
3. Ігра на фартэпіяна храматычных секвенцый, адхіленняў, эліптычных паслядоўнасцей.

4. Сачыненне песні на дадзены тэкст у прапанаваных стылявых умовах.
5. Складанне варыяцый з рознымі відамі неакордавых гукаў.
6. Складанне фактурна-жанравых варыяцый з выкарыстаннем мадуляцый розных відаў.
7. Пісьмовыя работы:
 - гарманізацыя мелодыі, баса;
 - аднаўленне чатырохгалоснай паслядоўнасці па лічбавым запісе;
 - напісанне акампанемента да песні, раманса;
 - вызначэнне і вырашэнне альтэрыраваных акордаў;
 - дасачыненне прапанаванага двух-, чатырохтактавага да васьмітактавага перыяду з захаваннем фактурных, мелодыка-гарманічных і іншых асаблівасцей узору.

Раздзел III. Поліфанія

Самастойная работа студэнтаў па асноўных тэмах курса прадугледжвае выкананне наступных творчых пісьмовых работ:

- складанне прыкладаў мелодыі строгага стылю;
- напісанне простых імітацый з выкарыстаннем розных спосабаў пераўтварэння поліфанічнай тэмы;
- складанне канона па дадзенай схеме;
- сачыненне простага кантрапункта да дадзенай мелодыі;
- напісанне прыкладаў вертыкальна рухомага і гарызантальна рухомага кантрапунктаў;
- сачыненне падгалоскаў да народнай песні;
- напісанне прыкладаў поліфанічнай тэмы ў свабодным стылі.

Раздзел IV. Аналіз музычных форм

Па асноўных тэмах курса прадугледжаны самастойныя творчыя пісьмовыя работы, вынікі якіх штотыдзень кантралююцца выкладчыкам:

- канспектаванне тэарэтычнага матэрыялу па тэмах, прызначаных для самастойнага вывучэння;
- складанне структурных схем музычных твораў па пяці групах форм: простым, складаным, санатным, цыклічным, оперным ці балетным сцэнам, з выкарыстаннем метадык адпаведна кожнай групе форм;
- аналіз сродкаў музычнай выразнасці – асноўных і дапаўняльных;
- напісанне рэфератаў па дадатковым музычна-тэарэтычным матэрыяле;
- тэсціраванне па тэарэтычным матэрыяле і пісьмовы аналіз музычных твораў.

Рэкамендаваныя сродкі дыягностыкі

Раздзел I. Сальфеджыя

1. Індывідуальнае вуснае апытанне.
2. Пісьмовая кантрольная работа (музычная дыктоўка).
3. Выкананне раманса ці песні.
4. Экзамен.

Выніковы экзамен уключае:

- пісьмовую музычную дыктоўку;
- выкананне інтанацыйных практыкаванняў (ладоў, акордаў, паслядоўнасцей інтэрвалаў ці акордаў і інш.);
- сальфеджыраванне аднагалоснага і двухгалоснага прыкладаў.

Раздзел II. Гармонія

1. Праверка самастойных пісьмовых работ па ўсіх тэмах курса.
2. Кантрольныя пісьмовыя работы (2) па тэмах дыятонікі і храматыкі: гарманізацыя мелодыі.
3. Пісьмовы гарманічны аналіз:
 - «кропкавы» аналіз пабудовы ў форме перыяду ці простаі форме ў акордавай ці гамафоннай фактуры;
 - параўнальны аналіз выкарыстання аднолькавых гарманічных сродкаў у творах розных стыляў;
 - цэласны аналіз твора ці яго фрагмента з вызначэннем выразнай ролі гармоніі, мелодыі, фактуры і іншых кампанентаў музычнай мовы.
4. Праверка выканання практыкаванняў на фартэпіяна:
 - а) ігра секвенцый;
 - б) ігра адхіленняў, мадуляцый;
 - в) выкананне песень, рамансаў з самастойна падабраным акампанентам.
5. Тэсціраванне (2 тэста – па тэмах дыятонікі і храматыкі).
6. Экзамен па гармоніі складаецца з двух частак – пісьмовай і вуснай. Пісьмовая работа ўяўляе сабой гарманізацыю мелодыі, вусная частка экзамену ўключае:
 - вусны адказ на тэарэтычнае пытанне;
 - ігру мадулюючага перыяду на тры віды мадуляцый: паступовую, «паскораную» і раптоўную энгарманічную праз энгарманізм малога мажорнага ці паменшанага септакордаў;

- выкананне секвенцый, рамансаў з акампанеентам;
- гарманічны аналіз музычнага твора ці яго фрагмента па ўсіх тэмах.

Раздзел III. Поліфанія

1. Пісьмовыя творчыя работы па ўсіх тэмах.
2. Кантрольная пісьмовая работа па відах поліфаніі.
3. Пісьмовы аналіз фугі.
4. Рэферат на тэму па гісторыі поліфаніі (па выбары).
5. Заліковае апытанне альбо тэст па тэорыі поліфаніі.

Раздзел IV. Аналіз музычных форм

1. Пісьмовыя аналітычныя работы па ўсіх тэмах (перыяд, простыя інструментальныя і вакальныя формы, складаная трохчасткавая форма, ронда, санатная форма, сродкі выразнасці).
2. Кантрольны пісьмовы аналіз па простых і складаных формах.
3. Праверка канспекта па музычных стылях.
4. Выніковая пісьмовая работа па аналізе формы твора.
5. Тэст па тэорыі.
6. Экзаменацыйнае апытанне па тэорыі.
7. Курсавая работа па аналізе выбраных твораў (з тэарэтычным абгрунтаваннем жанру і формы твора, складаннем схемы яго формы, апісаннем іх асаблівасцей і аналізам сродкаў выразнасці).

Вучэбнае выданне

**ТЭОРЫЯ МУЗЫКІ
(сальфеджыя, гармонія, поліфанія, аналіз музычных форм)**

*Тыповая вучэбная праграма па вучэбнай дысцыпліне
для спецыяльнасцей:*

1-16 01 10 Спевы (па напрамках);

*1-16 01 06 Духавыя інструменты (па напрамках);
напрамках спецыяльнасцей:*

1-18 01 01-01 Народная творчасць (харавая музыка);

1-18 01 01-02 Народная творчасць (інструментальная музыка) 1-16 01

Карэктар В. Б. Кудласевіч

Тэхнічны рэдактар А. Д. Захарэвіч

Падпісана ў друк 2015. Фармат 60x84 ¹/₁₆.

Папера пісчая № 2. Рызаграфія.

Ум. друк. арк. . Ул.-выд. арк. . Тыраж экз. Заказ .

Выдавец і паліграфічнае выкананне:

УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў».

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 1/177 ад 12.02.2014.

ЛП № 02330/456 ад 23.01.2014.

Вул. Рабкораўская, 17, 220007, г. Мінск.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

Р. Г. Коленько

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

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

Минск
БГУКИ
2013

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

Рецензенты:

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

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

Коленько, Р. Г.

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

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

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

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

ISBN 978-985-522-079-5

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

ВВЕДЕНИЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Теоретический материал дополнен многочисленными наглядными пособиями:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Таблица 1

Музыкальные жанры по исполнительскому составу

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

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

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

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

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

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

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

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

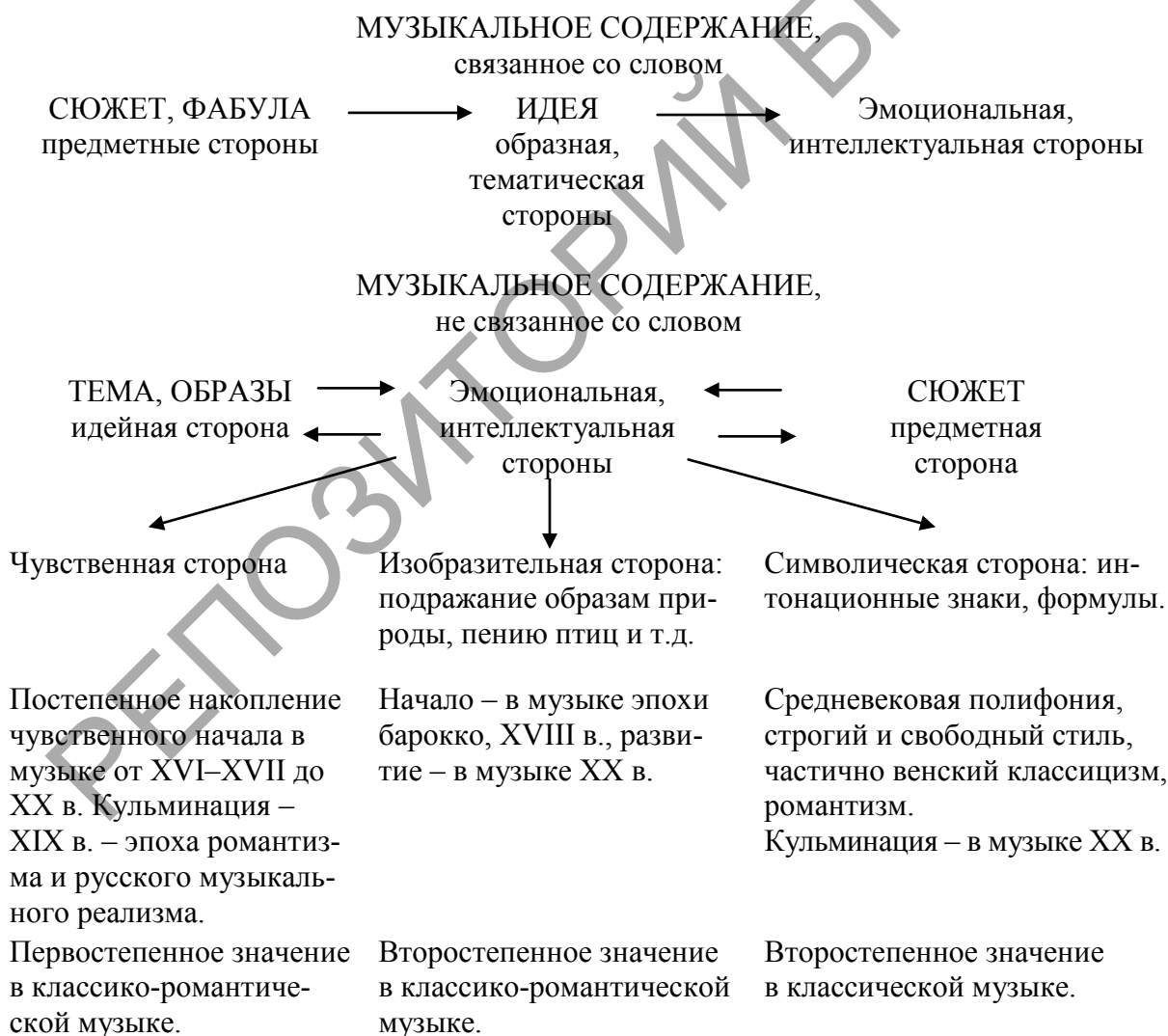


Рис. 1. Стороны музыкального содержания

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

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

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



Рис. 2. Уровни музыкального содержания

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

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

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

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

Структурный анализ музыкального произведения

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Схема анализа музыкальной формы инструментального произведения

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

Образец формы-схемы инструментального произведения

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

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

Схема анализа музыкальной формы вокально-инструментального произведения

1. Текст	Буквами обозначаются поэтические строфы: А, В, С, D. Над буквой пишется порядковый номер строфы: 1-я, 2-я и т.д.; под ней – количество строк в данной строфе: 4 строки, 4 строки с повтором последней или двух последних
2. Тональный план	Большими буквами обозначаются мажорные тональности, малыми – минорные. Используются итальянские обозначения (А – В – С – Е – g)
3. Тематический (буквенный) ряд	Большими буквами обозначаются части сложных форм (А – В – А), малыми – простых ($a - b - a$), 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 заката), образующих каждую законченную часть сложной или простой формы
5. Структурный ряд	Структура каждой части: определение простых форм от периода до 3-частных внутри сложных форм
6. Функциональный ряд	Функция каждой части: 1) изложение темы – первые части; 2) развитие темы – середины и средние части в 3-частных формах; 3) повторение темы или развития (точное и (или) варьированное); 4) реприза – третьи части в простых или сложных формах; 5) вступление, заключение, связки в любых формах
7. Итоговое определение формы	Название произведения, фамилия поэта и композитора, определение формы, ее типа, строение каждой части, наличие вступления, коды. Количество поэтических строф, количество строк в каждой из них

Образец формы-схемы вокально-инструментального произведения

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

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

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

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

Образец формы-схемы композиции балетной сцены

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

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

6. Итоговое
определение
композиции

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

Вопросы и задания

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

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

В конспекте необходимо обратить внимание на следующие вопросы:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Типы мелодического движения*

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

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

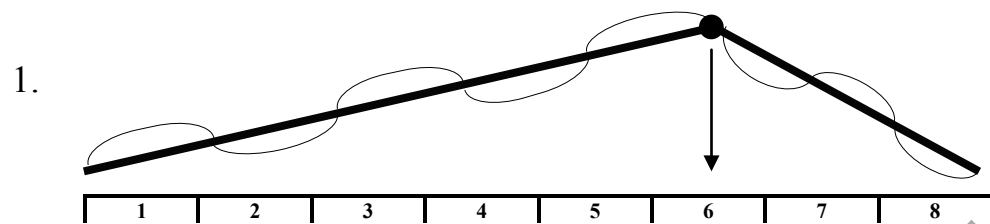
Волнообразный принцип движения

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

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

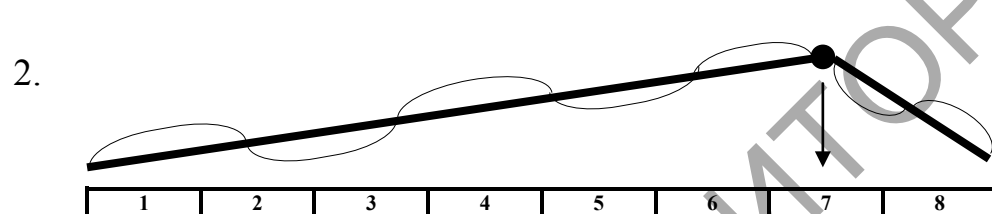
* В мелодии возможно отсутствие первой или третьей стадии движения, что влияет на ее содержание. Волнообразный тип движения как естественный и логичный путь изложения–развития–итога любой мысли, в том числе и музыкальной, распространяется не только на мелодию, но и на музыкальную форму в целом. Индивидуальными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

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



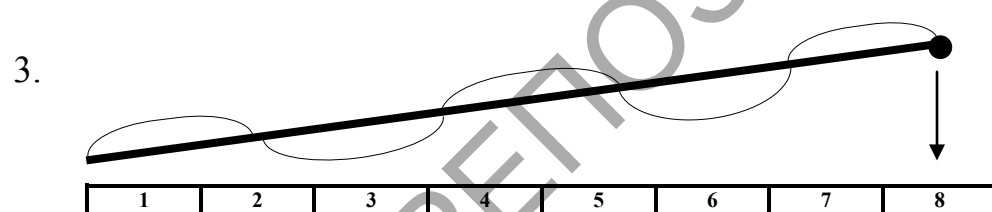
Мелодия с кульминацией в точке золотого сечения,
называемой точкой «божественной гармонии»
(Леонардо да Винчи),

6-й такт в восьмитактовом периоде



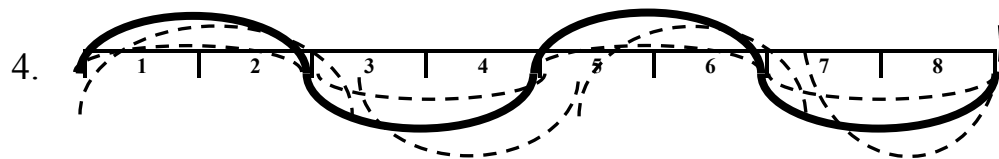
Мелодия с кульминацией в последней
четверти формы,

7-й такт в восьмитактовом периоде

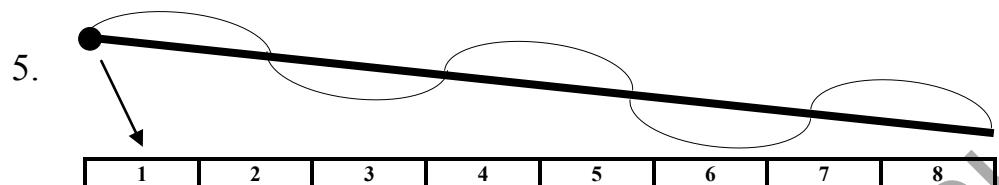


Мелодия с кульминацией в конце формы периода
(кульминация-горизонт),

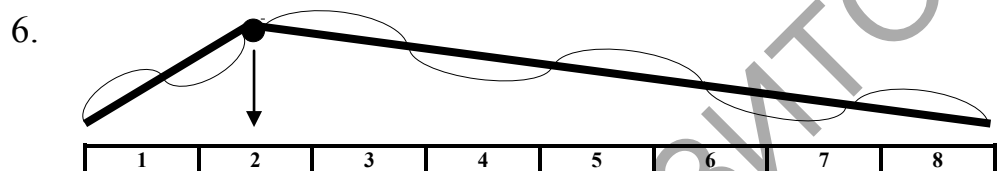
8-й такт в восьмитактовом периоде



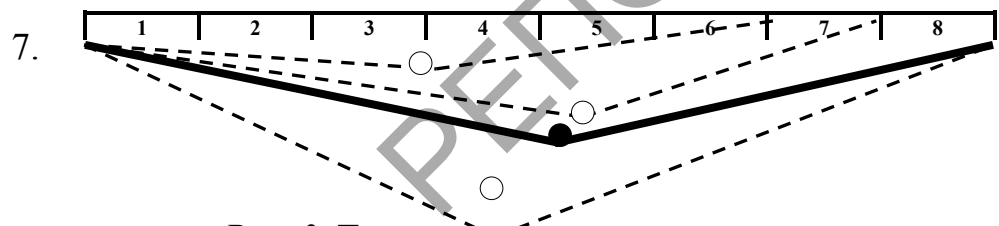
Мелодия с рассредоточенной кульминацией,
несколько кульминационных точек, например,
2-й такт, 5–6-й такты



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



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



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

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

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

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

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

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

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

3. Пунктир – восьмая с точкой и шестнадцатая.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Полька

Галоп

Марш

Краковяк

Танго

Вальс

Мазурка

Полонез

Болеро

Тарантелла

Сальтарелла

Detailed description of the musical notation: The image displays ten rhythmic formulas for different dance genres, each on a single staff. The time signatures are: Полька (2/4), Галоп (2/4), Марш (2/4), Краковяк (2/4), Танго (2/4), Вальс (3/4), Мазурка (3/4), Полонез (3/4), Болеро (3/4), Тарантелла (6/8), and Сальтарелла (6/8). The notation uses various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and bar lines to represent the specific rhythmic patterns of each genre. A large, semi-transparent watermark 'РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ' is overlaid diagonally across the center of the page.

Рис. 4. Ритмоформулы

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

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

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

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

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

Типы метров и размеров

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

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

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

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

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

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

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

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

Функции звуков в ладу

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

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

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

Лады народной музыки:

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

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

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

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

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

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

3. Секундовое – C-H (или h) – 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 – одно из важнейших средств выразительности, подчеркивающее либо тождество музыкального тематизма, либо его контрастное противопоставление.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Типы и разновидности фактуры

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

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

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

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

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

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

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

I. Мелодия:

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

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

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

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

II. Ритм:

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

2) типы ритмических оборотов и их выразительность;

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

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

III. Метр:

1) определить тип метрической организации;

2) каковы тип и выразительность размера;

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

IV. Лад:

1) определить тип ладовой организации;

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

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

V. Тональность:

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

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

VI. Гармония:

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

VII. Фактура:

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания

1. Дайте определения мелодии с выделением ключевого слова, интонации и ее типов, темы, тематизма, тематического содержания, типов мелодического движения, принципов волнообразного развития мелодии, типов мелодического рисунка, местоположения кульминации и их выразительных возможностей.
2. Что такое *ритм* в широком и узком значении?
3. Назовите типы ритмических оборотов, ритмических мотивов, их типов, жанровых ритмоформул.
4. Дайте определение метра в широком и узком значении размера и его типов.
5. Что такое *метр* высшего порядка?
6. Назовите функции звуков в ладу.
7. В чем заключаются выразительные качества лада?
8. Дайте определение тональности, тонального плана и его типов, трех значений тональности.
9. Что такое *гармония* в широком и узком значении?

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

11. Дайте определение фактуры в широком и узком значении.

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

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

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

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

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

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

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

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

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

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

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

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

Таблица 7

Классификация музыкальных форм

I. Простые формы					
период, одночастная форма	простая двухчастная форма		простая трехчастная форма		
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> ₍₁₎
I часть изложение темы	I часть изложение темы	II часть развитие темы	I часть изложение темы	II часть развитие темы	III часть реприза темы
период	период	построение развивающего или дополняющего типа	период	построение развивающего типа	период
8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов

II. Сложные формы														
сложная трехчастная форма			рондо								вариации			
A	B	A ₍₁₎	A	B	A ₍₁₎	C	A ₍₂₎	...	A	A	A ₁	A ₂	A ₃	и т.д.
I часть	II часть средняя	III часть ре-приза	I часть реф-рен	II часть первый эпизод	III часть рефрен	IV часть второй эпизод	V часть рефрен	...	реф-рен					
изло-жение пер-вой темы	изло-жение второй конт-растной темы	повто-рение пер-вой части	пер-вая тема	вторая тема	первая тема	третья тема	первая тема	...	пер-вая тема	тема ва-риаций	I ва-риация	II ва-риация	III ва-риация	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 трехча-стная форма в каждой части			

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

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

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

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

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

Функции частей и типы изложения в музыкальной форме

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Типы контраста в музыкальной форме

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

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

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

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

Вопросы и задания

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

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

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

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

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

Таблица 10

Простые формы

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

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

Продолжение табл. 10

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

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

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

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

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

В периоде нередко дополнение и расширение могут быть одновременно.

Рис. 5. Средства увеличения масштаба периода

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

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

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

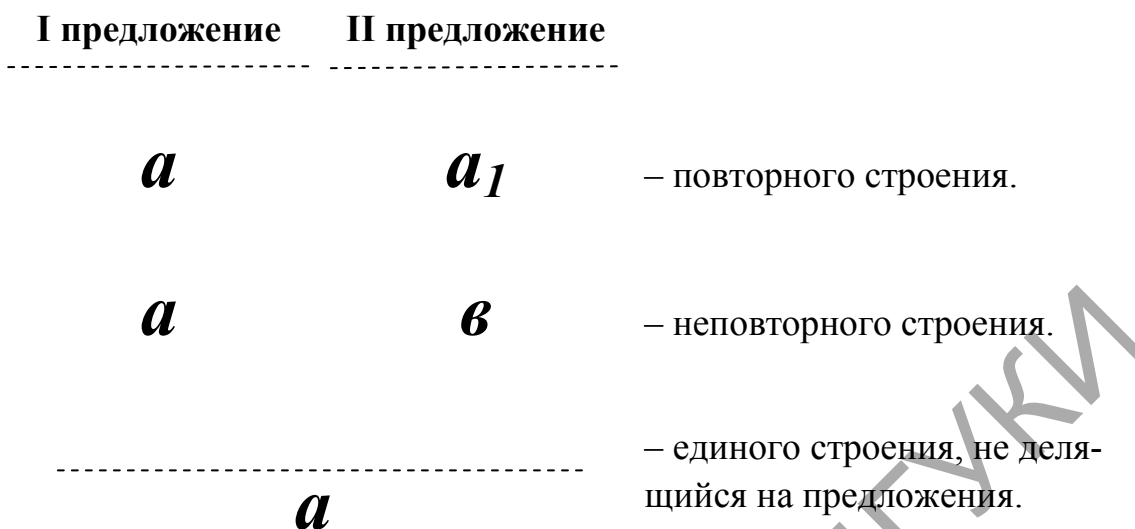


Рис. 6. Типы тематического соотношения предложений в периоде

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

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

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

Рис. 7. Типы масштабно-тематического строения периода

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

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

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

Рис. 8. Типы тонально-гармонического плана периода

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

Методика анализа периода

Определить:

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

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

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

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

7) наличие средств увеличения масштабов периода:

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

Анализ музыкального произведения:

В вокальных произведениях читаем текст.

Определить:

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

После изложения темы композитор:

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

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

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

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

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

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

Типы простой двух- частной формы	I ПЕРИОД		II ПЕРИОД	
	I пред- ложение	II пред- ложение	I предложе- ние	II предложе- ние
РЕПРИЗНАЯ	изложение темы		развитие те- мы	
	a	a_1	b	a_1
	a	b	c	$b(a)$
	4	4	4	4
	8	8	8	8
БЕЗРЕПРИЗНАЯ	изложение темы		развитие темы	
	a	a	b	b_1
	a	a_1	b	c
	a	b	c	d

Рис. 9. Простая двухчастная форма в инструментальной музыке

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

Типы куплетных форм

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

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

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

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

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

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

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

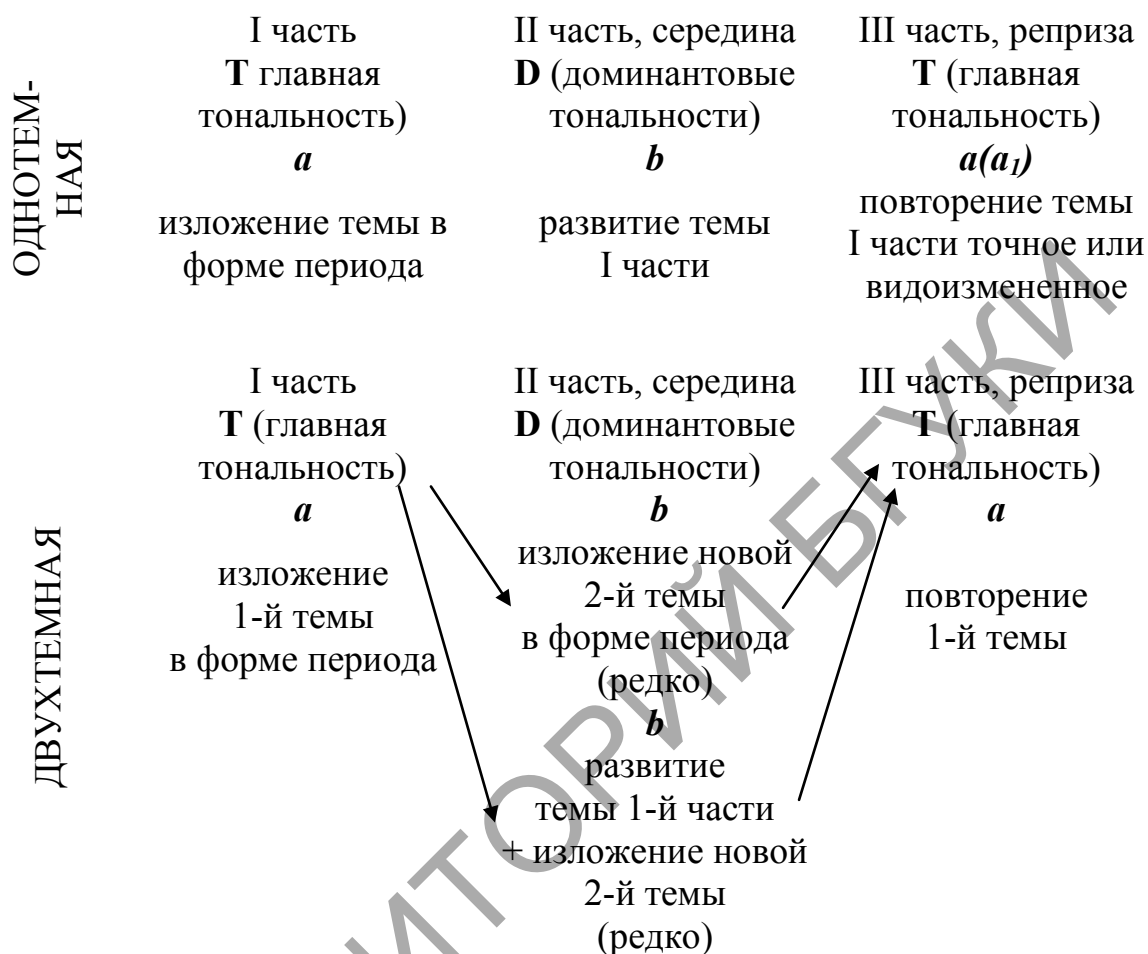


Рис. 10. Типы простой трехчастной формы

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

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

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

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

Методика анализа простой формы состоит в следующем:

1. Дать образную характеристику основным частям и произведению в целом, опираясь на образное содержание начальной темы, ее развитие и репризное повторение (если оно есть).
2. Дать определение формы, ее типа и сделать структурный анализ по образцу формы-схемы.

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

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

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

- тематическим;
- тонально-гармоническим;
- структурным.

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

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

Вопросы и задания

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

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

3. Какова сфера применения простых форм?

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

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

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

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

Таблица 13

Сложная трехчастная форма

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

Сложные формы

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

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

Типы сложной трехчастной формы

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

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

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

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

Характерные черты *эпизода* во многом противоположны чертам трио:

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

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

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

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

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

Методика анализа сложной трехчастной формы:

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

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

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

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

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

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

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

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

Таблица 16

Форма рондо

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

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

Старинное рондо ($A - A_1 - A - A_2 - A \dots A$), в котором писались многочисленные пьесы для клавесина в XVII – первой половине XVIII в., было однотемным и многочастным (до 17 частей), так как между рефреном (A) и эпизодами (A_1, A_2, A_3 и т.д.) не было тематического контраста. Неизменно повторяемая тема выполняла функцию рефрена, а ее варьированные, измененные проведения – функцию эпизодов. Таковы пьесы Ф. Куперена, Ж. Рамо, Л. Дакена.

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

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

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

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

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

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

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

Методика анализа формы рондо:

1) краткая характеристика образного содержания тематизма рефрена и эпизодов;

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

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

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

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

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

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

Таблица 17

Типы формы рондо

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

Форма вариаций

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

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

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

Типы вариаций

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

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

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

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

Методика анализа формы вариаций:

1) краткая характеристика образного содержания темы и вариаций;

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

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

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

5) характеристика всего вариационного цикла:

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

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

– выявление черт свободных и строгих вариаций;

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

Вопросы и задания

1. Назовите основные характерные признаки сложных форм.

2. Дайте определение каждой из них.

3. Обозначьте типы форм, типы реприз в сложных трехчастных формах.

4. Какова сфера применения сложных форм? Подберите свои примеры на каждую разновидность из сложных форм.

Тема 6. СОНАТНАЯ ФОРМА И ЕЕ РАЗНОВИДНОСТИ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Рис. 11. Сонатная форма классического типа

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Типы реприз в сонатной форме*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Методика анализа сонатной формы:

1. Общая характеристика всей формы целиком:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вопросы и задания

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

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Тема 7. ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ: СЮИТА, СОНАТНО-СИМФОНИЧЕСКИЙ ЦИКЛ, ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ, КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

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

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

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

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

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

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

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

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

Таблица 21

Старинная сюита

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

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

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

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

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

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

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

Новая сюжетно-программная сюита

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

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

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

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

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

Таблица 23

Типы сонатно-симфонического цикла

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Типы вокальных циклов

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

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

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

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

Методика анализа циклических форм:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Методика анализа кантатно-ораториальных форм:

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

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

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

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

4. Тональный план сочинения:

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

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

– определить степень родства между тональностями;

– выявить наиболее часто встречаемые типы тональных соотношений;

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

5. Формы частей:

– использование простых двух- и трехчастных форм;

– применение строфических, куплетных форм;

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

– наличие контрастно-составных форм.

6. Драматургия:

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

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

7. Средства выразительности:

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

– типы хорового склада и приемы его изложения;

– выразительное значение метроритма;

– особенности гармонии.

8. *Выводы* по проделанному анализу:

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

Вопросы и задания

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

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

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

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

Таблица 25

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

жеты с опорой на народные песенные и танцевальные жанры (Дж. Б. Перголези, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза, Ф. А. 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 в., Франция*; сюжеты с постепенным нагнетанием драматического напряжения, опасности для положительных героев и благополучная развязка действия (Л. Керубини, Ж. Ф. Лесюэр, Л. Бетховен).

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

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

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

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

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

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

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

Новые жанровые и стилистические типы опер в XX в.:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

За долгий исторический путь развития в жанре оперы были выработаны специальные приемы единства оперной композиции. Самым главным среди них следует считать систему лейтмотивов, лейттем, лейтинтонаций. Лейтмотив (с нем. *Leitmotiv* – *ведущий мотив*) – это многократно повторяемое небольшое музыкальное построение, определяющее характер персонажа, предмета, явления, эмоции, иначе говоря – сквозная тема с закрепленным значением. В качестве лейтмотива могут использоваться мелодия-тема, гармонический оборот, инструментальный тембр (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.Моцарта («Дон Жуан», «Волшебная флейта») и находит широкое применение в операх западноевропейских и русских композиторов последующих веков.

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

Элементы оперы:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Методика анализа оперной сцены:

1. Дать характеристику содержания анализируемой оперной сцены:

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

2. Дать характеристику композиции оперной сцены:

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

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

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

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

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

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

– обозначить общие принципы композиции данной сцены;

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

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

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

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

– музыка в разных жанрах, формах, масштабах;

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

– театральное-драматическое действие;

– балет, танцевальные сцены;

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

2. *Жанровые типы:*

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

3. *Либретто:*

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

4. *Драматургия:*

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

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

5. *Композиция и музыкальные формы:*

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

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

– система лейтмотивов для единства оперного произведения.

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

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

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

Вопросы и задания

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

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Учебное издание

КОЛЕНЬКО Римма Григорьевна

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

Учебно-методическое пособие

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

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

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

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ