

УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ АДМИНИСТРАЦИИ МАГАДАНСКОЙ ОБЛАСТИ

Областное государственное бюджетное образовательное учреждение СПО

«Колледж искусств» управления культуры администрации Магаданской области

БЕЛАЯ А.В.

Учебно-методическое пособие

по анализу музыкальных произведений

«Сонатная форма: вступление, экспозиция»

по специальности 073002 «теория музыки»

2012

Пояснительная записка

Данное учебно-методическое пособие по теме «Вступление и экспозиция сонатной формы» предназначено для занятий с учащимися теоретического отделения музыкальных училищ (колледжей). Теоретической основой предлагаемого пособия является опора на работы отечественных музыковедов.

СОНАТНАЯ ФОРМА: ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Сонатная форма – высшая и наиболее сложная из нециклических инструментальных гомофонных форм. Как исторический тип музыкальной композиции сонатная форма сложилась в западноевропейской музыке XVIII века. Создание классических образцов сонатной формы связано с творчеством венских классиков.

Важнейшие этапы исторического развития сонатной формы

Наибольшие достижения в истории развития сонатной формы связаны с творчеством следующих композиторов:

1. Творчество Бетховена – первая вершина исторического развития классической сонатной формы;
2. В романтической музыке XIX в. у Шуберта, Шумана, Шопена, Брамса, Бородина, Чайковского сложились индивидуальные прочтения сонатной формы;
3. В музыке XX в. дальнейшее развитие сонатной формы было связано с двумя направлениями:
 - развитие классико – романтической модели сонатной формы в творчестве Мясковского, Прокофьева, Шостаковича;
 - значительная деформация сонатной формы в произведениях Скрябина.

Прообразы классической сонатной формы

Наиболее важными предтечами классической сонатной формы выступили развитые инструментальные формы барокко:

1. старинная сонатная форма (тональная транспозиция П.П., приемы тематической производности П.П. от Г.П., разработочность во всех разделах);
2. концертная форма (обширные мотивно – разработочные эпизоды, общий террасообразный контраст между tutti и группой, проявившийся в раннеклассической симфонии и сонате).

Определение сонатной формы

Репризная форма, экспозиция которой основана на тональном противопоставлении двух основных тем – главной и побочной (как правило - проведение побочной темы в D тональности) и их тональном объединении или сближении в репризе (транспозиция побочной темы в основную тональность).

Средний раздел – разработка (R): тонально – неустойчивая часть, основанная на развитии тем экспозиции.

Составные разделы формы

Три основных – экспозиция, разработка, реприза. Начиная с Бетховена, в сонатной форме появляются развитые коды ,как четвертый нормативный раздел.

Схема строения сонатной формы

Вступление	Экспозиция	R	Реприза	Кода
	ГП СП ПП ЗП Т Д		ГП СП ПП ЗП Т Т	

Повторы разделов: ||: экспозиция : ||: разработка и реприза : ||

В большинстве сонатных форм венских классиков экспозиция повторяется (искл.- увертюры, Бетховен. Соната №23, ч.1, №27 ч.1, №31 ч.1). После Бетховена - отказ от повторения экспозиции (искл. Танеев. Симфония с-молл, ч.1; Шостакович. Симфония № 9, ч.1). Повторение разработки и репризы типично для Гайдна и Моцарта, у Бетховена - редко (*первые части сонат №6, 24, 25, финал сон. №23*); после Бетховена - отказ от повтора разработки и репризы.

Свойства сонатной формы

1. принцип тональных соотношений ГП и ПП в экспозиции и репризе;

2. равноправие двух тем в главной и побочной партиях;

3. непрерывность сквозного тематического развития, проникновение разработочности на разных уровнях формы (экспозиция : внутритематическое развитие ГП, СВ, зона перелома ПП), каждый последующий раздел музыкальной формы вытекает из предыдущего (появление ПП обусловлено ГП, дальнейшее развитие тем в разработке направлено к репризе, где образуются новые соотношения тем), интенсивная тональная подготовка последующих разделов и тем (большое значение СП, предъикта к репризе), длительное непрерывное тональное напряжение (избегание главной тональности от ПП в экспозиции до репризы).

Область применения сонатной формы

В венско - классическом стиле сонатность составила эпицентр музыкального мышления, и сонатная форма получила необычайно широкое распространение:

1. ведущее значение в сонатно-симфоническом цикле: первые части, финалы, медленные части сонат, симфоний, концертов, трио, квартетов;

2. в вокальной музыке, особенно у Моцарта, сонатная логика проникла в оперные номера-арии, ансамбли.

Разграничение понятий «соната», «сонатное allegro», «сонатная форма»

Соната: старинное обозначение инструментального жанра в целом; циклическое произведение из трех, начиная с Бетховена, четырех частей.

Сонатная форма не является циклическим произведением, является формой первой части сонатного цикла.

Сонатное allegro: allegro – обозначение типичного темпа первых частей (финалов) в классических сонатах и симфониях, изложенных в сонатной форме. Нецелесообразно применять данный термин в качестве синонима сонатной формы ввиду значительного расширения круга ее образов и жанровых связей, начиная с конца XVIII в.; также иного – чисто «темпового» - понимания термина «allegro» в наше время.

ВСТУПЛЕНИЕ

Темп

Типичен медленный темп - > контрастное противопоставление с быстрым темпом экспозиции.

Масштабы

Масштабы различны - от нескольких тактов (*Шопен. Соната №2 b-moll, Шуберт. «Неоконченная симфония» h-moll*) до значительного по размерам построения (*Бетховен. Сонаты №8, 32; Симфонии №2, 4, 7; Бородин. Симфония №1; Чайковский. Симфонии №3, 4, 5, 6; увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»*).

Большие медленные вступления в симфониях стали закономерными в период становления этого жанра у Гайдна (*«Лондонские симфонии»*). Бетховен в своих симфониях превратил вступление в подобие самостоятельной части (В. Протопопов: вступление + основная часть = двухчастная контрастно-составная форма). В инструментальной сонате аналогичное развернутое медленное вступление впервые появилось в 8-й сонате Бетховена.

Форма

В строении отсутствует замкнутая самостоятельная форма (искл.: трехчастное строение в *симфонии №5, фортепианном концерте b-moll Чайковского*).

Тональный план

Начало	Развитие	Окончание
<ul style="list-style-type: none"> - основная тональность; - одноименная тональность (при основной мажорной тональности произведения); - с D функции или D органнй пункт (<i>Бетховен «Леонора №3», Чайковский Симфония №3</i>); - S тональность (<i>Бетховен Симфония №1, Чайковский Симфония №6</i>). 	<ul style="list-style-type: none"> - основная тональность сохраняется на протяжении всего вступления; - модулирование. 	Тональная разомкнутость: D гармония или D органнй пункт основной тональности.

Основные типы вступлений

По тематическому содержанию и связи вступления с дальнейшим развитием сонатной формы различают три основных типа вступлений (отсутствие или присутствие вступительного построения в повторении экспозиции и в репризе как важнейший критерий его вида и значения):

1. Контрастно-оттеняющее вступление.

Основано на самостоятельной теме; функция - контрастное оттенение появления ГП; тематизм ограничен пределами вступления и не связан с дальнейшим развитием сонатной формы; отсюда - вступление не входит в состав сонатной формы; строение - сложение из излагающего и развивающего разделов (*Гайдн. Симфония №103 Es - dur, Моцарт. Симфонии №38D - dur K.504, №39 Es - Dur K. 543, Чайковский. Фортепианный концерт №1b-moll*).

2. Подготавливающее вступление.

Непосредственная связь с тематизмом экспозиции-роль изначального интонационного «зерна» для последующего развития: формирование тематизма ГП, предвосхищение темы ПП, формирование тональности ГП; строение - излагающий,

развивающий и переходный разделы (Бетховен. Симфонии № 2, 4 (ПП), 7, 9 (ГП), Чайковский. Симфония № 6).

Предвосхищение тонального плана (Бетховен. Симфония № 4: b-h -> сдвиг H-B в конце разработки перед предъиктом).

Функция эпиграфа: афористически сжатое воплощение художественной идеи произведения; неустойчивое построение типа предъикта (Бетховен. Симфония № 5, ч.: совмещение вступления и экспозиционного раздела ГП; Шопен. Соната № 2, ч. 1: вступление за пределами ГП).

3. Изложение лейттемы 1 ч., всего цикла или изложение особой темы.

Яркость тематизма; вступление входит в состав сонатной формы, появляется в важнейших узловых моментах сонатной формы, в процессе развития противопоставляется основным темам экспозиции, возможно возникновение конфликтной ситуации (Бетховен. Соната № 8, увертюра «Кориолан», Шуберт. «Неоконченная симфония», Чайковский. Симфонии № 4, 5, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»).

Сочетание признаков различных типов вступления (Гайдн Симфония № 103: мотивная подготовка ГП в контрастно-оттеняющем вступлении; Чайковский Симфония № 6: оттеняющий контраст в подготавливающем вступлении).

Отличие собственно вступления от вступительного элемента в рамках ГП

1. первый вступительный элемент в самой теме ГП появляется перед вторым предложением (Бетховен симфония № 5 ч. 1 (1т.); сонаты № 2 ч. 1 (8т.), № 17 ч. 1 (2т.)). Собственно вступление не повторяется внутри ГП (Шопен соната № 2 ч. 1);

2. фактурно-ритмический фон, предвещающий появление самой ГП (Моцарт симфония № 40 ч. 1).

ЭКСПОЗИЦИЯ

Определение

Экспозиция - это модулирующий первый раздел сонатной формы, содержащий изложение двух основных тем - главной в основной тональности и побочной в подчиненной тональности, чаще доминантовой.

Строение

Экспозиция делится на разделы. Составные разделы сонатной формы называются партиями. Каждой партии соответствует своя тема (композиционно оформленная музыкальная мысль). В экспозиции два основных раздела. В каждом разделе по две партии: ГП и примыкающая к ней СП, ПП и примыкающая к ней ЗП. Возможно отсутствие СП и ЗП.

ГП и ПП могут состоять из нескольких тем, которые объединяются в группы (первая тема ГП, вторая тема ГП, аналогично - первая тема ПП, вторая тема ПП).

Особенности драматургии сонатной экспозиции

Драматургический контраст экспозиции основан на противопоставлении тем ГП и ПП. Контрастные темы объединены единой линией развития: противопоставление тем возникает в процессе непрерывного развития («динамическое сопряжение» термин Ю. Тюлина), а не на основе контрастного сопоставления. В тематическом отношении ПП выводится из темы ГП методом производного контраста. В процессе развития тема ПП утверждает свой тематизм, вместе с ЗП происходит утверждение новой тональности - неустойчивости высшего порядка, что требует продолжения развития в разработке и разрешения тонального напряжения в репризе. По динамике и активности ПП значительно превосходит ГП. В соотношении основных разделов экспозиции происходит нарушение равновесия и пользу ПП. В результате ПП, изначально драматургически

подчиненная ГП, преодолевает ведущее значение ГП и вступает с ней в функциональное противоречие, вплоть до образования конфликтной ситуации (в драматических минорных произведениях): ПП и ЗП как разделы экспозиции выражают закрепление антитезы как утверждение неустойчивости, доминантовая тональность ПП вступает в тональный конфликт с главной тональностью ГП при динамическом сопряжении тем.

Логика музыкального развития сонатной экспозиции идентична логике диалектической триады: *тезис – антитезис – синтез*.

ГП	СП	ПП	кульминация ПП и ЗП
тезис утверждение основной темы		антитезис опровержение ГП и утверждение новой темы	синтез утверждение первоначальной мысли – восстановление мотивов ГП в другом облике
устой -----→ Т	неустой-----→	устой утверждение неустойчивости высшего порядка Д	

ГЛАВНАЯ ПАРТИЯ

Определение

Первая часть экспозиции, посвященная изложению первой темы.

Образный характер, тип движения

Для темы ГП в произведениях венских классиков типичен активный характер, стремительность, моторика, инструментальная мотивная чеканность, сжатость изложения.

В произведениях композиторов XIX-XXвв. (*Шуберт, Брамс, Глазунов, Чайковский, Рахманинов, Шостакович*) - широкое развитие темы ГП.

Тематическое строение

1. контрастная;
2. однородная.

Контрастная тема основана на противопоставлении двух, иногда трех мотивов или мотивных групп, которые различны по характеру, интонационно – жанровой сфере и средствам выразительности.

В соответствии с каноническими тенденциями классической эпохи в симфонизме композиторов мангеймской школы и в творчестве венских классиков сформировались типизированные внутритематические контрасты диалогического типа в виде сопоставления «фанфар» (первый тематический элемент) и «вздохов» (второй тематический элемент).

	Первый тематический элемент	Второй тематический элемент
Образная сфера	Героика	Лирика
Характер	Решительный, мужественный, активный, волевой, гневный	Мягкий, нежный, легкий, чувствительный, скорбный
Воплощение диспозиции античной ораторской речи	Утверждение	Возражение, сомнение
Первичные жанрово – интонационные комплексы (термин Л. Мазеля)	Фанфарные, сигнально – призывные обороты	Интонация вздоха

Средства выразительности («ядро контраста из трех противопоставлений» Л. Мазель): динамика	F	p
метрика, артикуляция	метрическая весомость тонов, активная акцентировка сильных долей	«женские» окончания – движение от сильного времени к слабому; менее активная акцентировка сильных долей
мелодика	опора на тоны и интервалы, входящие в состав трезвучия	опора на секундовые интонации (гармонизованы как задержание)

У венских классиков первичные жанрово – интонационные комплексы «фанфар» и «вздохов» демонстрируют разнообразные соотношения типического и неповторимо индивидуального в художественном образе:

- вполне жанрово – бытовой облик «фанфар» и «вздохов»

Моцарт Сонаты C - dur K. 309, ч. 1; № 14 c-moll, ч. 1; D - dur K.576 ч.1; Симфония C - dur «Юпитер», ч. 1; Бетховен Соната № 5 ч. 1;

- в творчестве Бетховена произошла постепенная модификация типизированного контраста «фанфар» и «вздохов»

Соната №6, ч.1: переосмысление в плане скерцозной игры;

Соната №17, ч. 1: инверсия смысла «фанфар» и «вздохов»: первые – в медленном темпе превращены в речитатив, вторые – поток взволнованного чувства;

Соната № 23, ч. 1: два традиционных элемента внешне слиты: «фанфара» преобразована в приглушенный речитатив, «вздохи» - в сдержанно экспрессивный оборот.

У венских классиков контраст дается сжато. Изложение контрастных тематических элементов в музыке XIX в. отличается большей протяженностью во времени (*Берлиоз «Фантастическая симфония» ч.1; в музыке эпического характера: Бородин симфония №2 ч.1*).

Однородная тема основана на развитии начальных неконтрастных мотивов (*Гайдн Соната D-dur, ч.1; C-dur, ч.1; Бетховен увертюра «Леонора №3»*).

В минорных произведениях однородные темы могут быть драматичны и противоречивы (*Бетховен Соната № 1, ч. 1; Моцарт Симфония № 40, ч. 1; Шопен Соната № 2, ч. 1; Чайковский Симфония № 4, ч.1:* главные темы в произведениях Чайковского проникнуты одним чувством, содержащим нарастания и спады (волновое строение).

Многотемные ГП встречаются реже; состоят из двух или трех различных тем, чаще контрастно – оттеняющих (*Моцарт Соната № 12 F - dur, ч.1; Шопен Концерт для ф-но с оркестром № 1, ч. 1; Брамс Симфония № 2; Вагнер Увертюра к опере «Нюрнбергские мейстерзингеры»*).

Строение

Вариативность строения: предложение, период, простая двух-, трехчастная формы. Венские классики: преобладают период и предложение.

1. Периоды повторного (*Моцарт соната C-dur K. 309 ч.1, симфония № 39 ч.1*), неповторного (*Бетховен соната №17 ч. 3*), единого строения (*Танеев симфония c-moll ч. 1*), с расширением, дополнением (*Бетховен соната № 5 ч. 1*), с вводными построениями в каждом предложении (*Бетховен сонаты №2 ч.1, №4 ч.1, №17 ч.1, симфония №5 ч.1*). Часто встречаются периоды с

внутренней разработочностью, преобладанием гармонической неустойчивости, что приводит к необычным внутренним пропорциям периода (*Моцарт соната № 14 c-moll ч. 1, Бетховен соната № 17 ч. 1*).

2. Форма разомкнутого предложения – первое предложение заканчивается половинной каденцией, второе предложение повторяет в основной тональности тему первого предложения, далее модулирует и превращается в СП (*Моцарт соната № 8 a-moll ч. 1, Бетховен сонаты № 1 ч. 1, № 14 ч. 3, Скрябин соната № 4 ч. 2*); иногда третье предложение (*Бетховен увертюра «Кориолан»*).

3. Простые двух- и трехчастные формы у венских классиков применяются редко и не в первых частях цикла (*пр. 3-х ф.: искл. - Бетховен симфонии № 7 ч. 1, № 8 медл. ч.; пр. 2-х ф.: Бетховен симфонии № 2 медл. ч., финалы № 1, № 7, сонаты № 23, № 28*).

В произведениях композиторов 19 века простые двух- и трехчастная формы встречаются часто (*пр. 3-х ф.: влияние песенности - Шуберт сонаты A-dur ч. 1, B-dur ч. 1; новаторство в произведениях Чайковского: пр. 3-х динамическая форма с серединой развивающего типа-своего рода разработка темы ГП: симфонии № 4 ч. 1, № 5 ч. 1, первый форт. концерт ч. 1, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», пр. 2-х ф.: Глинка увертюра к опере «Руслан и Людмила»; Рахманинов концерт для ф-но с орк. № 2 ч. 1*).

4. Редкий случай - сложная 3-ч форма (Глинка «Арагонская хота» - сл. трех-пятичастная).

Тонально-гармоническое окончание

1. Замкнутая ГП – заканчивается полной совершенной каденцией в главной тональности (*Бетховен первые части симфоний № 1, 2, 8, 9, сонат № 2, 3, 5, 6, 7, 10, 18, Моцарт соната F-dur K.332 ч. 1*).

2. Незамкнутая ГП – отсутствует завершение в виде полной каденции в главной тональности: ГП заканчивается половинной каденцией (*Моцарт соната № 8 a-moll ч. 1, симфония g-moll ч. 1, Бетховен сонаты № 1 ч. 1, № 8 ч. 1, № 14 ч. 3, № 21 ч. 1*).

СВЯЗУЮЩАЯ ПАРТИЯ

Определение

Построение, расположенное между темами главной и побочной партии.

Назначение

Выполняет роль тональной подготовки ГП.

Строение

СП тонально неустойчива, не содержит замкнутых построений в форме предложения и периода (искл. *Бетховен соната № 7 ч. 2*). Три логических этапа (не обязательно разграниченных):

1. Пребывание в главной тональности

Начало СП зависит от гармонического окончания ГП:

- при замкнутой ГП СП начинается как дополнение (ряд дополнений), между ГП и СП глубокая цезура;
- при разомкнутой ГП роль СП выполняет последнее предложение ГП – периода или репризы простой трехчастной формы; грань между ГП и СП условна (*СП – 2-е предл. п-да: Бетховен сонаты № 1 ч. 1, № 19 ч. 1, Моцарт сонаты a-moll ч. 1, № 15 F-dur ч. 1; СП-последнее*

предл. репризы пр.3-х ф.: Глинка увертюра к опере «Иван Сусанин», Чайковский симфонии № 1, 2, 3, 5 – первые части, увертюра к балету «Щелкунчик»).

2. Модуляционный переход – собственно связующая часть:

3. Предъикт перед ПП на доминанте её тональности (редко предъикт на доминанте параллельной тональности: Бетховен соната № 6 ч. 1)

Пропуск какого-либо раздела СП:

- начального раздела – СП начинается с модулирующего раздела (Бетховен соната № 5 ч. 1);
- модуляционный переход краток и не образует самостоятельного раздела – СП состоит из начального построения в главной тональности и предъикта к ПП (Бетховен соната № 23 ч. 1);
- предъиктового раздела (Моцарт соната C-dur K.330 ч. 1, Бетховен соната № 17 ч. 3).

Тональный план

1. Движение к доминанте тональности ПП (Моцарт симфония № 40 ч. 1, Бетховен сонаты № 2 ч. 1, № 9 ч. 1);

2. Ряд тональностей субдоминантовой группы (Бетховен соната № 5 ч. 1, Шопен соната h-moll ч. 1);

3. Подготовка одноименной тональности ПП (одноименный минор по отношению к мажорной тональности ПП: Моцарт соната F-dur K.332 ч. 1, Бетховен увертюра «Кориолан», симфония № 2 ч. 1; обратная ладовая последовательность встречается редко: Бетховен соната № 3 ч. 1, Моцарт соната № 6 ч. 3, Чайковский симфония № 4 ч. 1);

4. Модуляция метроритмическими средствами, основанная на перемещении акцента с тоники на доминанту – СП не содержит тональной модуляции, заканчивается предъиктом на доминанте главной тональности, через цезуру следует начало ПП (Моцарт первые части сонат № 6 K.284, № 9 K.311, № 16 K.545, № 17 K.547a, № 19 K.576; Бетховен симфония № 1 ч. 1, соната № 3 ч. 1; Гайдн первые части сонат № 7, 9);

5. Энгармоническая модуляция (Чайковский увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»: D-dur – Des-dur).

Тематизм и функции

1. Функция подготовки ПП: материал ГП в начале – его переработка – формирование мотивов ПП в предъикте (Бетховен сонаты первые части № 1, 9, 19, увертюра «Кориолан», Чайковский симфония № 6 ч. 1);

2. Функция начального этапа разработки ГП (Бетховен соната № 17 ч. 1);

3. Обновленный или не яркий новый материал с последующим воспроизведением мотивов ГП (Бетховен сонаты первые части № 2, 3, 8, 21);

4. Функция тематической разрядки: общий тип тематизма – арпеджио, гаммы, репетиции (Гайдн соната D-dur ч. 1);

5. Функция оттеняющего нетематического контраста: проявляется при замкнутой ГП и при жанровой, образной близости ГП и ПП (Моцарт соната F-dur K.332 ч. 1) или при контрасте ГП и ПП (Бетховен соната № 3 ч. 1);

6.Функция добавочного тематического импульса: возникновение самостоятельных тем внутри СП.

Самостоятельные темы внутри СП

Возникают на трех её этапах:

- в дополнении к ГП – тема дополнения (*Моцарт соната № 18 B-dur ч. 1*);
- после модуляции – промежуточная тема, как и ПП обладает тематической яркостью (*Бетховен соната № 7 ч. 1*), часто встречаются в произведениях Моцарта (*сонаты c-moll K.457 ч. 1, B-dur K.570 ч.1*);
- на предъикте – предъиктовая тема (*Бетховен симфония № 2 ч. 2*).

Отличия промежуточной темы в рамках СП от ПП при их возникающем сходстве:

Промежуточная тема	Побочная партия
Появляется внезапно после начавшейся модуляции	Последовательная тональная подготовка
Не предшествует предъикт	Предшествует предъикт
Тональная неустойчивость	Тональная устойчивость
Возможное проведение в S тональности	Излагается в D тональности
Композиционная неустойчивость	Композиционная устойчивость

Причины отсутствия СП

- 1.Роль СП выполняет небольшой оборот, быстро модулирующий в тональность ПП (*Шуберт «Неоконченная симфония» ч. 1, Брамс симфония № 2 ч. 1*);
- 2.Создание эффекта резкого контрастного сопоставления различных образных сфер ГП и ПП (*Моцарт соната F-dur K.280, ч. 2, Чайковский концерт для ф-но с орк. ч. 1*);
- 3.Незначительные масштабы сонатной формы;
- 4.Отсутствие контраста или большая степень интонационного родства между ГП и ПП;
- 5.Возникновение связующее – побочной группы (*Бетховен сонаты № 23 ч. 3, № 31 ч. 1, № 32 ч.1*).
- 6.Большие размеры ГП, изложенной в пр.3-х ф. с серединой развивающего типа.

ПОБОЧНАЯ ПАРТИЯ

Определение

Второй основной раздел экспозиции, посвященный изложению новой темы (или ряда тем), вторая драматургически важная сфера, содержащая образный, тональный, тематический, структурный контраст к теме ГП.

Характер образного контраста ПП и ГП

Менее моторный и активный, чем в ГП. ПП обладает более напевным, лирическим характером, иногда присутствуют черты танцевальности.

Тематические отношения ГП и ПП

Тематические отношения между темами ГП и ПП простираются от явного подобия до очевидного внешнего контраста.

Производный контраст

У венских классиков темы ГП и ПП родственны и связаны единой линией развития. Родство тем обусловлено их мотивной связью: тема ПП возникает на основе переработки мотивов контрастной или однородной темы ГП. Такой контраст тем называется производным.

1. интональное переложение ГП в разделе ПП: транспозиция темы ГП в D тональность с какими-либо фактурными изменениями (Гайдн «Лондонская симфония» №104 D-dur ч. 1; Моцарт симфония №39 E-dur ч. 4; сонаты B-dur K.570 ч. 1; D-dur K.576 ч. 1). Данный метод характерен для Гайдна, Моцарта, весьма редок у Бетховена (финал «Крейцеровой сонаты»)

2. тема ПП основана на развитии интонаций второго лирического элемента (мотивы «вздохов») контрастной темы ГП (Моцарт сонаты D-dur K.576 ч. 1; c-moll ч. 1; Бетховен соната № 20 ч. 1);

3. тема ПП основана на ритме ГП (Бетховен соната № 23 ч. 1; симфония № 5 ч. 1; Гайдн соната C-dur № 15(50) ч. 1);

4. тематическая производность ПП завуалирована благодаря жанровой, фактурной трансформации мотивов однородной ГП (Бетховен сонаты № 1 ч. 1, № 21 ч. 1; Шуберт «Неоконченная симфония» ч. 1; Шопен соната № 2 ч. 1; Чайковский концерт для ф-но с орк. b-moll ч. 1).

Тональная сфера

Нормативные тональные отношения ГП и ПП в произведениях венских классиков:

- в мажорных произведениях - тональность V ст.;
- в минорных произведениях - тональности III и минорной D (Бетховен сонаты op.27 №2 финал; op.31 №2, ч.2; op.90, ч.2)

Ненормативные тональные отношения ГП и ПП:

Значительные новации в тональном развитии сонатной формы были достигнуты Бетховеном. После Бетховена происходило дальнейшее расширение круга тональностей ПП.

1) Для ПП стали применяться мажорные и минорные тональности диатонических и низких III и VI ступеней:

а) Тональности ПП при основной мажорной тональности произведения:

- минорная тональность VI ст. (Чайковский. Симфония № 3 ч. 1);
- мажорная тональность VI ст. (Бетховен. Соната № 29 ч. 1);
- мажорная тональность VI низкой ст. (Бородин. Увертюра к опере «Князь Игорь»);
- минорная тональность VI низкой ст. (Шуберт. Соната B-dur ч. 1);
- минорная тональность III ст. (Бетховен. Симфония № 7 финал);
- мажорная тональность III ст. (Бетховен. Сонаты № 16 ч. 1, № 21 ч. 1);
- мажорная тональность III низкой ст. (Глинка. Увертюра к опере «Руслан и Людмила»).

б) Тональности ПП при основной минорной тональности произведения:

- мажорная тональность VI низкой ст. (Бетховен симфония № 9 ч. 1, соната № 32 ч. 1; Шуберт «Неоконченная симфония» ч. 1);
- минорная тональность III ст. (Чайковский симфония № 4 ч. 1; Бетховен соната № 8 ч. 1).

2) Секундовое соотношение тональностей ГП и ПП:

Тональности ПП при основной минорной тональности произведения:

- мажорная тональность VII низкой ст. (*Бетховен симфония № 9, скерцо – 1 ч.; Чайковский симфония № 5 ч. 1, первый форт-й концерт ч. 1*);

3) Редкие тональности секундового соотношения:

- однотерцовое соотношение основной и побочной тональностей (*Бетховен форт-й концерт № 5 ч. 1: h-B*);

- тональности верхней секунды от основной (минорная тональность II низкой ст.- *Шостакович симфония № 5 ч. 1; энгармоническая модуляция через D7 к III ст.: h-Des в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского*).

Трехтональные экспозиции

Образование трехтональных экспозиций связано с ладотональным развитием внутри ПП:

1. смена лада: начало и конец ПП изложены в одноименных тональностях (*Бетховен первые части сонат № 2 (e-E), 8 (es-Es), 16 (H-h), 21 (E-e), 23 (As-as)*);

2. смена тональности: начало и конец ПП изложены в разных тональностях (*Бетховен увертюра «Кориолан» (Es-g), Чайковский симфония № 4 ч. 1 (as-H-> тритоновое соотношение с основной тональностью ГП; Шуберт соната B-dur: fis-A-h-d-F)*).

Многотемные ПП: темы могут проводиться в одноименных или близких тональностях (*Бетховен первые части сонат № 3, 7; Чайковский симфония № 3 ч. 1*).

Строение и этапы тематического развития

Строение ПП отличается от строения ГП в плане большей свободы структуры: типично интенсивное расширение во второй половине ПП, которое приводит к значительному масштабному росту темы ПП (как правило, ПП превосходит по масштабам ГП).

Этапы тематического развития:

1. начальное изложение темы;
2. активизация развития;
3. сдвиг, перелом в развитии, прорыв мотивов ГП;
4. заключительный каданс.

Драматургическая и формообразующая роль приема сдвига или перелома

Сдвиг или перелом является кульминацией ПП и всей экспозиции, влечет за собой значительное расширение ПП, означает драматургический перелом в движении экспозиции в момент вторжения активных мотивов темы ГП (возможно СП, темы вступления), как утверждение исходной главной мысли произведения.

Признаки перелома или сдвига:

1. интонационное столкновение мотивов ГП с мотивами ПП;
2. исчезновение певучей темы ПП;
3. резкая смена фактуры (ОФД, аккордовая);
4. резкая смена динамики (f после p или p после f-«тихий сдвиг»);
5. тональный сдвиг в S сферу или в сферу одноименного минора;
6. образование зоны разработочности.

Характер сдвига:

- образный перелом в развитии, ведущий к конфликтной ситуации (*Бетховен первые части сонат № 2, 3, 4, 5, 6, 17, 23, 32, финал № 14, симфония № 2 ч. 1, увертюра «Эгмонт»; Бородин 2-я симфония ч. 1; Чайковский симфония № 5 ч. 1; Шуберт «Неоконченная симфония» ч. 1*);
- динамическое напряжение, рост того же образа, драматизация лирического образа (*Шопен соната h-moll, ч. 1*).

Местоположение кульминации:

- 1.в начале ПП (*Бетховен соната № 23 ч. 1*);
- 2.в конце ПП (2-е предложение периода: *Бетховен соната № 5 ч. 1; Шопен соната h-moll ч.1; реприза пр.3-х и пр.2-х ф.: Чайковский 1-й форт. концерт, ч.1*);
- 3.в многотемной ПП: 2-я побочная тема (*Моцарт соната F-dur K.332 ч.1; Бетховен сонаты № 3 ч. 1, № 4 ч. 1*).

СтроениеВенские классики:

- 1.период с расширением 2-го предложения;
- 2.повторенный период с расширением при повторении;

Редко форма периода квадратного строения, которая не соответствует принципу непрерывного развития и динамичному, конфликтному характеру сонатной формы (*Моцарт соната F-dur K.332 ч. 2, симфония № 40 ч. 4*).

XIX-XXвв.:

- 1.пр .3-х ф. разных типов:
 - динамическая (*Чайковский 1-й форт. концерт ч. 1*);
 - нединамическая (*Чайковский симфония № 6 ч. 1; увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»*);
 - однотемная (*Глинка увертюра к опере «Руслан и Людмила»; Рахманинов 2-й форт.концерт ч.1*);
 - контрастная (*Бородин 2-й квартет ч. 1; Чайковский увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»; симфония № 6 ч. 1; 1-й форт. концерт ч. 1*);
- 2.реже пр.2-х ф.;
- 3.более редкие формы - тема с вариациями (*Шуберт соната c-moll ч. 1*);
- 4.типична группа побочных тем без образования репризной формы.

Темы могут контрастировать друг с другом и иметь различные функции: вступительная, основная, предъиктовая, завершающая (2 темы: *Чайковский симфония № 4 ч. 1; Бетховен соната № 3 ч. 1; № 4 ч. 1*; 3 темы: *Брамс симфония № 4 ч. 1; Чайковский симфония № 5 ч. 1; Бетховен соната № 7 ч. 1; Моцарт соната F-dur K.332 ч. 1*).

Внутренние каденции: 1-я тема - полная, половинная (предъиктовая функция к следующей теме ПП).

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ПАРТИЯ**Определение**

Завершающий раздел, подводящий итог тематического развития экспозиции.

Тип изложения

Заключительный тип изложения как проявление функции торможения процессов развития экспозиции:

- прекращение тематического развития;
- активное многократное кадансирование в гармонии;
- органнй пункт на тонике;
- подчеркивание тоники на сильной доле такта;

- возникновение более крупных длительностей, более простых, четких ритмических рисунков.

Строение

- 1.дополнение или серия дополнений к ПП;
- 2.неэкспозиционный период повторной структуры с одинаковыми полными каденциями в предложениях (функция развитого дополнения); далее за периодом следуют краткие дополнения (*Бетховен соната ор. 57 № 1*).

Масштабы

- 1.краткое заключение в небольших экспозициях (*Моцарт соната №16 C-dur ч.1*);
- 2.значительные масштабы в развитых экспозициях.

Способы соединения ПП и ЗП

- 1.ЗП начинается после полной совершенной каденции ПП;
- 2.начало ЗП совпадает с моментом наступления полного совершенного каданса ПП (вторгающийся каданс);
- 3.редко ПП переходит в ЗП без каденции (*Бетховен симфония №5 ч.1*).

Образный характер, тип движения:

- 1.типичность активных ЗП, близких к ГП, в венско-классических сонатах;
- 2.близость ПП к певучим, лирическим темам ПП в произведениях XIX в. (*Чайковский симфония № 6 ч. 1*).

Тематическое содержание

Различное тематическое содержание при типичном избегании рельефного тематизма. Особенности тематизма в целом: мелодическая, ритмическая и гармоническая ясность, выдвигание на первый план основных, наиболее существенных интонаций предшествующих тем.

1.материал ГП:

- функция резюме в тематическом развитии (*Моцарт симфония № 40 ч. 1*; *Бетховен сонаты № 5 ч. 3, № 23 ч. 3*; *Чайковский симфония № 2 ч. 1*);
- функция тематической репризы: реминисценция тематизма ГП; данный прием чаще встречается в финалах (*Бетховен соната № 1 ч. 4*);
- перемещение сдвига из области ПП в область ЗП (*Бетховен симфонии № 5 ч. 1, № 7 ч. 1, концерт для ф-но с орк.№ 3ч. 1*; *Шопен соната № 2 ч. 1*).

Отличие ЗП и зоны перелома ПП, построенных на мотивах ГП	
ЗП	Перелом в ПП
Мотивы ГП появляются после полной каденции, завершающей ПП (<i>Бетховен Соната № 5 ч. 3</i>)	Мотивы ГП появляются до полной каденции ПП (<i>Бетховен Соната № 5 ч. 1</i>)

- 2.материал СП (*Бетховен соната № 2 ч. 1*), предъикта перед ПП (*Бетховен соната № 5 ч. 1*);
- 3.материал ПП (*Чайковский симфония № 6 ч. 1*; *Шуберт «Неоконченная симфония» ч. 1*);
- 4.объединение мотивов тем ГП и ПП - функция тематического обобщения (*Бородин симфония №2ч.1*; *Моцарт соната c-moll ч.1*)

Отличие смысловых функций тем ЗП и ПП, построенных на различных интонациях тем ГП и ПП	
ЗП	Перелом в ПП
Разрешение предшествующего интонационного конфликта и приведения к единству элементов различных тем	Драматическое столкновение элементов разных тем – главной и побочной

5.самостоятельная тема, не связанная с тематизмом экспозиции (*Бетховен сонаты № 8 ч. 1, № 14 ч. 3; Гайдн симфония № 103 Es-dur ч. 1; Чайковский симфония № 4 ч. 1; Прокофьев первые части симфоний № 5, 7*);

6.группа заключительных тем; в конце группы часто проходят мотивы ГП (*Бетховен симфония № 5 ч. 1; сонаты № 4 ч. 1, № 8 ч. 1*).

Внешние признаки определения ЗП в качестве обобщения

- 1.возвращение материала ГП после полной совершенной каденции ПП;
- 2.строение в виде ряда дополнений;
- 3.тонально-гармонические признаки: начало ЗП после заключительной полной каденции ПП; гармония носит кадансирующий характер; утверждение тональности ПП;
- 4.более простое элементарное изложение.

Причины отсутствия ЗП как самостоятельного раздела

1.роль ЗП выполняет дополнение внутри ПП - как завершающий раздел ПП; ЗП основана на интонациях ПП и подчинена ее лирическому характеру (*Шопен соната h-moll ч. 1; Шуберт «Неоконченная симфония» ч. 1, фортепианная соната op. 120 ч. 1; Бородин симфония № 2 ч. 4; Шостакович симфония № 1 ч. 1*);

2.роль ЗП выполняет последний раздел ПП, заключительный по характеру (или последняя из группы тем), далее может быть небольшое построение типа дополнения. Отсюда бифункциональный характер ПП – совмещение функций ПП и ЗП (*Моцарт соната F-dur K.332 ч. 1; Бетховен симфония № 4 ч. 1; сонаты № 8 ч. 1, № 17 ч. 1*);

3.побочно – заключительная группа (как результат сплавления ПП и ЗП): ПП в момент кульминации без заключительной каденции переходит в ЗП и переключается в область заключительного типа изложения с типичным для ЗП характером тематизма и фактуры; в завершение может следовать небольшое дополнение (*Бетховен симфония № 5 ч. 1; Брамс симфония № 1 ч. 1; Бородин квартет № 2 ч. 1*);

4.ПП (иногда без завершения полным кадансом) непосредственно (часто в момент сдвига) вливается в начало разработки (*Глинка увертюра «Арагонская хота», увертюра к опере «Руслан и Людмила»; Равель концерт для ф-но с орк. № 1ч. 1; Вагнер увертюра к опере «Нюрнбергские мастерзингеры»*).

Грань между ЗП и разработкой

- 1.четкая грань типична для венско-классического стиля;
- 2.преодоление четкой грани:
 - небольшой переход после тоники (*Бетховен соната № 7 ч. 1*);
 - модулирующий аккорд, объединяющий конец ЗП с началом разработки (*Бетховен соната № 8 ч. 1*).

Преодоление грани между экспозицией и разработкой стало характерным для композиторов XIX – XX вв.

Список литературы

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
2. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев, 1973.
3. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
4. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Спб., 2004.
5. Способин И. Музыкальная форма. М., 1984.
6. Тюлин Ю. Музыкальная форма. М., 1974.
7. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Спб., 2001.