

**Владимирское областное государственное образовательное учреждение
среднего профессионального образования Владимирской области**

«Муромский педагогический колледж»

Учебно-методическое пособие.

Тема:

**«Лекционный курс с практическим приложением
по предмету**

«Анализ музыкальных произведений»

для специальности 050601 «Музыкальное образование».

***Выполнила:* Ротаева Э.В. –**

преподаватель музыкально –

теоретических дисциплин МПК.

Муром 2010

Учебно-методическое пособие рассмотрено на заседании ПЦК основного инструмента и музыкально-теоретических дисциплин 31. 08 .2010 года, протокол № 1 от 31.08.2010 г.

Автором сделана попытка систематизировать и изложить основные теоретические положения курса «Анализ музыкальных произведений» в доступной и доходчивой форме. Предполагаемый учебный материал в своей основе традиционен и базируется в основном на положениях общих курсов **анализа музыкальных произведений**, написанных Способиным И.В., Мазелем Л.А. и Цуккерманом В.А. Главная цель работы, - это ясность, наглядность, практическая полезность.

Данный конспект лекций имеет целью помочь студентам получить (или упорядочить) определенные теоретические знания, необходимые для того, чтобы в комплексе со сведениями, полученными в других музыкально - теоретических и музыкально исторических предметах, разобраться в композициях музыкальных произведений и в связях строения с содержанием музыки. Методическая разработка составлена в соответствии с тематическими разделами, которые соответствуют программе из курса «Анализ музыкальных произведений».

Содержание.

Введение.	5
Л Е К Ц И И	6
I. Введение.....	6
II. Средства музыкальной выразительности.....	7
III. Период.....	11
IV. Простая трёхчастная форма.....	14
V. Простая двухчастная форма.....	15
VI. Формы вокальной музыки.....	16
VII. Сложные формы. Их разновидности.....	18
VIII. Вариации.....	21
IX. Рондо.....	26
X. Сонатная форма.....	31
XI. Циклические формы.....	37
XII. Принципы развития в музыкальной форме.....	42
XIII. Приёмы изложения материала в музыкальной форме..	45
XIV. Понятие стиля и жанра в музыке.....	48
XV. Свободные и смешанные формы: определение, характерные особенности.....	51

Приложение.

1. План контрольной работы.....	54
2. Образцы контрольной работы по предмету: «Анализ музыкальных произведений».....	54
а) Л. ван Бетховен «Патетическая соната» (I, II части).	
б) П.И. Чайковский. Цикл «Времена года». «Январь. У камелька».	
3. Помощь в написании реферата, курсовой - примерные планы анализа жанра.....	61
4. Список литературы.....	64
5. Data диск с иллюстрациями музыкальных произведений, отсканированными нотами.	

Введение.

Анализ музыкальных произведений - последняя по времени прохождения и обобщающая по содержанию часть цикла музыкально - теоретических предметов. Здесь рассматриваются произведения разных стилей и жанров, содержание курса опирается на музыку классической и романтической эпох, отчасти периода Баха, а также музыку композиторов XX столетия.

В основе курса «Анализ музыкальных произведений» лежит изучение собственно музыкальных форм и частично таких теоретических и историко-теоретических тем, как музыкальные жанры, средства музыкальной выразительности - мелодика, гармония, метр, ритм.

Одной из форм работы анализа музыкальных произведений есть целостный анализ, который требует от студента синтеза всех его знаний и индивидуальных способностей. Поэтому в практической части работы внимание студентов направлено на приобретение навыков анализа выразительного и логического значения классических композиционных структур и их средств. Учитывая, что начальные представления о некоторых из них были получены студентами в курсах «Элементарная теория музыки» и «Основы гармонии», - «Анализ музыкальных произведений» должен развить и углубить эти знания.

Технический анализ элементов и средств композиции необходимо направлять на выявление художественного замысла данного произведения, раскрытие связи формы целого и ее составных частей. Выводы, полученные в результате анализа формы произведений, могут послужить основанием для более широких важных обобщений, которые касаются стиля композитора, его своеобразия и неповторимой индивидуальности, наличия в его творчестве новаторства и так далее. Независимо от формы изложения, анализ должен содержать в себе описание произведения по минимальному перечню вопросов, которые даны в приложении методической работы. Курс «Анализ музыкальных произведений» должен развивать общепрофессиональные навыки студентов в области анализа музыкальных произведений различных эпох и стилей музыкального искусства. При составлении лекционного курса по предмету учитывалась и специфика контингента учащихся педагогических колледжей, в большинстве своём не обладающих достаточной профессиональной подготовкой; особенности специализации студентов музыкального отделения педагогических колледжей как будущих музыкальных работников детских школьных и дошкольных учреждений. И, поэтому, для приближения методической разработки к художественной практике студентов особое внимание уделяется вокальной музыке, закономерностям организации, специфическим жанрам и формам: одночастной, двухчастной, трехчастной, вариациям, куплетной, рондо, сонатной форме и особенностям их развития на основе принципов музыкальной драматургии - повтора, контраста, вариативности. Пособие охватывает проблематику учебного курса «Анализ музыкальных произведений», включенного к перечню профессиональных предметов цикла подготовки музыкально - теоретических дисциплин для студентов специальности 050601 «Музыкальное образование». В нем рассматриваются общие основы музыкальных форм, дается описание типичных форм и разнородных особенностей при их воплощении. Пособие рассчитано на студентов средних музыкальных учебных заведений, в частности, - педагогических колледжей. К работе приложены достаточный список теоретической литературы, нотные примеры произведений и аудиоматериал на CD-диске в аудио-формате, и образцы целостного анализа музыкальных произведений.

Л Е К Ц И И.

I. Введение.

Музыка - один из видов искусства, а искусство является одной из форм общественного сознания. Основное явление и понятие, которое определяет специфику искусства и отличает его от других форм общественного сознания, например, философии или науки, - это художественный образ. Художественный образ содержит обобщение (обобщенное отображение действительности), данное через конкретное, чувственно воспринимаемое (зрительное, слуховое или - как в литературе - непосредственно и живо изображенное) явление. Ряд общих черт выражены в художественном образе через единичное, а в европейском искусстве нового времени и неповторимо индивидуальное, что служит средством типизации жизненных явлений в искусстве.

В ряде случаев даже родственные между собой образы, созданные одним и тем же композитором, воспринимаются и узнаются как неповторимо своеобразные. Это можно сказать, например, о героических темах Бетховена, о лирически напряженных темах симфонических произведений Чайковского, о кантиленных мелодиях ноктюрнов Шопена, о напевной песенной лирике Шуберта, образах народа у Мусоргского или образах злых, враждебных человеку сил у Шостаковича.

Обобщение жизненных явлений в художественном образе связано с особенной концентрацией, сгущением, заострением их типичных черт, что и приводит к яркому, впечатляющему характеру образа. Средством этой концентрации служат творческое воображение, фантазия художника, которые позволяют создавать кое-что новое, чего не существовало раньше. Целостный анализ художественного образа, произведения искусства должен стремиться раскрыть в нем общие и неповторимо индивидуальные черты в их сочетании.

Искусство имеет свойство отображать самые разнообразные явления действительности, которые являют собой любопытство (интерес) для человека. При этом, в отличие от науки, искусство значительным образом отражает эти явления сквозь внутренний субъективный мир художника и обращено к внутреннему миру и субъективному опыту каждого из воспринимающих. Отображая действительность и имея познавательную функцию, искусство влияет на людей, воспитывает их, формирует взгляды, чувства: оно может организовать людей на решение тех или других общественных задач, на борьбу за те или другие общественные идеалы. Этим определяется большая ценность искусства, его воспитательная роль.

Для изучения искусства и его истории необходимо понимание его специфических особенностей, знание общих принципов художественного влияния, средств, форм, внутреннего строения произведений конкретного вида искусства, а также условия их социального функционирования.

Особенности различных видов искусства.

Музыка - искусство звуковое и временное (музыкальное произведение разворачивается во времени). Музыка не может так же непосредственно, как живопись или скульптура, отображать конкретные предметы или описывать явления и предметы действительности так, как это может сделать литература (то есть статическое состояние). Зато музыка способна более непосредственно, богато и разнообразно передавать переживания человека, движение его чувств, эмоционально психологическое состояние, общий характер явлений действительности. Особенно активным является влияние музыки в момент объединения больших масс людей в едином порыве, устремлении, чувстве.

Как правило, "видимый" внешний мир значительно богаче и шире "слышимого". Зрительное впечатление может дать значительно более полное и разностороннее представление о данном предмете, нежели слуховое (цвет, объем, форма, расстояние, расположение среди других предметов).

В отличие от живописи, музыка в целом не является изобразительным искусством. Зато слуховые впечатления значительно активнее зрительных и могут сильнее влиять на человека или другое живое существо (например, шум в большей мере мешает сосредоточиться или отдохнуть, чем свет). Кроме того, они психологически связываются с представлениями о каком-то действии, движении, которые вызывают звук.

Музыка тесно связана с речью, и эта связь определяет богатые выразительные возможности музыки. Именно через звучание голоса, который может передавать эмоциональное состояние человека (стон, плач, смех, радостный возглас), через изменения высоты звука, его силы, через ритм и темп речи (то есть через интонацию) художник изображает состояние человека. Сказанное относится не только к вокальной, но и к инструментальной мелодии, как одной из важных основ музыки.

II. Выразительные средства в музыке и принципы их взаимодействия.

Существуют определенные типы музыкальных форм, иначе говоря, - постепенно выработанные и закрепленные традицией планы расположения элементов, причем многие из таких планов обнаруживают большую историческую стойкость. Это обстоятельство не является помехой для процесса развития в индивидуальной форме каждого конкретного произведения. В данном отношении музыка представляет известную аналогию с другими искусствами, особенно - литературой, в которой постоянно встречается большое сходство в планировке произведений, например романов, несмотря на различие в их сюжетике. Но в музыке привычный план развития формы, видимо, даже более необходим, как опора для направления мысли, в силу меньшей конкретности содержания, чем это свойственно словесности. Этим, быть может, в известной мере объясняется особая стойкость традиции в музыкальном искусстве, в частности - в области формы.

Музыкальная форма, представляя собой нечто целое, в то же время членораздельна, то есть состоит из частей, отграниченных друг от друга по замыслу.

В этом отношении музыка подобна словесной речи. Аналогия с ней может быть продолжена: крупные части формы в какой-то мере напоминают главы литературного произведения, более мелкие - абзацы, фразы различной длины и даже слова.

Момент раздела между любыми частями формы называется цезурой.

В зависимости от резкости разграничения частей цезура может иметь разную глубину - от продолжительной паузы до еле заметного перерыва между звуками.

Главные признаки цезуры:

а) пауза,

б) остановка на относительно продолжительном звуке: например, - Рахманинов, Мелодия ор. 3, №3,

в) повторность мелодико-ритмических фигур, часто с затактами одинаковой длины.

Кроме того, возможны и другие признаки цезуры, например смена регистров, оттенков силы звучности и т. п.

Цезура обычно яснее всего выражена в главном голосе. Сопровождение (аккомпанементная фигурация, второстепенные голоса) может не заключать в себе перерывов в момент цезуры в главном голосе. Часть формы перед цезурой может окончиться в любом голосе только аккордовым звуком. Считать ее окончившейся на задержании, проходящем, вспомогательном звуке или предъеме - нельзя.

Часть формы, отграниченная цезурами, называется построением (независимо от продолжительности, - от части такта до сотен тактов). Начало и конец построения сплошь и рядом не совпадают с тактовой чертой. Последняя, как известно, существует только для обозначения сильной доли и не имеет обязательного значения границы между построениями.

Части формы, то есть построения, отделенные друг от друга, в то же время находятся в соподчинениях разного рода, благодаря которым вместе образуют музыкальное целое. Подразделение относительно законченной мысли на части и их соподчинение друг с другом

относятся к области музыкального синтаксиса (в этом еще одна аналогия музыки со словесной речью). Композиционное соподчинение частей, образующих вместе вполне законченное целое, представляет собой форму в ограниченном смысле слова, поскольку ею, в таком случае, определяются лишь общие контуры (план).

Главные элементы музыки, их формообразующее действие. Мелодия. Тема.

Среди выразительных средств музыки основное значение для образования музыкальной формы имеют мелодия, гармония и ритм в их взаимодействии. **Мелодия**, то есть выраженная одnogлосно музыкальная мысль, является важнейшим выразительным средством музыки. В мелодии обычно ярче всего проявляются характерные черты той или иной мысли.

Музыкальная мысль, имеющая большую или меньшую законченность или, во всяком случае, развитая до приобретения ею характерного облика, называется **темой**.

Мелодия образуется из взаимодействия звуковысотных (интервальных) последовательностей и ритма. Прежде всего, важно направление движения. Почти всякая мелодия - волнообразна, то есть состоит из последования восходящих и нисходящих движений, уравнивающих друг друга. При этом более широкие интервалы часто чередуются с более узкими: после плавного движения в одну сторону типичен скачок в обратном направлении и, наоборот, скачок «заполняется» плавными движениями в обратную сторону. Иногда скачок сменяется скачком в противоположном направлении.

Волнообразность может осуществляться при более или менее ограниченном общем диапазоне, без заметных отступлений от единого уровня напряжения. Такое движение можно назвать одноплановым.

Ему часто соответствует примерно одинаковая сила звучности. Степень напряжения возможна различная, в зависимости от характера музыки, регистра и т. д. Восходящее движение, особенно сколько-нибудь длительное или имеющее широкий диапазон, часто служит выражением подъема напряжения и сопровождается *crescendo*.

Нисходящее движение, особенно занимающее много времени или имеющее большой диапазон, наоборот, также часто выражает спад напряжения и сопровождается *diminuendo*.

Высшие точки, которые являются результатом подъемов, называются кульминациями или вершинами. Во многих случаях (как в относительно завершенной музыкальной мысли, так и в целой форме) есть одна главная кульминация. Чаще всего она достигается постепенной волновой линией. В целом, для формы является существенным соотношение подъемов и спадов, их продление, а также наличие и сочетание кульминаций. Для кульминации вообще являются характерными не только относительно высокий регистр мелодии, но и значительная сила звучности, насыщенность гармонической фактуры и тому подобное. Мелодическая вершина не всегда совпадает с кульминацией, так как в ряде случаев она связана с угасанием, потерей интенсивности (*piano*, прозрачное звучание и так далее).

Хотя выразительность мелодии может быть достаточно значительной и без введения особенных ладо-интервальных средств, вместе с тем порядок соотношения и интервалика мелодии часто являются определяющими для формотворчества.

Сюда можно отнести следующие приемы:

а) относительно частое введение звуков тонов, которые надают мелодии ладовой определенности, а иногда и определенной статичности;

б) избегание каденционно подобных мелодических формул, а также тонической примы, или введение ее в моменты, непригодные для завершения;

в) мелодическое напряжение может усиливаться за счет использования неустойчивых звуков и интервалов (септимы, увеличенных и уменьшенных интервалов);

г) в интервалике мелодии часто важное значение имеет **скрытое** голосоведение (ведение звука в другой звук не непосредственно, а в отдалении). Его виды: движение мелодии ломаными интервалами или аккордами, разрешение неустойчивого звука в отдалении (соединительная интонация), образование ведущей опорной линии, чаще нисходящей по секундам на сильных долях такта.

При анализе мелодии важное значение имеет ее ладовая сторона, поскольку с ней часто связаны черты национального своеобразия. Для русской народной мелодики свойственны черты ладовой переменчивости, пентатоники, натуральный минор, элементы миксолидийского, дорийского, фригийского строев.

Анализ ладовой стороны мелодии важен с точки зрения различной ладовой напряженности звуков и интервалов мелодии, ладовой расцветки (мажор, минор), развития и так далее.

Гармония.

Из разных свойств **гармонии** основное формообразующее значение принадлежит **функциональности**.

Второе важное свойство гармонии - **колорит** - непосредственное значение для формы имеет сравнительно редко, но придает другим элементам музыки выпуклость и рельеф.

В области аккордики функциональность выражается в том, что тонике противопоставляются другие созвучия (в подчинении тонике остальных аккордов). Тоника, потенциально, это - состояние устойчивости, покоя.

Выявлению этой особенности, которая придает построению гармоническую завершенность, способствуют следующие условия:

1. прима (основной звук) в басу;
2. прима в мелодии (хотя это есть менее существенно);
3. сильная доля такта;
4. каданционный (чаще всего четный) такт.

В связи с вышесказанным, тонический сектаккорд или квартсектаккорд являются менее стойкими или совсем неустойчивыми. Любая разновидность тоники на слабой доле мало пригодна для завершения (за редкими исключениями).

Все другие аккорды лада являются неустойчивыми. Отнесение некоторых из них (например, трезвучий третьей и шестой ступеней) к тонической группе очень условно, так как полностью заменить ими тонику нельзя. Завершение построения на неустойчивой гармонии или на некаданционной разновидности тоники делает ее гармонически разомкнутой.

Неустойчивые аккорды различны за степенью напряжения. Это свойство часто используется для усиления гармонического напряжения (например, последовательность трезвучий тоника - шестая ступень - вторая ступень) и для образования ее спада (например, вводный септаккорд седьмой ступени - доминантовый септаккорд). Важной движущей силой является сопоставление противоположных неустойчивых функций - субдоминанты и доминанты, которое разрешается с появлением тоники (самый простой прототип – T-S-D-T). Хроматические гармонии в модуляционных отклонениях, а также альтерованные аккорды создают дополнительное напряжение.

В ряде случаев для развития формы средств одной тональности бывает недостаточно. Для создания новых противоречий и напряжений и для смены колорита применяется модуляция, которая образует сопоставление тональностей, что имеют то или другое функциональное значение.

Соотношения тональностей до известной степени напоминают соотношения аккордов. Функциональность в тональных соотношениях проявляется в противопоставлении главной тональности и других тональностей. Главная тональность играет роль тоники в широком понимании слова, то есть она является устойчивой. В главной тональности произведение начинается и почти всегда заканчивается. Поэтому она служит централизующим началом.

Всякая другая тональность в произведении неустойчива (в широком понимании слова) и является подчиненной. Введение подчиненной тональности - стимул для следующего развития.

Часто противопоставляются тональности доминантовой и субдоминантовой групп (T-S-D-T). Данная формула в целом определяет порядок тональностей, который образует функциональный контраст и конфликт, который разрешается благодаря возвращению главной тональности (является обязательным).

При смене тональностей важны следующие обстоятельства:

1. новая тональность вводится без перехода к ней - тональный или ладовый скачок. Его роль - подчеркнуть новую функцию (или колорит) резким переходом;
2. новая относительно далекая тональность может быть введена внезапной модуляцией;
3. переход к новой тональности происходит плавно (преобладает);
4. при смене тональностей важным есть продленность звучания каждой из них. Тональность или группа однородных за функцией тональностей, которые звучат продленно, служат опорными точками формы, а остальные являются промежуточными, проходными.

В целом гармония (в крупном плане) способствует композиционной взаимоподчиненности частей формы в следующих отношениях:

1. во взаимной связанности каденций (доминанта-тоники);
2. в централизованности тональных соотношений;
3. в количественном соответствии неустойчивости в середине формы и стойкости в конце.

Ритм.

Поскольку музыка протекает во времени, ***ритму*** принадлежит одна из важных ролей в формировании звуковысотного материала. Музыкальным ритмом называется (в узком значении) организованная последовательность звуковых длин (длительностей). Ритм скрепляет воедино разнообразные звуки и аккорды и создает из них группы, которые имеют содержательность и характерность. Из таких групп создаются законченные мысли - темы, а из тем и их развития - целые произведения.

Строгая метрика характерна для танцевальных мелодий, маршей, большинства песен. Она очень распространена в различных жанрах классической музыки. Ее развитие тесно связано с формированием гомофонного склада и тонально гармонического мышления; напротив, народным протяжным песням, думам, речитативам и импровизациям больше свойственна свободная метрика.

Наименьшим элементом, который определяет метр произведения, является фраза, которая объединяет от двух до четырех мотивов.

В тактовых мотивах важное значение имеет положение мотива по отношению к сильной судьбе такта. Если мотив начинается из сильной доли такта и заканчивается на более слабой - то он является ***хореическим*** в широком понимании слова. Если же мотив начинается со слабой доли и следует к следующей сильной - то этот мотив является ***ямбическим***, метрически восходящим.

В трехдольном размере (метре) ***дактиль*** начинается с сильной доли, ***анapest*** - из второй, ***амфибрахий*** - из третьей доли такта.

Выразительность ритмических мотивов зависит от конкретных соотношений длин — ритмических рисунков:

1. "ритм суммирования" — 1-1-2, 2-2-4.
2. пунктирный ритм или двойной пунктирный ритм — 3-1, 7-1.
3. синкопа (разновидность - гемиола) - противоречие между строением мотива и тактовым размером — 1-2-1, 2-4-2.
4. распевание ритма в вокальной мелодии.

Музыкальное произведение, которое представляет собой определенную целостность, вместе с тем разделяется на большие или меньшие части. Правильное понимание этого расчленения является одним из условий верного понимания и исполнения музыки.

Момент раздела между частями произведения называется ***цезурой***. Части произведения между цезурами называется ***построениями***.

Делению музыкальной формы способствуют следующие основные факторы: структурный, тональный, тематический (+ фактурный + тембровый + текст).

1. ***структурный*** фактор - это граница между двумя смежными построениями. Такую границу подчеркивает каданс, который сопровождается паузой или цезурой. Вместе с тем в ряде случаев встречается и вторжение нового материала в момент завершения каданса. В таком

случае оба построения будто сцепляются, хотя кадансирование все же подчеркивает их разграничение;

2. **тональный** фактор - установление новой тональности (на тонике или доминанте) после предыдущего модуляционного процесса;

3. **тематический** фактор - появление новой темы или тематического материала, который может иметь характер сопровождения.

В нотной записи внешними признаками членения, которые в сущности являются отображением внутренних факторов, могут быть: знаки повторения, перемена темпа, смена размера.

Таким образом, композиционное соподчинение частей формы, в соотношении пропорциональности, зависит не только от их простого точного или приближенного соответствия по количеству, но и от всей совокупности формообразующих элементов, особенно мелодической высотности и ладотональных соотношений.

III. Музыкальная тема. Период, его типы.

Музыкальная мысль, имеющая большую или меньшую завершенность или развитая до приобретения ею характерного образа, называется **темой**. Мелодия представляет собой целостное явление, единство разнообразных сторон. Для нее важное значение имеют и музыкально высотные соотношения, и ритм, и динамика, и тембр, и способ звукоизвлечения, а нередко и гармонические соотношения, что подразумевается. Вместе с тем, главную роль в мелодии играют звуковысотные (интервальные) соотношения и ритм. В первую очередь, почти всякая мелодия является волнообразной, то есть состоит из чередования восходящих и нисходящих движений, которые уравнивают друг друга. Поэтому направление движения есть достаточно важным. Волнообразное движение можно назвать одноплановым.

Восходящее движение служит выражению подъема напряжения и часто сопровождается *crescendo*. Нисходящее движение выражает спад напряжения и может сопровождаться *diminuendo*. Высшие точки, которые являются результатом подъемов, называются кульминациями или вершинами. Во многих случаях (как в относительно завершенной музыкальной мысли, так и в целой форме) есть одна главная кульминация. Чаще всего она достигается постепенной волновой линией. В целом, для формы есть существенными соотношения подъемов и спадов, их продление, а также наличие и сочетание кульминаций. Для кульминации вообще являются характерными не только относительно высокий регистр мелодии, но и значительная сила звучности, насыщенность гармонической фактуры и тому подобное. Мелодическая вершина не всегда совпадает с кульминацией, так как в ряде случаев она связана с угасанием, потерей интенсивности (*piano*, прозрачное звучание и так далее).

Период - это типичная наименьшая форма, завершенного или относительно завершенного изложения тематического материала в гомофонной, реже полифонической музыке.

При этом понятие "период" и понятие "тема" не являются тождественными ни относительно содержания, ни относительно величины. Как уже отмечалось, **тема** - понятие образно-смысловое, в композиции – функциональное, а **период** - это понятие, в первую очередь, структурное. Поэтому эти понятия часто не совпадают даже своими границами. Например, тема часто выкладывается в формах, меньших или больших периода. С одной стороны, можно указать на темы многочисленных фуг, а с другой стороны - на темы рондо или вариаций, которые излагаются преимущественно в простых двух- или трёхчастных формах.

Периоды можно классифицировать, учитывая их тематическое, тональное строение и внутреннюю структуру. С тематической точки зрения различают два типа периодов: **повторной** и **неповторной** структуры. В первом случае идет речь о том, что период состоит из двух (реже - трех) предложений, похожих тематически. Отсюда - эффект повторности материала при его развертывании и соответствующее название целой структуры.

1. В периоде **повторной** структуры первое предложение периода зовется **начальным**. Второе предложение может быть сходно лишь вначале, а потому принципиальная схема такого периода может быть выражена так: **a+a₁**. Первое предложение при этом в самых простых случаях завершается аутентично, половинной каденцией на доминанте (или полной несовершенной), а второе - полной совершенной каденцией (в начальной или другой тональности).

К специфическим случаям повторного строения следует отнести построение, в котором второе предложение является полностью тождественным с первым, но смещенным по высоте (транспонированным). Такой период можно бы назвать транспозиционным. При всей своей статичности, которая предопределяется идентичностью материала обоих предложений, он содержит важный динамический элемент, который закономерно проявляется на границе обоих построений: первое предложение завершается доминантой, второе же начинается из субдоминанты, которая автоматически приводит к тонике в окончании периода. Пример: Моцарт, начальный период 1-ой части сонаты № 11 (A-dur).

2. Период **неповторного** строения наоборот, как уже говорит само название, повторности тематического материала в отмеченном более высокие смысле избегает. Здесь возможны два варианта структуры. В первом из них период строится по типу **a+b**, то есть из двух предложений, которые с точки зрения материала являются разными. Такие периоды сохраняют те же типичные соотношения гармонических каденций, что и периоды повторного строения структуры: благодаря этим каденциям и становится возможным деление на предложения. При этом между обоими, тематически непохожими предложениями, существуют разнообразные связки - ритмические, интонационные и так далее, которые обеспечивают единство целого построения. Пример: П.И.Чайковский. Цикл «Времена года. Апрель» (начальный период).

3. Второй вариант периода неповторного строения - период, который не делится на предложения, является сплошным, монолитным (без половинной каденции). Такой период с точки зрения структуры (с заключительной каденцией) становится подобным предложению (и так часто определяется), хотя и исполняет типичную для периода роль изложения темы: например, Соната Бетховена № 6, II часть.

С точки зрения тонального строения важным является, в первую очередь, определение крайних точек периода - его начала и завершения. С этой точки зрения есть смысл различать периоды однотональные - то есть такие, которые начинаются и заканчиваются в одной и той же тональности, и модулирующие - то есть те, которые завершаются в другой тональности.

Для классического и близких к нему стилей наиболее употребляемыми оказываются модуляции в доминанту или параллельную тональность (при главной минорной тональности), хоть не раз попадаются и другие варианты. Звуковой материал однотональных периодов может быть различным: либо выдержанным в пределах диатоники, либо с использованием хроматики, в том числе благодаря отклонениям (в последнем случае Ю. Тюлин называет период модуляционным). Пример: П.И.Чайковский. Цикл «Времена года. Апрель» (начальный период), Й. Гайдн. Соната ми минор, 3 часть (модуляция из ми минор в соль мажор).

Описанные выше типы периода имеют конечную каденцию (чаще всего на тонике), которая замыкает тематическое развитие в них. Поэтому такие периоды зовут **замкнутыми**. Отсутствие завершенной заключительной каденции в периоде дает основание называть его **незамкнутым** или **разомкнутым** (часто заканчивается на доминанте). С точки зрения метрической структуры - способа сочетания, группирования тактов - периоды разделяются на **квадратные** и **неквадратные**.

Первые из них содержат группирования тактов, которые обобщаются числом четыре (квадратом). Общее количество тактов в периоде составляет 8, 16, реже кратное больше число, какие образуют два, реже четыре предложения. Вторые этой норме не отвечают, и общее количество тактов в периоде и его предложениях не является кратным четырем. Для определения квадратности или неквадратности структуры важным является не так общее количество тактов, как их группирование; например, восьмитакт может иметь неквадратное

группирование - 5+3. Периоды, которые охватывают 12 тактов и состоят из 3 предложений, занимают промежуточное место.

Есть два варианта неквадратного строения: органичная неквадратность и неорганичная, полученная в результате расширения или сжатия квадратной структуры. Например, первое предложение есть четырехтактом, второе его повторяет (с изменениями), но в окончании, в восьмом такте, вводится несовершенная каденция, в результате чего появляется потребность в расширении, которое, приводя к полной каденции, предопределяет и конечную неквадратность.

Кроме того, в ряде периодов после заключительной каденции появляется дополнение, которое делает весомое завершение целого (повторение оборотов каденционного типа).

Кроме нормативных периодов (**нормальный экспозиционный период**), существуют разнородные отклонения от отмеченных схем:

1. период повторного строения, в котором второе предложение начинается в тональности второй ступени, или в параллельном мажоре;

2. ряд периодов имеют своеобразные соотношения каденций:

а) срединная каденция на тонике, субдоминанте или трезвучиях побочных ступеней;

б) первая каденция на тонике, вторая на доминанте;

в) половинная каденция на двойной доминанте в периоде, который модулирует в доминанту;

3. период с использованием одинаковых каденций в обоих предложениях периода;

4. сложный период (с большим количеством тактов и расширенными, самостоятельными дополнениями);

5. двойной период, который характеризуется двойной экспозицией тематического материала. Он состоит из двух периодов, причем второй может немного отличаться от первого.

Поскольку период является формой завершенной или относительно завершенной музыкальной мысли, он может выступать и как **форма самостоятельного произведения**. Фактически в данном случае есть все основания говорить об **одночастной форме**. В классическом стиле она встречается скорее как исключение, и то преимущественно в композициях инструктивного значения (этюды Черни). Их можно было встретить в баховское время (маленькие прелюдии И.С.Баха). Но больше всего одночастная форма заявила о себе в творчестве романтиков в инструментальной миниатюре (Ф.Шопен, О.Скрябин). Самостоятельная композиция требует, чтобы в ней были представлены все более важные стадии: экспонирование материала, его определенное развитие и завершение. Поэтому в данном случае типичными являются расширенные периоды или периоды с дополнением. Кроме того, простая одночастная форма применяется в темах старинных вариаций, пассакалий, чакон, в качестве вступления в крупное произведение, в качестве куплета в вокальной музыке, народной песне (особенно танцевального характера), детских пьесах.

Развитая одночастная форма - построение неструктурного типа, со свободным развитием материала (типа импровизации), которая выходит за пределы простого периода.

Используется в произведениях, основанных на орнаментально гармоническом или мелодико-орнаментальном движении пассажного или напевного характера (вступления в крупные композиции, романсы, ариозо, оперные монологи, прелюдии И.С.Баха, Ф.Шопена, О.Скрябина и других). В развитой одночастной форме с большим количеством тактов - 64 и больше - образуются фазы развития (более или менее самостоятельные разделы).

Материал для анализа **(определить для разбора начальные периоды)**

В. Моцарт. Соната № 11, A- dur. I ч. Тема.

Ф. Шопен. Прелюдия № 6, h - moll.

Э. Григ. Норвежский танец A- dur.

П. Чайковский. Романс «Растворил я окно».

А. Скрябин. Прелюдия op. 11, № 5.

И.С. Бах. Французская сюита №3, Allemanda.

Э. Григ. Романс «Люблю тебя».

Л. Бетховен. 32 вариации, тема.
Ф. Шопен. Ноктюрн op. 9 № 2, Es - dur.

IV. Простые формы и их разновидности. Простая трёхчастная форма.

Под **простыми формами** понимают формы, преимущественно двух- и трехчастные, составляющие которых не есть более сложными, чем период.

Простой трехчастной формой называется такая симметричная форма, все составные части которой с масштабной точки зрения являются приблизительно равными. Уже с этой точки зрения данная форма имеет более широкие, по сравнению с двухчастной, возможности для введения более развитого контраста, который, в свою очередь, требует для уравнивания целого полной, соответствующей первой части формы, тематической репризы.

Первая часть простой трехчастной формы является однотональным или модулирующим периодом из двух предложений, реже двойным, с расширением, с дополнением, квадратным, неквадратным, разомкнутым периодом или предложением.

Вторая часть - середина, которая в той или иной мере противопоставляется крайним разделам.

Третья часть, которая, как и середина, не содержит более сложные структуры, чем период, является репризой и повторяет музыкальный материал первой части.

Большое распространение имеет **простая однотемная трёхчастная форма**. Её середина не вносит тематического контраста.

Но существуют и такие простые 3-частные формы, середина которых основана на **новой собственной теме**, создающей большой контраст с крайними частями. Такая форма называется **простой трёхчастной формой с контрастной серединой**.

Гармоническое развитие в средней части такой формы можно свести к трем видам:

1. новая тональность не устанавливается, но и не употребляется тоника в основном виде;
2. встречаются отклонения в родственные тональности;
3. от начала середины появляется новая тональность, но в конце раздела есть возвращение в основную тональность, часто с остановкой на ее доминанте (возможен органнй пункт).

Виды реприз:

1. статическая (точная) - отвечает первой части формы;
2. вариационная - с фактурными изменениями;
3. сокращенная - проводится не полностью, чаще всего это предложение;
4. динамичная (редко) - изменение фактурных, гармонических, структурных и других средств, которые могут быть достаточно значительными и существенно влиять на характер тематического материала.

Формы (двух- и трехчастные), которые содержат большие контрасты и более интенсивное тематическое развитие, требуют в окончании дополнения (в случае самостоятельных произведений – коды). С гармонической стороны такое дополнение является фактически утверждением тоники, поэтому оно часто строится как повторение каденции, которая имеет заключительное значение. Здесь может усиливаться субдоминанта (путем отклонения), выдерживаться тонический органнй пункт, использоваться хроматическая секвенция. Встречаются синтетические коды, которые играют роль определенного тематического итога и используют материал обеих частей. Задача коды - уравновесить целую форму, поэтому при ее построении учитываются свойства предыдущего тематизма, его развития, структуры и др.

Например, в Менуэте из симфонии В.А.Моцарта (соль-минор) после репризы, которая в связи с полифонизацией фактуры своим изложением существенно отличается от первой

части, дополнение возвращается к более близкому первой части более простому, гомофонному изложению.

Как и во многих других формах, в простой трёхчастной форме возможны и постоянно встречающиеся повторения. Обычно это повторения первой части отдельно, а затем и второй и третьи вместе. В нотном тексте повторения обозначаются знаком *РЕПРИЗА*.

К особым видам простой трехчастной формы можно отнести:

1. трех-пятичастную форму с точным или вариационным проведением частей (**A+B+A+B+A**);
2. двойную трехчастную форму с тональными или другими значительными изменениями (**A+B+A₁+B₁+A₂**);
3. трехчастную форму с тональной репризой (**безрепризная A+B+C**).

Простая трехчастная форма используется:

1. в самостоятельных произведениях различных жанров (прелюдии, этюды, ноктюрны, детские пьесы, танцы, арии, романсы и т.д.);
2. как составная часть более крупной формы;
3. как отдельная часть цикла;
4. в оперных и балетных номерах.

V. Простая двухчастная форма.

Простая двухчастная форма состоит из двух частей, каждая из которых является простым построением. Первая часть, в которой экспонируется основная музыкальная тема, представляет собой период, реже - предложение. Во второй части происходит последующее развитие и завершение музыкальной мысли. Каждая часть двухчастной формы может повторяться. Первый период часто модулирует в доминантовую или параллельную тональность. Вторая часть заканчивается в главной тональности. Тональная замкнутость является основным признаком завершенности и самостоятельности двухчастной формы. В вокальных произведениях, написанных в простой двухчастной форме, иногда есть вступление и заключение (по типу коды), небольшие и несложные по характеру.

В целом общими чертами простой двухчастной формы является связь с бытовыми жанрами, песенно-танцевальный тематизм, небольшие размеры, четкость строения, опора на квадратность. Простая двухчастная форма выступает в двух вариантах. Она или полностью основывается на контрастном соединении двух построений, обеспечивая единство целого средствами тональности или же она, во второй части совмещает две функции, которые реализуются последовательно, - функции контраста и завершения – репризы.

1. В первом случае построение формы может быть выражено формулой **a+a₁+b+b₁**. Эта форма коренится в народной музыке и тесно связана с сопоставлением двух частей: запева и припева.

Во второй части такой формы тематический материал носит более-менее самостоятельный характер благодаря наличию новых интонационных элементов (**a+b**).

2. Вторая разновидность простой двухчастной формы **a+a₁**. Здесь во второй части развитие происходит путем использования тематических элементов из первой части (вторичное изложение, продленное развитие).

Эти два вида можно отнести к **безрепризной двухчастной форме** (контрастная и развивающая).

3. Третьим, особенно распространенным является такой вид формы, в которой вторая часть функционально разделяется на две секции, первая из которых (так называемая середина) дает определенный контраст, а вторая – то или другое завершение формы в целом (то есть второе предложение второй части является точным или неточным повторением одного из предложений первого периода (**a+a₁+b+a₁**)). **Это репризная двухчастная форма.** Контраст, учитывая небольшой размер формы, в данном случае не может быть сильным, а

потому часто ограничивается лишь выдерживанием доминантовой функции. Репризное предложение может быть расширенным. Первый период характеризуется экспозиционным строением:

1. с тематической стороны ему свойственны повторность или подобие обоих предложений, уравновешенность мелодической линии;

2. с гармонической - период может быть однотональным или модулирующим в тональности доминантовой группы или параллельный мажор;

3. по размеру - это чаще квадратный период 4+4, 8+8.

В двухчастной форме постоянно встречается повторение частей. Наиболее обычно повторение каждой части по отдельности, или же повторяется второй период. Повторение части отмечено знаком *репризы*.

Встречается вступление к двухчастной форме, как правило, короткое и преимущественно связанное с основной формой в тематическом или фактурном отношении. Иногда не редкость – заключение – КОДА. Кода – короткая, иногда она бывает размером больше. Распознать такую коду можно по признакам заключительного изложения, особенно по повторному кадансированию на тонике или тоническому органному пункту.

Вторая часть совмещает в себе черты срединности и стойкости и завершается в основной тональности. Происхождение и развитие простой двухчастной формы связано в первую очередь с бытовыми танцами и песенными жанрами. Ряд танцев 17 века (алеманда, куранта, менуэт, гавот) сочинялись в так называемой старинной двухчастной форме типа **a+a₁**, в которой вторая часть вдвое или втрое преобладает первую. В 18 веке она была характерна для лендлеров, а в 19 веке – для циклических вальсов.

Разнообразные примеры двухчастной формы встречаются в песнях и танцах Шуберта, Шумана, Глинки, Даргомыжского, инструментальных пьесах и романсах Чайковского, темах вариаций, массовых песнях, романсах и как составная часть более сложных форм, партиях сонатной и рондо-сонатной форм.

Материал для анализа

В. Моцарт. Соната №11, A dur, I ч.

С. Рахманинов. Романс «В молчанье ночи тайной».

И.С. Бах. Французская сюита №3. Сарабанда.

Л. Бетховен. Соната 32. II ч., тема вариаций.

М. Мусоргский. Цикл «Картинки с выставки», «Два еврея».

М. Глинка. Романс «Сомнение».

П. Чайковский. Романс «Забыть так скоро».

Б. Бетховен Соната op. 2 № 1 . Менуэт

Ф. Мендельсон. Песни без слов. № 27.

М. Глинка. Романс «Ночной зефир».

А. Лядов. «Бирюльки», № 11.

Ф. Шуберт «Экосез» op. 18.

А.Скрябин. Прелюдия op. 15, № 4.

П. Чайковский. «Детский альбом», «Шарманщик поёт».

VI. Формы вокальной музыки.

Характерной чертой вокальной музыки является ее связь со словесным текстом (произведения, написанные для голоса без слов, являются исключением - в них голос используется в качестве особого инструмента). Поэтому в вокальных произведениях большое значение, которое часто определяет закономерности формообразования, приобретает характер соотношения музыки и текста.

Передача слов в музыке бывает *речитативной* или *кантиленной*.

Для *речитатива* является типичным отсутствие распева слогов текста.

Речитатив, в свою очередь, разделяется на *сухой* и *мелодизированный*.

Сухим речитативом (*recitative secco*) называется декламация (полуговор) на фоне протяжных или коротко взятых аккордов, берущихся вначале каждой новой фразы текста. При этом на каждый слог текста почти всегда приходится отдельный звук, темп свободно изменяется.

Мелодизированный речитатив более развит в мелодическом отношении, непосредственное наследование словесным интонациям значительно конкретнее.

В **кантилене** слоги текста распеваются, то есть на некоторые из них приходится по несколько звуков мелодии. Музыкальные закономерности выступают здесь на первый план и определяют собой форму строения. Для кантилены метр имеет более существенное значение, чем для речитатива, поэтому совпадение или противоречие между ритмом стихотворения и мелодии в данном случае является особенно ярким (важным). В каждом частном случае взаимоотношение музыкального и стихотворного ритма является результатом определенного прочтения стихотворения и способствует разному осмыслению текста путем акцентирования одних слов и сглаживанию других. Например, по-разному говорится стихотворение "Я вас любил" Пушкина в романсах Алябьева и Даргомыжского.

Музыка вокального произведения может подробно и последовательно отображать каждое изменение настроения, а в других случаях передавать только общий характер всего текста в целом, не фиксируя внимания на деталях. Вместе с тем строфичность текста влияет на строение музыкальной формы.

К общим особенностям вокальных форм нужно отнести уменьшение роли точных реприз и усиление сквозного развития.

В зависимости от характера музыкального развития, а также от соотношения музыки с текстом, возникают и различные формы вокальной камерной музыки.

Куплетной (строфической) называется такая форма вокальной музыки, в которой все строфы текста сопровождаются одной той же неизменной музыкой. Поэтому в куплетной форме музыка строфы выражает общий характер содержания всего текста в целом и передает общее настроение, основную идею произведения. Музыка, которая сопровождает строфу текста, носит название куплета. Куплет пишется в форме периода или в простой двухчастной форме. Куплетная форма может иметь припев, характерным признаком которого является повторность в нем неизменного текста. Куплетная форма применяется в народных и массовых песнях, реже в романсах (из-за отсутствия динамики развития)

В **куплетно-вариационной** форме, при сохранении деления на строфы, каждая из них или любые отдельные могут быть ее вариационным превращением. Некоторые строфы в ней часто объединяются единственной кульминацией, образуя динамичность и цельность формы в целом. Кроме этого, вариационная строфа открывает более широкие возможности для музыкального развития за деталями содержания текста.

К приемам развития отдельных строф в куплетно-вариационной форме относятся:

1. вариационное изменение сопровождения;
2. частичное изменение строфы;
3. изменение нескольких или одной (например, последней) строфы;
4. проведение средних куплетов в побочных тональностях.

В основе **сквозной** формы лежит свободное музыкальное развертывание. В этой форме повторность тематизма почти не встречается. Музыкальное развитие тесно связано с развитием содержания текста и отображением его деталей. Музыкальные закономерности формообразования в таком случае зависят от структуры и содержания. Сквозная форма особенно типична для произведений с большим количеством разнохарактерных эпизодов или частым изменением настроений, например, баллад.

Вместе с тем сквозная форма допускает деление на разделы, которые могут не совпадать со строфами стихотворения. Музыкальной связи отдельных разделов в единое целое способствует тематическое развитие (например, триольный ритм или какая-то мелодическая интонация, которая периодически повторяется).

В вокальных камерных произведениях, наряду с перечисленными, специфическими для них формами, встречаются и формы, типовые для инструментальной музыки. В первую очередь, это – период, простая и сложная двух- и трехчастная формы, реже - рондо и нетипичная сонатная форма.

Специфика вокальной музыки в той или иной мере отображается на трактовке этих форм.

Например, характер текста может предопределять ладовые изменения в репризе, или реприза может быть не тематической, а тональной (поскольку сам текст придает достаточную завершенность произведения).

Для вокальных жанров характерным есть сочетание различных принципов формообразования (например, рондальности и вариационности) в одном произведении, отсутствие разработки.

В камерной вокальной музыке значительное место занимают вокальные циклы, которые состоят из ряда отдельных, завершенных по форме песен или романсов, объединенных единым замыслом.

Объединительным началом могут быть разные признаки:

1. романсы могут объединяться в цикл по признаку сюжетной связи между ними, что выражается в содержании текста и подчеркивается музыкальными средствами (например, цикл "Любовь и жизнь женщины" Р.Шумана);

2. другой принцип связи между романсами или песнями цикла заключается в наличии единой темы, воплощенной по-разному в каждой из пьес цикла (например, "Без солнца", "Детская", "Песни и танцы смерти" М. П. Мусоргского).

Материал для анализа

В. А. Моцарт. Опера «Дон Жуан» (сухой речитатив).

Н.А. Римский – Корсаков. Опера «Царская невеста», ария Марфы.

М.П.Мусоргский. Опера «Борис Годунов», пролог.

VII. Сложные формы. Их разновидности; строение частей; применение сложных форм в музыке.

К сложным формам относятся сложная 3-х частная и 2-х частная форма. К этой разновидности можно отнести и куплетную форму. Сложная - музыкальная форма, в которой первая часть (иногда не первая) - сложнее периода (простая форма).

1. Сложная 3-х частная форма (А В А).

Сложной трехчастной формой называется такая форма, в которой первая часть и реприза построены в простой двух- или трехчастной форме, а средняя часть, которая за структурой может быть различной, чаще всего контрастирует с крайними. Появление сложной трехчастной формы относится к концу 17 – началу 18 в.в.. в связи со стремлением к отображению контраста в больших за размерами и вместе с тем цельными произведениями.

Нужно различать два типа сложной трехчастной формы: *с трио и с эпизодом*. В первом из них средняя часть излагается экспозиционно, с определенной завершенной структурой. В нотном тексте рядом со сроком "трио" употребляются и другие обозначения: *Magiore, Minore*.

А - первая часть. Как правило, написана в простой форме. Очень редко бывают особые формы: вариации, сонатные экспозиции, сонатная форма целиком (Чайковский 5 симфония, 2 часть), сложная 3-х частная форма. В сложной форме присутствует завершенность частей, отсюда непрерывность развития. Кроме того, первая часть может писаться в двойной двух- или трехчастной форме и в виде

исключения - в форме темы с вариациями. В первой части, как правило, отсутствует контраст и в ее основе лежит одна основная тема. С гармонической стороны она является самостоятельным завершённым построением с полной каденцией, иногда с дополнением.

В - средняя часть. Бывает эпизод и трио.

Трио - это средняя часть, имеющая завершённую структуру (чёткие каденции, ярко выраженная квадратность, очень часто повторяются части внутри). Трио всегда написано в простой форме (реже период). Трио имеет происхождение от прикладной музыки (танцы, марши) и перешло в 3 части сонатно-симфонического цикла. Сначала - это был менуэт, потом скерцо. Отличительными чертами трио также является упрощение фактуры (переход в одноимённый лад). Трио - это форма и одновременно жанр. Эта жанровая традиция и названия сохранились в менуэтах и скерцо венских классиков и других композиторов следующих эпох. Трио преимущественно вносит в целую форму определенное упрощение как с точки зрения материала, так и с точки зрения фактуры. Характерной чертой сложной трехчастной формы с трио является структурное развитие. Средняя часть чаще всего вносит контраст, сопоставление различных образов. Для нее свойственен контраст фактуры, регистров, тембров, тональностей, темпа, тематического материала, характера. Характерными тональностями для нее есть субдоминантовая, одноименная, реже основная. Вводится средняя часть чаще всего без подготовки - после цезуры, "прыжком", благодаря чему контраст сопоставления проявляется очень ярко. Разработочность для нее не характерна.

Появление же репризы, напротив, плавно готовится введением между средней частью формы и репризой соединительного (связующего) раздела, который модулирует в главную тональность и в ряде случаев подготавливает тематический материал репризы.

Второй вид сложной трехчастной формы – с эпизодом – отличается от предыдущего строением своей средней части.

Эпизод - средняя часть, которая не имеет чёткой структуры. Но, окончательно не имеющей структуры, нельзя назвать ни одну форму. Встречается в медленных частях сонатно-симфонического цикла, и в качестве отдельной пьесы (редко). 3-х частная форма с эпизодом встречается редко. После средней части нет каденции, а есть связка. Ее основными свойствами и признаками есть: отсутствие устоявшейся структуры при изложении нового, как правило, контрастирующего тематического материала, неперIODичность построений, гармоническая неустойчивость, более возбужденный, чем в трио, характер движения, непрерывность развития. Возможные варианты строения: вариационность, разработочность.

Третья часть формы – реприза – утверждает начальную, основную мысль.

Ее виды:

1. **точная**, часто обозначается **DA CAPO**;
2. **неполная** (сокращенная до одного периода);
3. **вариационная** – с фактурными изменениями;
4. динамичная – эмоционально насыщенная, напряженная, с элементами разработочности и кульминацией всей формы;
5. **синтетическая** – совмещает материал первой части и трио.

Сложная трехчастная форма может иметь вступление и коду. **Вступление** - довольно редко встречается в сложной 3-х частной форме. Обычно бывает, если - это отдельная пьеса (Чайковский - "Франческа да Римини"). Размеры вступления могут колебаться от нескольких

тактов и до развитых построений. Тематически они могут быть родственными с крайними разделами или трио или же являются самостоятельными.

Кода встречается очень часто. Строится на материале средней части, может и на материале крайних частей. Роль коды в сложной трехчастной форме бывает достаточно значительной. В первую очередь – это утверждение главной тональности произведения и обобщение контрастного тематического материала всей формы. Она может строиться на материале крайних разделов, трио или быть синтетической. С гармонической стороны для коды характерными есть отклонения в субдоминанту, повторное кадансирование на тонике, органичный пункт сначала на доминанте, а затем на тонике.

В сложной трехчастной форме пишутся различные произведения и жанры: танцевальная музыка, марши, инструментальные пьесы, романсы, арии, ансамбли, хоры и так далее. Сложная трёхчастная форма может быть как формой самостоятельного произведения (например, скерцо Шопена), так и частью цикла: сюиты либо сонатно-симфонического цикла (в последнем обычно «жанровая» часть – менуэт или скерцо, либо медленная часть).

2. Сложная 2-х частная форма.

В сложной двухчастной форме, как и в сложной трехчастной, одна из частей образует простое двух- или трехчастное построение, а вторая не имеет более сложной структуры.

Разновидности сложной двухчастной формы определяются содержанием ее второй части. Если в ней проводится последующее развитие тематического материала первой части, то ее можно определить как форму с последующим развитием $A+A_1$ (безрепризную и репризную).

В случае, когда вторая часть проводит новый тематический материал, образуется контрастная форма ($A+B$).

Безрепризная двухчастная форма, которая встречается в произведениях доклассического стиля, характеризуется тем, что вторая часть начинается с нового, иногда разработочного развития материала, но с подобным предыдущему развитию в конце части.

В ряде случаев, например, в прелюдиях И.С.Баха из "ХТК" грань между разделами становится менее очевидной, а развитие настолько непрерывным, что внутренние построения (волны мелодичного развития) приобретают характер ряда фаз, подчиненных единственному целому.

Репризная двухчастная форма характеризуется тем, что вторая часть начинается с повторения первой части (часто на кульминации) и дальше развивается несколько другим путем.

Она используется в творчестве И.С.Баха, но особенно характерна для романтиков (большие размеры и сложное развитие материала).

При этом модуляционное развитие становится свободнее (используются далекие тональности).

Интересным образцом сложной репризной двухчастной формы является Анданте сонаты Моцарта № 15 (До-мажор). В нем можно выделить две простые двухчастные формы, причем второй период второй части является варьируемой репризой первого периода первой части, а первый период второй части дает изменение лада (одноименный минор) без изменения тематического материала.

Форма типа $A+B$ (контрастная) принадлежит к очень редким в инструментальной музыке. Причина заключается в том, что эта форма, основываясь на коренном контрасте обеих частей, не дает тематического завершения целому.

Зато в вокальной музыке, где связывающим целое элементом есть поэтический текст (а в оперной музыке - и драматическое действие), такие формы являются частым явлением. Сквозное развитие в таком случае является формотворческим фактором, а незавершенность

произведения (отсутствие репризы) - моментом выражения. Здесь можно отметить разнообразие конкретных решений, соотношения частей по принципу сопоставления: отличия их функций, размеров и степени развития.

Что касается тонального развития, то во второй части чаще всего встречаются параллельная, одноименная или главная тональности. Достаточно необычным со структурной и тональной точки зрения является Ноктюрн ор. 15 № 3 соль-минор Ф. Шопена. Обе части здесь составляют кардинальный жанровый контраст (сольная лирика - хорал), фактурный и тональный (соль минор – Фа мажор). Это несколько необычное секундное соотношение сохраняется на протяжении почти всей пьесы, и только в самом ее окончании снова возвращается соль-минор, причем даже не особенно подчеркнуто. К этому нужно еще прибавить, что каждая из частей излагается в простой двухчастной форме.

В инструментальной музыке контрастная форма связана с вольностью строения в фантазиях и произведениях программного характера.

Разновидности сложной формы.

А). Промежуточная форма (а В а). Это форма, находящаяся между простой и сложной, то есть крайние части у неё как в простой (период), а средняя часть как сложная форма. Возможно, либо первая часть - недоразвитая простая форма, либо - это простая форма, но середина сильно развитая (Мусоргский - "Картинки с выставки": "Балет невылупившихся птенцов").

Б). Куплетная форма (куплетно-вариационная).

Начальное построение - куплет. Повторяется многократно, буквально и с вариантом. А А⁽¹⁾ А⁽²⁾... - минимально количество - 2. Куплетная форма связана с вокалом. Куплетно-вариационная форма - музыка, меняющаяся вместе с текстом.

В). В результате повторения средней части и репризы образуется сложная трех-пятичастная форма: АВАВА (В – трио), например: М.И.Глинка «Марш Черномора».

Г). Реже встречается форма с двумя трио (А+В+С+А) или с внутренним усложнением частей - наличие других форм (сонатной, вариационной, рондо и тому подобное) в рамках сложной трехчастной формы.

Материал для анализа

П. И. Чайковский. Романс «Мы сидели с тобой».

А. Н. Скрябин. Мазурка ор. 3, № 6.

М. И. Глинка. Романс «Я здесь, Инезилья».

Ф. Шопен. Прелюдия № 15. Des - dur.

М. П. Мусоргский. Цикл «Картинки с выставки», «Балет невылупившихся птенцов».

И. О. Дунаевский. Песня «Марш энтузиастов».

Ф. Шопен. Ноктюрн g - moll, № 6.

П.И. Чайковский. Вальс-скерцо ор. 7.

А.Н. Скрябин. Ноктюрн ор.5, № 1.

Ф.Шопен. Соната ор. 35. Скерцо.

А. Н. Скрябин. Ноктюрн ор. 5, № 2.

VIII. Вариации. Определение, разновидности. Принципы объединения вариационного цикла.

Темой с вариациями называется музыкальная форма, состоящая из темы и её нескольких (не менее двух) изменённых воспроизведений (вариаций). Это одна из старейших музыкальных форм (известна с XIII века).

Следует различать вариационную форму и вариационность как принцип. Последний имеет неограниченный спектр применения (варьироваться могут мотив, фраза, предложение в периоде и т. д., вплоть до варьированной репризы в сонатной форме). Однако однократное применение принципа варьирования не создаёт на

его основе форму. Вариационная форма возникает только при систематическом применении этого принципа, поэтому для её создания необходимо не менее 2-х вариаций.

Форму вариаций схематически можно представить таким образом:

$A+A_1+A_2+A_3+A_4+A_5$ и т.д.

Из этой схемы видно, что количество составных частей в вариационной форме (как и в форме рондо), не является принципиально регламентированным, то есть за размерами эта форма может быть различной - от нескольких вариаций до нескольких их десятков.

Вместе с тем, характерной особенностью вариационной формы является свобода выбора исходного материала в случае его использования для отдельного произведения (то есть тема может быть авторской или заимствованной).

Тема вариаций излагается в простой завершенной форме. Чаще всего это – период, простая двух- или трехчастная форма, которая сохраняется и в каждой из вариаций. Часто темой вариаций может быть отрывок из какого-либо популярного произведения другого композитора, народная песня или танец.

Для темы характерны простота, запоминаемость (выразительный интонационный материал), несложность гармонического языка и фактуры, темповая умеренность. Тема, основной контур которой сравнительно скупой, дает большой простор для композиторской фантазии при варьировании путем усложнения и детализации. Вместе с тем она должна быть настолько индивидуальной, чтобы ее отдельные обороты легко узнавались в вариациях (специфические мелодичные обороты, характерная гармоническая последовательность и тому подобное).

В зависимости от способа оперирования соответствующей темой (характера превращения) различают вариации оstinатные и фигуративные. В оstinатных вариациях тема, повторяясь определенное количество раз, творит основу, на которой развиваются другие, досочиняемые фактурные линии музыкальной ткани. На практике чаще всего используют basso-остинатные и sorpано-остинатные вариации.

1. Старинные полифонические вариации типа "*Basso ostinato*" представляют собой одну из наиболее ранних вариационных форм. Их появление относится к 16 веку, а в 17 и 18 веках они получили особенно широкое распространение. Данный тип вариаций был тесно связан с пассакалией и чаконей – очень близкими между собой танцевальными жанрами.

Термин basso-ostinato означает непрерывное повторение одного и того же мелодичного оборота, который и является темой вариаций, в нижнем голосе. И пассакалия, и чакона характеризуются трехдольным размером и медленным темпом.

Тема оstinатных вариаций чаще всего короткая, простая, излагается сначала одногласно (в пассакалии) или многогласно (в чаконе). Можно выделить два типа тем: замкнутые, которые были преимущественно более развитыми, и незамкнутые, которые часто строились как нисходящее хроматическое движение от тоники к доминанте. Эта интонационная структура открывала перед композитором широкие возможности относительно гармонического и полифонического развития. Тональность и структура темы в чаконе и пассакалии сохраняются неизменными; допускается только изменение лада на одноименный.

При большем количестве вариаций характерным является объединение нескольких из них в отдельные группы по признаку однотипного варьирования – приблизительно похожего мелодического и ритмического рисунка полифонических голосов, регистров и тому подобное. Располагаются вариации по принципу усложнения фактуры или контрастного сопоставления групп.

Большое формообразующее значение имеет распределение "местных" и общей кульминаций, которые и объединяют форму.

Поскольку вариации "basso-ostinato" в основе имеют постоянное, словно назойливое проведение темы, они хорошо предоставляются для выражения в музыке настроений глубокого размышления, сосредоточенности на чем-то одном, несвободы и

малоподвижности, которым противопоставляется свободное развитие в верхних голосах (контраст в одновременности).

Исторически сложилось так, что басо-остинатные формы достигли расцвета в эпоху барокко, а в классические времена фактически исчезли из композиторской практики. Только в 19 веке они снова возвращаются в композиторскую практику в обновленном виде (И.Брамс, Финал четвертой симфонии). Зато в 20 веке в связи с ростом роли полифонии в композиции они приобретают значительно большее значения (П. Хиндемит, Д. Шостакович).

2. В 18 веке с развитием гомофонного стиля начали распространяться вариации с преобладающей ролью фактурного развития темы - так называемые **строгие (фигуративные или орнаментальные) вариации**. Они характеризуются тем, что ряд композиционных сторон темы сохраняется в течение всего цикла. К неизменным компонентам темы относятся: основные мелодичные контуры темы (опорные звуки темы), структура темы, основной гармонический план, кадансовые обороты, тональность (изменяется только лад на одноименный).

Фигуративные вариации имеют в основе, как правило, гомофонную или аккордовую тему, изложенную в форме периода или же в простой двух- или трехчастной формах. Особенно употребимыми являются темы в двухчастной форме, так как с одной стороны, такая форма есть достаточно развитой, с небольшим контрастированием в середине и, с другой стороны, относительно легко воспринимается и запоминается. В большинстве случаев темы носят песенный или танцевальный характер. В строгих вариациях варьируются и сопровождение, и мелодия.

Мелодия в строгих вариациях может развиваться различными путями:

1. орнаментирование (фигурирование) мелодии образуется при наложении на тему мелодической фигуры (опевание, обведение основных тонов мелодии вспомогательными тонами, заполнение широких интервалов постепенным движением, благодаря чему вокруг основных тонов мелодии возникает будто узор-орнамент). Для типичного орнамента характерна отдаленность (отграничение) украшений от опорных тонов мелодии, которая происходит преимущественно за счет использования более мелких длин в фигуративных нотах (короткие форшлагги, группето, быстрые пассажи). В ряде случаев орнаментальное развитие насыщается хроматизмами, которые придают теме утонченности и грациозности;

2. распев мелодии в подавляющем большинстве происходит теми же приемами, что и орнаментирование. Вместе с тем, для распева является типичным слияние фигурационных звуков с основными, что создает ровную широкую мелодическую линию, часто с метрическим смещением опорных тонов (длинные форшлагги, гаммоподобное заполнение прыжков и тому подобное). Кроме того, для распева более характерной есть диатоника, нежели хроматизмы;

3. вариантное превращение – наиболее сложный прием развития мелодии. В данном случае допускается трансформация опорных точек темы при сохранении ее общего характера, перенесение их из одного регистра в другой, включение новых мелодичных оборотов. Эта техника приводит к образованию вариантов темы, то есть построений, которые являются равнозначными с темой. Форму, основанную на последовательно проведенном таком принципе, иногда очерчивают термином "вариантная форма".

Кроме того, в ряде случаев может использоваться создание контрапункта к теме, который фактически является изменением ее "контекста".

К часто употребляемым, но специфическим способам изменения темы вариаций принадлежит превращение ее на тему фуги (фугетты, фугато) с целью соответствующего относительно формы (то есть фугированного) дальнейшего изложения в вариации.

Варьирование темы не сводится лишь к ее усложнению. Наряду с этим для контраста употребляется и упрощение темы – гармоническое или фактурное, в том числе через редукцию голосов (например, вместо гомофонного четырехголосия вводится полифоническое двухголосие). В некоторых случаях встречается изменение тактового

размера, хотя в целом вариации классической эпохи, сохраняя основные приметы темы, сохраняют также ее метр и темп.

Методы варьирования.

Варьирование сопровождения в строгих вариациях играет существенную роль в превращении темы. Разработка фактуры сопровождения может быть простой с использованием несложных приемов фигурации (с сохранением регистра и диапазона темы). Более сложными являются такие виды мешаной фигурации (ритмо-гармоническая, мелодико-гармоническая), при которых изменяется регистр, расширяется диапазон вариации в сравнении с темой. Могут включаться полифонические приемы. В таких вариациях гармония и фактура становятся одним из основных факторов выразительности. Характер темы в них изменяется достаточно существенно.

Еще более сложной разработкой фактуры сопровождения является такая, в которой использованы элементы мотивного развития темы. При этом отдельные элементы мелодии могут переходить в сопровождение, а мелодия может включать в себя отдельные попевок из сопровождения.

Порядок расположения вариаций.

В расположении вариаций наблюдается определенная тенденция:

1. классические вариации в большей мере, чем старинные, контрастируют за характером одна с другой и располагаются таким образом, что каждая последующая является более сложной, нежели предыдущая;

2. в больших вариационных циклах со значительным количеством вариаций, характерным есть расположение последних группами, по признаку однотипного варьирования темы. Группа размещенных рядом вариаций изложена в примерно одинаковой фактуре, благодаря чему композиция в целом воспринимается более крупными разделами;

3. для объединения вариаций большое значение имеет размещение кульминаций;

4. в этом смысле значительную роль играет и принцип контраста. Этому способствует использование одноименной тональности для некоторых вариаций (сопоставление мажора и минора). Кроме того, постепенно становится обычным и контраст темпов;

5. для общей композиции вариационного цикла большое значение имеет строение и особенности двух последних вариаций. Предпоследняя вариация часто возвращается к начальному или близкому к нему изложению темы, иногда пишется в более медленном движении или темпе.

Последняя же вариация завершает цикл и поэтому в ней может использоваться более сложная фактура, изменяться темп или метр, расширяться структура.

После нее может вводиться *кода*.

3. **Свободные вариации.** В 19 веке появляется новый вид вариационной формы – свободные вариации. Их возникновение тесно связано с романтическим направлением в музыке. В них допускается изменение структуры (формы), гармонии, тонального плана. Некоторые вариации используют тему не полностью, а только отдельные ее элементы. В ряде случаев второстепенные обороты выступают на первый план. Вариации могут строиться на разработке любого мелодического оборота из предыдущей вариации ("вариация на вариацию"). Если вариации отличаются ярко выраженными характерными признаками того или другого жанра и в сущности представляют собой небольшие жанровые пьесы, то их можно определить как жанровые вариации (ноктюрн, колыбельная, мазурка, вальс, скерцо, марш и так далее).

Тема свободных вариаций может характеризоваться большей сложностью языка, быть разомкнутой, с окончанием на половинном кадансе.

Приемы развития темы в свободных вариациях можно свести к трем основным:

1. наиболее типичной чертой свободных вариаций является фрагментарное применение темы: в основу вариации могут быть положены отдельные элементы темы, путем мотивно-тематического развития которых создается самостоятельная пьеса-миниатюра со своим тональным планом, гармонией, формой и так далее. Большую роль в

таких вариациях играет ритмическое преобразование используемых элементов темы, благодаря чему напевные интонации могут звучать как танцевальные, скерцозные или наоборот;

2. в основу вариации положен элемент из предыдущей вариации;

3. варьирование происходит путем изменения формы-структуры темы в сторону расширения или сокращения.

Размещение вариаций в основном подчиняется принципу контраста – за характером, темпом и жанром. Важным является тональный контраст – используются далекие тональности.

В целом свободные вариации характеризуются интенсивностью гармонических изменений, вольностью тональных планов, возможностью введения нового тематизма, разнообразием фактуры, полифоническими приемами развития.

4. ***Variationi soprano-ostinato*** предусматривают проведение неизменной мелодии в верхнем голосе. Возникли они в 19 веке, параллельно со свободными вариациями. В силу своей природы они оказываются очень близкими к используемым в вокальной музыке куплетно-вариационным формам (инструментальный аналог), и поэтому часто пользуются песенными темами.

Поскольку мелодия, как основной (выходной) материал таких вариаций, является достаточно характерным и завершенным в себе, целостным построением, на нее в течение разворачивания композиции приходится основной акцент. Окружение мелодии (гармония, фактура) все время изменяется и эти изменения могут иметь характерные детали, определенное развитие и так далее. Фактически вариации *soprano-ostinato* представляют собой своеобразное сочетание приемов оstinатных вариаций (неизменная мелодия) с приемами свободных (варьирование гармонии) и строгих (фактурная обработка сопровождения).

Вариации *soprano-ostinato* получили широкое распространение в оперной и вокальной музыке (впервые использовал М. Глинка), реже в инструментальной (М. И. Глинка "Руслан и Людмила", "Персидский хор", М. П. Мусоргский "Хованщина", песня Марфы "Исходила младшенька", М. Равель "Болеро").

5. Изредка встречаются вариации на две темы, называемые **двойными вариациями**.

В основе двойных вариаций лежат две темы. Чаще всего сначала выкладываются обе темы, а затем следует соответствующее проведение вариаций –

$AB + A_1B_1 + A_2B_2 \dots (+ \text{coda})$.

Таким образом, здесь избегается характерный для вариационной формы монотематизм и становится возможным сопоставление различных, даже контрастных тем и, одновременно с развитием каждой из них, показ их взаимодействия. Таким образом построены, например. Вариации f-moll Й.Гайдна, вторая часть из 5-й симфонии Л.Бетховена.

Несколько реже используются вариации с поочередным (отдельным) проведением каждой из тем и с соответствующими вариациями:

$A + A_1 + A_2 + A_3 + \dots + B_1 + B_2 + B_3 + B_4 + \dots (+ \text{coda})$.

К этому типу построений близким является, например: "Камаринская" М. И. Глинки.

Принцип двойных вариаций чаще используется в сочетании с другими композиционными принципами, например, со свободным развитием в конце или введением нового эпизода.

Использование вариационных форм.

Вариационные формы получили в музыке очень широкое и разнообразное применение. Они встречаются и как форма отдельного произведения, и как часть цикла (сюиты, сонаты, симфонии), и как форма раздела какой-либо сложной формы (например, средняя часть сложной трехчастной формы). В вокальной музыке – как форма песен, арий, хоров. Очень распространена форма вариаций в инструментальных жанрах – сольных и оркестровых (разновидность – оркестровые вариации).

Вариационный принцип развития берет свое начало в народном музыкальном творчестве, в первую очередь песенном. В инструментальной народной музыке используется орнаментальное развитие мелодии и фактурная разработка сопровождения. В профессиональном творчестве вариационная форма встречается еще в 15 веке в произведениях композиторов франко-фламандской школы – *cantus firmus*, то есть полифоническое сочетание мелодии-темы (в теноре) с ее превращениями в других голосах. На этой основе и возникли полифонические вариации *basso-ostinato*, которые достигли вершины своего развития в произведениях Д. Букстехуде, И. С. Баха. Рядом с полифоническими вариациями в ту же эпоху появляются и вариации с орнаментальным развитием темы – у Берда, Фрескобальди.

Большое значение орнаментальное развитие получило в так называемых "дублях" в старинной сюите – в сарабанде.

В конце 18 века господствующим видом становятся строгие (классические) вариации, которые нашли свое отображение в творчестве классиков, – Гайдна, Моцарта, Бетховена. В дальнейшем рядом со строгими, используются свободные вариации (Р. Шуман, Ф. Лист, П. Чайковский, А. Лядов, С. Рахманинов, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Д. Кабалевский и так далее). Если Р. Шумана можно считать родоначальником свободных вариаций, то П. Чайковского – жанровых. Во второй половине возрождаются вариации *basso-ostinato* – И. Брамс, Ф. Лист, Д. Шостакович, а также появляются *soprano-ostinato* (в первую очередь в оперной музыке).

Материал для анализа

В. А. Моцарт. Соната A-dur, № 11, I ч.

М.И. Глинка. Опера «Руслан и Людмила», «Персидский хор».

Л. Бетховен. Соната op. 26, I ч.

М. И. Мусоргский Опера «Хованщина». Песня Марфы.

Л. Бетховен. 32 вариации.

М.И. Глинка. Опера «Руслан и Людмила», «Баллада Финна».

И. С. Бах. Пассакалья c-moll.

IX. Исторические типы рондо и их разновидности.

Формой **рондо** называется такая форма, в основе которой лежит чередование неоднократно возвращающейся главной темы с различными эпизодами.

Из этого определения видно, что главная тема проводится по меньшей мере три раза, ибо она неоднократно (т. е. по меньшей мере два раза) возвращается. Отсюда также вытекает, что эпизодов, с которыми чередуется главная тема, должно быть не меньше двух и что, следовательно, в форме рондо имеется по крайней мере пять частей: АВАСА.

Заметим, что по отношению к форме рондо принято называть эпизодами все темы, кроме главной, независимо от их структуры, тогда как по отношению к сложной трехчастной форме принято различать средние части типа трио и типа эпизода – в зависимости от их строения.

Сопоставление в рондо различных тем как бы на фоне одной и той же повторяющейся главной темы позволяет показать разные явления жизни, связанные в то же время единством. Таковы рондо, изображающие народные празднества в которых на фоне веселого оживления сменяются различные, иногда очень контрастные картины; таковы же и рондо, в которых, например, тема, передающая ощущение природы, чередуется со сценами бытового характера и т. п.

Встречаются и рондо, идущие в медленном темпе, хотя умеренное или быстрое движение, в общем, более типично для этой формы.

В целом выразительные возможности рондо связаны прежде всего с областью песенно-танцевальной, жанрово-характерной музыки, иногда программно-изобразительной, сказочно-эпической (следует, в частности, иметь в виду, что постоянное возвращение одной

мысли, одного образа, способное несколько замедлять общее развитие, типично для эпического народного сказа). Наоборот, область драматического, остро конфликтного, равно как и область глубоких философских обобщений, лежит дальше от основных выразительных возможностей рондо.

Применяется форма рондо как в отдельных пьесах - инструментальных и вокальных, - так и в частях циклических форм, чаще всего (но далеко не исключительно) в финалах. Поскольку рондо, как упомянуто, представляет собой также и жанр, основные типы рондо легче всего выяснить путем обзора исторического развития этой формы.

Основные этапы исторического развития рондо.

Одним из наиболее старинных видов формы рондо является так называемое куплетное рондо, характерное для музыки конца XVII и первой половины XVIII века. Встречается такая форма преимущественно в произведениях для клавесина французских композиторов Куперена, Рамо, Дакэна и др.

1. Особенности этого вида рондо, называемого также *рондо французских клавесинистов*, состоят в следующем. Во-первых, такое рондо преимущественно многократно: встречаются и пятичастные рондо, но чаще - семичастные, девятичастные; иногда же количество частей доходит до 15-17 (т. е. семь эпизодов при восьми проведениях темы, восемь эпизодов при девяти проведениях темы). Зато самые части невелики по размерам и просты по структуре; в этом заключается вторая особенность описываемого типа рондо.

Излагается главная тема в форме периода, обычно небольшого, повторного строения. Эпизоды по форме тоже не сложнее периода, а часто даже и не образуют периода, хотя по размерам иногда превосходят тему. Третья особенность состоит в том, что контрастирование эпизодов с темой выражено слабо. Нередко эпизоды строятся на мотивах темы, напоминая, с точки зрения последующих стилей, середины развивающего типа, а не тематически самостоятельные эпизоды рондо. Обычно эпизоды уступают теме как по яркости, так и по структурной оформленности. Их основное назначение - оттенять многочисленные проведения главной темы, давать возможность каждому новому вступлению темы звучать свежо. Тема господствует безраздельно. Если в некоторых рондо XIX века тема отчасти служит связующим фоном, на котором сменяются различные ярко характерные контрастирующие эпизоды, то здесь, наоборот, менее значительные и слабо контрастирующие эпизоды служат фоном, на котором выделяются проведения главной темы. В этих условиях понятно и естественно также отсутствие коды: в ней нет необходимости, ибо нет тех контрастов, которые требуют вывода, обобщения; кода даже нежелательна с точки зрения принципа абсолютного господства главной темы: последняя должна начинать и завершать произведение. Нет в рондо клавесинистов и связующих частей, так как эпизоды по своему материалу не очень удаляются от темы. Сама тема при ее возвращении обычно повторяется точно, без вариационных изменений. Причина здесь, по-видимому, опять-таки в том, что многие эпизоды строятся на мотивах темы и в этом смысле сами являются ее вариантами. При таких обстоятельствах варьирование темы могло бы повредить той ясности формы, которая столь характерна для французских клавесинистов.

Тональности эпизодов - всевозможные тональности первой степени родства, одноименная тональность, иногда, особенно в последнем эпизоде, и главная тональность. В расположении эпизодов часто проявляется некоторая линия развития: последующие эпизоды обычно значительнее по размерам и самостоятельнее по материалу и структуре, чем предыдущие. При этом последний эпизод иногда более резко отличается от предыдущих по характеру движения (например, непрерывное ритмическое движение после более дифференцированного ритма предыдущих эпизодов), и это изменение (иногда вместе с изложением последнего эпизода в главной тональности) указывает на близкое окончание произведения, на то, что это именно последний эпизод (напомним, что коды нет). В целом, однако, развитие в рондо французских клавесинистов выражено неярко. Как это вообще

характерно для гомофонной музыки конца XVII и первой половины XVIII века, части такого рондо довольно замкнуты и отграничены друг от друга.

Называются эпизоды в рондо описываемого типа, как упомянуто, куплетами, а тема - рефреном или «рондо». Иногда эти названия частей указывались в нотном тексте.

Содержание рондо клавесинистов нередко носит программно-изобразительный характер, иногда характер портретной зарисовки или жанровой картинки. Известны, например, такие пьесы, как «Кукушка» Дакэна, «Жнецы», «Сборщицы винограда», «Любимая», «Сестра Моника» Фр. Куперена, «Нежные жалобы» Рамо. Для всех этих произведений характерно стремление передать различные явления действительности на основе песенно-танцевального музыкального тематизма, близкого к старинным танцам — таким, как менуэт, гавот, буррэ и др. Программность этих произведений не носит сюжетного характера, не связана с развитием произведения: музыкальный образ воплощается, в основном, в рефрене, а эпизоды обычно вносят в него лишь дополнительные штрихи и новые оттенки.

2. Существенно отличается от рондо французских клавесинистов *рондо зрелого классицизма*, рондо венских классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Количество частей в рондо венских классиков чаще всего минимальное (т. е. пять), но зато сами части крупнее, значительнее, чем в старинном рондо, и они гораздо резче контрастируют между собой. Кроме того, обычно есть связующие части и кода. Не только контрастность частей, но и ясно выраженное развитие, а также цельность формы характеризуют классическое рондо. Развитие проявляется, в частности, в том, что второй эпизод, как правило, значительно превосходит первый по масштабам, структурной самостоятельности, степени контраста с главной темой (у французских клавесинистов наблюдалась лишь общая тенденция к постепенному увеличению масштабов эпизодов). Далее, развитию и цельности формы способствует тональное соотношение эпизодов: первый часто дается в доминантовой тональности, а второй - в субдоминантовой, в результате чего образуется общий тональный план ТДТСТ (опять - таки, в рондо клавесинистов была лишь общая тенденция к подобному тональному соотношению эпизодов, тенденция, которая в их многочастном рондо не проявлялась с такой отчетливостью). Встречаются, разумеется, и иные тональные соотношения (например, первый эпизод - в параллельном миноре, а второй - в одноименном миноре; первый - в доминантовой тональности, а второй - в одноименном или параллельном миноре). Но при этом тональность второго эпизода, как правило, резче контрастирует с главной тональностью, чем тональность первого. Более непрерывному развитию и более тесному взаимодействию частей способствуют и связующие части, приобретающие в некоторых случаях довольно значительные размеры и иногда носящие характер разработок. Во многих рондо существенным фактором развития является также варьирование главной темы при ее возвращениях. Наконец, цельности произведения способствует кода, завершающая в большинстве случаев классическое рондо.

Главная тема (или главная партия) излагается, в отличие от рефрена в рондо французских клавесинистов, очень часто в простой двух- или трехчастной форме (но также и в форме периода). К первому эпизоду нередко ведет небольшая связующая часть. Этот эпизод иногда представляет собой период, иногда не имеет самостоятельной структуры и является незамкнутым построением или рядом построений; в некоторых случаях он, как и тема, изложен в простой двух- или трехчастной форме. От первого эпизода ко второму проведению темы обычно ведет связующая часть, чаще небольшая. Второе проведение темы в пятичастном рондо, помимо уже упомянутой возможности его варьирования, часто бывает неполным, например вместо двухчастной формы дается лишь один период. Это вполне естественно: крайние проведения темы (первое и третье) составляют как бы «каркас» формы, среднее же (второе) образует «прослойку» между двумя эпизодами, которая иногда может ограничиться лишь напоминанием темы.

Второй эпизод вступает чаще всего сразу после второго проведения темы, без связующей части, наподобие трио сложной трехчастной формы. Он напоминает трио и своим ярким контрастом по отношению к главной теме, и своей тональностью, и своей оформленностью. После третьего проведения может быть *кода*.

Тематизм рондо венских классиков носит оживлённый, песенно-танцевальный характер. Пятичастное рондо, или, как его еще называют, рондо с двумя эпизодами, представляет собой основной вид классического рондо, сохранивший свое значение и в музыке последующих композиторов. Однако у венских классиков встречается иногда и рондо с большим количеством частей. Таково, например, рондо Бетховена, ор. 129, имеющее подзаголовок «Ярость из-за утерянного гроша». Эта фортепианная пьеса полна непосредственного веселья и юмора. Быстрые, суетливые эпизоды, рисующие поиски гроша, сменяются лирическими, передающими грусть по поводу бесплодности поисков; есть и радостные эпизоды, в которых отражается надежда на счастливый исход. Все это объединяется главной темой - как бы «темой шутилой ярости».

Большее, чем обычно, количество частей и их более яркая, чем в пятичастном рондо, тональная контрастность связаны в данном случае с программным содержанием произведения.

3. Последующие композиторы развивают форму рондо прежде всего именно в направлении большей свободы. Свобода эта проявляется в различных отношениях. Так, в рондо венских классиков эпизоды и тема, при всей их возможной жанровой контрастности, идут почти всегда в одном темпе. У позднейших же композиторов внутри формы рондо нередко смены темпа, что усиливает контрастность частей (см., например, романс Даргомыжского «Свадьба»). Более свободными бывают и тональные соотношения частей. Эпизоды пишутся не только в близких, но и в более далеких тональностях. Иногда свобода тональных отношений распространяется и на проведение главной темы: если у французских клавесинистов и у венских классиков все проведения темы давались в главной тональности, то у позднейших композиторов встречаются средние проведения в другой тональности, что вносит красочное разнообразие. В некоторых случаях и другие изменения темы при ее возвращениях не ограничиваются варьированием, а носят более существенный характер. Наконец, свобода проявляется в количестве частей, в их расположении и соотношении. С одной стороны, гораздо чаще, чем у венских классиков, встречаются многочастные (т. е. более чем пятичастные) рондо, и это не является возвратом к старинному типу рондо, так как части ярко контрастируют между собой. С другой же стороны, иногда какие-либо два эпизода (даже в некоторых случаях оба эпизода пятичастного рондо) бывают по материалу сходны между собой. Встречаются многочастные рондо, в которых одно из среднихведений темы пропущено и два эпизода оказываются в непосредственном соседстве. Свободнее трактуется и роль связующих частей, которые порой разрастаются, а порой, наоборот, вовсе отсутствуют. Иногда степень замкнутости и самостоятельности частей бывает меньше, чем у венских классиков, и развитие протекает более непрерывно, иногда, наоборот, части подчеркнута самостоятельны, как в сложной трехчастной форме или даже в сюите. Все сказанное определяет большое разнообразие типов рондо в музыке XIX и XX столетий.

Из *западноевропейских композиторов много нового внес в форму рондо Шуман*. Характерными примерами могут служить его Новеллетта ре мажор, ор. 21 № 5 и первая часть «Венского карнавала». Во втором из этих примеров проведения главной темы чередуются с пятью различными эпизодами. Преобладает жизнерадостное, празднично-оживленное настроение, определяемое характером главной темы, как бы «темы массового праздника» - карнавала. На этом фоне сменяются эпизоды: напевно-лирический, сдержанно-сосредоточенный, лирико-взволнованный и другие. Есть здесь и эпизод мужественно-энергичный, в котором проходят несколько видоизмененные фразы из «Марсельезы» (этот революционный гимн был тогда в Вене под запретом, и, вводя его фразы в «Венский карнавал», Шуман хотел выразить свои общественно-политические убеждения,

свое отношение к массовым народным движениям), есть и эпизод взволнованно-порывистый. В шумном праздничном карнавальном веселье словно открываются разные образы, картины: лирические признания, сосредоточенные размышления, героические шествия и др.

4. Очень разнообразно трактуется форма *рондо в произведениях русских классиков*. Один из замечательных образцов - Вальс-фантазия Глинки. В то время, когда был создан этот вальс, большие концертные вальсы обычно писались в форме, близкой к сюите, т. е., в сущности, в форме исследования ряда самостоятельных по тематизму и по форме вальсов с написанием тем первого и некоторых других вальсов в общей коде всего сочинения. Глинка же в своем вальсе преодолел эту сюитность и создал крупное и цельное произведение, пронизанное, при всем контрасте и самостоятельности эпизодов, единой линией симфонического развития. Одним из важнейших средств создания этой цельности явилось систематическое возвращение главной темы, т. е. «первого вальса», после других вальсовых эпизодов, что и образовало форму рондо.

Главная тема, начинающаяся после небольшого вступления, изложена в простой трехчастной форме и носит легкий, изящный и в то же время задушевный, лирический характер, близкий произведениям русской вокальной лирики. В отличие от главной темы, идущей в миноре, все эпизоды (их четыре, причем четвертый повторяет второй) написаны в мажорных тональностях и представляют разнообразные типы вальсовой музыки - от оживленно-бальной (первый эпизод) до хореографической (третий эпизод, в котором непрерывное движение восьмыми во второй четырехтактной фразе легко ассоциируется с бегом на пуантах). Эпизоды широко развиты и самостоятельны по форме (двухчастная и трехчастная формы). Тема при возвращениях проходит не полностью и всякий раз различно заканчивается. После пятого проведения темы, которое дается на фоне интонаций последнего эпизода, следует большая кода.

В целом Вальс-фантазия удивительно сочетает в единое, глубоко поэтическое целое лирическую задушевность, пластичность, изящество, праздничную оживленность, легкую шутливость - «скерцозность» (в первых изданиях этот вальс был Глинкой назван также скерцо).

Выдающиеся образцы рондо создали русские классики и в области вокальной музыки. Если в оперных ариях яркие примеры рондо встречаются и у западных композиторов (например, ария Фигаро «Мальчик резвый» из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта), то применение этой формы в романсах особенно типично для русских классиков.

Так, в форме пятичастного рондо написан романс Даргомыжского «Ночной зефир» (на слова Пушкина). Романс Даргомыжского «Свадьба», также написанный в форме пятичастного рондо, совершенно по-новому трактует все ту же тематику, связанную с сопоставлением образов природы и жизни людей. Вольнолюбивые настроения, протест против рутины, против церковных обрядов, ассоциируются с картинами природы - то мрачно-грозовою, то бурно - ликующей. В коде господствует новое, светлое, безмятежное настроение.

Романс Бородина «Спящая княжна» представляет пример использования пятичастного рондо в произведении сказочно-эпического характера с ясно выраженными народными чертами, с элементами народной фантастики.

В известном «Рондо Фарлафа» из оперы Глинки «Руслан и Людмила» свободно трактуемая форма рондо используется для передачи различных психологических состояний и черт характера действующего лица на фоне постоянно возвращающейся главной темы - комической темы «навязчивой идеи».

Форма рондо в операх русских композиторов встречается не только в ариях, но и в более крупных частях, например в сценах. Применение в таких частях формы рондо способствует цельности, единству оперных сцен.

Иногда по типу рондо оформляются целые оперные картины. В этих случаях речь уже идет не о форме рондо в обычном смысле слова, а лишь об общей рондообразной планировке

крупных частей. Такова вся большая си-бемоль-мажорная Интродукция оперы Глинки «Руслан и Людмила». «Главной партией» здесь являются картины пира (в них господствует тональность си-бемоль мажор), а двумя «эпизодами» служат две песни Баяна (ре мажор и фа мажор).

5. Примерами применения пятичастного *рондо в советской музыке* могут служить «Большое Адажио» ми мажор из балета Глиэра «Красный цветок» («Красный мак»), вторая часть его же концерта для голоса с оркестром, выдержанная в жанре вальса. Интересный образец семичастного рондо (рондо с тремя эпизодами) - финал сонаты Шостаковича для виолончели с фортепиано. Главная тема слегка напоминает гавот или буррэ, первый эпизод близок тарантелле, второй - фокстроту, третий - носит общий моторный характер. Многочисленные примеры рондо имеются в сочинениях Прокофьева: уже упомянутый марш из оперы «Любовь к трем апельсинам», «Танец рыцарей» и «Джюльетта-девочка» из балета «Ромео и Джульетта», песня «Болтунья» на слова А. Барто и др. («Болтунья» - многочастное рондо шуточного характера; многократное повторение темы воплощает нечто вроде комической «навязчивой идеи»). Общее тяготение музыки Прокофьева к сопоставлению ярко характерных контрастирующих эпизодов естественно находит в его рондо многообразные воплощения.

Материал для анализа

Ф. Куперен. «Пасторали».

А. П. Бородин. Романс «Спящая княжна».

В. Моцарт. Опера «Свадьба Фигаро», ария Фигаро «Мальчик резвый».

М. И. Глинка. Опера «Руслан и Людмила», Рондо Фарлафа.

С. С. Прокофьев «Ромео и Джульетта». «Джюльетта-девочка».

М. И. Глинка. Опера «Иван Сусанин». Рондо Антонины.

М. И. Глинка. Вальс-фантазия.

Х. Сонатная форма I-ой части сонатно-симфонического цикла. Строение экспозиции, особенности тематического и тонального развития.

Сонатной называется такая репризная форма, в основе которой лежит противопоставление двух тем, которые при начальном изложении (в экспозиции) контрастируют тематически и тонально, а после разработки (в репризе) повторяются обе в главной тональности, то есть тонально сближаются. Как высший тип гомофонной структуры, сонатная форма является наиболее сложной и развитой, в которой непрерывный динамический процесс развития музыкальной мысли совмещается со стройностью и четкостью структуры. Основой сонатной драматургии является противопоставление главной и побочной партий со следующим выводом, а основой определения формы – логика тонального развития (тональное противопоставление двух тем в экспозиции и их тональное объединение и сближение в репризе). В сравнении с другими формами, сонатная форма дает большие возможности для выражения значительного по глубине содержания – героического и эпического, трогательной лирики, психологической драмы, трагических коллизий.

Сонатная форма имеет три раздела: экспозицию, среднюю часть и репризу. Иногда бывает вступление и кода. В классической сонатной форме экспозиция, как правило, повторяется, а в произведениях Гайдна и реже Моцарта разработка вместе с репризой. У Бетховена экспозиция повторяется уже не всегда, а другие два раздела не повторяются совсем.

Экспозиция делится на два основных раздела, которые называются партиями: главная партия и побочная партия (Г.П. и П.П.).

Каждая из партий в свою очередь может включать в себя несколько тем или разделов:

1. Г.П. может иметь основную часть, связующую (соединительную), иногда вступительную;

2. П.П. может иметь основную часть, заключительную (завершающую), иногда вводную.

Кроме того, основная часть каждой из партий может иметь по нескольку тем (или элементов).

В целом экспозиция сонатной формы может выглядеть следующим образом:

(вступление)
Г.П. (1, 2, 3)
Связующая тема.
вводная
П.П. (1, 2, 3)
Заключительная тема.

Наиболее типичными соотношениями тональностей главной и побочной партий является: в мажоре Т-Д, в миноре Т-III ст. (параллельный мажор). Начиная от Л. Бетховена, встречаются и другие соотношения тональностей: в мажоре – далекие терцевые (C-dur – E-dur), в миноре – нижняя медианта (c-moll – As-dur), минорная или мажорная доминанта (d-moll – a-moll, a-moll – E-dur), секундовые соотношения (d-moll – C-dur). В дальнейшем встречаются другие несколько необычные соотношения.

Но нужно помнить, что для побочной партии не являются характерными следующие тональности:

1. **субдоминантовая**, так как за своей энергетикой она слишком сильная по отношению к основной тональности, и этим самым осложняется возвращение к репризе;
2. **для мажора - параллельный минор**, который, напротив, является слишком слабым для противопоставления основной тональности (переменный строй);
3. **для мажора тональности двойной доминанты и двойной субдоминанты**;
4. тональности в отдалении **тритона**.

Главная партия, которая излагает основную мысль произведения, характеризуется внутренней неуравновешенностью, напряженностью, большим потенциалом к последующему развитию.

За тематическими признаками она может быть контрастной или неконтрастной (однородной).

Контрастная тема включает в себе противопоставление двух разных за характером фраз или построений. Первый элемент чаще всего бывает более решительным, энергичным, весомым, второй - более мягким, легким, иногда игривым.

В основе развития **однородной** Г.П. лежат мотивы из начала темы.

С гармонической стороны Г.П. может иметь полную каденцию в главной тональности (замкнутая), или заканчиваться половинной каденцией на доминанте (разомкнутая) или модулировать в доминантовую тональность.

За **структурой** главная партия может быть периодом, простой трехчастной формой, реже простой двухчастной формой или составленной из нескольких тем или элементов.

Соединительная (связующая) тема осуществляет переход к побочной партии, готовит ее появление, поэтому в большинстве случаев она тонально неустойчива, не имеет замкнутых построений и за характером направлена в сторону П.П.. Размеры ее разные – от нескольких тактов к большим построениям. В тональном отношении связующая тема может начинаться в основной тональности, а заканчиваться модуляцией в тональность доминанты (иногда с предыдущим отклонением в субдоминантовую сферу), двойной доминанты или близкую терцевую по отношению к П.П.. В ряде мажорных произведений Гайдна и Моцарта соединительная тема может заканчиваться половинной каденцией на доминанте основной тональности, после чего (как правило, после цезуры) вступает П.П. в тональности

доминанты. В тематическом отношении связующая тема может строиться на элементах основной части Г.П., на промежуточной (самостоятельной) теме, реже на элементах П.П.

В ряде случаев связующая тема представляет собой новый, несколько более высокий этап развития главной темы и является первой кульминационной точкой всей экспозиции; при этом она может проводиться на доминантовом предикте к П.П.

Наличие связующей темы не есть обязательным для экспозиции.

Побочная партия, в отличие от главной, тонально стойкая, более завершенная в своем развитии и часто большая за размерами. За характером тематизма она, как правило, противопоставляется главной партии. Мера контраста связана со стилем и жанром произведения, и растет у романтиков, российских классиков, особенно П.И. Чайковского. Вместе с тем, в более ранних образцах сонатной формы тематический контраст очень небольшой, так как побочная партия начинается темой Г.П., перенесенной в другую тональность. Кроме того, встречаются случаи, когда в теме П.П. ясно выражены черты производного контраста, так как она включает элементы Г.П., но в преобразованном виде.

За структурой основная часть П.П. бывает развернутым свободным построением, может включать две или три построения или несколько тем. В последнем случае первая тема может приобретать значение вводной к П.П., а одна из них проводится в одноименной или близкой тональности.

Заключительная (завершающая) тема

- 1) завершает развитие экспозиции,
- 2) начинается после полной каденции П.П.
- 3) и проходит в той же тональности, что и П.П.

Для нее характерным есть повторное кадансирование, неоднократное подчеркивание тоники на сильной доле такта, тонический органнй пункт. В тематическом отношении заключительная тема строится на новой теме, на элементах главной или побочной тем или их комбинации. В тех случаях, когда заключительная тема является большой по размеру и значительной по своей сути, она образует самостоятельный третий раздел, который называется **заключительной (завершающей) партией** (З.П.). В целом для заключительной темы, которая является выводом из контрастного сопоставления главной и побочной партий, характерным есть заключительный тип изложения, прекращение тематического развития, тональная устойчивость, кадансирующий характер гармонии.

Сонатная форма 1-ой части сонатно-симфонического цикла. Строение разработки и репризы. Виды реприз.

Вторая часть всей сонатной формы - **разработка** - обнаруживает черты срединности, наблюдавшиеся уже в двухчастных, а особенно - в трехчастных формах, благодаря которым средняя часть трехчастной формы получает иногда очень широкое развитие. Эти черты в наибольшей мере сказываются именно в разработке сонатной формы.

В ней особенно ярко выявляются черты тем из экспозиции, содержащие в себе, часто в виде зародыша, возможности широкого развития. И возможности эти увеличиваются свободой действий, которая в разработке гораздо больше, чем в изложении тем, ограниченном рамками экспозиционности.

В тематическом отношении разработка преимущественно ограничивается материалом, заимствованным из экспозиции. Начало ее часто отталкивается от одной из крайних точек экспозиции - главной или заключительной партии, взятых в несколько измененном и чаще неполном виде. Вообще, характерно проведение относительно коротких частей тем, полученных в результате вычленения. Этим разработка прежде всего сходна с серединами мелких форм.

Поскольку разработка является средоточием тематической работы в сонате, именно в ней, помимо вычленения, встречаются различные методы варьирования и преобразования мелодико-тематических единиц различного протяжения, растягивание и сжатие интервалов,

обращение, уменьшение и т. д.

Иногда вся или почти вся разработка занята развитием мотивов одной темы. Для таких случаев наиболее типичен выбор материала главной партии, которая, как сказано, часто имеет относительно активный характер и менее других тем развита в экспозиции. В иных сонатах вводится и материал других тем, причем порядок их расположения в разработке нередко отражает план экспозиции. Тематическая работа в полифоническом роде присуща многим разработкам. Благодаря перенесению мелодических отрезков из одного голоса в другой, фактура приобретает имитационный характер, причем встречаются и каноны, преимущественно короткие (см. Л. Бетховен. Соната, ор. 22, ч. I). Ряд разработок содержит в себе фугато, как это имеет место в первых частях первого квартета Бородина, в шестой симфонии П.И. Чайковского и в финале скрипичной сонаты, ор. 8, Грига. Применяются и другие полифонические приемы, в частности контрапунктическое соединение тем в одновременном звучании и присоединение к теме нового контрапункта, отсутствовавшего в экспозиции (см. Л. Бетховен. Первые части четвертой и шестой симфоний).

Гармоническая сторона разработки в не меньшей степени, чем мелодико-тематическое строение, характеризует ее срединное положение и значение. Прежде всего важна общая тональная неустойчивость. Она выражается в систематическом избегании главной тональности посредством пребывания в тональностях подчиненных. Наиболее типично начало разработки прямо в подчиненной тональности - в той же, какой окончилась экспозиция, в её одноименной или в новой, чаще относительно близкой. Изредка встречается проведение начала главной партии в главной тональности, но с модулирующим продолжением (см. Л. Бетховен. Соната, ор. 31 № 3, ч. I). Внутри разработки главная тональность вводится только, как проходящая, в частности, в модулирующих секвенционных цепях. К концу же разработки главная тональность чаще всего восстанавливается для подготовки репризы.

Хотя общее строение разработки бывает различным, но все же есть часто повторяющиеся типичные черты. В частности наблюдается подразделение многих малых разработок на три основные части.

1. Вступительная часть разработки. Она относительно коротка.

2. Собственно разработка, то есть основная часть, наиболее протяженная.

3. Предыкт к репризе, о котором сказано выше.

Разработки более крупных размеров могут иметь значительно большее число разделов. Из всех замечаний, относящихся к разработке, следует, что разработка всеми чертами своего строения контрастирует с экспозицией, хотя и основана на ее материале.

Реприза, ее значение. Простейший тип.

Реприза в сонатной форме, повторяющая материал экспозиции, как и репризы более мелких форм, прежде всего представляет собой итог развития. Но, вследствие того, что в ней объединяются в тональном отношении темы, которые в экспозиции тонально контрастировали, ее итоговое значение в сонатной форме проявляется ярче, чем в других формах. В данном смысле существенно и то, что длительное развитие в области неустойчивости (связующая, побочная и заключительная партии экспозиции, разработка) компенсируется относительной (в крупных чертах) устойчивостью репризы. В простейших случаях, а таких очень много, если не большинство, в репризе повторяется весь материал экспозиции в том же порядке, с некоторыми изменениями, главным образом — тональными.

Возможный минимум изменений сводится к следующему:

1. При отсутствии перемен в главной партии, связующая партия перестраивается таким образом, чтобы остаться в главной тональности.

2. Побочная и заключительная партии экспозиции полностью транспонируются в главную тональность. Во многих сонатах, особенно более старинных, этим дело ограничивается и

кода отсутствует (сонаты Гайдна, Моцарта, ранние произведения Бетховена). Общий уровень напряжения и соотношение динамических оттенков в каждой отдельной части репризы остаются такими же, какими они были в экспозиции.

Репризы с различными изменениями.

Наряду с этим простейшим типом репризы, наблюдаются репризы с более глубокими изменениями, большей частью направленными к динамизации этой крупной части формы. Изменения могут коснуться всех элементов репризы.

1. Вступление главной партии репризы иногда служит вершиной подъема, который образовался в конце разработки (см. Бетховен. Девятая симфония, ч. I; Бородин. Вторая симфония, ч. I; Рахманинов. Второй фортепианный концерт, ч. I). Этот прием сильно динамизирует начало репризы и накладывает свой отпечаток на репризу в целом.

2. Главная партия, начавшись в главной тональности, затем получает новое развитие в разработочном роде, какого не было в экспозиции. В таких случаях разработка, формально окончившаяся, как бы еще продолжается в репризе (см. Бетховен. Первая симфония, ч. I).

3. Измененная таким образом главная партия перерастает в связующую, исключая ее вовсе или заимствуя из нее что-нибудь, главным образом конец, подводящий к побочной партии (см. там же и, кроме того,— сонату Бетховена, ор. 13, ч. I и I часть второй симфонии Бородина).

4. Главная партия репризы целиком или в своем начале протекает в подчиненной тональности. Встречается, например, проведение главной партии в субдоминанте, благодаря чему получается частное проявление общей формулы тональных сопоставлений (экспозиция T — D, реприза S—T). В таких случаях простая транспонировка всей экспозиции на кварту вверх может дать репризу с окончанием в главной тональности (см. Моцарт. Легкая соната для ф-п. C-dur; Шуберт. Соната, ор. 120, финал; Шуберт. Первые части фортепианных сонат, ор. 147 и ор. 164).

Встречаются и другие подчиненные тональности в началах реприз. В четвертой симфонии Чайковского f-moll главная партия и 1-я тема побочной партии проводятся в тональности d-moll.

Возможно и отступление на полутон от главной тоники в началах реприз (см. Глазунов. Третья симфония, ч. I, Esdur вместо D-dur; Лист. Соната h-moll, b-moll вместо h-moll). Такое несовпадение тематической и тональной реприз, наблюдающееся иногда в мелких формах, нередко встречается и в произведениях крупных форм. Кроме упомянутых изменений главной партии, в ней встречается сокращение (см. Чайковский. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта») или некоторое расширение (см. Бетховен. Третья симфония, ч. I).

Наконец, встречаются случаи пропуска главной партии в репризе (см. Шопен. Соната b-moll, ч. I).

Прежде всего нужно напомнить, что в экспозиции главная и побочная партии могут иметь разную ладовую окраску (мажор-минор - и наоборот). В таком случае при перенесении побочной партии в главную тональность может быть изменен лад темы 1 (см. Моцарт. Симфония g-moll). Но есть множество тем, характер которых не допускает замены одного лада другим. Для того чтобы сохранить общее господство тоники в репризе, такие темы переносятся в тональность одноименную к главной, и характер побочной темы тем самым сохраняется в неприкосновенности.

Уже у Бетховена, а в более поздней музыке чаще, как бы раздвигаются рамки многих форм, которые становятся несравненно крупнее, шире, и расширение это прежде всего сказывается на сонатной форме. С ним, во взаимном влиянии, связано внесение тонального контраста в репризу, что раньше не было принято, но стало необходимым, ввиду значительного размера репризы, в свою очередь, содействуя ее разрастанию. На этой почве появляются репризы с

побочной партией, начинающейся в подчиненной тональности и модулирующей в главную к своему концу. Общий смысл внесения подчиненных тональностей в репризу - динамизация посредством неустойчивости и разнообразия колорита. Примеры: Бетховен. Соната, ор. 10 № 1, ч. I (побочная партия репризы начинается в мажорной субдоминанте E-dur и затем модулирует в главную тональность c-moll); Бетховен. Соната, ор. 53, ч. I (побочная партия начинается в мажоре - VI ступени A-dur, и модулирует в главную тональность C-dur); Бородин. Вторая симфония, ч. I (побочная партия, начавшись в Es-dur, кончается в тональности H-dur, одноименной к главной); Бородин. Увертюра к опере «Князь Игорь» (начало побочной партии в A-dur, то есть в доминанте, конец в тонике D-dur). Если изменения в побочной партии репризы встречаются, то пропуск ее - большая редкость (см. Моцарт. Увертюра к опере «Идоменей»). Заключительная партия в репризе, как правило, изменяется, по сравнению с ее экспозиционным изложением.

Кроме пропуска в репризе той или иной части экспозиции, встречаются перестановки ее элементов. Типичен обмен местами главной и побочной партий: образующий так называемую *зеркальную репризу*. Примеры: Моцарт. Соната для ф-п. D-dur № 3; Лист. «Прелюды»; Вагнер. Быстрая часть увертюры к опере «Тангейзер»; Рахманинов. Четвертый фортепианный концерт. Встречается контрапунктическое соединение в репризе тем экспозиции (см. Вагнер. Увертюра к опере «Нюрнбергские мастерзингеры»).

Разновидности сонатных форм (без разработки, с эпизодом).

Сонатной называется такая репризная форма, в основе которой лежит противопоставление двух тем, которые при начальном изложении (в экспозиции) контрастируют тематически и тонально, а после разработки (в репризе) повторяются обе в главной тональности, то есть тонально сближаются. Сонатная форма бывает полной и неполной.

В зависимости от того, что представляет собой средний раздел, различают три вида полной сонатной формы:

1. с разработкой в средней части (развитие тематического материала экспозиции);
2. с новым материалом в средней части (эпизод);
3. с переходом в среднем разделе (небольшой переход типа связки к репризе, называют полусокращенной, используется редко).

1. Сонатная форма с эпизодом используется в разных жанрах: отдельных пьесах, финалах циклических форм, медленных частях. Эпизод может иметь ту или другую завершенную форму. В ряде случаев от эпизода к репризе появляется связка.

Кроме того, встречаются комбинированные середины в сонатной форме, которые используют разработку с эпизодом или наоборот.

2. Сонатная форма без разработки.

Сонатная форма без разработки возникла как разновидность полной сонатной формы, но без среднего раздела; в ее экспозиции и репризе тональный план есть тождественным с полной сонатной формой.

Первое из наиболее типичных видоизменений сонатной формы заключается в отсутствии разработки при нормальном строении экспозиции и репризы. Тем самым сонатная форма теряет очертания трехчастности и становится двухчастной. Несмотря на утрату столь яркого признака (и преимущества) сонатной формы, как разработка, существенная особенность позволяет отличать ее от других форм, имеющих также двухчастное строение: наличие в экспозиции двух тем, противопоставляемых в тональном отношении и, большей частью, заметно контрастирующих по другим признакам, повторение обеих тем в главной тональности в репризе. Эта черта, отмеченная в данном выше общем определении сонатной формы, таким образом, является самой достоверной для всех ее

разновидностей.

То обстоятельство, что сонатная форма без разработки особенно типична для медленных частей сонатного цикла, определяет причины пропуска разработки. Во-первых, медленные части имеют преимущественно песенный замкнутый и уравновешенный характер тематики, не благоприятный для ее разработки. Во-вторых, введение разработки создавало бы излишнюю растянутость медленной музыки.

Экспозиция сонатной формы без разработки содержит в себе все обычные элементы, то есть главную, связующую, побочную и заключительную партии, каждая из которых редко очень разрастается. Иногда отсутствует связующая или заключительная партия. В конце заключительного раздела экспозиции образуется связка к репризе. Связка может быть и за пределами экспозиции. Иногда она очень коротка и даже состоит всего лишь из одного аккорда (см. Бетховен. Соната, op. 10 № 1, *Molto adagio*).

Экспозиция в подобной сонатной форме не повторяется, так как повторение дало бы соседство трех одинаковых по музыке частей подряд. В репризе сонатной формы без разработки встречаются, те же изменения, которые бывают в репризах полной формы. Часто дело ограничивается обычными тональными изменениями в виде переноса побочной партии в главную тональность. Иногда отсутствие настоящей разработки несколько возмещается внесением разработочного элемента в репризу. Например, в медленной части четвертой симфонии Бетховена между двумя проведениями периода главной партии, которые в экспозиции следовали непосредственно друг за другом, в репризе помещена короткая часть, похожая на разработку (тональность главной партии *Es-dur*, план разработочного эпизода *es* - *Ges-es*). К репризе часто присоединяется кода.

Сонатная форма без разработки встречается и при скорых темпах (см. Бородин. Вторая симфония, крайние части Скерцо; Чайковский. Серенада для струнного оркестра, ч. I). При этом форма в результате большого протяжения составных частей (главной, связующей, побочной партий) может чрезвычайно разрастаться.

Встречается **сонатная форма без разработки** чаще всего в медленных частях сонатно-симфонического цикла. Темы носят напевный характер и не резко контрастируют между собой. В репризе материал экспозиции может орнаментально варьироваться.

С другой стороны, сонатная форма без разработки встречается и в произведениях, написанных в быстром темпе — увертюрах, отдельных пьесах, оперных сценах, вокальной музыке (Моцарт, опера «Свадьба Фигаро» - увертюра).

Материал для анализа

В. А. Моцарт. Соната 18, *B - dur* (K. 570), I ч.

Л. Бетховен. Соната op. 10, № 1 (№ 5), I ч.

Й. Гайдн. Избранные сонаты для ф-но. Первые части сонат, кроме № 10.

В. Моцарт. Первые части сонат, кроме №№ 9 и 12.

XI. Типы циклических форм: сюиты, сонатно-симфонический цикл и т.д.

Циклические формы - музыкальные формы произведения, предполагающие наличие отдельных частей, самостоятельных по строению, но связанных единством замысла. В истории академической музыки известны циклы «прелюдия-фуга», сюитные циклы, сонатно-симфонические циклы.

1. Сюита (с фр. *Suite* - «ряд», «последовательность») - циклическая музыкальная форма, состоящая из нескольких самостоятельных контрастирующих частей, объединённых общим замыслом. Сюитой также называют ряд пьес из музыки к балету, драматическому спектаклю, кинофильму. Существуют также два особых вида сюиты - вокальная и хоровая, а также сюита в виде музыкально-хореографической композиции из нескольких характерных

танцев (дивертисмента). Для сюиты характерны картинная изобразительность, тесная связь с песней и танцем. От сонаты и симфонии сюиту отличают бо́льшая самостоятельность частей, не такая строгость, закономерность их соотношения.

Термин «сюита» был введен во второй половине XVII века французскими композиторами. Вначале танцевальная сюита состояла из двух танцев: павана и гальярда. Павана - это медленный торжественный танец. Гальярда - это веселый быстрый танец. Несмотря на то, что танцы разные по характеру, они звучали в одной тональности. Такие двухчастные циклы еще не представляли собой сюиту в полном понимании слова, но характер объединения пьес предусматривал будущую инструментальную сюиту 18 века.

В Германии, в конце 17 века образовалась точная последовательность частей:

1. Allemande – Аллеманда (4₄ – умеренно);
2. Courante – Куранта (3₄, 3₂ – довольно скоро);
3. Sarabande – Сарабанда (3₄, - медленно);
4. Gigue – Жига (6₈, 12₈, 3₈, 9₈ – скоро).

Это старинная сюита, которая образована из нескольких частей. Объединяющим началом в ней служит общая тональности. Старинная сюита наиболее полно представлена в творчестве композиторов первой половины 18 века – в первую очередь Й. С. Баха и Ф. Генделя.

1. **Аллеманда** (немецкий) - умеренный, четырехдольный танец. Характер этого несколько величавого танца в музыке отображается в умеренном, сдержанном темпе, в специфическом затакте, спокойных и напевных интонациях.

2. **Куранта** (итальянское слово *corrente* – текучий, текущий) – более подвижный трехдольный сольный танец, который исполнялся парой танцоров на баллах при дворе. Фактура куранты чаще всего полифоническая, но характер музыки несколько другой – она более подвижна, ее фразы более коротки, подчеркнуты стаккатными штрихами.

3. **Сарабанда** – танец испанского происхождения, известный с 16 века. Это траурно – похоронное шествие. Сарабанда чаще всего исполнялась соло и сопровождалась мелодией с сопровождением. Отсюда для нее характерна аккордовая фактура, которая в ряде случаев переходила в гомофонную. Существовали медленный и быстрый вид сарабанды. У И. С. Баха и Ф. Генделя – это медленный трехдольный танец. Для ритма сарабанды характерна остановка на второй доле такта. Встречаются сарабанды лирически пронизательные, сдержанно скорбные и другие, но всем им свойственна значимость и величие.

4. **Жига** – очень быстрый, коллективный, несколько комичный (матросский) танец ирландского происхождения. Для этого танца характерен триольный ритм и (в подавляющем большинстве) фуигуемое изложение (реже вариации на *basso-ostinato* и фуга).

Все танцы писались в одной тональности и в старинной двухчастной форме. Иногда за танцем (чаще всего сарабандой) следовала орнаментальная вариация на этот танец (*Double*). Танцы следовали один за другим таким образом, что контрастность расположенных рядом танцев все время возрастала – умеренно медленная аллеманда и умеренно скорая куранта, затем очень медленная сарабанда и очень скорая жига. Это способствовало единству и цельности цикла, в центре которого была хоральная сарабанда.

Помимо основных танцев, в сюиту почти всегда включались дополнительные (вставные) номера – *гавот, менуэт, бурре, пасье* и другие. Эти танцы чаще всего помещались между сарабандой и жигой. Кроме того, иногда в сюиту вводились пьесы нетанцевального характера, например, *ария, рондо, скерцо*, а также вступительная пьеса перед аллемандой (*прелюдия, увертюра*).

Старинная сюита фактически перестала существовать на грани 18 и 19 столетия.

Сюита второй половины 18 века характеризуется отказом от танцевальности в чистом виде, приближением к музыке сонатно-симфонического цикла, его влиянием на тональный план и строение частей, использованием сонатного аллегро, отсутствием

определенного количества частей. В 19 веке возникает **новая сюита**, которая существенно отличается от старинной своим содержанием и композиционными чертами:

1. в первую очередь она становится программной (основоположник – Р. Шуман);
2. содержание ее раскрывается путем сопоставления контрастных частей;
3. контраст усиливается использованием различных тональностей и жанров (марш, элегия, ноктюрн, скерцо, романс, интермеццо и новых танцевальных, как вот - вальс, полонез, мазурка, болеро, тарантелла и другие);
4. расширяется не только круг образов, но и формы – простая и сложная трехчастная, рондо, тема с вариациями, сонатная, рондо-соната;
5. количество частей может быть различным – от трех до десяти и больше;
6. сюита может состоять из отдельных номеров какого-нибудь большого произведения – оперы, балета, музыки к кинофильмам и спектаклям;
7. возникает хоровая сюита.

Сонатный цикл. Соната, трио, квартет. Симфония.

Среди циклических форм в настоящее время наибольшее значение имеет сонатный цикл или, короче, соната.

Сонатой называется циклическое произведение, в котором, обычно, хотя бы одна часть (типично - первая) сочинена в сонатной форме.

Сонатный цикл имеет следующие разновидности, названия которых связаны со средствами исполнения.

1) Камерные разновидности:

а) Соната - произведения для одного или двух инструментов. Соната для двух инструментов иногда называется дуэтом.

б) Сонатина - соната небольшого размера. Сонатиной, или сонатинной формой, раньше называли сонатную форму без разработки, что на самом деле вовсе не является обязательным признаком сонатины.

в) Трио, квартет, квинтет, секстет, септет, октет, изредка нонет - произведения сонатного типа для камерных ансамблей с соответствующим числом исполнителей (от трех до девяти).

Произведения для одних смычковых инструментов называются струнным трио, струнным квартетом и т. д. Произведения для струнных инструментов с фортепиано называются для краткости фортепианным трио, фортепианным квартетом и т. д., по общему числу исполнителей. Введение духового инструмента обычно оговаривается в названии (квинтет с кларнетом и т. д.).

2) Симфония - произведение сонатного типа для оркестра, чаще всего широко развитое. Небольшие симфонии иногда называются симфониеттами.

Трехчастный сонатный цикл.

Типичную циклическую сонатную форму, состоящую из трех частей, можно представить как развитие трехчастной формы, в которой средний элемент контрастирует с крайними, с той разницей, что крайние части - в одной тональности, на тематически различны.

Типичное последование темпов:

I часть	II часть	III часть
скоро	медленно	скоро

Части принято называть по их порядковым номерам. Последнюю называют финалом. Наиболее характерный выбор формы для отдельных частей цикла может быть выражен следующей таблицей (см. рисунок 1):

I часть	II часть	III часть
Сонатная форма Из 18 сонат для ф-п. Моцарта — все, кроме <i>Es-dur</i> и <i>A-dur</i> .	Сложная трех- частная форма Бетховен. Соната ор. 31 № 1	Сонатная форма Моцарт. Соната для ф-п. № 6
	Сонатная форма без разработки Бетховен. Соната, ор. 10 № 1	Рондо-соната Моцарт. Соната для ф-п. <i>B-dur</i>
Тема с вариациями Моцарт. Соната для ф-п. <i>A-dur</i>	Сонатная форма полная Моцарт. Соната для ф-п. <i>B-dur</i>	Простое рондо Бетховен. Соната, ор. 79
	Рондо (редко) Бетховен. Соната, ор. 13	Тема с вариациями Моцарт. Соната для ф-п. № 10
	Простая двух- частная форма (ред- ко) Моцарт. Соната, для ф-п. № 8	Сложная трех- частная форма (ред- ко) Гайдн. Соната для ф-п. <i>cis-moll</i>
	Тема с вариациями Бетховен. Соната, ор. 57	

Несомненно, наблюдается разнообразие форм внутри цикла. Так, если второй части придано вариационное строение, оно мало вероятно в третьей части. Также не бывает двух простых рондо подряд; соседство простого рондо с рондо-сонатой возможно, так как принципы их конструирования сходны лишь отчасти, а различие может быть заведено довольно далеко.

Можно встретить сонаты, в которых все три части - в сонатной форме (медленная, в этом случае, чаще без разработки). Примеры: фортепианные сонаты - Моцарта № 6, Бетховена, ор. 10 № 1 и ор. 31 № 2.

Рядом с ними существуют и такие сонаты, в которых типичный распорядок частей резко нарушен. Примеры: Моцарт. Соната для ф-п. № 11, *A-dur*, в которой I ч. - Тема с вариациями, II ч. -

Рисунок 1.

Менуэт в сложной трехчастной форме и III ч. - в сложной трехчастной форме с признаками рондообразности; Бетховен. Соната, ор. 27 № 1, в которой I и II части в сложной трехчастной форме, а Финал - рондо-соната. Эти произведения названы сонатами, несмотря на отсутствие частей, написанных в сонатной форме. Бетховенская соната, ор. 27 № 2, несмотря на необычный порядок темпов, ближе подходит к данному выше определению сонаты: в ней I и II части - трехчастны, III часть - в сонатной форме.

В отношении выбора тональностей для частей циклической формы, прежде всего, нужно указать на то, что крайние части почти всегда в одной тональности и лишь допускается смена лада: при минорной первой части, финал может быть в одноименной тонике (обратное соотношение - редкость). Поэтому речь идет, в сущности, лишь о выборе тональности для средней части, которая чаще бывает в подчиненной тональности.

Трехчастный сонатный цикл был чрезвычайно распространен до Бетховена. Почти все фортепианные сонаты у Гайдна и все у Моцарта содержат не более (но иногда менее) трех частей. Целый ряд сочинений Бетховена имеет тоже трехчастную циклическую форму; среди них 15 из 32 фортепианных сонат. Хотя, наряду с трехчастностью цикла, развивается четырехчастность (которая, начиная с Бетховена, делается наиболее типичной), трехчастный цикл оказался стойким (от Баха до наших дней) в концертах для солиста с оркестром, большинство которых написано именно в этой форме и в которых четырехчастность является исключением.

Двухчастный цикл.

Средней медленной части трехчастного цикла может быть придано значение вступления к финалу, как это сделано в фортепианной сонате, ор. 53, Бетховена. Но и такой

средней части может вовсе не быть, и, таким образом, сонатный цикл образуется всего из двух частей. Эти части, ради единства, должны быть написаны в одной тональности, при возможном контрасте ладов. Форма частей обыкновенно различна, например: Моцарт. Соната для ф-п № 5. I ч. – сонатная, II ч. – рондо.

Четырехчастный цикл.

До Бетховена четырехчастный цикл применялся исключительно в оркестровой музыке и в камерных сочинениях для большого числа исполнителей (квартеты и др.). Бетховен ввел его и в сонаты. С тех пор четырехчастный цикл, получив универсальное значение, стал основной разновидностью циклической формы. Таким образом, вводимая вторая средняя часть в умеренно скором или скором темпе может оказаться как после медленной части, так и до нее. Зависит это, по-видимому, от характера первой части цикла. Если первая часть была очень подвижной, после нее может оказаться подходящей медленная часть. При умеренной подвижности, серьезности или напряженности первой части, за ней окажется уместнее часть скорая, шутливого или легкого характера.

Помимо обычной и для трехчастных циклов медленной части, другой средней частью у Гайдна и Моцарта служит менуэт, темп которого бывает различен (от умеренного и до настоящего Allegro, в зависимости от характера музыки). Бетховен и Шуберт тоже нередко вводят менуэт в свои циклические произведения. Иногда и в сочинениях более позднего времени можно встретить менуэт в качестве стилизации, дань старинной традиции (Григ. Соната для ф-п.; Равель. Сонатина для ф-п.). Но уже для зрелого Бетховена становится гораздо типичнее скерцо, до него встречающееся очень редко (Гайдн. Квартеты, ор. 33) и введенное им на смену более спокойному менуэту. Вначале скерцо сохраняет от менуэта черты преемственности в виде трехдольного размера, но позже размер может быть любым. Даже некоторые пьесы, еще названные менуэтами (см. первую симфонию Бетховена), приобретают совершенно новый стремительный характер, резкие смены оттенков и т. д. и, в сущности, представляют собой скерцо. В дальнейшем развитии скерцо иногда придаются новые черты выразительности (см. Сонату № 2 b-moll Шопена), далекие от бетховенского прототипа. Эволюция скерцо отразилась и на его форме. Первоначально трехчастное, как менуэт, скерцо у Бетховена приобретает иногда черты сонатной формы (см. Бетховен. Соната, ор. 31 № 3, Скерцо; его же девятая симфония, Скерцо, ч. 1), что встречается и позже (Бородин. Скерцо первой и второй симфоний, а также первого и второго квартетов; Чайковский. Шестая симфония, ч. III).

О выборе тональности для остальных частей цикла можно добавить очень немного, так как особых отличий в четырехчастном цикле, по сравнению с трехчастным, – нет. Крайние части в нем пишутся в главной тональности при одинаковом ладе или со сменой лада в порядке минор – мажор (Бетховен. Пятая симфония, с отношением крайних частей с – С; Чайковский. Вторая симфония, с теми же тональностями крайних частей). Медленная часть здесь также бывает, как правило, не в главной тональности. О скерцо уже сказано выше.

Несмотря на грандиозную эволюцию гармонии в XIX веке, для средних частей цикла нередко выбираются тональности, близкие к главной.

О форме частей также остается добавить немного. Первая Часть – главным образом в сонатной форме; медленная часть – тоже или в сложной, или в простой трехчастной (рондо – редко); менуэт или скерцо – в сложной трехчастной, скерцо, кроме того, в сонатной, а изредка – в рондообразной форме (как в первой симфонии Шумана). Для финала крупного цикла сравнительно мало подходят пропорциями мелкие формы. Поэтому в финале очень типична сонатная или рондо-сонатная форма, реже встречается простое рондо.

Кстати, многим финалам свойственна не только общая определенность самого конца, но и ясна отграниченность и столь же определенное окончание отдельных тем. С этим, вероятно, связано строение главных партий финалов, например, в седьмой симфонии

Бетховена; они - в простой двухчастной форме квадратного строения, столь нетипичной для сонатной формы вообще.

Трехчастная форма финала, как в шестой симфонии Чайковского, - редка. В этом образце она значительно развита. И все же форма ее для финала так же исключительна, как и медленный темп и общий характер, вызванные программой. Если вариационная форма не использована в средних частях, она иногда выбирается для финала (см. Бетховен. Соната, ор. 109, симфония № 3).

Материал для анализа

Й. Гайдн. Симфония № 103, I ч.

М. И. Глинка. Опера «Иван Сусанин». Хор «Сейчас мы в лес пойдем».

А. П. Бородин. Опера «Князь Игорь». II д. Песня Половчанки с хором.

М. И. Глинка. Опера «Руслан и Людмила». Ария Руслана «Дай, Перун».

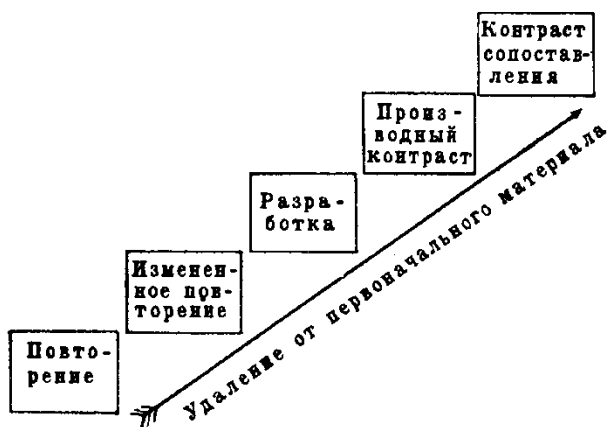
В. Моцарт. Симфония № 40 g-moll.

Дополнительный материал.

XII. Принципы развития в музыкальной форме.

Музыка развёртывается во времени, деталь за деталью, подобно искусству слова – поэзии, прозе. По этой причине музыкальное целое постепенно возникает в нашем сознании из частных, следующих одна за другой и связываемых воедино при помощи памяти. Указанная особенность восприятия музыки определяет и сущность музыкальной формы, которая протекает во времени и всегда представляет собой процесс, то есть развитие с той или иной степенью интенсивности, иногда постоянной, но чаще, меняющейся. Музыкальная форма, развертываясь во времени, представляет собой процесс, то есть развитие. В связи с этим особую важность имеют основные принципы развития музыкального материала.

Принципов развития пять, и они могут быть приведены в следующую общую систему (см. рисунок 2):



Система эта несколько условна, так как изменения, вносимые в ранее данный материал, могут привести к контрасту более сильному, чем введение нового материала.

Перейдем к рассмотрению каждого из этих принципов в отдельности.

Первый принцип - повторение.

Простое повторение - наиболее элементарный принцип развития. Здесь

Рисунок 2.

имеется в виду повторение буквальное и, что особенно важно, с тем же каденционным окончанием. В инструментальной музыке простое повторение подряд скоро перестает представляться развитием и применяется большей частью лишь однократно.

При анализе повторение подряд мелких элементов (примерно, до двух-трех тактов) принимается в счете времени так, как будто это новый элемент (для пропорциональности в малом важен элемент, занимающий время):

a+a

a+a

$$1 + 1 = 2 \text{ такта} \quad \text{или} \quad 2 + 2 = 4 \text{ такта}$$

Повторение подряд более крупного и относительно законченного построения или целой пространной части формы и всей формы целиком при анализе большей частью в расчет не принимается, то есть в таком случае две одинаковые части считаются за одну. Это относится и к тем бесчисленным вокальным произведениям, в которых одна и та же музыка повторяется многократно с разным текстом.

Повторение части, введенное после иной музыки имеет самостоятельную функцию репризы и служит выражением одного из основных принципов формообразования:

$$a + b + a$$

$$a + b + a + c + a \text{ и т.д.}$$

При анализе репризное повторение всегда принимается в расчет как отдельная самостоятельная часть.

Второй принцип - измененное повторение (варьирование).

Измененное повторение, называемое чаще варьированием является более сложным принципом развития. Степень сложности может быть различной, в зависимости от глубины изменений, вносимых в повторяемое.

Варьированное повторение может заменять простое повторение, при сохранении длины и каденции построения.

При этом варьированное повторение краткого (примерно до трех тактов) элемента учитывается в счете времени как отдельная часть, подобно простому повторению:

$$a + a_1$$

$$1 + 1 = 2 \text{ такта и т. д.}$$

Варьированное повторение один раз более крупного построения без перемен в длине и каденции при анализе в счет не идет.

Варьированная реприза с любыми изменениями всегда считается за отдельную часть:

$$a + b + a,$$

$$a + b + a_1 + c + a_2 \text{ и т.д.}$$

Во всех упомянутых случаях варьирование представляет как бы дополняющий принцип развития. Если же применяется многократное повторение подряд, каждый раз с новыми изменениями, то варьирование выступает уже как главный принцип формообразования:

$$a + a_1 + a_2 + a_3 + a_4 \text{ и т. д.}$$

В таких случаях каждая из сходных по содержанию частей принимается в расчет как отдельная часть.

Повторение подряд на другой гармонии, на другой высоте (в частности, секвенция), или в другом голосе (имитация) или с другой каденцией - всегда (за очень редким исключением) дает новый элемент формы и при анализе учитывается как таковой (начало любой фуги).

Часто встречается секвентное повторение, отделенное другими элементами, не участвующими в секвенции. Это может называться секвенцией на расстоянии.

Третий принцип - разработка.

Разработкой называется проведение частиц темы (тем), ранее изложенной полностью, или существенное изменение гармонического остова, или и то, и другое вместе. Перемены, вносимые в тему разработкой, глубже, чем при варьированном повторении, так как изменяется ее структура и вместо относительно законченной темы значительного протяжения излагаются лишь ее части.

В разработке может применяться повторение частей темы на той же высоте, простое или измененное, на новой высоте (на иных гармониях и в иных тональностях), в разных голосах.

Элементы, ранее звучавшие порознь, могут вступить в соединение - последовательное или одновременное. К частям ранее изложенных тем могут присоединяться новые элементы, также в последовательности.

Четвертый принцип - производный контраст.

Изменения, вносимые в тему при ее переработке, могут быть настолько значительными, что приводят к образованию производного контраста, то есть к превращению исходной темы в новую. Понятие «производный контраст» может быть истолковано шире и приложено к варьированному повторению и к разработке, поскольку эти принципы развития дают более или менее новое освещение исходному музыкальному материалу. Классификация явлений искусства часто в какой-то мере условна.

Контраст между первоисточником и новой темой может быть умеренным, и более значительным.

Пятый принцип - контраст сопоставления.

Контраст сопоставления образуется от введения новой темы, противоположаемой теме (темам), изложенной раньше и образующей с ней художественное единство, несмотря на различие, иногда очень значительное. Противоречие сопоставляемых тем может быть подчеркнуто отсутствием переходных связующих моментов (как бы скачок) или смягчено постепенным переходом (плавность).

При отсутствии больших различий между сопоставляемыми темами (особенно при единстве темпа) контраст может быть назван одноплановым. Значительный же контраст (особенно со сменой темпа) можно назвать разноплановым.

Соотношение функций частей, типов изложения и принципов.

Данное выше описание функций частей формы, типов изложения и принципов развития относится к наиболее очевидным, так сказать, «чистым» случаям, которых действительно много, что и дает возможность вывести некоторые общие закономерности. Но в то же время наблюдается, и не так уже редко, менее простое соответствие и переплетение разных закономерностей. Поэтому приведем ряд примеров, исходя из функции части в форме:

а) Изложение темы может иметь чисто экспозиционный тип. К экспозиционному типу может присоединиться заключительный.

Изложению может быть придан до известной степени срединный тип. В изложении темы, особенно пространной, могут сочетаться экспозиционный и срединный типы, например:

экспозиционный тип + срединный тип + экспозиционный тип.

Образец - главная партия первой части четвертой симфонии П.И. Чайковского.

В изложении одной темы возможен контраст сопоставления разных по характеру элементов;

б) Середина формы может иметь чисто срединный тип изложения в сочетании с разработкой. Но в начале или внутри середины могут быть введены отрезки, имеющие экспозиционный тип изложения.

Вся середина или ее большая часть может получить экспозиционный тип изложения при контрастировании с окружающими частями.

в) Связующая часть сплошь и рядом состоит из последования заключительного и срединного типов изложения.

г) Реприза может целиком иметь экспозиционный тип изложения (П.И. Чайковский «Времена года», ор. 37, «Июнь», тт. 21—30).

В репризе могут содержаться элементы срединного типа изложения, в сочетании с разработочностью (Л. Бетховен. Первая симфония, ч. 1-я, тт. 166—193). Это, в особенности, относится к крупным репризам.

д) Заключение может иметь целиком названный по его имени заключительный тип изложения. Но в заключении, особенно при крупных размерах, нередко сочетаются черты срединно-разработочного и собственно заключительного типов изложения (Л. Бетховен. Соната, ор. 53, ч. 1-я, последние 60 тактов).

В приведенных примерах мало упоминались принципы развития. Это было сделано потому, что они имеют универсальное значение и применяются вне прямой зависимости от функции построения, и только разработка чаще всего связана со срединным положением в форме и срединным же типом изложения.

ХIII. Приёмы изложения материала в музыкальной форме.

Музыкальной формой называется *строение музыкального произведения*. Форма определяется содержанием каждого отдельного произведения, создается в единстве с содержанием и характеризуется взаимодействием всех отдельных звуковых элементов, распределенных во времени.

Форма каждого данного произведения всегда индивидуальна, присуща именно ему и неповторима. Но и то же время число законов и правил образования формы относительно ограничено, и, благодаря этому, множество сочинений имеет общие признаки в строении. Это дает возможность вывести типы форм или общие композиционные схемы.

Форма присуща произведениям всех искусств, но законы восприятия для разных искусств неодинаковы. Произведения искусств пространственных (графика, живопись, скульптура, архитектура) воспринимаются посредством зрения и, вследствие этого, их форма может быть в любое мгновение познаваема как целиком, так и в частностях. При этом большие очертания, как правило, охватываются раньше деталей. Музыка, же, наоборот, подобно искусству слова (поэзия, проза) развертывается во времени, деталь за деталью.

Экспозиционный тип изложения

Функция того или иного построения в форме чаще всего связана с характерными чертами в мелодии, гармонии и строении. Эти характерные черты и образуют тип изложения музыкального материала.

Заранее следует оговориться, что черты, свойственные каждой функции построения, могут проявляться как все сразу, так и в частичных сочетаниях друг с другом.

Изложению темы, а также часто и ее репризному повторению соответствует тип изложения, который будет называться *экспозиционным*. Его общие признаки - устойчивость характера и экономия средств, имеющие следующие частные выражения:

а) Тематическое единство. Оно выражается в наличии одного или немногих мелодико-тематических элементов.

б) Тональное единство. Оно выражается в сплошной однотональности построения при возможных отклонениях, чаще всего в близкие тональности, с последующим возвращением в главную тональность, иногда с далеким отклонением, но также с возвращением обратно;

в) Модулирование к концу построения, чаще всего с традиционным направлением в доминантовую сторону (тональности V или III ступени).

Гораздо реже модулирование вводится ближе к началу изложения темы.

Часто встречается тонический органнй пункт, как сильный фактор тонального единства.

г) Структурное единство. Оно проявляется в квадратности (4+4, 4+4+4, 4+4+4+4, или, по крайней мере, в двутактовости построений (2+2+2+2 и т. д., или в повторности неквадратных структур (3 + 3, 5 + 5, 7 + 7 и т. д.

Структурный признак менее достоверен, чем предыдущие, так как тематического и тонального единства достаточно для придания экспозиционному построению устойчивого характера.

Срединным называется такой тип изложения, в котором так или иначе проявляются черты неустойчивости, текучести.

Важнейшие признаки срединного типа:

а) Проведение относительно коротких тематических отрезков.

Они часто заимствуются из темы (тем), изложенных раньше. Заимствование отрезков из предшествующего материала называется *вычленением*.

Срединный тип изложения часто имеет назначение дать темам новое, дальнейшее развитие.

б) Гармоническая неустойчивость, отсутствие замкнутости.

Если не покидаются пределы главной тональности, неустойчивость может выразиться в отсутствии тоники, в оттеснении ее на слабые доли, в нечетные (некаденционные) такты, во введении тоники в некаденционных разновидностях.

К этим средствам может быть присоединен органнй пункт на доминанте главной тональности во всей срединной части формы или на некотором ее отрезке (обычно - к концу).

Не менее типично введение одной или нескольких (в крупных формах часто очень многих) подчиненных тональностей. Главная тональность, по возможности, избегается и восстанавливается лишь ближе к концу срединной части. В связи с секвенцированием кратких мелодико-тематических элементов, часто встречаются гармонические секвенции, особенно модулирующие.

в) Структурная дробность, отсутствие квадратности или ее второстепенное положение. Это свойство опять-таки связано с краткостью проводимых тематических элементов. Структурная дробность часто связана с оживленностью движения и текучим характером музыки.

Как показывают само название и характерные черты данного типа изложения, его основное назначение - придать неустойчивый характер средней части формы. Если такая часть (что встречается постоянно) посвящена дальнейшему развитию ранее изложенного материала, то тип изложения можно назвать более точно срединно-разработочным.

Особые разновидности срединного типа изложения: связки и предикты.

Срединный, то есть неустойчивый, тип изложения, свойствен многим или даже большинству модулирующих связок, соединяющих какие-либо части формы.

Основные разновидности связок таковы:

а) Мелодический ход на фоне выдержанной или паузирующей, но подразумеваемой гармонии (обычно доминантсептаккорд к тональности предстоящей части) или прибавление септимы к трезвучию, достигнутому ранее, для превращения его в доминантсептаккорд.

б) Каденцеобразный краткий модуляционный поворот.

в) Одна или несколько повторных каденций на тонике предыдущей части, за которыми следует модуляционный переход к тональности последующей части.

В этих случаях к связующей части относят и повторные каденции, и модулирующий отрезок (собственно - переход), если между ними нет резкого разграничения.

г) Частичное повторение (точное или измененное) музыки предыдущей части, которое затем перерастает в модулирование к тональности последующей части.

К связующей части относят и повторяемый отрезок из предыдущей музыки и модулирующий отрезок (собственно - переход).

д) Срединно-разработочное или просто неустойчивое построение на основе ранее данных или новых тематических элементов. Очень обычны модулирующие секвенции.

Выбор той или иной разновидности связки зависит в некоторой мере от желания подчеркнуть переход к новой части или, наоборот, как бы «скрыть» намерение автора и сделать переход более незаметным.

Для подготовки любой части формы нередко применяется накопление доминантового напряжения в ожидаемой тональности, называемое предыктом. Предыкт выражается следующими способами:

- а) Берется один раз, выдерживается или повторяется аккорд доминантовой группы из предстоящей тональности,
- б) Доминантовая гармония дается на сильных долях, в четных тактах, чередуясь с другими аккордами,
- в) Вводится доминантовый органнй пункт.

Все перечисленные приемы создают гармоническое напряжение, которое затем разрешается вступлением подготовленной части, подобно тому, как простой доминантовый затакт переходит в тонику на сильной доле. Родством данных приемов и объясняется приложение термина «предыкт», означающего затакт к построениям из нескольких и даже многих тактов.

Предыкты часто помещаются в конце срединных частей формы, связок и вступлений, но иногда более или менее ясно выражены в целой части, имеющей такую функцию.

Заключительный тип изложения.

Заключительным называется такой тип изложения, который создает утверждение уже достигнутой тоники в главной или подчиненной тональности. Это одно или несколько построений, дополняющих основное изложение законченной мысли, ее части, крупного раздела формы или всей формы.

Основные признаки заключительного типа изложения:

- а) присоединение построения или группы построений к предшествующей части формы, завершенной тоникой какой-либо тональности, и изложение, в основном, в той же тональности;
- б) повторные каденции на тонике той же тональности, называемые каденционными дополнениями, а также просто выдерживание или повторение тоники;
- в) органнй пункт на тонике той же тональности;
- г) отклонения в субдоминантовую сторону, по отношению к утверждаемой тональности;
- д) постепенное укорачивание (так называемое дробление) построений, приводящих к тонике, если таких построений несколько.

Иногда, наоборот, - удлинение построений. Вообще же структурный признак менее достоверен, чем гармонический.

Типы изложения во вступлениях.

Для построений, которые служат вступлением ко всей форме или какой-нибудь ее части, имеется очень мало приемов изложения, свойственных только им. Вступления бывают двух основных разновидностей: без определенной темы и с проведением какой-нибудь темы или ее элементов.

А. Вступления без, определенной темы состоят из одного звука, из одного аккорда, из нескольких аккордов. Из одного или нескольких аккордов, данных в аккомпанементной фигурации, обычно такой же, какая будет затем в следующей основной части формы.

Вступления этой разновидности легко отличаются и отделимы от последующей основной части, именно - вследствие отсутствия в них мелодико-тематического развития. Но, несмотря на его отсутствие, вступление часто определяет характер предстоящей музыки благодаря ритму, оттенкам силы, темпу и, особенно, виду аккомпанементной фигурации.

Б. Во вступлениях второй разновидности, которым придается то или иное тематическое содержание (самостоятельное или заимствованное из последующих основных частей формы), часто ясно выражен один из описанных выше типов изложения:

- а) экспозиционный, со связным мелодико-тематическим движением,
- б) срединный, с более отрывочным проведением кратких элементов, иногда доводимый до срединно-разработочного характера,
- в) даже заключительный.

Во многих, особенно более пространных, вступлениях сочетаются в исследовании различные типы изложения.

Для окончания вступления характерна (но не обязательна) предыктовая доминанта к тональности следующей основной части. Конец вступления часто отделен от последующей музыки цезурой (пауза, *ritenuto*, фермата).

XIV. Понятие стиля и жанра в музыке.

Для изучения закономерностей искусства вообще, и музыки в частности, важное значение имеют такие понятия, как "стиль" и "жанр".

Музыкальный стиль - это возникающая на определенной социально исторической основе и связанная с определенным мировоззрением система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения. Следовательно, под стилем понимаем и содержание, и средства музыки, и творческий почерк, манеру высказывания. Стиль проявляется в художественной форме. Он также неразрывно связан с содержанием. В стиле отображается музыкальное мышление композитора и его творческий метод. Музыкальное мышление тесно связано с мировоззрением композитора, оно исторически и общественно обусловлено. Поэтому и стиль исторически и общественно обусловлен.

Понятие стиля относится не только к композитору, но и к школе, направлению, эпохе, национальным особенностям музыки. Можно говорить, например, о венско-классическом стиле, о стиле украинской или русской музыки в целом, о стиле "Могучей кучки", о стиле того или другого композитора или отдельного периода в его творчестве, а иногда даже о стиле одного выдающегося произведения, которое ярко представляет определенную систему музыкального мышления, образов и средств (например, стиль "Руслана и Людмилы" М.И. Глинки).

Понятие стиля близко к понятию музыкального языка и иногда употребляется в аналогичном значении. Музыкальный язык - это комплекс средств выражений, которому свойствен тот или другой стиль. И наоборот, всякий стиль выражается в характерном собственном для него музыкальном языке.

Понятия формы и жанра тесно связаны между собой, но по своей сути они разные.

Музыкальные жанры - это роды (виды) музыкальных произведений, которые сложились исторически в связи с разными социальными (бытовыми, прикладными) функциями музыки, в связи с определенными типами содержания, жизненным назначением, условиями ее выполнения и восприятия. В таких высказываниях, как драматическая, эпическая опера или симфония, программное или непрограммное произведение подается

общая жанровая характеристика музыки - по содержанию. Туда же направлены и специальные названия жанров - фантазия, поэма, баллада и тому подобное.

В названиях, которые указывают на жизненное происхождение и назначение музыки (с чем чаще всего связан и характер движения), также до известной степени определяется характер жанра, например: танцевальная музыка, марш, хороводные, игровые, свадебные песни и так далее. Иногда темп также имеет жанровое значение (*Adagio*, *Andante*). В подавляющем большинстве названия произведений направлены на раскрытие характера содержания. Есть названия, которые указывают на исполнительские средства или аудиторию, например: инструментальная и вокальная музыка, оркестровая и сольная, массовая песня.

Жанры имеют свои разновидности и нужно учитывать родовые и видовые значения понятий, например: инструментальная музыка (как жанр) делится на фортепианную музыку, музыку для струнных, духовую музыку и так далее.

Следовательно, понятие жанра имеет два содержательных оттенка с ориентиром на внутренние (характеристику музыкального содержания) и внешние признаки. Иногда в названиях эти признаки неотделимые (симфоническая музыка, опера, балет).

В различных жанрах вырабатываются типичные для этих жанров средства - ритмические обороты, формы сопровождения, виды фактуры и тому подобное. Такими являются, например, типичные пунктирные маршевые ритмы, типичная форма вальсового аккомпанемента, при которой бас берется на первой доле такта, а другие аккомпанирующие голоса на второй и третьей долях; типичной является и аккордовая фактура хорала. Жанры и жанровые средства влияют один на другой, по-разному переплетаясь в разных произведениях. Да, некоторые массовые песни совмещают маршеподобные ритмы с элементами лирического напева.

Музыкальные жанры легче всего поддаются систематизации, которая опирается на исполнительские средства:

1. инструментальная музыка: оркестровая (симфоническая), камерная (ансамблевая - трио, квартеты, квинтеты и другие), сольная (фортепианная, органная, скрипичная и так далее);
2. вокальная музыка: хоровая, ансамблевая, соло с аккомпанементом и т.д.;
3. мешаная вокально-инструментальная музыка: кантаты, оратории, вокально-инструментальные ансамбли;
4. театральная музыка, связанная со сценой, действием, игрой актеров (оперы, балеты, оперетты, музыка для кино и драмтеатра).

Вместе с тем, жанры можно характеризовать и по содержанию. Названия - лирическая, драматическая, эпическая музыка - указывают на общую характеристику жанра за содержанием. К такого рода жанровой характеристике относятся и понятия "программная" или "непрограммная" музыка.

Соната, симфония, увертюра, сюита, концерт, поэма, фантазия, баллада - все это названия более или менее крупных произведений. Более определенная жанровая характеристика находится в двойных названиях: драматическая, лирическая опера или симфония, драматическая поэма, пасторальная соната, свадебный марш и тому подобное.

К жанровым названиям произведений меньших размеров можно отнести прелюдии, каприччио, багатели, скерцо, песни без слов, этюды, ноктюрны, баллады, интермеццо, рапсодии, этюды-картины, сказки и другие. В ряде случаев в названиях произведений отражается национальная жанровая характеристика, как вот: "Итальянский концерт", "Английские" или "Французские сюиты", "Норвежские танцы", "Арагонская хота", "Испанское каприччио" и другие. В непрограммной музыке наиболее определенными являются названия танцевальных жанров: гавот, менуэт, полонез, вальс, мазурка, полька.

Нужно отметить некоторую условность и изменчивость ряда жанровых названий. Например, у И.С.Баха "симфониями" называются небольшие инструментальные пьесы, в которых слово "симфония" употребляется в прямом значении, - "созвучие, ансамбль". Сонаты Д. Скарлатти - это отдельные, сравнительно небольшие фортепианные пьесы (в

двухчастной форме). Со второй половины 18 ст. это название закрепилось за циклическими (многочастными) произведениями определенного типа для одного или двух инструментов. Подобные циклические произведения для ансамблей стали называться за количеством исполнителей (трио, квартет и т. д.), а для оркестра - симфонией.

Таким образом, в процессе исторического развития музыки с одной стороны значительно изменились в своем значении жанровые названия, а с другой - эволюционировали и сами жанры. Например, жанры классической сонаты или симфонии значительно отличаются за стилем от тех же жанров у романтиков. Еще большая разница между старинной сюитой 17-18 в.в. и сюитами композиторов 19-20 в.в. Скерцо у Л. Бетховена было только составной частью сонатного цикла, а у Ф. Шопена стало самостоятельной пьесой.

Хотя понятия жанра и формы принципиально различаются, в творческой практике некоторые из них часто связаны между собой. Такие жанры, как прелюдия, этюд, фантазия, баллада, поэма и другие не связаны с конкретными формами. Здесь важны только масштабы формы - крупные или малые. В редких случаях небольшое за жанром произведение пишется в форме, характерной для крупных произведений (например, "Песня без слов" № 10 си-минор Ф. Мендельсона написанная в сонатной форме). Такой, казалось бы, свободный жанр, как фантазия, пишется не только в свободной форме, но иногда и в сонатной, например. Фантазия до-минор Моцарта, Фантазия фа-минор Шопена. Старинная сюита (17-18 ст.) была как жанр тесно связанная с определенной циклической формой. В новых же сюитах определенная форма перестала быть обязательной и только название ("сюита") указывает на цикличность произведения и дает наиболее общую жанровую характеристику.

Тесно связаны между собой жанр и форма сонаты. В 18 веке зародился новый жанр классической сонаты, которая состоит из трех или четыре пьес разного характера и определенного типа. Такая традиционная связь жанра с определенной общей структурой позволяла говорить о сонате как **циклической форме**. Но сонатный цикл в сущности все-таки не форма, а жанр, который тесно связан (в общих чертах) с формой, - и то только на начальном этапе своего исторического развития, так как с начала 19 века эта связь все больше нарушается.

Не нужно путать понятие сонаты, как циклического жанра, с понятием сонатной формы: под последней имеется в виду определенная структура (со своими законами развития) одного произведения или части цикла, но не состав цикла. Для циклической сонаты (как жанра) характерно (чаще всего) трёх- или четырёхчастное построение, одна из которых пишется в сонатной форме (преимущественно первая).

Более тесная связь жанра и формы наблюдается в произведениях, которые называются "рондо". Под этой формой имеется в виду достаточно значительная категория форм, в основе которых лежит многократное проведение основной темы (рефрена). Вместе с тем, иногда термином "рондо" называются произведения, которые подходят ему за жанром, но пишутся в других формах, например, в сонатной, трёхчастной с припевом, или свободной.

Наиболее тесно связаны жанр и форма вариаций (форма - жанр). Все произведения, которые носят название вариаций, написаны в форме вариаций.

XV. Свободные и смешанные формы: определение, характерные особенности.

В 19 веке большое распространение получила группа отличных между собой форм, созданных на основе комбинирования или модификации существующих в данную эпоху характерных (типичных) форм, которые получили название *свободных и смешанных*.

Смешанной называется форма, которая совмещает признаки нескольких типичных форм, а *свободная* – это форма индивидуального типа со значительными отклонениями от существующих типов форм. Нужно отметить отсутствие четкого разграничения между свободными и смешанными формами.

1. **Свободные формы** зародились в старинной органной музыке и достигли совершенства в творчестве И.С.Баха (в первую очередь в жанре фантазии). В отличие от

четких структурных форм гомофонной музыки, здесь преобладают импровизационность и прелюдирование. Свободные формы, тесно связанные с полифоническим мышлением, отличаются свободным секвентно-модуляционным разворачиванием, текучестью и непрерывностью развития, отсутствием ярких контрастов, безрепризностью строения. Но наибольшего расцвета и распространения эти формы достигли в творчестве композиторов второй половины 19 века, особенно у Ф. Шопена, Ф. Листа, П. И. Чайковского.

Нужно различать два основных вида свободных форм - системные и несистемные.

Системными свободными формами называются такие формы, которые характеризует определенный порядок в расположении частей, но отличающийся от других. Примером простой такой формы являются несимметричная трехчастная АВС, в которой система проявляется в последовательности неодинаковых в тематическом отношении разделов.

Более сложный вариант – двукратное проведение такого построения АВС + АВС или четверного несимметричного построения - АВСД+АВСД + (кода).

Несистемные свободные формы очень разнообразны, индивидуальны по своей структуре и потому не поддаются определенной классификации. Используются они преимущественно в больших инструментальных произведениях и содержат значительное количество тем и разделов. Подобные формы лежат в основе непрограммных и особенно программных произведений (в первую очередь у романтиков и российских композиторов). Сюда можно отнести поэмы, рапсодии, фантазии, которые предлагают необычные варианты развития музыкальной мысли (сочетание импровизации, хора, речитатива и тому подобное).

2. Смешанные формы соединяют в себе черты разных конструкций. Для *смешанных* форм характерно сочетание разнообразных принципов строения в одном произведении.

К основным типам смешанных форм можно отнести:

1. *модифицированные сонатные формы* – рондо-соната, сонатная с зеркальной репризой;

2. *смешанные сонатно-вариационные формы* – вариационная или динамическая реприза, вариационное проведение любой темы при повторах, принцип монотематизма (когда разные разделы или партии сонатной формы фактически являются свободными вариациями на главную тему);

3. *смешанные сонатно-циклические формы* - большие произведения одних частей включают в себя несколько самостоятельных за характером, темпом, формой разделов, которые можно трактовать как сонатный цикл (например, Соната Ф. Листа b-moll).

4. *трехчастная форма с элементами сонатности* – если в простой трехчастной форме окончания первого модулирующего периода (или большое дополнение к нему) тематически несколько отличается от предыдущего материала, то весь этот раздел, который проводится в побочной тональности, а в репризе транспонируется в главную тональность, получает черты сходства с побочной партией сонатной формы.

Встречаются и другие типы смешанных форм, например:

1. сонатно-циклическая - с рондальным принципом развития;
2. соната без разработки - с развитым периодом повторного строения;
3. сложная трехчастная форма с сокращенной репризой - из рондо.

Важнейшие пути к образованию смешанных форм следующие:

1. Вариационный принцип развития (Тема с вариациями из 6-ой симфонии А.К. Глазунова),
2. Вариационность в сочетании 2-х – 3-х частностью формы,
3. Вариационность в сонатной форме, например: св.п., п. п., закл. п., - как вариации главной партии.

Вообще в музыкальной литературе встречается очень много всевозможных смешанных форм, часто называемых свободными. Каждая индивидуальная форма должна считаться правильной, если она удовлетворяет, примерно, следующим условиям: 1). количество тем ограничено, и они повторяются все или частично в том или ином порядке; 2). имеется главная тональность, достаточно выраженная в заключении и 3). наличие пропорциональности частей.

В смешанных и свободных формах пишутся симфонические поэмы, одночастные сонаты, концерты, увертюры, фантазии, рапсодии, баллады и другие пьесы, иногда - отдельные части циклических произведений (особенно - в творчестве композиторов 19-20 века).

Заключение.

На основе изучения, анализа методической и дидактической литературы, личного вклада автора опыта в разработку этой проблемы определены пути решения:

- учитель музыки должен стать творческим лидером, истинным творцом, понимающим высокое художественное назначение уроков музыки и всей внеурочной деятельности;

- стержнем музыкального образования должны стать свободные творческие проявления студента, организуемые специальными заданиями.

Используя предложенные материалы и методические рекомендации, можно добиться развития интереса к предмету, творческой деятельности. В результате такой работы у студентов формируются:

- творческая активность;
- познавательная активность;
- самосознание;
- самооценка;
- навыки восприятия художественного и музыкального произведения;
- воображение и музыкальные способности.

Приложение.

План контрольной работы.

I. Вступление.

- несколько слов об авторе, стиле и жанре произведения; место данного произведения в творчестве композитора, в музыкальном искусстве; время создания данного произведения.

II. Основная часть.

1) Четкое определение формы в целом: «Данное произведение представляет собой....»

2) Схема произведения, отражающая:

- тематизм разделов (А, а и т.д.)

- масштаб разделов (количество тактов)

- тональный план (модуляции, отклонения, сопоставление)

3) Характеристика основного тематического зерна (в периоде, в 1-м его предложении) – особенности мелодии, метро-ритма, фактуры, гармонии, тембра, динамики.

4) Описание отдельных составляющих композицию (анализ по частям)

III. Заключение.

- общая эстетическая оценка строения произведения. Отметить:

1) Уточнить выразительное или структурное значение особых черт строения произведения: типичное, стандартное и особенное;

2) Типичные признаки стиля, жанра. Стиль: эпохи, художественного течения, композитора.

Образцы контрольной работы по предмету: «Анализ музыкальных произведений».

а). Л. ван Бетховен «Патетическая соната» (I,II части).

I. Творчество Л. ван Бетховена (1770 – 1827) открывает новый, XIX век, в музыке. Его мировоззрение сложилось под воздействием свободолюбивых идей Великой французской революции, отзвуки которой проникают во многие произведения композитора. Наиболее значительную часть наследия Бетховена составляют инструментальные произведения. Почти все свои идеи композитор выразил в сонатных жанрах, которые в творчестве Бетховена достигли небывалого расцвета, ознаменовав собой вершину классицистского инструментального творчества.

Цикл из 32 сонат охватывает период с 1796 по 1822 г.г. В ранний период излюбленные Бетховеном героико-трагические образы получили наиболее совершенное художественное выражение в «Патетической сонате» (op.13) c-moll. Соната № 8 была написана Бетховеном в 1798 – 1799 годах, впервые опубликована в декабре 1799 под названием «Большая патетическая соната». Она посвящена князю Карлу фон Лихновскому.

В первой части сонаты выражен конфликт между «судьбой и человеком». Волевой характер большинства тем, их постепенное развитие, столкновение, подчёркивают силу конфликта, упорной борьбы. Вторая часть – Andante cantabile, звучит спокойно и созерцательно. Третья часть написана в форме рондо-сонаты.

Соната заканчивается не смирением, а вызовом судьбе.

II. **Соната № 8 (ор.13) - «Патетическая»**, представляет собой 3-х частный сонатно-симфонический цикл:

1. Grave - Allegro di molto e con brio
2. Adagio cantabile
3. Rondo. Allegro

I часть.

Э К С П О З И Ц И Я					
Вст. (две темы) с- moll,Es- dur,D-dur, с-moll. 1- 12 т.т.	Г. П. с-moll 12– 28 т.т.	Св. П. с-moll As-dur B-dur 28-52 т.т.	1 П.П. es-moll Des-dur es-moll f-moll с-moll 53-90 т.т.	2 П.П. Es-dur, f-moll, Es-dur, f-moll 90-114 т.т.	3.П. Es-dur 114-133 т.т.
Р А З Р А Б О Т К А 58 тактов.					
I e-moll, g-moll. 138-195 т.т.	1-12 т.т. D-dur,	II 13-30 т.т. b-moll		III 31-58 т.т. предыкт на D ----- к с-moll	
Р Е П Р И З А					
Г.П. a+a ₁ с-moll, Des-dur, es-moll, f-moll. 196-221 т.т.	1 П.П. f-moll, с-moll, b-moll As-dur. 32 т.т.	2 П.П. с-moll, f-moll, с-moll, f-moll. 24 т.т.	3.П. с-moll 18 т.т.	К О Д А 16 т.т.	

Первая часть «Патетической сонаты» написана в быстром темпе и наиболее напряженна по своему звучанию. Обычна и ее форма – сонатное allegro. Сама же музыка и ее развитие, по сравнению с сонатами Гайдна и Моцарта, глубоко своеобразны и содержат много нового.

Необычно уже начало сонаты. Музыка в быстром темпе предшествует **медленное вступление**. Мрачно и вместе с тем торжественно звучат тяжелые аккорды. Из нижнего регистра звуковая лавина постепенно движется вверх. Все настойчивее звучат грозные вопросы:

Первая тема (с-moll) – это тема вечного вопроса, без последующего ответа. Тема тревожная, этому способствует острый пунктирный ритм, следующий сразу после полнозвучного длинного аккорда.

Вторая тема (Es-dur) - нежная, певучая, с оттенком мольбы мелодия, звучащая на фоне спокойных аккордов. Переключка нежной октавной «интонации вопроса» с аккордовой такой же интонации, только в нижнем регистре и с наибольшей динамикой. Всё проведение второй темы звучит на фоне ровных аккордовых длительностей (темп Grave) - это, в данном

случае, «шестнадцатые». Кажется, что это две различные, резко контрастирующие между собой темы. Но если сравнить их мелодическое строение, то окажется, что они очень близки между собой, почти одинаковы. Как сжатая пружина, вступление затаило в себе огромную силу, которая требовала выхода, разрядки.

По форме это период неквадратного строения (4+8 т.т.) с расширением во втором предложении, которое начинается в Es-dur, затем происходит отклонение сначала в D-dur, и - возвращение в основную тональность. Заключительная каденция – полная совершенная. Главная кульминация периода находится во втором предложении (9 такт).

Тема главной партии напоминает бурно вздымающиеся волны. На фоне беспокойного движения баса тревожно взбегают и опускается мелодия верхнего голоса. Она звучит в тональности c-moll и написана в форме двойного периода, состоящего из двух предложений (8+8) с вторгающейся каденцией во 2-м предложении. Период однотональный, заканчивается на доминанте главной тональности. Особенности изложения основной мелодии: она состоит из двух элементов, и строится по принципу восхождения и спуска.

Связующая партия начинается в тональности c-moll на доминанте, и состоит из трех частей (8 + 8 + 8). В первой из них, построенной на материале Г.П., такой же принцип построения: нисходящее движение с верхней точки. Во второй же – восходящее движение мелодии. И лишь в последней «попытке», а процессе ряда отклонений, происходит «спуск» на доминантовом органном пункте (D-ый бас превалирует во всей связующей партии) – так называемый «доминантовый предыкт» - и приводит, в конечном результате, к мелодичной и певучей побочной партии.

Широкий «разбег» **1 побочной темы** (почти на три октавы), «пульсирующее» сопровождение придают ей напряженный характер. Вопреки правилам, установившимся в сонатах венских классиков, побочная партия «Патетической сонаты» звучит не в параллельном мажоре (ми-бемоль мажор), а в одноименном к нему минорном ладу (ми-бемоль минор).

Она написана в форме однотонального периода из трёх предложений (8+8+21). Первое предложение звучит на доминантовом органном пункте и заканчивается на t₆₄. Во втором предложении происходит отклонение в Des-dur, и оно тоже заканчивается на T₆₄. Третье предложение начинается в тональности Des-dur, затем за счёт секвенционного развития происходят отклонения в es-moll, f-moll и c-moll. По масштабу оно гораздо больше двух предыдущих предложений – 22 такта.

2 побочная партия. Короткие фигурации ломаных арпеджио, как хлесткие удары, пробегают по всей клавиатуре фортепиано в расходящемся движении. Нижний и верхний голоса достигают крайних регистров. Постепенное нарастание звучности от pianissimo до forte приводит к мощной кульминации, к высшей точке музыкального развития экспозиции. Это - однотональный период (12+12), состоящий из двух одинаковых по тематизму предложений. Начинаются оба предложения в Es-dur, затем происходит отклонение в f-moll и, - тональность возвращается. Каждое предложение заканчивается полной совершенной каденцией.

Заключительная партия является лишь короткой передышкой перед новым «взрывом». В конце заключения неожиданно звучит стремительная тема главной партии. Экспозиция заканчивается на неустойчивом аккорде. На рубеже между экспозицией и разработкой вновь появляется мрачная тема вступления. Но здесь ее грозные вопросы остаются без ответа: лирическая тема не возвращается. Зато сильно возрастает ее значение в среднем разделе первой части сонаты - разработке.

Заключительная партия звучит в тональности, параллельной главной: то есть в Es-dur. Она состоит из двух частей. Первая написана в форме однотонального квадратного периода повторного строения (8+8). Вторая часть – расширенный период единого строения (12), модулирующий (Es-dur – g-moll).

Разработка. Перед разработкой звучит первая тема вступления в тональности g-moll. При незначительном развитии она плавно модулирует в тональность e-moll, в которой и начинается разработка.

Разработка невелика и очень напряженна. «Борьба» разгорается между двумя резко контрастными темами: порывистой главной партией и лирической темой вступления. В быстром темпе тема вступления звучит еще более беспокойно, умоляюще. Этот поединок «сильного» и «слабого» выливается в ураган стремительных и бурных пассажей, которые постепенно затихают, уходя все глубже и глубже в нижний регистр.

В этом разделе происходит развитие, в основном, второй темы вступления. Разработка относительно небольшая по размеру. Через цепь отклонений: e-moll, D-dur, g-moll, b-moll, - происходит модуляция в основную тональность - c-moll, отображенной продолжительным доминантовым предыктом (28 т.т.). После одnogолосной связки - стремительным «спуском», - наступает реприза.

Реприза. Реприза повторяет темы экспозиции в том же порядке в основной тональности - c-moll. Изменения касаются связующей партии. Она значительно сокращена, поскольку тональность всех тем едина. Зато главная партия расширилась, что подчеркивает ее ведущую роль. Перед самым окончанием первой части еще раз появляется первая тема вступления. Она «потеряла» свой первый «грозный» аккорд и начинается со слабой доли. В ее вопросе осталась только тревога, и даже отчаяние. Ответ есть. Но не слабый, умоляющий, а энергичный, волевой. Первую часть завершает главная тема, звучащая в еще более стремительном темпе. Воля, энергия, мужество победили.

Г.П. - период из 2-х предложений с расширением во втором (8+18)). Происходят отклонения в c-moll, Des-dur, es-moll, f-moll. Каденция 1-го предложения – половинная несовершенная автентическая. Каденция 2-го предложения – на Д к тональности f-moll.

1 П.П. начинается в тональности субдоминанты главной тональности (8+8+8+8). Происходят отклонения в c-moll, b-moll, As-dur. Каденция полная совершенная в тональности c-moll.

2 П.П. (12+12) – период повторного строения, однотональный, с отклонением в каждом предложении в тональность c-moll. Каденция первого и второго предложений – полная совершенная.

Заключительная партия звучит в тональности c-moll и является полным аналогом по строению экспозиционной заключительной партии (4+4+10).

Кода. Перед кодой опять звучит тема вступления. Особенность изложения темы вступления состоит в том, что звучит только интонация вопроса, с каждым разом поднимаясь по тесситуре и развиваясь в динамике. Достигая определённой точки, происходит медленный спуск на *diminuendo* с полным затиханием. Из тишины вступает тема главной партии (кода), завершающаяся рядом заключительных аккордов.

II часть представляет собой форму, сочетающую в себе черты 3-х частной формы и рондо. *Adagio cantabile* (медленно, певуче) в ля-бемоль мажоре, - глубокое размышление о чем-то серьезном и значительном, быть может, воспоминание о только что пережитом или думы о будущем. На фоне мерного сопровождения звучит благородная и величественная мелодия. Если в первой части патетика была выражена в приподнятости и яркости музыки, то здесь она проявилась в глубине, возвышенности и высокой мудрости человеческой мысли. Вторая часть удивительна по своим краскам, напоминающим звучание инструментов оркестра.

II часть.

R A (a+a ₁) As-dur	Эп.1 C+доп. f-moll	R a ₁ As-dur	Эп.2 c+c ₁ +c ₂ as-moll, E-dur, Es-dur	R+дополнение 7 т.т. As-dur
---	--------------------------	-------------------------------	--	-----------------------------------

16 т.т.	8+4 т.т.	8 т.т.	14 т.т.	16+7 т.т.
---------	----------	--------	---------	-----------

Первый раздел - рефрен, представляет собой сложный период из 2-х предложений (8+8). Вначале основная мелодия появляется в среднем регистре, и это придает ей густую виолончельную окраску, затем регистр и фактура меняются: тема звучит в более высоком регистре, на фоне равномерных, аккомпанирующих шестнадцатых и спокойного баса без особых скачков и ритмических фигур, что придает ей особую глубину и мягкость. Тональность темы (R) – ля бемоль мажор. Первая каденция – на Т – (автентическая совершенная, с двойным задержанием на сильной доле).

Второй раздел – первый эпизод, представляющий собой период неделимого строения +дополнение в 4 т.т. (12 т.т.). Начинается он в фа миноре - в тональности, параллельной основной. Затем происходит отклонение в до минор и в ми-бемоль мажор. Заключительная каденция - Д-Т, несовершенная, в ми-бемоль мажоре. Мелодия в основном ничем по характеру не отличается от главной – такая же певучая, за исключением некоторой тревоги за счёт сопровождающего аккомпанемента.

Третий раздел – рефрен, изложен в первоначальном варианте (первое предложение – 8 т.т., каденция автентическая совершенная – Д-Т, с двойным задержанием на сильной доле.).

Во втором эпизоде ясно различима переключка двух голосов. Певучей, нежной мелодии в одном голосе отвечает отрывистый, «недовольный» голос в басу. Минорный лад (одноименный ля-бемоль минор), беспокойное триольное сопровождение придают теме тревожный характер. Спор двух голосов приводит к конфликту, музыка приобретает еще большую остроту и взволнованность. В мелодии появляются резкие, подчеркнутые взгласы (sforzando). Усиливается звучность, которая становится более плотной, как будто вступает весь оркестр. Тема изложена в тональности, одноимённой основной, - то есть в as-moll. Само построение можно трактовать, как расширенный период из 3-х предложений: второе и третье предложение модулирующие (в E-dur и в As-dur). Третье переходит в связку перед репризой (4+4+3+3).

Третье проведение рефрена представлено уже в очередной изменой по фактуре форме. Характер темы существенно изменился. Вместо неторопливого сопровождения шестнадцатыми слышны беспокойные фигурации триолей. Они перешли сюда из средней части (второго эпизода) как напоминание о пережитой тревоге. Поэтому первая тема уже не звучит так спокойно. И лишь в конце второй части появляются ласковые и приветливые «прощальные» обороты. Тема звучит в ля-бемоль мажоре, для периода характерно мелодикотематическое единство, оно выражается в частичном повторении материала из 1-го предложения во втором. Оба предложения (8+8) имеют автентическую совершенную каденцию – Д-Т с двойным задержанием на сильной доле. **Дополнение** имеет сравнительно небольшую протяженность (7 тактов) и звучит спокойно, светло, с лёгким танцевальным акцентом в завершении. Включает в себя триольные интонации, мелизмы предыдущих разделов. Тематический материал дополнения – это многократное повторение оборота D-Т.

III. Заглавие «Большая патетическая соната» принадлежит самому композитору. «Патетическая» (от греческого слова «pathos» — «пафос») означает «с приподнятым, возвышенным настроением». Это название относится ко всем трем частям сонаты, хотя «приподнятость» эта выражена в каждой части по-разному. Соната была встречена современниками как необычное, смелое произведение.

Что же **нового** внес Бетховен в «Патетическую сонату» по сравнению с сонатами Гайдна и Моцарта? Прежде всего, стал иным характер музыки, отразивший более глубокие, значительные мысли и переживания человека (сонату Моцарта до минор (с фантазией) можно рассматривать как непосредственную предшественницу «Патетической сонаты» Бетховена). Отсюда - сопоставление резко контрастных тем, особенно в первой части. Контрастное сопоставление тем, а затем их «столкновение», «борьба» придали музыке

драматический характер. Большая напряженность музыки вызвала и большую силу звука, размах и сложность техники. В отдельных моментах сонаты фортепиано как бы приобретает оркестровое звучание. «Патетическая соната» имеет значительно больший объем, чем сонаты Гайдна и Моцарта, она дольше длится по времени.

Представитель венской классической школы, Бетховен разрабатывал формы классической музыки, позволяющие отразить разнообразные явления действительности в их развитии. Бетховен расширил сонатно-симфонический цикл и наполнил его новым драматическим содержанием. Это проявилось, например, в расширении круга тональностей побочных партий (побочная партия в I части написана в одноименной тональности параллельного мажора – es-moll). В репризе темы должны быть в одной тональности, а П.П. сначала звучит в f-moll, затем в c-moll, т.е. главная тональность устанавливается не сразу. Также повышается роль заключительной партии (заключительная партия I части по тематизму близка к главной). Увеличивается масштаб разработки за счёт секвенционного развития.

Необычно начало сонаты: она открывается величавым медленным вступлением, своего рода трагическим прологом, построенным на ярких динамических контрастах. Симфонична и вся форма сонатного allegro, в котором активное развитие вытесняет моменты изложения. Исчезают внутренние грани между разработкой и репризой: на рубеже между экспозицией и разработкой появляется мрачная тема вступления. Ее значение возрастает в среднем разделе первой части сонаты - разработке.

Также интересный приём тематического развития наблюдаем и в III части сонаты: Г.П. третьей части интонационно близка П.П. первой части. Это как бы предвосхищает в дальнейшем принцип монотематизма у композиторов-романтиков.

Строение сонаты № 8 **типично** для представителей композиторов венской классической школы: сонатное allegro, медленная часть и финал – форма, близкая к рондо. В репризе Г.П. и П.П. звучат в одной тональности. **Стиль** – типично бетховенский, в рамках классицизма: волевой характер большинства тем, их постепенное развитие, столкновение, подчёркивающее силу конфликта и упорной борьбы.

б). П.И. Чайковский Цикл «Времена года», «Январь. У камелька».

*«И мирной неги уголок
Ночь сумраком одела,
В камине гаснет уголёк,
И свечка догорела»
/ А.С. Пушкин/*

I. Фортепианный цикл «Времена года» был написан П. И. Чайковским в ранний период творчества. Это - первое десятилетие после окончания Московской консерватории. Сначала пьесы замыслились как музыкальное приложение к ежемесячному журналу «Нувеллист», затем композитор издал их отдельным сборником. Программа – название месяца, названия конкретные (Январь – «У камелька») и поэтических эпиграфов (это стихи русских поэтов; Январь – стихотворение А.С.Пушкина). Картины русской природы, сценки из народной жизни переплетены с лирическими чувствами, где изобразительность часто уступает место выражению настроения. («У камелька» - поэтическое настроение, атмосфера домашнего уюта). Камелек - это специфически русское название камина в дворянском доме или какого-либо очага в крестьянском жилище. В долгие зимние вечера у очага (камина) собиралась вся семья. В крестьянских избах плели кружева, пряли и ткали, при этом пели песни, грустные и лирические. В дворянских семьях у камина музицировали, читали вслух, беседовали.

Картины русской жизни, русской природы, вызывающей поэтическое настроение, чувства – нашли большое место в творчестве П.И.Чайковского (1840-1893) («Детский альбом», зимние картины в «Щелкунчике», Симфония № 1 «Зимние грёзы», ряд романсов, «Думка».) Атмосфера домашнего уюта, природы – важные образы в творчестве П.И.Чайковского (известны факты, говорящие о любви Чайковского к русской природе; о плодотворном пребывании в подмосковном Клину и в имении Майданово под Москвой, о любви к прогулкам: в такой атмосфере Чайковскому очень хорошо работалось.

«Времена года» Чайковского - это своеобразный музыкальный дневник композитора, запечатлевший дорогие его сердцу эпизоды жизни, встречи и картины природы. Энциклопедией русской усадебной жизни XIX века, петербургского городского пейзажа можно назвать этот цикл из 12 характеристических картин для фортепиано. Поводом к написанию цикла «Времена года» послужил заказ издателя журнала «Нувеллист» Н.М.Бернарда, полученный Чайковским в письме в ноябре 1875 года. Названия пьес, то есть сюжетов - картинок были предложены композитору издателем, и П.И. Чайковский не менял их.

Название цикла «Времена года» впервые появляется при первом издании всех пьес вместе, осуществленном в конце 1876 года Н.М.Бернардом, после завершения журнальной публикации. Цикл «Времена года» стал необычайно популярными и у музыкантов - любителей, и у профессионалов, а впоследствии одним из самых знаменитых фортепианных произведений всей русской музыки.

II. Пьеса П.И.Чайковского «У камелька» написана в сложной трехчастной форме с эпизодом и кодой (ABA).

А			В				А			Кода
a+a ₁	b	a+a ₁	a+a ₁ + a	b + b ₁	a+a ₁ + a	b	a+ a ₁	b	a+a ₁	
4т.+ 6т.	10 т.	4т.+4т .	2+2 + 4	2 + 7	2+2 + 4	9 т.	4т. + 6 т.	10 т.	4т.+ 10т.	7 т.
A-dur E-dur	отклон., секвенции E-dur As-dur C-dur	A-dur E-dur	e-moll	As- dur F-dur	e-moll	DD	A- dur E- dur	отклон., секвенц.	A-dur	A-dur

1 раздел - простая трехчастная форма (aba). Начальный период – повторного строения, с расширением (4 т. + 6 т.). Ярко выражена неквадратность, что характерно для русского национального мелоса. Темп спокойный – Moderato, но при этом – интенсивное мелодическое и гармоническое развитие. В мелодии – подъём (восходящее движение) уравнивается спадом (1 предложение – 1-4 т.т.). Во втором предложении мелодия становится более напряжённой, благодаря синтаксическому дроблению, фразовому повтору и последующему объединению (2 такта + 1 такт + 1 такт + 2 такта) и яркой мелодической кульминации (звук соль-диез второй октавы, т.т.9). Гармоническая напряжённость – благодаря преобладанию автентических оборотов, отклонениями в родственные тональности (си минор, ми мажор – тональность доминанты); при отклонениях сохраняются гармонические обороты Д-Т.

Каденция первого предложения обостряется двойной доминантой в 4 т., а каденция второго предложения – это многократное повторение К₆₄ – Д. Мелодической обострённости

способствуют неаккордовые звуки (хроматические вспомогательные). Кульминация выделяется имитацией (9-10 т.т.).

Средний раздел первой части – развивающий. Мелодическое развитие – секвентность, мелодическое дробление, мотивное вычленение (15-20 т.т.). Гармоническое развитие – оборот $\text{IIb}_5 - \text{D}^6 \rightarrow \text{VI} - \text{T}^{* \rightarrow 3}$ звучит в тональностях ми мажор, ля-бемоль мажор, до мажор. В тактах 18-20 – ещё более мелкое мотивное дробление. Каденция перед репризой первого раздела – разомкнутая: в си мажоре – $\text{D}_2 - \text{T}_6$. Гармония словно вуалирует начало репризы (она подчеркнута только мелодически).

Эпизод по своему строению не обладает четкой структуры, носит неустойчивый, текущий характер. Реприза первой части усечена, – вливается сразу в среднюю часть. Темп средней части – *Meno mosso*. Контраст фактурный (спокойная песенная мелодия чередуется с инструментальной фигурацией), синтаксический (акценты на 1-ой доле; в фигурации – на последнем звук), ритмический.

Гармонически раздел поначалу более статичен, чем первый. Красочные сопоставления тональностей ми минор – ре-бемоль мажор, который оказывается субдоминантой тональности ля-бемоль мажор. В процессе развития гармоническая горизонталь активизируется. В кульминации – акценты на каждой доле. Каденция (*rosso rit.*) – выразительный контраст повышенной VI и пониженной II ступеней (до мажор).

После второго проведения темы среднего материала (ми минор) – наступает «прорыв» си мажора (выразительные обострённые обороты на Т-ком органном пункте $\text{DD}^{1\#5b} - \text{T}$). Таким образом, средняя часть основана на сопоставлениях тональностей, – как контраст света и тени. При этом каждая тональная сфера представлена богатым гармоническим развитием.

Переход к репризе: после си мажора тональность ля мажор репризы не выглядит резко, так как тоника довольно далёкой предыдущей тональности «растворяется» в хроматизме мелодии и, – благодаря фермате.

Реприза динамизирована. Это выражается в расширенном периоде за счёт секвенций и повторений одного и того же каденционного оборота.

Кода тематически построена на материале среднего раздела. Здесь так же происходит повторение одного и того же гармонического оборота: гармонии I-VI ступеней.

Помощь в написании реферата, курсовой – примерный план анализа жанра.

1. Анализ инструментальной миниатюры.

Образно – эмоциональный характер пьесы в целом, программа (при ее наличии)
Жанровые черты. Форма, главная тональность.
Образно – эмоциональный характер и наиболее существенные выразительные средства музыки основных частей пьесы (главным образом, тематического материала). Динамика развития (в случае ее отчетливой выраженности), важнейшие средства ее реализации
Характерные черты стиля композитора в пьесе.
Связь пьесы с соответствующей традицией (традициями).

2. Анализ инструментального цикла миниатюр.

Образно – эмоциональный характер цикла, программа (при ее наличии).
Композиция цикла. Группировка входящих в цикл пьес по их образному характеру и жанровым признакам.
Важнейшие средства объединения пьес в цикле.
Общий образно – эмоциональный характер и важнейшие выразительные средства музыки некоторых пьес, входящих в цикл.
Значение цикла в творчестве композитора.

Характерные черты стиля композитора в цикле.
Связь цикла с традицией (традициями).

3. Анализ вокальной миниатюры.

При разборе вокальной миниатюры нужно руководствоваться планом раздела "Анализ инструментальной миниатюры", дополнив его следующими пунктами:

1. Соотношение словесного текста и музыки
2. Соотношение вокальной и инструментальной партий и их значение
3. Склад вокальной и инструментальной партий.

4. Анализ вокального цикла миниатюр.

При разборе вокального цикла миниатюр нужно руководствоваться планом раздела "Анализ инструментального цикла миниатюр", дополнив его следующими пунктами:

1. Соотношение словесного текста и музыки
2. Соотношение вокальной и инструментальной партий и их значение
3. Преобладающий склад вокальной и инструментальной партий.

5. Анализ инструментального произведения, написанного в форме сонатно-симфонического цикла.

Образно-эмоциональный характер произведения в целом, программа (при ее наличии). Жанровые черты. Композиция цикла, главная тональность. Содержание, строение и музыкальный язык каждой части цикла: образно-эмоциональный характер и главные жанровые черты части в целом, ее роль в драматургии цикла; форма и главная тональность части; образно-эмоциональный характер и наиболее существенные выразительные средства музыки основных разделов части (главным образом, тематического материала); динамика развития в части в целом и отдельных разделах (в случае ее отчетливой выраженности), важнейшие средства ее реализации.

Важнейшие средства объединения частей в цикле.
Значение произведения в творчестве композитора.
Характерные черты стиля композитора в произведении.
Связь произведения с традицией (традициями).

6. Анализ крупного одночастного инструментального произведения.

Образно-эмоциональный характер произведения в целом, программа (при ее наличии). Жанровые черты. Форма, главная тональность. Образно-эмоциональный характер и наиболее существенные выразительные средства музыки основных разделов произведения (главным образом тематического материала). Динамика развития в произведении в целом и отдельных разделах (в случае ее отчетливой выраженности). Значение произведения в творчестве композитора. Характерные черты стиля композитора в произведении. Связь произведения с традицией (традициями).

7. Анализ оперы.

Сюжет. Жанровые черты. Соотношение словесного текста, драматического действия и музыки. Характерные черты драматургии (значение принципов музыкальной драмы, темп действия, соотношение драматических, лирических и эпических элементов, соотношение массовых сцен и сцен с участием малого количества персонажей). Соотношение вокальных и оркестровых партий и их значение. Преобладающий тип (типы) вокальной мелодики. Композиция. Значение принципов музыкального формообразования. Музыкальные средства объединения частей оперы (номеров, сцен, картин, актов).

Наиболее существенные музыкальные средства характеристики основных персонажей (при наличии значительных массовых сцен - и средства характеристики, примененные в этих сценах).

Динамика развития основных образов (в случае ее отчетливой выраженности), важнейшие средства ее реализации.

Значение произведения в творчестве композитора.

Характерные черты стиля композитора в произведении.

Связь произведения с традицией (традициями).

Литература.

1. Анализ вокальных произведений: Учебное пособие. Под ред. О. Коловского. – Л.: Музыка, 1988.
2. Асафьев Б. Речевая интонация. – М.; Л.: Наука, 1965.
3. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы: Исследование. – М.: Музыка, 1978.
4. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. – М.: Музыка, 1972.
Дмитревская К. Анализ хоровых произведений: Учебное пособие для студентов высших музыкальных учебных заведений и институтов культуры. – М.: Сов. Россия, 1965.
5. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. 2-е изд., доп. – Киев: Музична Украина, 1970.
6. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы на материале классического наследия. – Л.: Музгиз, 1959.
7. Козлов П., Степанов А. Анализ музыкальных произведений. – М., 1969.
8. Костарев В. Строфичность и вокальное формообразование // Советская музыка. 1978. № 12.
9. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. – М.: Сфера, 1998.
10. Лаврентьева И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта / От Люлли до наших дней/. М.: Музыка, 1967.
11. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1978.
12. Мазель Л. О мелодии. – М.: Музгиз, 1952.
13. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М.: Музыка. – 1979.
14. Мазель Л. Исследования о Шопене. М.: Музыка, 1971.
15. Ментюков А. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века: Опыт типологического анализа. – М.: Музыка, 1986. (Вопросы истории, теории, методики).
16. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982.
17. Протопопов В.В. Очерки из истории инструментальных форм XVI–XIX века: Учебное пособие для студ. Музыкальных вузов. – М.: Музыка, 1979.

Рекомендуемая литература (дополнительная):

18. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерной вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л: Изд-во Лен. гос. консерватории, 1966.
19. Ручьевская Е. Слово и музыка. – Л.: Музгиз, 1960.
20. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. – Л.: Музыка, 1977.
Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. – СПб: Композитор, 1998.
21. Скребков С. Анализ музыкальных произведений. – М., 1958.
22. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей / Предисл. В.В. Протопопова. – М.: Музыка, 1973.
23. Способин И. Музыкальная форма. – М., 1968.
24. Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А. Музыкальная форма. – М., 1974.
25. Тюлин Ю. Строение музыкальной речи. – Л.: Музыка, 1962.
26. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 1999.
27. Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. – М.: Музгиз, 1957.

28. Цуккерман В. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика // Интонация и музыкальный образ: Сб. ст. / Под общ. Ред. Б.М. Ярустовского. М.: Музыка, 1965.
29. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма: Учебник для студ. музыковедческих отделений музыкальных вузов. 2-е изд. – М.: Музыка, 1987.
30. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. – М.: Музыка, 1980.
31. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии: Учебник. – М.: Музыка, 1988. Ч. 1.
32. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. – М.: Музыка, 1984.