Документ подписан простой электронной подписью
Информация о владельце:
ФИО: Альмухаметов Ильмар Разинович
Должность: и.о. ректора
Дата подписания: 04.11.2023 09:58:54
Уникальный программный ключ:
5c40dd1ca2d924f372ffcd2048da9b4d77fd60ea

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

ФАКУЛЬТЕТ *музыкальный*

КАФЕДРА *Кафедра теории музыки*

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА

по дисциплине *Музыкальная форма*

(название дисциплины)

для направления подготовки/специальности 53.05.05 Музыковедение
Профиль: Специалитет

(название направления подготовки/специальности)

квалификация *Музыковед. Преподаватель*

(название квалификации)

форма обучения *Очная*

(очная, заочная – указать)

курс *II, III*

(номер курса)

семестр *3, 4, 5, 6*

(номер семестра)

объем дисциплины *11 З.Е.*

лекции -

(число часов по УП)

практические занятия (семинары и иные формы)	*66*
	(число часов по УП)
практические занятия (индивидуальные)	*66*
	(число часов по УП)
самостоятельная работа (СРС)	*248*
	(число часов по УП)
Курсовое проектирование	16

экзамен *6*

(номер семестра)

зачет *6*

(номер семестра)

всего *396*

(полное число часов на дисциплину по УП)

Уфа – 2023

Рабочая программа составлена с учетом требований Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования

2017г.

(год утверждения ФГОС ВО)

Составители Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки

(должность составителя, название кафедры)

Скурко Е.Р..

(ФИО составителя) (подпись)

Доцент кафедры теории музыки

(должность составителя, название кафедры)

Гончаренко Т.Г.

(ФИО составителя) (подпись)

Рабочая программа одобрена кафедрой теории музыки
Протокол № 1от « 28» 08 2023 г.

Зав. кафедрой

(ученое звание) (ФИО) (подпись)

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Раздел	Стр.
1. Цели и задачи дисциплины. Ее место в структуре образовательной программы (пояснительная записка)	3
2. Требования к освоению дисциплины 2.1 Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине	3 4
3. Содержание и организация изучения дисциплины	4
4. Методические указания для обучающихся	100
5. Примерные оценочные и методические материалы 5.1 Требования для *текущего* контроля успеваемости 5.2 Требования для *промежуточной* аттестации • Примерный перечень вопросов • Тренировочные тесты • Ключи к тестам • Критерии оценки • Тематика рефератов	100 100 100 100 105 112 114 115
6. Учебно-методическое обеспечение дисциплины: 6.1 Рекомендуемая литература (основная) 6.2 Рекомендуемая литература (дополнительная) 6.3 Рекомендуемая нотная литература (при необходимости) 6.4 Литература, представленная в ЭБС 6.5 Ресурсы информационно-телекоммуникационной сети "Интернет"	115 115 117 117 117 118
7. Материально-техническое обеспечение дисциплины	118

1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ. ЕЕ МЕСТО В СТРУКТУРЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ *(ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА)*

Цель курса заключается во всестороннем изучении студентами вопросов развития и становления музыкальной формы в ее единстве с содержанием, ознакомлении с теоретическими обобщениями и изысканиями в области анализа музыкальных произведений, дающими возможность полнее показать диалектическую сложность процессов развития и закономерностей строения музыкальных произведений.

Задачей курса является расширение и обогащение музыкального и общекультурного кругозора студентов, стимулирование развития их природных музыкальных данных и чуткости восприятия музыки, развитие их художественного вкуса и способности критически оценивать явления искусства, формирование самостоятельности их профессионального научно-эстетического и музыкально-теоретического мышления**.**

Один из наиболее значимых и важных предметов музыкально-теоретического цикла.

2. ТРЕБОВАНИЯ К ОСВОЕНИЮ ДИСЦИПЛИНЫ

Дисциплина участвует в формировании следующих компетенций, являющихся результатом освоения ООП:

- Способности применять музыкально-теоретические и музыкально-исторические знания профессиональной деятельности, постигать музыкальное произведение в широком культурно- историческом контексте в тесной взаимосвязи с религиозными, философскими и эстетическими идеями конкретного исторического периода (ОПК-1).

- 5.5. При разработке программы специалитета все общекультурные, общепрофессиональные, профессиональные компетенции, отнесенные к тем видам профессиональной деятельности, на которые ориентирована программа специалитета, включаются в набор требуемых результатов освоения программы специалитета.
- 5.6. При разработке программы специалитета организация вправе дополнить набор компетенций выпускников с учетом ориентации программы специалитета на конкретные области знания, и (или) вид (виды) деятельности и специализации этой программы.
- 5.7. При разработке программы специалитета требования к результатам обучения по отдельным дисциплинам (модулям), практикам организация устанавливает самостоятельно с учетом требований соответствующих примерных основных образовательных программ.

Дисциплина входит в базовую часть дисциплин-модулей блока 1.

2.1 Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине

В результате освоения дисциплины обучающийся должен: отталкиваясь от целевой установки, выполнять синтаксический и лексический анализ с использованием знаний и навыков, полученных в процессе обучения данному предмету; ориентироваться в специфике проявлений и выразительных возможностях элементов музыкального языка в их совокупности в нотном тексте; иметь общие представления о направлениях развития интонационной лексики и композиционных закономерностей в музыке; ориентироваться в смысловой организации музыкального текста; уметь выстроить стилевой контекст (исторический, индивидуально-авторский, жанровый).

- Студент должен: **знать** основы теории и истории музыкального искусств;
  основные компоненты музыкального языка в целях грамотного и выразительного текста;
  принципы работы над музыкальным произведением;
- **уметь** анализировать произведение музыкального искусства в культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями определенной исторической эпохи;определять жанрово-стилевую специфику произведений музыкального искусства, их идейную концепцию;
  осуществлять комплексный анализ музыкального произведения;
  слышать фактуру музыкального произведения при зрительном восприятии нотного текста и воплощать услышанное в реальном звучании;
- **владеть** методикой анализа особенностей средств музыкальной выразительности определенного исторического периода;
  художественными средствами исполнения в соответствии со стилем музыкального произведения;

методами создания исполнительской концепции музыкального произведения

3. СОДЕРЖАНИЕ И ОРГАНИЗАЦИЯ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Тематический план.

№ п/п	Название тем	Количество часов		
		Семинары/ Практич.занятия	Практич. Инд. занятия	Самостоятельная работа
		О.ф.	О.ф.	О.ф.
1.	*III семестр* Предмет, цели и задачи курса.	2	2	4
2.	Методы целостного анализа и его типы.	2	2	6
3.	Жанр и стиль в музыке.	2	2	8
4.	Система музыкальных средств, музыкальный язык.	2	2	8
5.	Мелодия. Мелодическая линия.	2	2	8
6.	Гармония.	2	2	8
7.	Фактура.	2	2	8
8.	Тематизм.	2	2	8
9.	Мотив и мотивное развитие.	2	2	8
10.	Масштабно-тематические структуры.	2	2	8
11.	Теория и основные категории музыкальной формы.	2	2	8
12.	*IV семестр* Период.	2	2	8
13.	Простые формы.	2	2	8
14.	Сложные формы.	3	3	12
15.	Концентрические формы.	3	3	11
16.	Рондо и рондообразные формы.	3	3	12
17.	*V семестр* Музыкальные формы барокко (общая характеристика)	5	5	15

18.	Сонатная форма.	6	6	24
19.	*VI семестр* Рондо-сонатная форма.	4	4	13
20.	Циклические инструментальные формы.	4	4	13
21.	Контрастно-составные формы.	4	4	13
22.	Свободные и смешанные формы.	4	4	31
23.	Формы вокальной музыки.	2	2	13
24.	Вокальные циклы и их разновидности.	2	2	11
	Итого:	**66**	**66**	**248**

Содержание курса

Тема 1. Предмет, цели и задачи курса

Анализ музыкальных произведений — музыкально-теоретическая дисциплина, имеющая большое идеологическое и методологическое значение для образования и воспитания музыковедов и композиторов. Эта дисциплина представляет собой конкретизацию в специальной музыковедческой области фундаментальных положений марксистско-ленинской философии и эстетики о социальных функциях искусства, о его роли в идейно-эстетическом воспитании широких народных масс, о глубокой преемственной связи современного искусства и культуры с непреходящими ценностями классического искусства прошлого, о традиции и новаторстве, диалектике отношений народного и профессионального творчества, национального и интернационального в искусстве.

Все эти положения должны получить в курсе анализа музыкальных произведений то или иное отражение, в особенности в разделах, связанных с общетеоретическими проблемами и понятиями музыкального произведения, жанра, стиля, формы и содержания, музыкального языка, методов анализа и художественной оценки музыкальных произведений.

Анализ музыкальных произведений рассматривается как одна из научно-теоретических основ музыкальной критики. Поэтому исключительно важными при изучении этой дисциплины являются задачи усвоения разнообразных методов и жанров анализа, имеющие конечной целью доказательную и убедительную оценку

и характеристику музыкального произведения и опирающиеся на разбор строения произведения, особенностей его художественного замысла и средств воплощения этого замысла.

Одной из специфических черт этой дисциплины является также наличие тех объединяющих и обобщающих тем и идей — и прежде всего идеи целостности музыкального произведения, нерасторжимости его разных сторон, — которые позволяют органично включать в курс анализа музыкальных произведений навыки и знания, полученные студентами при прохождении других музыкально-теоретических курсов (гармонии, полифонии, инструментовки), а также выявлять формообразующие и содержательные возможности гармонии, полифонии, оркестрового стиля в контексте музыкального целого.

Предметом курса анализа музыкальных произведений является, с одной стороны, строение музыкальных произведений, с другой — методы, приемы и жанры анализа.

Строение музыкальных произведений в курсе анализа рассматривается в разных аспектах:

как выражение идейно-образного содержания;

в связи с особенностями композиторского метода, стиля,, замысла и музыкального языка;

с точки зрения возможностей исполнительской интерпретации;

в связи с направленностью на слушателя.

Методы анализа музыкальных произведений как система общих и специфических способов, принципов и подходов к исследованию музыкальных произведений. Отражение в методах анализа законов диалектики, теории познания, требований системного подхода, принципа соответствия методов объекту изучения- Принцип историзма. Трактовка термина «анализ» в широком смысле, подразумевающем разграничение, дифференциацию, вычленение деталей лишь в качестве начального звена при изучении художественного целого.

Обобщение и целостный охват предмета, объекта как обязательная стадия исследования. Разные формы и типы обобщения:

обобщение — художественная оценка;

обобщение — образное описание;

обобщение — научная формулировка, касающаяся основных закономерностей, выявленных при анализе художественного материала.

Метод целостного анализа и его разновидности, определяемые стремлением всесторонне и детально исследовать произведения:

анализ как один из моментов работы исполнителя над интерпретацией;

анализ как критический и публицистический жанр;

анализ как компонент музыкально-исторического исследования и описания;

анализ произведений с точки зрения выявления какой-либо одной закономерности (стиля, языка и т. п.) *.

Аналитический аппарат музыковеда как система методов, понятий, теоретических концепций, терминологического и образного словаря.

Основные понятия и теоретические концепции музыковедения, на которые опирается курс анализа музыкальных произведений — понятие музыкального произведения, формы и содержания, жанра и стиля, музыкального языка, мелодии, гармонии, ритма, формы-композиции, фактуры и др.

Понятие музыкального произведения. Проблема исторической изменчивости произведения в связи с изменениями особенностей восприятия, исполнения и исторического контекста в целом. Проблема адекватности исполнения и восприятия, научного исследования и критической оценки. Понятия текста (художественной ткани произведения в нотной или звуковой форме) и контекста. Различные виды контекста: музыкальный контекст, в который входит анализируемая часть или построение, контекст стиля композитора, ситуационно-жанровый контекст пополнения и восприятия музыки, общий жизненный контекст, социально-исторический контекст. Оценка и восприятие текста с учетом его различных связей с контекстным окружением. Формы возникновения, фиксации и воспроизведения музыкального произведения: композиторский замысел, нотная запись в оригинале и переложениях, исполнение, звукозапись, художественное впечатление и др. Использование данных об этих формах в процессе анализа музыкального произведения.

Понятия формы и содержания музыкального произведения-

Форма в широком смысле как целостное воплощение замысла композитора в музыкальных средствах, как отражение и творческая трансформация жизненного содержания, как воплощение эстетического идеала. Различные уровни и компоненты содержания музыкальных произведений — звуковой уровень (непосредственное восприятие красоты звукового воплощения), образно-тематический, обобщенный сюжетно-композиционный (или программный), стилистический, уровень общего настроения, характера и идеи. Характеристическая, эмоциональная и музыкально-логическая стороны содержания, различное их соотношение в разных произведениях и стилях (большая роль логики развития в музыке Л. Бетховена, характеристичности, например, у М. Мусоргского, эмоциональности в произведениях Р. Шумана). Сложность структуры художественного содержания в произведениях, где музыка является лишь одним из компонентов синтетического целого.

Цели и задачи курса анализа музыкальных произведений — усвоение суммы знаний по всем темам курса, выработка навыков практического применения знаний и методов с учетом конкретной направленности исследования, описания, критики, педагогической, воспитательной работы.

Тема 2. Методы целостного анализа и его типы

Материализация содержания в художественной форме, в образующей форму совокупности художественных средств. Необходимость тщательного изучения этих средств, их логической и выразительной роли — основа анализа. Раскрытие содержания через содержательную сторону музыкальной формы. Выход за пределы данного произведения при широко задуманных анализах; желательность учета разнообразных сведений, непосредственно относящихся к объекту анализа (истории, создания, места в творчестве композитора, в репертуаре своего времени и в нашей современности), так и сведений более общего порядка (основных черт стиля, мировоззрения композитора, общественно-исторических условий). Опосредованное по преимуществу включение произведения в круг идей и социально-исторических условий данной эпохи через жанрово-стилистические явления, характерные для эпохи.

Различие возможных подходов к анализу и типов анализа. Общеэстетический и историко-стилистический подход. Морфологический анализ (акцент на закономерностях строения и процессах развития формы). Анализ отдельных компонентов и их взаимодействия. Анализ слушательского восприятия. Совмещение различных типов анализа в развернутых аналитических работах.

Различие жанров анализа — разбор произведения как музыковедческая монография, как фрагмент работы на более общую темуму, как предмет популяризации, как учебно-тренировочное задание.

Разнообразие типов практических заданий: анализ отдельного произведения; анализ группы произведений, близких по содержанию, по жанру, по особенностям формы или сравнение произведений, заведомо контрастных; сравнения частей формы, одинаковых по функции (например, главных партий, или разработок, иликод); определение жанровых черт в ряде музыкальных тем; особенности трактовки форм, структур у того или иного композитора и т. д.

Необходимость развития навыков научной работы в курсе анализа, желательность выявления в самостоятельных учебных работах индивидуальных точек зрения, стремление разрешить небольшую научную задачу. Требование индивидуального подхода к каждому произведению, гибкого, нестандартизованного применения общих приемов анализа.

Процесс анализа и его техника. Огромное значение ясного представления о реальном звучании анализируемого произведения или части. Целесообразность сочетания прослушивания, собственного исполнения и мобилизации внутреннего слуха при одновременном внимании к собственно художественной и технической сторонам произведения. Предварительное общее заключение о типе содержания, основных образах и их соотношениях, установление основных этапов формы, определение главных моментов образно-тематического развития. Проверка, подкрепление и обогащение данных восприятия в процессе анализа. Последовательный анализ отдельных построений с учетом взаимодействия различных средств в каждом из них. Возможность (преимущественно при анализе крупных объектов) прослеживания линий развития отдельных элементов (гармонии, фактуры, ритма) как вспомогательный прием. Два пути анализа — от структуры к вызываемому ею художественному эффекту и обратный путь — от выразительно-смыслового значения музыки к комплексу средств выражения. Предварительное подведение итогов по более или менее крупным частям как промежуточная стадия между анализом небольших построений и произведения в целом. Определение жанровых связей и соединений, установление их смыслового значения; выводы о традиционных и новаторских чертах в трактовке жанров.

Включение анализируемого произведения в общую стилистическую цепь путем сопоставления с произведениями того же автора, его современников и предшественников, родственными в том или ином отношении (круг образов, эмоциональная окраска, общий жанровый тип, строение формы, особенности развития, интонационно-мелодический облик и т.д .) . Выявление общестилистических черт данного .произведения и, с другой стороны, выяснение индивидуальных особенностей, отличающих его от других родственных произведений; анализ претворения общих черт стиля и его отдельных закономерностей.

Понимание связи между данным местным явлением и той или иной общей закономерностью формы (или ее отдельных элементов). Недопустимость сведения любого обнаруженного приема к индивидуальным чертам анализируемого произведения.

Значение контекста для индивидуализации какого-либо общего приема, для придания ему отпечатка «неповторимости». Аналогичная роль характерных деталей, придающих своеобразие общемуприему. Установление комплексных образований, то есть сочетания приемов, более или менее стабильных для данного стиля и, следовательно, характеризующих те или иные стороны его облика.

Необходимость стремления ко всемерному объяснению смысла наблюдаемых фактов. Разъяснение художественной и конструктивнойроли фактов как ключ к плодотворному разбору произведения,как средство .преодоления описательности.

Формулирование выводов из анализа. Их простейший вид — краткое резюмирование наиболее значительных аналитических наблюдений. Более развернутые виды: углубленная образная характеристика; попытка раскрытия идейно-художественного замысла. Общие выводы о чертах стиля данного произведения, о его месте в эволюции данного жанра, о его художественной ценности и историческом значении, о возможных исполнительских трактовках. Оценка мастерства композитора в построении формы, в драматургии развития.

Некоторые специфические трудности, возникающие при анализе музыкальных произведений. Опасность субъективизма в построении общей концепции, в оценке конструктивных особенностей и, особенно, выразительного воздействия; необходимость постоянного осознания опасности субъективной оценки. Ее преодоление путем указанных выше сравнительных сопоставлений и путем слухового анализа данных восприятия — как личного, так и общественного. Многочисленность явлений, содержащихся в музыкальном произведении; внутренняя сложность многих явлений (даже представляющихся на первый взгляд простыми), обнаруживаемая по мере совершенствования аналитических методов, а также детальности анализа. Роль музыкально-художественного и специально аналитического опыта в быстром охвате и оценке множества явлений, в выделении среди них наиболее существенных моментов Средства, повышающие объективность анализа и выводов из него: максимальная опора на конкретные данные, относящиеся к структурной стороне; учет психологически обоснованных исторически сложившихся зависимостей между структурой и выразительными возможностями; знакомство с аналитическими вариантами, принадлежащими различным исследователям; учет массового или группового слушательского восприятия с более или менее устойчивыми оценками; внимательное отношение к авторским указаниям и их истолкованиям в литературе; сравнение инструментальных произведений с родственными им вокальными, непрограммных произведений с программными. Вытекающие из всего сказанного возможности раскрытия содержания. Основные пути этого раскрытия; возможность различать две ступени в этом процессе:

1. опора как на восприятие, так и на прочные семантические связи между художественными приемами и их воздействием установление экспрессивных (в широком смысле) характеристик отдельных тем, образных соотношений между ними, общей образной характеристики произведения;
2. установление идейной роли данных эмоционально-смысловых типов и их взаимодействий («подъем от эмоции к идее») путем

включения в исторический ряд, в круг родственных или контрастных явлений музыки и шире — духовной культуры данного времени.

Многообразие возможностей при практическом осуществлении указанных методов; несводимость методов раскрытия содержания к одной схеме в силу исторической конкретности содержания, неодинаковости типов его выражения (в различных стилях в вокальной и инструментальной, программной и непрограммной музыке, жанрово определенной и более обобщенной и т. д.).

Целостный (всесторонний, комплексный) тип анализа как относительно полное изучение музыкального произведения в единстве его содержания и формы. Нецелесообразность резкого разграничения целостного анализа и нецелостных или не вшолне целостных типов; особое усложнение и углубление некоторых требований, предъявляемых в той или иной мере и к анализу нецелостному: более широкая опора на музыкально-исторические и общеисторические данные, максимально ясное слуховое представление об анализируемом объекте и его художественном воздействии, особо тщательное прослеживание взаимодействия средств. Достоинства «сплошного» анализа, охватывающего всю последовательность событий, включая многие детали: полную картину процессов, происходящих в произведении, наиболее связное прослеживание развития. Недостатки «сплошного» анализа, особенно ощутимые в разборе крупных произведений: громоздкость изложения, трудность осмысления всей массы накопленных фактов. «Большой» целостный анализ (характеристика эпохи, исторические корни, богатство сравнений, подробность анализа, широта обобщений) и «малый» целостный анализ (ограничение круга затрагиваемых вопросов при ненарушимости основного принципиального подхода — единства содержания и формы; например: учет основных выразительных средств и выводы о характере образа, жанре). Преимущественное (но не исключительное) использование «большого» типа в области научной работы, а «малого» типа — в учебном процессе.

Некоторые принципы художественного воздействия, существенные для эстетического анализа. Принцип «множественного и концентрированного воздействия» (по Л.Мазелю) как дальнейшее развитие принципа совместного и параллельного действия выразительных средств; связь «множественного и концентрированного воздействия» с многослойностью системы музыкальных средств, а также с многоэлементностью музыкального языка; неосуществимость значительных художественных эффектов без одновременного и направленного к одной цели действия группы средств. Принцип совмещения функций как противовес предыдущему; достигаемая его действием экономия средств и художественная простота; связь совмещения функций с выразительно-смысловой многозначностью средств, € их внутренней сложностью и способностью трансформироваться под влиянием контекста.

Принцип инерции и его нарушения; отклонения от ожидаемого как толчок для развития.

Роль направляющего и укрупняющего вслушивания при целостном анализе, его значение для выявления наиболее важных моментов и для оценки развития в большом масштабе. Роль усиленной историко-стилистической дедукции; возможность предварительно намечать (исходя из общих концепций о стиле) ряд опорных точек для анализа, направляя его на основные проблемы, характерные для данного творческого течения, для композиторской индивидуальности- Аналитическое подтверждение предполагаемых черт стиля, конкретизация и уточнение форм их проявления, видоизменение

общих закономерностей, иногда — уклонение от них. Преимущественная направленность внимания на особо важные для данного стиля стороны музыки (например: роль фактуры в произведениях Ф. Листа, гармонии — в произведениях К. Дебюсси, метроритма — в произведениях И. Стравинского, С. Прокофьева и т. д.); связанная с этим «избирательность» анализа.

Макроанализ — обозрение как бы «с расстояния», только в крупных чертах, не претендующее на исчерпывающую полноту, оставляющее в стороне многие подробности и второстепенные явления. Осуществление макроанализа благодаря масштабности основных процессов и легко схватываемой яркости важных точек; доступность в обзорном анализе больших образных соотношений и средств их воплощения.

Возможный вспомогательный этап — анализ отдельных стилистических характерных сторон музыкального языка, обладающих относительно автономной логикой.

Желательность в анализе критического угла зрения как элемента научной оценки. Случаи противоречий между явно выраженным намерением, замыслом, и его реальным осуществлением; просчеты в образной композиции; технически уязвимые и отражающиеся на художественном воздействии моменты. Необходимость серьезной аргументации для обоснования критических утверждений.

Различные типы изложения анализа. Исчерпывающее изложение хода анализа и его результатов как возможный, но отнюдь не единственный тип. Поиски сжатых формулировок, фиксирующих наиболее существенные находки анализа. Возможность подчинить изложение основной, руководящей идее; группировка фактов вокруг важнейших общих черт произведения (например, изложение фактов не в их временной последовательности, а в соответствии с типами образов данного произведения или основными закономерностями развития).

Развитие способности анализировать произведение литературно-образным языком; изложение анализа как «обобщенного сюжета», рисующего драматургические «события» в их связной последовательности Опыты художественной переработки анализа. Значение таких форм изложения для «популяризации повышенного типа».

Рекомендуемая литература:

1. Интонация и музыкальный образ. Сборник статей под редакцией Б. Ярустовского. М., 1965.
2. Мазель Л. Эстетика и анализ. «Советская музыка», 1966, № 12.
3. Медушевский В. К проблеме семантического синтаксиса. «Советская музыка», 1973, № 8.
4. Назайкинский Е. Искусство и наука в деятельности музыковеда. В сборнике «Музыкальное искусство и наука». Вып. 2. М., 1973-
5. Цуккерман В. О некоторых особых видах целостного анализа. «Советская музыка», 1967, № 4.

Тема 3. Жанр и стиль в музыке

Теория жанра — одна из важнейших в советском музыковедении. Жанры — это реальная сгязь музыки с жизнью, сфера формирования разнообразных приемов выразительности, определения семантики музыкальных средств. Изучение жанров — путь к постижению эстетической сущности искусства и его функций в обществе.

Определение музыкальных жанров как исторически сложившихся типов, видов и разновидностей музыкальных произведений, объединяемых и разграничиваемых по ряду критериев, основными из которых являются:

конкретное жизненное, социальное предназначение (социальная, бытовая функция);

условия и средства исполнения;

характер содержания и формы его воплощения.

Возможность использования в анализе и определении жанров ряда дополнительных критериев — таких, как связь музыки со словом, танцем, сценическим действием.

Способы классификации жанров в музыке

Основные:

разграничение жанров по характеру содержания (кругу образов, типу выразительности) на лирические, повествовательно-эпические, моторные, картинно-живописные (В. Цуккерман);

на основе критерия условий бытования и обстановки исполнения: культовые, обрядовые жанры; массово-бытовые жанры, концертные жанры, театральные жанры (А. Сохор).

Дополнительные:

деление жанров на простые и сложные (например, жанр части оперы — ариозо, жанр оперы в целом — лирико-драматическая; опера и т. п.);

деление жанров на первичные, возникшие как нечто прикладное, например, походная песня, прибаутка, деревенская мазурка... и на вторичные — воссозданные в профессиональном композиторском творчестве (Ф. Шопен. Мазурки; Ф. Мендельсон «Песни без слов» и т. п.);

деление жанров по исполнительскому составу (вокальные, инструментальные и т. д.).

Выявление во множестве жанров основных жанровых начал — песенности, моторности, танцевальности и декламационности. (С. Скребков).

Особенности первичных жанров (песни, танца, марша, колыбельной и др.) — опора на ситуационный контекст исполнения, связи-ассоциации с конкретными условиями общения, исполнения и бытования. Специфические музыкальные средства воссоздания характерных особенностей первичных жанров при их использовании в профессиональной музыке во вторичных жанрах (жанровая изобразительность — в фактуре, ритме, мелодике, программные подзаголовки).

Возможность использования в рамках одного произведения

даже отдельного музыкального построения тех или иных средств нескольких разных жанров. Возникновение на этой основе жанро-.вой драматургии в произведениях крупной формы, жанровых связей, сочетаний, контрастов.

Принцип «обобщения через жанр» (А. Лльшванг): придание простым жанрам «второго значения», драматически более глубокого, и в связи с этим придание индивидуальным характеристикам обобщающей, типизирующей роли.

Связи жанров с определенными типами музыкальных форм (например: соната и рондо как жанр и форма).

Обращение к народным, в особенности к песенным жанрам как характерная черта творчества композиторов-классиков, романтиков, русских и советских композиторов-

Музыкальный стиль как совокупность всех свойств музыки данного композитора, эпохи, направления, организованная вокруг комплекса отличительных, характерных признаков, позволяющих говорить о своеобразии и индивидуальности творчества.

Стиль как понятие, применимое к художественным целостио-стям различного ранга и характера: к творчеству композитора, к отдельным периодам его творчества, к композиторской школе, эпохе и т. п. (авторский стиль, исторический стиль, национальный стиль, жанровый стиль).

Связь стиля с творческим методом композитора, выраженная в средствах музыкального языка, в некоторых основных принципах музыкального мышления (С. Скребков).

Стиль как фактор художественного единства произведения. Стилистические связи и взаимодействия в музыке. Два типа связей: исторические связи и отношения, выражающиеся в эволюции .стилей, их сосуществовании и влиянии друг на друга, и связи, возникающие в рамках одного музыкального произведения, благодаря использованию особых стилистических приемов и средств (цитата и квазицитата — уподобление имитируемому стилистическому оригиналу, например, народной песне; возвышающая и снижающая трактовка иностилистических включений и стилизованных структур). Старинная танцевальная сюита как пример отражения в цикле различных национально-характерных стилей танцевальной музыки. Стиль в стиле — прием изображения стиля в рамках крупного произведения (П. Чайковский. «Пиковая дама»). Стилизация в музыке композиторов-романтиков и русских композиторов при обращении к темам и музыкальным жанрам старинной музыки. Опора на обобщающее значение стилистических примет, аналогичное принципу обобщения через жанр. Приемы стилизации, полистилистики и коллажа в современной музыке.

Анализ стилевых особенностей произведения как необходимый компонент целостного анализа, позволяющий установить общее и специфически индивидуальное в использовании композитором му-зыкально-выразительных средств.

Рекомендуемая литература:

1. Альшванг А. Проблемы жанрового реализма Оперные жанры. «Кармен».// Сборник избранных статей. - М., 1959.
2. Крылова Л. Функции цитаты в музыкальном тексте.- «Советская музыка», 1975, № 8.
3. Музыкальные жанры. Сборник под редакцией Т. Поповой. – М, 1968.
4. Орджоникидзе Г. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке. // «Музыкальный современник». Вып. 1- М., 1973.
5. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. - М., 1974.
6. Соколов А. Теория стиля. - М., 1968.
7. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. - М., 1968.
8. Сохор А. Теория музыкальных жанров; задачи и перспективы.// «Теоретические проблемы музыкальных форм и: жанров». - М., 1971
9. Царева Е. Жанр музыкальный. // «Музыкальная энциклопедия», том 2.-М., 1974.
10. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. - М., 1964.

Тема 4. Система музыкальных средств, музыкальный язык

Рассмотрение системы музыкально-выразительных средств как: специфического художественного языка — признание большой действенности музыки в процессах человеческого общения, охватывающего различные страны, народы, исторические эпохи, признание способности музыки передавать эмоциональное, эстетическое, идейное содержание.

Музыкальный язык — система музыкальных средств и закономерностей их использования в конкретном художественном произведении. Выделение в музыкальном языке сферы, соответствующей фонетике. Это — системы строя, звукорядов, совокупности: употребляемых в данном стиле аккордов, типы тембров, длительностей и т. п. Вторая сфера, соответствующая грамматике, включает в себя правила связывания тонов, их функциональные зависимости, правила голосоведения, гармонии, полифонии, музыкальной композиции Глубинным слоем музыкального языка являются: наиболее общие принципы и системы организации музыкального материала, например, ладотональная система, тематическая организация, ритмическая и др.

Приобретение музыкальными средствами в процессе эволюции музыки более или менее определенных значений, семантики. Пути: формирования семантики — общеассоциативный (связь с жизненным, жанровым контекстом) и контекстно-музыкальный (например, рождение семантического значения устойчивости основной тональности благодаря взаимосвязям тонального плана с представлениями о ладовых функциях тонов). Теория естественных предпосылок выразительности и круга художественных возможностей музыкальных средств. Роль контекста в реализации той или иной художественной возможности, например: реализация возможности динамического нагнетания при мелодическом восхождении в условиях подхода к кульминации и реализация возможности снижения напряженности, облегчения «движущейся материи» при мелодическом восхождении в условиях завершающего произведение построения (С. Рахманинов. Прелюдия g moll)—иллюстрация выбора одной из двух полярных возможностей мелодического восхождения благодаря контексту общей динамики развития в форме.

Зависимость объема выразительных возможностей от степени сложности и специфичности музыкально-выразительных средств. Большая степень подчинения контексту как характеристика простых, неиндивидуализированных средств и приемов (например, равномерного ритма), в отличие от сложных и индивидуализнро-.ваикых (например, пунктирного, синкопированного ритма, жанровой ритмической формулы), способных удерживать свои специфические значения в разных контекстах. Разграничение выразитель-.чых н формообразующих возможностей средств.

Проблема систематизации музыкальных средств.

Деление музыкальных средств по критерию специфичности для музыки на средства неспецифические (динамические нюансы, тембр, артикуляция, регистровая характеристика и др.) и средства музыкально-специфические (гармонические, ладовые, ладотональ-.ные).

Деление средств музыкального языка на простые и сложные.

Деление музыкальных средств по критерию характера их связи с конкретным художественным целым: части и компоненты как структуры, реально вычленяемые из произведения (например, мелодический или басовый голос, каденционный или начальный оборот) ; элементы и стороны как неотчленимые от целого составляющие (например, ритмический рисунок, гармония, мелодическая линия и т. п.).

Звуковысотиая организация (мелодика, гармония, лад, регистровая организация), ритмическая организация, фактура, мотив-ная и тематическая организация, форма-композиция как стороны художественного целого.

Исполнительские музыкально-выразительные средства и приемы — динамические нюансы, звуковысотная интонация, агогика, темп п артикуляция- Возможность их анализа при использовании звукозаписи музыкального произведения.

Различные принципы взаимодействия музыкальных средств, компонентов и сторон в рамках единого художественного целого: параллелизм, контрастное сочетание, взаимодополняющее сочетание. Направленность всех средств на достижение эффекта кульминации или на создание цезуры — пример параллелизма. Принцип множественного и концентрированного воздействия. Контраст неподвижного органного пункта и движущейся гармонии в доминантовых предыктах, сочетание замедления с увеличением громкости при подходе к кульминации — пример контрастного сочетания компонентов и элементов музыкальной ткани. Пример взаимодополняющего соотношения — сочетание моментов ладового развития в мелодии, при котором повторения звуков одной высоты совершаются на фоне разных гармоний (ладогармоническая перекраска), и линеарного, где движение мелодии дается на фоне одной гармонии (Ф. Шопен. Прелюдия № 4, e moll). Принцип совмещения функций. Пример — совмещение образно-выразительной и композиционной функции целотонной гаммы в коде увертюры к опере «Руслан и Людмила» М. Глинки.

Интонационная природа музыкального искусства как единая основа, объединяющая в целостную систему совокупность различ-.ных, разнородных элементов музыкального языка, музыкально-выразительных средств и норм их использования.

Соотношение понятий музыкальный язык — музыкальное произведение, аналогичное соотношению язык — речь в лингвистике.

Рекомендуемая литература:

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика.// «Проблемы музыкального мышления». - М., 1974.
2. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык».//«От Люлли до наших дней». - М., 1967.
3. Мазель Л. Фантазия f-moll Шопена. // «Исследования о Шопене». - М., 1971.
4. Мазель Л. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки. В сборнике «Интонация и музыкальный образ».- М., 1965.
5. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. - М., 1976.
6. Сахалтуева О., Назайкинский Е. О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнении.// «Музыкальное искусство и наука», вып.1.- М., 1970.
7. Сохор А. Музыка как вид искусства. - М., 1971.

Тема 5. Мелодия. Мелодическая линия

Мелодия — одно из начал музыки, выражающее вокально-речевую, голосовую первооснову музыкального искусства.

Различное значение мелодики в одноголосной и многоголосной музыке.

Мелодия в многоголосной музыке — музыкальная мысль, выраженная в одноголосной линии, в которой в той или иной степени отражаются, «свертываются» все функциональные отношения ' целого.

Выразительность мелодии, ее связь с интонациями человеческого голоса. Плавное, секундовое движение мелодии как следствие певческой природы музыки. Связи мелодии с эмоциональной стороной музыки, отражение в мелодических подъемах и спадах эмоциональных нарастаний и затуханий, экспрессивное значение мелодических скачков.

Специфические черты музыкального мелодического движения в сравнении с особенностями речевой интонации: подчиненность мелодии ступенчатой, дискретной шкале выест, организуемой системами строя, лада, гармонии; большая стабильность и длительность тонов, составляющих мелодию; тенденция к избеганию глиссандирующего скользящего движения при их соединении. Черты сходства музыкальной и речевой интонации — связь интонации с членораздельностью, разграниченностью речевого материала; способность передавать (благодаря тесситурной динамике) оттенки характера, эмоции и логику высказывания.

Проявление ладовой организации в мелодии. Связь ладовых центров с мелодически выделяемыми опорами. Реализация ладовых тяготений- Эффекты ладогармонической перекраски тонов мелодии (Э. Григ. Heimweh; J тема). Подчинение мелодии нормам лада, строя, исполнительского звуковысотного интонирования. Соотношение мелодии и гармонии в разных типах многоголосия.

Различие понятий «мелодия» и «мелодическая линия». Мелодия — комплексное явление, включающее в себя мелодическую линию, гармонию, ритм, регистр, громкость, тембр, темп и т. п. Мелодическая линия, или звуковысотный рисунок как специфический элемент мелодии.

Основные типы мелодического движения. Три элемента, участвующие в их создании: восхождение, нисхождение, пребывание на неизменной высоте; их динамическое и общевыразительное значение. Возможности их необычного истолкования (нисходящие нарастания, восходящие угасания). Два типа движений: кульминационные и бес-кульминационные (или: движение с сосредоточенной и рассредоточенной динамикой). Образцы первого типа — поступательное движение и его осложнения противоречащими элементами: движение «ступенями», движение с мелодическим сопротивлением (противодействием), контраст неподвижности и прогрессирующего удаления («отталкивание» и его антипод — «упор в одну точку»). Образцы второго типа — равновесие подъемов и спадов, различные виды уравновешенной симметрии рисунков, размеренное волнообразное движение. Промежуточные типы — опе-вание, кружение, взаимопроникновение более активных и более пассивных видов. Типичные последовательности движений, например, переход от стадии накапливания динамики (репетиция, вращение) к динамическому прорыву — поступательности. Связь мелодических движений с условиями темпа, ритма, фактуры.

Соотношения плавных и скачковых движений в мелодии- Секундовое движение как основа мелодической линии. Мелодические скачки как проявление аккордово-гармонического начала в мелодике. Скачок с заполнением — один из наиболее важных приемов развертывания мелодической линии, существующий от эпохи строгого стиля до настоящего времени. Обратный прием — секундовое движение с последующим скачковым охватом.

Необходимость максимально гибкого подхода к анализу мелодических движений, опасность схематизации. Желательность в анализе первоочередного установления крупных черт, а потом деталей, но не наоборот.

Мелодические вершины — средоточие интонационной выразительности, структурные вехи линеарного рисунка. Особые виды вершин: вершина-источник, вершина-горизонт, вершина-кульминация. Различие понятий «вершина» и «кульминация». Вершина — высшая точка мелодической волны. Мелодическая кульмиация — выраженная в линеарной вершине, — наиболее напряженная точка развития мелодии. Прием превышения кульминации. Соотношение понятий мелодической кульминации и кульминации в широком смысле слова.

Виды кульминаций по отношению к форме: местная, центральная, генеральная; виды кульминаций по громкости и линеарным средствам: динамическая, «тихая», на наивысшем звуке, на относительно высоком, на какой-либо низшей точке мелодической линии (С. Рахманинов. «Не пой, красавица»—динамическая и «тихая» кульминации; Л. Бетховен. Соната для фортепиано № 4, II ч.: 6-й такт начального периода — на относительной вершине; П. Чайковский. Симфония № 6, I ч.- конец кульминационной зоны — на низшей точке мелодической линии). Местоположение кульминации: совпадение с точкой (или зоной) золотого сечения, несовпадение с ней. Преобладание в музыкальном произведении процессов подъема, активизации над процессами спада, разрядки. Выразительный смысл кульминаций, совпадающих и не совпадающих с точкой золотого сечения: уравновешенность динамики формы при этом совпадении, а также при размещении кульминации перед точкой золотого сечения, повышенная экспрессия при отодвигании кульминации к концу формы. Прием «сбережения кульминации» для конца произведения или части (характерен, в частности, для творчества П. Чайковского. «День ли царит», «Серенада для струнного оркестра», «Элегия»), Кульминационная зона (в крупных симфонических произведениях — П. Чайковский. Симфония № 6, I ч.).

Бескульминационные мелодии, их ненапряженный характер (А. Бородин. Симфония № 2: главная тема медленной части).

Поступенная (гаммообразная) мелодическая линия, ее выразительно-смысловая роль в произведении и ее композиционная техника. Поступенность как средоточие певучести, плавности, связности, ладовых тяготений в мелодии. Различное значение и композиционное применение поступенной линии в различные исторические периоды: формы хоровой и органной музыки XVI—XVII веков, классические формы XVIII—XIX веков, новые формы XX века. В XVI—XVII веках плавное секундовое движение как всеобщая норма, обязательность заполнения скачков, существование тем-гамм (например, у Д. Фрескобальди в «Каприччио la sol fa mi re tit), применение приема аддицин (продление мелодии секуидо-выми шагами, типа a—g—f, a—g—f—e, a—g—f—e—d—c, например, в мессах Ж- Депре). Организующее влияние гаммообразной линии на гармонию, достижение гармонической связности не в результате тонально-функциональных отношений, а благодаря плавному «перетеканию» друг в друга созвучий, надстроенных над поступенной линией баса. Частичное сохранение этой традиции в творчестве И. С. Баха (фантазия для органа C dur). Активное воздействие гармонии на мелодическую логику, гармоническое осмысление каждого звука мелодии, большие возможности использования скачков в мелодии — как следствие торжества тональной функциональности в музыке XVIII—XIX веков. «Движение с противодействием» как один из способов тематической индивидуализации и создания эмоциональных нагнетаний в музыке XIX в. (П. Чайковский, Р. Вагнер). Оттеснение гаммообразных линий

в подчиненные участки формы: завершения, связки, подходы к кульминациям. В XX в. — изменение соотношений между элементами музыкальной формы, в частности, возросшее значение мелодической линеарности. Влияние мелодической линии на гармонию, линеарная гармония у С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Б. Бартока, П. Хиндемита. Система линеарного развития во всех участках формы, включая экспозицию, на протяжении произведений крупной формы (И. Стравинский- «Царь Эдип»). Линеарная техника И. Стравинского (см. тему «Музыкальные формы XX века»).

Рекомендуемая литература

1. Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. - Л., 1969.
2. Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. - М., 1961.
3. Мазель Л. О мелодии. - М., 1952.
4. Папуш М. К анализу понятия мелодии. // «Музыкальное искусство и наука», вып. 2. - М., 1973.
5. Тараканов М. Неотложные проблемы. // «Советская музыка», 1961, № 10.
6. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. - М., 1971.
7. Якубов М. Полифонические черты мелодики Прокофьева.// «От Люлли до наших дней». - М., 1967.

Ритм

Ритм — одна из основ музыки как временного искусства. Понятие ритма в широком смысле как временной и акцентной стороны элементов и средств музыки (гармонии, мелодии, мотивов, формы и т. д.), ритма в узком смысле как ритмического рисунка. Понятие метра в широком смысле как способа организации ритма, в узком — как тактовой организации. Наибольшая значимость понятия «метр» в европейской музыке гомофонных форм (XVI1— XIX веков), усиление значения понятия «ритм» в музыке XIX века, опирающейся на полифонические принципы.

Ритмический рисунок как проявление характеристического, индивидуального начала в ритме. Определяющее значение ритмических рисунков в ритмической организации античных, старинных восточных и некоторых других культур, например, древнегреческих стоп, турецких и среднеазиатских усулей, индийских тал, болгарских народных ритмов. Закрепление за некоторыми ритмическими фигурами определенного выразительного характера (по-древнегречески «этоса»)- Примеры: древнегреческий дактиль 4 - 2 - 2 — героический благородный; средневековый третий модус ($) 3 « 1 • 2, сочетающий живость с подавленностью, турецкий «аксак» 2 • 1•1 г • **2 - 2 - 1** — «хромой». Типичность некоторых ритмических рисунков для определенных музыкальных жанров: пунктирного ритма — для марша, триольных ритмов — для тарантеллы, «ритмов качания» — для баркаролы и т. д. Связь жанрово-характерных ритмов с типизированным содержанием соответствующих жанров. Индивидуализирующая роль ритмического рисунка (наряду с ролью-мелодического рисунка) в образовании мотива как тематической единицы. Возникновение в музыке XX в. ритмических рисунков нового типа — прогрессий и серий из неповторяющихся длительностей. Необходимость разбора семантики ритмических формул в целостном анализе произведения.

Регулярный и нерегулярный типы ритма. Регулярный тип: европейская ритмика XVII—XIX, отчасти XX веков. Нерегулярный тип: античная, древняя восточная ритмика, народная болгарская, большинство стилей XX в. Значение для музыки XX в. творческих: исканий И. Стравинского в области ритма.

Различие понятий «тип ритмики» и «средства ритма». Сочетание в каждом из противоположных ритмических типов средств регулярной и нерегулярной ритмики, с преобладанием регулярных средств в регулярном типе и нерегулярных средств — в нерегулярном. Главный признак различия между типами ритма — неизменность или переменность такта.

Средства регулярного ритма: неизменность такта, простые или сложные размеры, остинатные или равномерные ритмические рисунки, согласование мотива и такта, квадратность, многоплановая регулярность. Простые стопы и стопы высшего порядка-

Средства нерегулярного ритма: переменность такта, непериодичность акцентов, смешанные размеры, переменные ритмические рисунки, противоречие мотива и такта, акцентное варьирование, неквадратность, полиметрия разных видов. Выразительное значение средств регулярного и нерегулярного ритма.

Тип регулярной ритмики. Его общий эмоциональный характер. Создание основного каркаса формы средствами регулярной ритмики: неизменностью такта и регулярностью акцентов (строгим тактовым метром), тактами высшего порядка и квадратностью (метром высшего порядка), многоплановой регулярностью (соединением метров нескольких порядков). «Римановский» метрический восьмитакт, иерархия тяжелых и легких тактов, их связь с гармоническими устоями и неустоями. Возникновение в восьмитакте «метрических тяготений», подкрепленных функциональными гармоническими тяготениями. Метрический восьмитакт как одна из основополагающих структур гомофонных классических форм.

Развитие на фоне основного метрического каркаса соотношения ритмических устоев и неустоев как контраста средств регулярности и нерегулярности. Формообразующая роль борьбы регулярности с нерегулярностью. Преимущественное использование средств регулярности в экспозиционных участках, кадансах и нерегулярности — в подчиненных участках формы, в частности предыкты, переходы, предкадансы (С. Прокофьев. Скерцо для фортепиано, ор. 12, № 10).

Различное динамическое значение внутритактовых стоп. Активизирующие возможности стоп ямбического типа. Тенденция развития на разных уровнях формы от хореического начала к ямбическому концу, особенно значимая для музыки быстрого темпа, активного, энергичного характера (Л. Бетховен- Соната № 28, финал).

Тип нерегулярной ритмики. Его общий эмоциональный характер. Создание основного каркаса формы средствами нерегулярной ритмики: переменностью такта, полиметрией. Ведущая роль ритмической нерегулярности в экспозиционных и каденционных участках. Назначение средств регулярности — местное упорядочивание ритмического движения (например, в полиметрии один из пластов, регулярный по ритму, служит точкой отсчета для ритмических изменений в других пластах).

Различные виды развития ритма в музыкальной форме:

- в малой форме — от меньшей нерегулярности к большей и снова к меньшей (И. Стравинский. «История солдата»: «Скрипка солдата»; О. Мессиан. «Три маленькие литургии»: № 2);
- в крупной форме — от меньшей нерегулярности к большей (И. Стравинский. «Весна священная», I, II чч. и балет в целом).

Рекомендуемая литература:

1. Харлап М. Ритмика Бетховена. В сборнике «Бетховен», вып.1- М., 1971.
2. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. - М., 1971.

Краткий очерк исторического развития мелодии и ритма в XVIII—XX веках

Постепенная кристаллизация свойств гомофонной мелодии в связи с возросшей индивидуализацией музыкальных образов и с усиливающимся влиянием народно-бытовой песенно-танцевальной музыки. Увеличение роли сильной доли такта; частое совпадение сильной доли с долгим звуком, т. е. установление принципа метроритмического согласования как стилевой нормы.

Венско-классический стиль.

Протяженность звука — одна из предпосылок кантиленности; образование метрических волн как типично лирических интонаций (Ф. Э. Бах, В. Моцарт) и, с другой стороны, активность и динамичность метроритмической пульсации- Возросшее значение стоп высшего порядка, богатство ритмического развития. Три характерные черты мелодики: ясность метрической основы, отчетливая расчлененность и масштабно-тематическая структурность, в основном: аккордовая основа мелодии; связь всех этих черт с демократическими, народно-бытовыми чертами.

Интенсивное развитие эмоционально-лирического начала в мелодике XIX века.

Два противоположных и взаимодополняющих пути развития:

возникновение кратких тем с особо концентрированной экспрессией; влияние программной и оперной музыки (система лейтмотивов). Смысловая типизация мотивов («мотив устремления», «мотив вопроса» и т. д.);

тенденция передачи непрерывности процессов психической жизни, стремление запечатлеть поток чувств.

Длительное вариантное развитие нескольких сплетающихся лейтмотивов без устойчивых завершений и «кристаллических» форм синтаксиса — образование так называемой «бесконечной мелодии» (Р. Вагнер). Достоинства «бесконечной мелодии» — неограниченность возможностей развертывания, связь с симфонизмом, с непрерывностью оперного действия. Трудности и проблемы, которые ставит такой тип мелодики перед слушательским восприятием. Секвентное развитие как «мост» от кратких мотивов к широкой, протяженной мелодии. Мелодическая секвентность XIX века как средство размыкания формы и эмоционального нагнетания.

Мелодика Ф. Шопена — одно из значительных явлений в музыке XIX века. Высокая интонационная содержательность тем вплоть до последних звуков. Временная и пространственная широта мелодий. Создание мелодий большого дыхания, основанных на постоянном обновлении элементов. Огромное разнообразие в типах кульминаций- Искусство варьирования — орнаментальное и одновременно экспрессивное.

Мелодика П. Чайковского — другое яркое явление в музыке XIX века. Сочетание песенно-лирической широты с интенсивным, симфоническим развитием, напряженностью и драматической устремленностыо. Простота исходных мотивов при большой их эмоциональной насыщенности. Значение иитонаций'опевания, многообразие их вариантов. Исключительная роль «принципа волны». Секвентность как средство достижения широты и интенсивного развития эмоциональной напряженности. Роль мелодического и метрического сопротивления для динамизации мелодии.

Некоторые общие средства, характерные главным образом для эмоционально насыщенной лирической мелодики XIX и отчасти XX веков. Интервальная поляризация: поступательное или «змеящееся» движение с обилием хроматизмов и большие экспрессивно-патетические скачки; сравнение со средним тонусом и средней интервальной широтой венских классиков. Увеличение размаха мелодических волн с яркими подъемами и спадами. Сочетание гармонического насыщения с ритмическим заострением (роль задержаний i-i предъемов).

Проникновение свободной вокальной ритмики в инструментальную мелодию. Возникновение характерных ритмических рисунков в связи с требованиями изобразительности или краткими лейтмотивными характеристиками (например, «ритмы скачки», «ритм ковки» и т. д.); тенденция к многократной повторности таких рисунков при менее интенсивном процессе ритмического развития. Проявления метрической свободы, особенно в русской музыке — внедрение нечетных метров народного происхождения, метрическая переменность. Сочетание закономерностей лирической песни с нормами классического метра и синтаксиса (многие темы Н Римского-Корсакова). Нагнетательные элементы в ритмике П. Чайковского и С. Рахманинова.

Дальнейшее развитие свободной метрики в XX веке, господство .принципа нерегулярности в ритме (отчасти в произведениях Б. Бартока, Д. Шостаковича и особенно в музыке И. Стравинского). Мозаика малых мотивов, непрерывно трансформирующихся в музыке И. Стравинского. Осмысление и заострение мелодической линии. Более свободное обращение с законами равновесия в линии. Дальнейшее воздействие инструментализма на вокальную мелодию (выбор интервалов, меньшая роль кантиленности). Вытеснение типично романтических средств мелодики (опеваний, хореических интонаций, метрических волн, секвенций).

Рост интеллектуального начала в музыке и влияние образов этого типа на мелодию — роль линеарности, полифонизация тем.

Мелодика С. Прокофьева. Особое значение для мелодической широты свободного обращения с диапазоном. Применение специального приема мелодического уравновешивания линеарной симметрии с использованием обращения и ракоходного движения. Существенная роль интонаций народнопесенного происхождения; особенности их претворения — растяжение или сжатие интервалики, частичная хроматизация — при сохранении общих контуров рисунка и характерной ритмики. Опора на трезвучия и гаммы в сочетании с неожиданными гармоническими и линеарными изгибами, смещениями. Исключительное значение метроритмического начала в мелодии.

Мелодика Д. Шостаковича. Свободная вариантность, тяготение к длительному и нелрерывному развитию при постоянном обновлении и преобразовании. Проявления полифоничности в мелодии. «Лады Шостаковича», их претворение в мелодии. Метрическая свобода, захватывающая все области музыки, не исключая моторной. Значение речевого типа мелодии (большая роль речитативности).

Стойкость традиционных закономерностей мелодики в массовых жанрах советской музыки. Взаимодействие лирических интонаций и маршевой ритмики.

Синтез богатств народной музыки и унаследованного от классической музыки активного ритмического развития в произведениях советских композиторов.

Тема 6. Гармония.

Гармония — одна из важнейших, определяющих сторон музыки. Ведущее выразительное и конструктивное значение гармонии в европейской музыке.

Классическая гармония, ее господство в музыкальной форме XVII—XIX веков. Автономные закономерности классической гармонии, гармонические средства формообразования: главная тональность, охват ею целой формы; модуляции, их значение в развитии композиции музыкального произведения, его внутренней динамики, продолжительности и разнообразия; тональные планы, их стройность, упорядоченность, иерархическая соподчиненность, классический тональный план TDST как проявление наиболее строгой функциональной гармонической логики высшего порядка;, функциональное значение аккордов, логическая связность созвучий во внутритональном развитии, создание внутреннего «тока» напряжений благодаря тонально-функциональным тяготениям созвучий; гармонические каденции, их роль динамического утверждения или разрядки, структурного завершения, разграничения формы.

Отдельные формообразующие гармонические приемы — тонально-гармоническое предвосхищение и резюмирование (Ф. Шопен. Фантазия f moll; Ф. Лист. Этюд Des- dur).

Историческая взаимосвязь классической тональности и форм классического типа.

Активная роль гармонии в дифференциации функций частей в музыкальной форме и соответствующих типов изложения. В экспозиционной функции — господство одной тональности, несмотря на возможную модуляцию, тоника вначале, опора на устойчивые гармонии, полный каданс в конце. В серединной функции — возможное модулирование, опора на неустойчивые гармонии, половинный каданс в конце (или полный каданс в побочной тональности), иногда доминантовый органный пункт. В заключительной функции — утверждение тональности, кадансирование, использование субдоминанты, нередко тонический органный пункт.

Большой скачок от простейших явлений классической гармонии: расширение внутритональных соотношений, усиление конструктивной и выразительной роли диссонирующих аккордов, усложнение вертикалей в ходе эволюции европейской гармонии на протяжении XIX века. Замена однотипного консонирующего тонического аккорда (трезвучие) многообразными по структуре диссонирующими комплексами (септаккорд малый или большой с их обращениями, альтерированный нонаккорд, «прометеев аккорд» А. Скрябина, целотоновый комплекс, комплекс полутонов и др.) — качественный скачок, устанавливающий закономерности гармонии XX века. Сквозное развитие в произведении индивидуализированного «центрального элемента» (по Ю. Холопову): поздние произведения А. Скрябина; К. Дебюсси. «В дымке»; С. Прокофьев. «Мимолетности»: №№ 4, 18; Б. Барток. «Микрокосмос»: «Малые секунды и большие септимы».

Общие законы гармонического построения формы. Связь изложения темы (в форме предложения, периода, в простой двух- и трехчастной форме) с однотональностью, а ходов развивающих построений (разработок, связующих партий, других переходных частей) с модуляцией как основной закон гармонии крупного целого (В. Моцарт. Фортепианный концерт A dur:Adagio. KV.488). Различие в характере внутритемного и межтемного тонального развития (внутритемное — обход ступеней тональности, межтемное — уход из тональности. Л. Бетховен. Соната № 29: Adagio sostenuto — уход в главной партии на два ключевых знака и достижение V ступени в пределах главной тональности — отклонение, а уход на один ключевой знак в связующей партии — модуляция). Различие (иногда доходящее до контраста) в гармонической структуре между гармонией главной темы и побочной (например, между главной частью менуэта

и его трио, между главной партией и побочной в сонатной форме. П. Чайковский. Симфония № 6, II ч.; Л. Бетховен. Фортепианная соната №1,1ч.: экспозиция); возможность модуляционного строения побочной темы в качестве средства гармонического контраста к главной (Ф. Шуберт. Фортепианная соната, ор. 143: Andante; Н. Мясковский. Симфония № 6, I ч.). Зависимость между стилистически обусловленным комплексом гармонических средств и их формообразующим значением (например, появление первого недиатонического аккорда D к D в связующей партии финала симфонии № 5 Л. Бетховена полностью разрушает главную тональность и устанавливает новую, а гармонический кругооборот в начальном предложении главной темы I части сонаты № 8 С. Прокофьева: B—в— Ces—Fes—heses = a—F есть всего лишь ход по ступеням расширенной тональности B dur); градация гармонических средств в зависимости от возможностей с их помощью создавать внутренние различия и контрасты в форме. Неповторяемость гармонического строения в отдельных разделах формы (Л. Бетховен. Соната № 8, I ч.: ГО—СП—ПП—ЗП); ограничение этих возможностей в некоторых стилях музыки XX века, опасность обеднения: гармонической структуры целого (поздние сонаты А. Скрябина). Совершенство классических музыкальных форм как высшее достижение тонального гармонического мышления.

Конкретизация общих законов гармонического формообразования в каждой типовой и индивидуальной форме.

Рекомендуемая литература:

1. Беляев В. Анализ модуляций в сонатах Бетховена С. И. Танеева. // «'Русская книга о Бетховене». - М., 1927.
2. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. - М., 1972.
3. Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. - М., 1998.
4. ТанеевС. Несколько писем по музыкально-теоретическим вопросам. Материалы и документы. Т. 1. - М., 1952.
5. ТанеевС. Подвижной контрапункт строгого письма. Вступление. - М., 1959.
6. Холопов Ю. Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена. // «Бетховен». Вып. 1. - М., 1971.
7. Холопов Ю. Формообразующая роль современной гармонии.// «Советская музыка», 1965, № 11.

Тема 7. Фактура.

Определение фактуры как строения музыкальной ткани.

Фактура — высотно-ритмический рисунок, объединяющий по вертикали, горизонтали и глубине все компоненты музыкального текста (голоса, партии, пласты, слои, созвучия, ячейки, планы), обеспечивающий их функциональную связь и дифференциацию и способствующий реализации художественных возможностей всех остальных сторон и средств музыки.

Характеристика различных компонентов фактуры. Отличие голоса от партии, слоя (пласта) и плана. Слой как результат дублировки голосов. План как выражение степени глубинной выделенности звуковых компонентов, ассоциирующейся с явлениями рельефа и фона, ближнего и дальнего расположения. Контраст рельефа и фона как

особо важное средство разграничения планов при тесситурном сходстве мелодии и сопровождения (С. Рахманинов. «Сирень»: начало). Фактурная ячейка как повторяемая характеристичная фигура, связанная с особенностями жанра, типом ритмики, с фактурным замыслом (фактурная ячейка в вальсах — двутактовая фигура аккомпанемента; Ф. Шопен. Прелюдия № 3, "G dur — однотактовая фигура).

Высота, длительность и звуковая интенсивность как основной материал собственно вертикального, горизонтального и глубинного измерений фактуры. Различная степень точности и дифференцированности фиксации разных измерений в нотной записи — наибольшая у высотного измерения, наименьшая — у глубинного.

Фактура — сторона музыкального целого, особенно непосредственно чувственно воспринимаемая (по сравнению, например, со звуковысотной, ладогармонической организацией).

•Связь фактуры с другими сторонами целого — ритмом, гармонией, динамико-громкостной организацией.

• Жанровые, стилистические истоки различных типов фактуры. Связь фактуры с особенностями инструмента и характером исполнительского состава, пространственными условиями исполнения.

Историческая эволюция фактуры: от внешнего и второстепенного элемента композиции до существенного и первостепенного, принимающего на себя тематические функции. Непосредственные .выразительные и изобразительные свойства развитой фактуры.

•Возникновение понятия и термина «фактура» в связи с богатой фигурационной ткашыо в музыке XIX века (от «facio» — латин. — делаю).

Типы фактуры (одноголосные, многоголосные): монодия, орга-иум, фобурдон, гетерофония (иодголосочиость), имитационная полифония, разпотемная и контрастная полифония, гомофония, аккордовый склад (его разновидность — аккордово-фигурационная фактура), полифонно-гармонический (гомофонно-полифонический) склад, полифония пластов.

Господство полифонно-гармонического склада в музыке XVIII—XIX, частично XX веков.

Понятие фактурных функций — ролей, выполняемых различными компонентами фактуры.

Различия функций голосов в зависимости от тина фактуры. Например, в каноне — пропоста и риспоста, в гомофонном складе — мелодия, бас, гармонические голоса, в аккордовом складе — бас, гармонические голоса.

Функции голосов в полифонно-гармонической фактуре:

главный голос, побочный голос;

контрапункт мелодизированный (Л. Чайковский. Симфония № 4, I ч.: ПП., тема виолончелей);

контрапункт фигурационный (Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста» III действие: оркестровое интермеццо);

.имитирующий голос;

подголосок (М. Глинка. «Камаринская»: 1-я вариация на плясовую тему);

гармонический звук или голос;

орга:нный пункт (педаль), педальный тон, педальное созвучие;

дублировка;

характеристический голос или пласт, индивидуализированный по рисунку, часто носитель изобразительности (К. Дебюсси. «Шаги на снегу», «Фейерверк»);

бас.

Полифункциональность фактурных компонентов, особенно баса (например, бас одновременно фигурационный контрапункт в Интермеццо из «Царской невесты»). Полифункциональность в произведениях для одноголосных инструментов. Скрытое многоголосие.

Регистровое значение понятий «верхний», «средний», «нижний» голос.

Фактурный рисунок голосов, партий, слоев и планов. Основные типы фактурного рисунка: фигурация, дублировка (здесь дублировка как украшающий элемент фактуры).

Виды фигурации: мелодическая, гармоническая, ритмическая, смешанные виды. Выразительная роль фигурации, развитие индивидуальных видов фигурации, фигурационного тематизма, индивидуализация побочных компонентов фактуры при помощи фигурации. Виды дублировок: интервальная и аккордовая, постоянная и переменная, консонирующая и диссонирующая, смешанные дубли-ровки. Связи видов дублировок с гармоническим стилем. Инди'ви-дуализация голосов разных функций при помощи смешанных сочетаний фигурации и дублировок. Индивидуальная неповторимость фактурного решения (Ф. Шопен. Прелюдии, этюды). Фактурная ячейка как единица, реализующая в конкретном виде взаимодействие фактурных функций и фактурного рисунка.

Постоянство и переменность функций фактурных компонентов. Постоянство — выдерживание функций в пределах раздела формы. Переменность — смена функций в пределах раздела формы. Постоянство и переменность функций как показатель того или иного стиля. Стили, тяготеющие к стабильности фактурных функций — Ф. Шопен, Ж- Визе, П. Чайковский. Стили с переменностью фактурных функций — Г. Малер, К- Дебюсси, И. Стравинский, А. Веберн, Д. Шостакович.

Некоторые виды переменности фактурных функций отдельных голосов и элементов музыкальной ткани: взаимообмен функций (Д. Шостакович. Симфония № 4, финал: цифра 156), включение и отключение функций (,К- Дебюсси. «Менестрели»), «вторгающийся контрапункт» (Г. Малер. «Песнь о земле», I ч.). Постоянство функций как проявление классической упорядоченности музыкальной мысли, как одно из средств четкой внутренней разграниченности формы. Переменность функций как способ создания текучести формы, как средство оживления ткани, создания сложных соотношений голосов, индивидуализации фактуры.

-Роль фактуры в процессах формообразования. Расчленяющие и объединяющие возможности фактуры. Участие фактуры в оформлении тематического материала и его развития (например, в вариациях). Фактура в образовании кульминаций. Фактура и инструментовка (соотношение рисунка и колорита в разных типах фактуры).

Рекомендуемая литература:

1. Бершадская Т. Некоторые особенности русского народного многоголосия. // «Очерки по теоретическому музыкознанию». - Л., 1959.
2. Григорьев С. О мелодике Римского-Корсакова. - М., 1961.
3. Дмитриев Л. Полифония как фактор формообразования. - Л., 1962.
4. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Очерк 2. - М., 1972.
5. Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях. - М., 1962.
6. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. - М., 1973.

7. Скребкова-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке. В сборнике «Проблемы музыкальной науки». Вып.3. - М., 1976.
8. Слонимский С. «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии. // «Вопросы современной музыки». - Л., 1963.
9. Цуккерман В. О музыкальной речи Римского-Корсакова// «Музыкально-теоретические очерки и этюды». Вып. 2. - М., 1975.

Тема 8. Тематизм

Тематизм — важнейшая категория теории музыки, значимая для всех стилей, одна из основ музыкальной формы (наряду с тонально-гармонической организацией).

Емкость понятия «тематизм». Интонационно-выразительные, жанрово-стилистические, фактурные, структурные, процессуальные характеристики тематизма. Соотношения тематизма и формы — строение темы, внутритематическое развитие, приемы и методы внеэкспозиционного развития, мотив и его развитие, тематический процесс формы в целом.

Тема, ее определение как законченной или относительно законченной мысли данного произведения, подвергаемой в дальнейшем развитию. Индивидуальность, яркость, оформленность темы-

Протяженность и форма темы: период как основная «мера отсчета» для формы темы, тема в простой двух- или трехчастной форме (в рефренах, темах для вариаций), тема в форме предложения (один из типичных случаев классических главных партий), тема в виде фразы, мотива (лейтмотив в операх, симфониях, темы-мотивы в «микроминиатюрах», например, А. Веберна). Возникновение микротематизма при функционировании тем в виде мотивов (см. тему «Мотив»).

Фактурное изложение темы: тема-мелодия (в гомофонии), тема-многоголосие (в полифонии, полифонно-гармоническом складе), реже тема-гармония (лейтгармония: И. Брамс. Симфония №3), тема-ритм (лейтритм: А. Берг. Скрипичный концерт); фигурационный тематизм (И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», т. II: прелюдия d moll; Ф. Шопен. Соната bmoll, финал; Н. Римский-Корсаков. «Полет шмеля»).

Тема и общие формы движения- Индивидуальность темы и неиндивидуальность общих форм движения. Местоположение общих форм движения в музыкальной ткани и в музыкальной форме:

фигурационный аккомпанемент в гомофонии (например, «альбертиевы басы»);

моменты «растворения» тематизма в концах середин, разработок, во вступлениях, предыктах, связках, в кодах, кадансах.

Строение темы и внутритематическое развитие. Деление темы на фразы и мотивы (см. тему «Мотив»). Однородные и контрастные темы. Однородная по характеру тема, построенная на одном мотиве (Р. Шуман. «Карнавал»: «Киарина») или на нескольких (Ф. Шуберт. Симфония Cdur: вступительная тема). Контрастная тема с противопоставлением внутри нее фраз и мотивов (классические контрастные главные партии). Составная тема, или тема-комплекс, состоящая в свою очередь из двух или нескольких относительно самостоятельных тем (Ф. Шопен. Полонез es-moll: начальный период). Жанрово-стилистическая принадлежность однородных, контрастных, составных тем.

Приемы и методы внеэкспозиционного развития. Диапазон методов тематического развития от простого повторения до смены темы: повторение, варьирование, ва-

риантность, жанровая трансформация, полифоническое развитие, развертывание, мотивная разработка (включая «растворение» темы в общих формах движения — гамма, арпеджио, трель, репетиция — как последнюю стадию моти.вной разработки), производность тем, новомелодическне образования (эпизодические темы в разработках, характерные вариации), смена новой, контрастной темой (в сложной трехчастной, контрастно-составной формах, в инструментальных и вокальных циклах).

Характерные особенности тематизма и тематического развития в различных стилях, их выразительное значение в связи со стилевым характером музыки. Точное повторение у Ф. Куперена и других французских клавесинистов (повторение рефрена в рондо). Фигурационный и нефигурационный тематизм И. С. Баха, баховское развертывание (неконтрастная мотивная разработка в пределах периода). Мотивная разработка у Й. Гайдна, Л. Бетховена, П Чайковского, А. Бородина и других представителей европеиского симфонизма XVIII—XIX веков («разработочный анализ» тем экспозиции, их освещение с новых сторон). Новомелодические образования у В. Моцарта, Й. Брамса, фигурационный тематизм у Ф. Шопена, тональное варьирование у Ф. Листа. Сопоставление тем у Р. Шумана. Вариационность, вариантность в русской народной песне и у русских композиторов XIX века: М. Глинки, М. Балакирева, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова; развитие этих традиций у С. Прокофьева, И. Стравинского, Б. Тищен-ко; вариационность и вариантность в западноевропейском песенном симфонизме у Ф. Шуберта, Г. Малера. Жанровая трансформация, монотематизм у Ф Листа, А. Скрябина. «Вторгающийся контрапункт», тема-комплекс у Г. Малера. Добавление контрапунктов у Р. Вагнера, А. Скрябина. Имитационно-каноническое развитие у С. Танеева. Тонально-гармоническое варьирование у С. Прокофьева, Б. Бартока, П. Хиндемита. Развертывание у Д. Шостаковича (вариантно-производный метод).

Рекомендуемая литература:

1. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. - М., 1970.
2. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. - Киев, 1972.
3. Т юлин Ю. Строение музыкальной речи. - М., 1969.

Тема 9. Мотив и мотивное развитие.

Мотив как часть темы — носитель индивидуального начала **в** музыкальном произведении. Значение мотивного развития для единства и многообразия произведения. Особая роль мотивной работы в симфоническом развитии от начала классической симфонии до XX века. Мотивы в роли тем в микротематизме.

Определение мотива как наименьшей тематической единицы, скоординированной с однотактом, одной сильной долей в качестве точки отсчета. Интонационная характерность мотива, соотношение в мотиве тематического и метрического начал. Важнейшее условие мотива как тематической единицы — повторяемость, точная или видоизмененная, непосредственно вслед за изложением или на расстоянии. Границы и величина мотива. Определение границ по цезуре, паузе, повторяемости, смене другим мотивом. Возможность паузы внутри мотива (у Ф. Шопена, А. Скрябина). Случаи практической неотчленимости мотива от целой фразы. Понятие фразы как объединения

нескольких мотивов- Протяженность мотива, как правило, один такт (И. Гайдн. Соната для фортепиано Es dur), половина такта (в сложных размерах — И. С. Бах. Французская сюита G dur: жига), два—четыре такта, изредка— восемь тактов — в подвижных и быстрых темпах (Ф. Шопен. Прелюдия № 7: два такта; Ф. Шуберт. Симфония Cdur, финал: побочная партия — четыре такта; Ф. Шопен. Скерцо № 4: 1-я тема — восемь тактов) и три такта, преимущественно в народной музыке. Субмотив, его определение как части мотива, допускающей реальное отчленение, но не обладающей тематической индивидуальностью мотива. Характеристики мотива: жанровые признаки; ритм и мелодический рисунок как определяющие элементы, ладотональность, а также интервалика, метр, фактура, темп, тембр, громкостная динамика, штрихи, регистр и т. п.

Приемы мотивного развития, их общность с приемами развития темы. Полифонические приемы: имитация, канон, контрапункт. Классическая мотивная работа: вычленение мотива, повторение, секвенцирование, варьирование, субмотивное развитие, растворение в общих формах движения- Особые приемы: образно-жанровая трансформация (Ф. Шопен. Соната b-moll: мотивы главной и побочной партий), вкрапление мотива в другую тему (А. Скрябин. Симфония № 3, I ч.: 1-й мотив вступления и тема главной партии; акцентное и временное варьирование у И. Стравинского), полихронность мотивов (сочетание мотивов различной протяженности, от части такта до нескольких тактов — А. Скрябин. Соната № 6; С. Танеев. «Иоанн Дамаскин», III ч.). Выразительное и формообразующее значение этих приемов.

Особое значение начального, «головного» мотива (или мотивной группы), концентрированное отражение в нем главной мысли произведения, развитие его элементов в дальнейшем тематическом процессе (Л. Бетховен. Концерт для скрипки, I ч.: начальный мотив литавр).

Самостоятельность мотивов как «представителей» тем в разработках и кодах (Л. Бетховен. Симфонии: №№ 8, 9, I чч.).

Образное, конструктивное, драматургическое значение лейтмотивов в операх и симфониях (М. Мусоргский. «Хованщина»; А. Скрябин. Симфония № 3).

Мотивы в микротематизме. Микротематизм — разновидность тематизма, где мотивы и фразы выступают в роли тем в экспозиции, а также в форме в целом. Выразительная и конструктивная интенсификация в микротематизме наименьших тематических единиц. Микротематизм у позднего А. Скрябина, К. Дебюсси, А. Лядова, А. Веберна, раннего А. Шенберга, Б. Бартока, Р. Леденева. Фактурная разнородность мотивов-тем: кантиленные обороты, полевки, аккорды, фигурации, репетиции, отдельные звуки-точки. Тяготение к контрапунктированию мотивов-тем и еще большей, предельной концентрации во времени- А. Веберн. Оркестровая пьеса, ор. 6, № 3; пьесы для скрипки, ор. 7: №№ 1, 3. Возникновение на основе микротем тематизма более крупных уровней, например, А. Скрябин. Соната № 6: первичные микротемы внутри предложения главной партии и вторичная, суммирующая тема во всей главной партии произведения.

Рекомендуемая литература:

1. Тюлин Ю. Строение музыкальной речи.- М., 1969.

Тема 10. Масштабно-тематические структуры.

Всесторонность проявлений развития в музыке, их распространение на область временных соотношений внутри музыкальной мысли. Возникновение «ритма построений»; логические соотношения меньших и больших частей на основе мотивно-тематического развития.

Истоки масштабно-тематических закономерностей — планомерно регулярная организация времени, проявляемая на уровне темы. Опора на метрическую размеренность: связь метрической периодичности с повторностью масштабных соотношений и тематических элементов. Возникновение на этой основе периодичных структур (масштабно и тематически неразвитых). Процесс развития музыки: преодоление инерции масштабов, тематических элементов, образование системы неравных соотношений. Борьба инерции и ее преодоление как одно из выражений двусторонности музыкальной формы (конструктивности и процессуальности).

Масштабное развитие как вид музыкального развития, который проявляется через закономерные изменения величины частей музыкальной мысли и тесно связан с развитием мелодическим, гармоническим и иным. Постепенная кристаллизация структур **к** XVIII веку в связи с общестилистическими явлениями: переход к гомофонии, образование классических музыкальных форм, принцип нормативной квадратности; сочетание (как и в более крупных формах) уравновешенности **с** благоприятными для развития условиями.

Проявления масштабного развития в поэзии, аналогичные музыкальным, в построении стихов.

Периодичность (ряд тождественных или сходных построений) как простейшая структура. Частичная периодичность (равенство величины построений при тематическом их различии) и полная масштабно-тематическая периодичность. Распространенность периодических структур в народной музыке, обусловленная их простотой. Смысловые значения периодичности — закрепление, утверждение данного мотива (построения) как цельной единицы; усугубление экспрессии, заложенной в звене периодичности; упрощение восприятия музыки благодаря повторности, а также благодаря членящему ее действию; значение повторности ритмического рисунка для танцевальной музыки; широта диапазона выразительных возможностей — от полной статики (народная колыбельная «Идет коза рогатая») до мощной нагнетательности (С. Прокофьев. «Семен Котко», III действие: остинато).

Отрицательные свойства периодичности — ограничение возможностей тематического развития, чрезмерная расчлененность малых частей, отсутствие завершенности.

Группы периодичностей — сочетания двух или нескольких периодичностей. Разнообразие типов — равенство и неравенство периодичностей по величине; восходящие (по масштабам), нисходящие и смешанные группы. Самый простой и распространенный тип — пара периодичностей. Огромная роль пары периодичностей в народной песне; сочетание принципов повторности, вариацион-ности, дополняющего или ответного контраста; логическая последовательность— от повторности (аа) к обновлению *(ЪЪ* или аіаі). Связь с соотношением «запев—припев» и с принципом поэтического параллелизма. Вариантный и транспонирующий виды пары периодичностей- Более высокие группы трех, четырех и более периодичностей. Известная пассивность самостоятельных структур, объединяющих несколько периодичностей, нединамический характер их логики. В связи с этим их применение в музыке соответствующего типа (П. Чайковский. «Франческа да Римини»: девять периодичностей в созерцательной средней части «Рассказа Франчески»). Возможности активной трактовки периодичностей такого

типа на промежуточных этапах в процессе динамического развития (А. Скрябин. Прелюдия, ор. 11, H-dur второе предложение).

Структура суммирования как отражение активных процессов роста в музыке, облеченного в законченную форму (сочетание активно восходящего развития с уравновешеностью) и как отражение общелогических процессов (развитие мысли от ряда отдельных утверждений к последующему ответу-обобщению). Масштабная сторона суммирования (объединение малых построений крупным) и тематическая сторона (преодоление повторности непериодическим построением). Интенсивность мелодического, гармонического и метроритмического развития при суммировании. Прогрессирующее суммирование (двойное, тройное — 1, 1,2,4,8), ступенчатое суммирование (типа «1,1,2; 2,2,4»- Л. Бетховен. «Аппассионата», финал: главная партия; П. Чайковский. Концерт для фортепиано с оркестром bmoll: второе предложение побочной партии). Явления, аналогичные суммированию в меньшем масштабе (ритмические фигуры типа Ы|-2) и большем (финалы вариационных циклов, оперных актов и т. д.). Универсальная роль структуры суммирования благодаря простоте закономерности, ее динамизму, большим возможностям развития.

Принцип завершающей перемены как ответвление суммирования («перемена в четвертый раз») и как самостоятельный принцип прекращения периодичности новым элементом. Различное число звеньев периодичности, различные приемы завершения.

Структура дробления как обращение суммирования. Значительно меньшая распространенность дробления как самостоятельной экспозиционной структуры типа «2,1,1» (последствия предпочтения активных процессов в музыке); меньшая замкнутость. Обычное сочетание дробления с тематическим вычленением мотива (а в вокальной музыке — частое повторение слов). Усложненные виды дробления (например, «4,2,1,1»). Специфичность жанрово-смысловой трактовки, связанная с более узкой сферой применения (по сравнению с суммированием): отыгрыш, припев, свертывание действия, эффект эха; танец (полька, вальс), танцевальная песня, легкая музыка.

Активный тип дробления, применяемый для разработки и связанный со сжатием построений, учащением движения.

Дробление с замыканием как детализация суммирования (суммирующая часть сама представляет структуру суммирования). Завершающие возможности структуры суммирования; понятие синтаксического каданса («заключительное суммирование»). Соединение синтаксического каданса (1,1,2) с равновеликой начальной периодичностью (2,2) как классическая форма дробления с замыканием. Новое в сравнении с суммированием — дробление в третьей четверти. Значение третьей четверти в музыкальной форме («уклонение от тождества» но Б- Асафьеву, связанное с наибольшей интенсивностью развития перед концом; максимум всевозможных изменений и динамизма. Третья четверть как в малой, так и в крупной форме — зона золотого сечения. Дробление с замыканием как синтез развития по принципу золотого сечения и замыкания синтаксическим кадансом. Динамические возможности замыкающей части. Сложное строение начальных частей (например, «1,1,2, 1,1,2, 2,2,4»). Дробление с замыканием как закономерность репризной двухчастной формы. Прогрессирующие структуры (двойное, тройное дробление и т. д.), их активное истолкование.

Структуры мотивно-тематической симметрии (abba) и полусимметрии (abbe), связанной с тематическим «продвижением» к новым элементам.

Понятие о ненормативных структурах (неквадратных, смешанных).

Значение учета масштабно-тематических закономерностей в анализе как одного из существенных выразительных средств музыки.

Рекомендуемая литература

1. М азе ль Л. О мелодии. - М., 1952.
2. Ройтерштейн М. «Музыкальные» структуры в поэзии Блока.// «О музыке. Проблемы анализа». - М., 1974.
3. Цуккерман В. Бетховенский динамизм в его структурных формообразующих проявлениях.. // «Бетховен». Вып. 2. - М., 1972.

Тема 11. Теория и основные категории музыкальной формы.

Широкое и узкое понимание музыкальной формы. Форма как эстетическая категория — организованная совокупность всех музыкальных средств, служащих воплощению идеи художественного произведения. Форма в узком смысле слова — план развертывания функционально различных разделов и частей произведения, объединяющихся в целостную композицию (возможны более краткие синонимические термины: форма-композиция, композиционный план, композиция).

Необходимость рассмотрения музыкальной формы-композиции с двух сторон:

внешней — выявление места композиции в общей организации музыкального произведения, связь с содержанием музыки, со стилями и жанрами, с эстетическими идеалами (например, широкое распространение свободных форм в XIX веке как проявление раскованности фантазии, свободы творческого духа, игры воображения), с формами бытования музыки (что особенно важно для композиции в первичных жанрах), с психологией восприятия;

внутренней — возможность раскрытия внутренней организации формы-ком-позиции — ее стороны, элементы, связи и отношения.

Место композиции в музыке-Соотношение композиции и драматургии

Две функции композиции: участие наряду с другими средствами в воплощении содержания (семантическая функция) и организация художественного общения, в частности, управление слушательским восприятием (коммуникативная функция). Непрямая и неоднозначная связь композиции с содержанием, обусловленная отчасти влиянием коммуникативной функции. Отношения композиции и драматургии как пример такой непрямой связи.

Определение понятия музыкальной драматургии (способы развертывания музыкального содержания во времени и сама временная организация содержания, нередко членимая на функционально различные фазы). Представление о различных типах драматургии. Конфликтная драматургия, характерная, например, для Л. Бетховена (типичные категории, в которых раскрывается и описывается этот вид драматургии — конфликт, борьба, действие, контрдействие; сопротивление, преграды, преодоление, вторжение). «Волновая» драматургия, фиксирующая динамику и противоречия эмоциональных состояний, характерная для романтиков (категории: борьба чувств, устремленность и сомнения, подъем, рост напряжения и возбуждения, временный спад, кульминация, превышение кульминаций, успокоение). Отличие драматургии повествования от конфликтной и волновой драматургии: события внешнего и внутреннего мира получают в музыке не прямое отражение, а опосредованное через мысли «рассказчика» (категории: сопоставление, монтаж разных явлений и событий, реминисценции, смена ракурса и показ предмета с разных сторон — прием, t род-

ственный «движущейся камере» в кинематографе и характерный в музыке, например, для нединамических вариаций). Реальное взаимодействие этих драматических, лирических и эпических способов развертывания содержания: смешение их в одновременности и чередование во времени. Многоплановая драматургия (Р. Шуман. «Бабочки» — лирическая и карнавальная линия).

Сходство и связь композиции и драматургии — развертывание обоих планов во времени, возможность различных степеней расчлененности, слитности, иерархичности, выделение в них функционально различающихся частей и фаз. Частый параллелизм: совпадение членений, однонаправленность композиционных и драматургических функций. Тяготение типов драматургии к определенным типам форм (например, драматургии повествования — к циклическим, вариационным, рондальным, рапсодическим, к сложнойтрехчастной; волновой драматургии — динамически трактованнойтрехчастности; конфликтной раматургии к сонатной форме).Историческое воздействие драматургии на формирование композиционных принципов. . .-< .

Относительная независимость композиции и драматургии. Случаи их непараллелизма. Возможность осуществления близких «сюжетных ходов» в различных формах и, наоборот, воплощение в одном типе формы различных типов драматургии и разных драматургических решений. Реализация драматургически однородного материала в композиционно дифференцированном целом и противоположный вариант — воспроизведение в композиционно элементарной форме периода сложного драматургического процесса. Достаточно частые несовпадения композиционного и драматургического членений. Упоминавшаяся двойная обусловленность музыкальной формы — не только содержательными задачами, но и коммуникативной направленностью как одна из причин возможного непараллелизма, несовпадения композиции и драматургии.

Важность осознания нетождественности драматургии и композиции и их не всегда прямой связи для понимания музыки и для выбора правильной методологии анализа (в частности, исполнительского: неправомерность исполнительских рекомендаций, исходящих только из анализа композиции).

Категории, понятия музыкальной формы, ее внутренняя организация

Две стороны формы-композиции: «форма как принцип» и «форма как данность» (термины В. Бобровского).

Сопоставимость этих понятий с более общими категориями музыкального языка (исторически сложившейся системы выразительных средств и грамматик, служащей предпосылкой музыкального общения) и музыкальной речи (непосредственных предметов общения, заключающих в себе художественную мысль музыкальных произведений).

Принадлежность формы-принципа сфере музыкального языка. Ее нормативный характер, обобщение в ней типичных композиционных схем различных произведений. Опосредованная связь с содержанием (возможность, например, использования простой трехчастной формы в произведениях самого разного характера). Выразительные предпосылки формы-принципа (упоминавшееся выше тяготение типов драматургии к типам музыкальных форм).

Принадлежность формы-данности сфере музыкальной речи, .художественного «высказывания». Соотношение формы-принципа и формы-данности, раскрывающее диалектику отношений музыкального языка и музыкальных произведений: предшествование формы-принципа форме-данности в процессе сочинения, понимания и исполнительской интерпретации музыкальных произведений.

Архитектоническая и процессуальная сторона музыкальной формы. Процессуальность как естественное следствие временной природы музыки. Необходимость архитектонического начала как фактора, способствующего удерживанию музыкальных впечатлений, сохранению музыкальных произведений в памяти людей. Средства, служащие архитектоническому началу: наличие ограниченного и потому хорошо знакомого слушателю набора композиционных схем со строго определенным количеством и порядком частей, четкая синхронизация тематических, тонально-функциональных и гармонических процессов, высокий уровень иерархичности, симметрия, значительная роль точных повторов и др. Средства создания динамизма: измененный повтор (контактный и дистантный), линии направленных изменений, производный контраст и др. Различная весомость архитектонического и процессуального начала в музыке импровизируемой и сочиняемой, в музыке разных эпох, в различных стилях и жанрах. Классицизм как «золотой век» нормативных композиционных схем- Стремление к стройности, соразмерности, архитектонической ясности, запоминаемости как причина формирования строгих, детально регламентированных композиционных схем. Отражение архитектонической и процессуальной сторон музыкальной формы в музыковедении (Х. Риман, Э. Курт, Г. Конюс, Б. Асафьев).

Важнейшее основание внутренней организации музыкальной формы — тематизм. Понятие темы (музыкальной мысли, положенной в основу развития) и тематического развития. Иерархичность тематической организации. Роль тонально-гармонических средств в выявлении границ темы и в противопоставлении основных, устойчивых и вспомогательных, неустойчивых и дополняющих разделов.

Расчлененность музыкальной формы. Средства членения на разных уровнях формы (контрасты, повторы и др.), объединение частей. Понятие функции, отражающее связь целого и части и определяемое как роль, место части в организации целого. Многообразие, многогранность, неисчерпаемость связей целого и части. Классификация функций, предложенная В. Бобровским: всеобщие функции развития, общие логические, общие и специальные композиционные функции.

Обусловленность композиционной функции части:

а) местом в тематическом процессе (интонационное предварение темы, неполное, оборванное изложение — «предъизложение» темы, изложение темы, повтор, вариация, разработка, производный и коренной тематический контраст, свободное тематическоеразвертывание, отход от тематизма к общим формам движения, возвращение к теме);

б) положением в функционально-гармонической и тональной организации целого, определяющим ее основной или вспомогательный характер (преобладание устойчивости или неустойчивости, отношение к основной тональности);

в) структурно-временной позицией в форме, определяющей, частности, радикальное отличие симметрично расположенных разделов (вступления и коды, экспозиции и репризы) даже при полной тождественности материала.

Композиционная функция как результат взаимодействия структурной и тонально-тематической сторон. Масштабно-временная иерархия структуры. Проявление тонально-тематических функций на разных уровнях структуры (на уровне простых, сложных частей формы и формы в целом).

Параллелизм сторон (например, сочетание структурной позиции середины простой трехчастной формы с использованием разработочных приемов тематического развития

и с наличием тонально-гармонической неустойчивости) как условие яркой очер-ченности композиционных функций: вступления, экспозиции, середины (разработки), предыкта, репризы, коды. Обусловленность параллельного сочетания сторон коммуникативной направленностью музыки — законами восприятия, опытом немузыкального общения (сходные явления в композиции ораторской речи). Художественный эффект рельефности функциональных отношений: ясность, стройность, архитектоничность композиции.

Более свободные сочетания сторон, обозначенных выше, как а, б, в; аб в, а бв, ав б (скобкой отмечено параллельное действие сторон). Несоответствие между структурно-временной позицией части и ее положением в системе тонально-тематических координат музыкальной формы (например, когда часть, занимающая позицию середины трехчастной формы, в тонально-тематическом отношении оказывается дополнением (часто вторая тема в мазурках Ф. Шопена). Параллелизм структурной и тональной стороны в сочетании с необычным тематическим решением (например, тональная реприза при отсутствии тематической; Ф. Шопен. Мазурка, ор. 33, Ddur — использование в середине простой трехчастной

формы, проходящей как обычно в доминантовой тональности, точного тематического повтора, обусловленное желанием композитора изящно и любовно-иронически воплотить народно-танцевальное начало). Слияние соседних структурно-временных позиций в результате совмещения соответствующих тонально-тематических функциональных признаков и отсутствия логической цезуры: вступление-экспозиция, дополнение-середина, разработка-реприза, предыкт-реприза, реприза-кода. Удвоение структурных позиций: двойная экспозиция в концертной разновидности сонатной формы, двойная реприза — инотональная и в истинной тональности. Необычные сочетания различных сторон композиционной функции как источник полиморфизма (многоплановости формы) и смешанных форм (например, различные целостные формы, образующиеся за счет наложения на вариационный принцип тематического развития контуров трехчастности, рондальности или других схем с более или менее ярко выраженными соответствующими тональными признаками, характеризующими степень устойчивости частей). Понятие композиционной модуляции, отклонения, эллипсиса. Основной смысл непараллельного сочетания сторон композиции — гибкость формы в отношении драматургии и скрытой программности. Дополнительные художественные эффекты — необычность, смелость, ощущение импровизационной свободы, раскованности, непреднамеренности высказывания.

Понятие типа изложения как внутренних свойств музыкального материала части, выступающего в качестве «носителя» «представителя» композиционной функции. Наиболее важные свойства музыкального материала, указывающие на функцию части: тонально-гармонические и тематические (например, структурно оформленное изложение темы, ладофункциональная устойчивость и замкнутость, однотональность или модуляционный выход преимущественно в доминантовом направлении как признаки экспозиции). Дополнительные признаки (например, «прощальные переклички» регистров, тембров как знак коды; имитационность как признак середины). Обусловленные законами восприятия приемы, общие для многих видов человеческой коммуникации и в музыке проявляющие себя в разных сферах музыкального языка. Например, целостность, завершенность, архитектоничность, направленность на запоминание, концентрировашюсть, иерархичность как признак экспонирования мысли; аналитичность как прием развития мысли; внезапная ретардация, замедление развития в условиях напряженного ожидания как признак предыкта (действие этого фактора особенно

заметно в случае, когда в предыкте отсутствует классическая доминанта. Л. Бетховен. Симфония № 4, I ч.: предыкт к репризе; соната № 18) и др.

Диалектика соотношения функции и ее «носителя» (внутренних свойств музыкального материала) в конкретном произведении. Двусторонний процесс слухового определения функции части, исходя из свойств материала части и из ее положения зформе. Отражение указанного двойного способа слухового определения функции в методических рекомендациях (например, определять начало коды по аналогии с началом разработки, т. е. не только по ее «типу изложения», но и по положению в фор<ме; определять конец экспозиции, не только основываясь на гармонических и других сигналах завершения, но и сообразуясь с тем, что идет дальше и т. д.).

Темповые и ритмические характеристики музыкальной формы-Темп смены частей (масштабы сменяющих друг друга частей). Широта и краткость дыхания формы как показатель стиля и жанра. Ускорение темпа развертывания формы как одна из тенденций развития в музыкальном произведении.

Временные отношения опорных и вспомогательных частей музыкальной формы — ритм формы. Проявление ритма формы в сменах тематического материала, частей, в тональной организации и в других сферах развития. Пропорции частей как средство смыслового выделения, подчеркивания. Выразительность ритма формы: уравновешенность размеренного ритма формы, возбужденность неравномерных ритмов (таковы, например, пропорции трех-частной формы темы финала скрипичного концерта Л. Бетховена: & т.-f-2 т.+ 8т.; такова острота неожиданно спотыкающегося ритма формы в «Бассо остинато» Р. Щедрина, образующегося из-за неравной выделенности вариаций).

Рекомендуемая литература:

1. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. - М., 1970.
2. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы. // «Теоретические проблемы музыкальных форм и
жанров». М, 1971.
3. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. - М., 1976.
4. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1973.
5. Ройтерштейн М. Тип изложения и структура. «Советская музыка», 1966, № 1.
6. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. - М., 1973.
7. Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке. //«О музыке. Проблемы анализа»- М., 1974.
8. Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии.- М., 1963.
9. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальной формы. В сборнике «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров». - М., 1971.
10. Холопова В. Ритм и форма. «Советская музыка», 1966, № 3.
11. Цуккерман В. Динамический принцип в музыкальной форме. // «Музыкально-теоретические очерки и этюды». - М., 1970.
12. Цуккерман В. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы.// «Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров». - М., 1971.

IV СЕМЕСТР

Тема 12. Период

Период как форма изложения относительно развитой и законченной музыкальной мысли.

Различие понятий «периодичность» в музыке и «форма периода» (периодичность — воплощение принципа повторности в любом участке музыкальной формы независимо от его функции; форма периода — самостоятельная и завершенная структурная единица, связанная с экспозиционной функцией — изложением темы).

Членение периода на более мелкие части: роль мотива как начальной смысловой и конструктивной единицы, возникающей вокруг одной сильной доли.

Объединение мотивов во фразы — более крупные построения, создающие ощутимые цезуры по пути изложения темы; гибкое, подвижное соотношение между мотивом и фразой, зависящее от стиля, общего характера музыки.

Наиболее крупные части периода — предложения, обладающие рядом устойчивых смысловых, конструктивных, тонально-гармонических признаков (относительная или полная законченность музыкальной мысли, выраженная типом каденции, масштабно-синтаксической структуры и т. д.).

Разграничение понятий «тема» и «период» (тема как образно-смысловая единица, период — структурно-функциональная).

Характеристика типов периода, основывающаяся на разных критериях — гармоническом строении, тематическом содержании, структурных закономерностях, общем функциональном предназначении. Необходимость учитывать при определении типов периода весь комплекс указанных признаков.

Гармоническое строение периода. Нередкое построение классического периода по схеме ТДДТ (периоды вопросо-ответиой структуры); ее варианты в последовании функций ТДЗТ. Типичные случаи модуляции в периоде; типы серединной каденции в периоде, типичное соотношение Д—Т между кадансами; более редкое обратное соотношение Т—Д (Л. Бетховен. Соната № 18, менуэт: 1 период)- Другие редкие типы соотношения каденций, например, S—T (Р. Шуман. «Конец песни»: трио), Период, содержащий две одинаковые каденции (Ф. Шопен. Мазурка, ор. 7, № 5, C-dur: *I* период). Построения, выполняющие функцию периода и оканчивающиеся половинным кадансом (А. Скрябин. Прелюдия для левой руки, ор. 9). Особая роль таких построений, выполняющих функцию экспозиционной части темы в главных партиях разомкнутого типа у венских классиков, особенно Л. Бетховена (соната № 1, I ч.: главная партия; соната № 14, финал: главная партия).

Тематическое строение периода. Период повторного строения как наиболее распространенный и в наибольшей степени отвечающий понятию «период» (сходство начальных мотивов в предложениях и различие каденций). Период неповторного строения, членящийся на предложения соразмерные, но тематически не сходные (Л. Бетховен. Соната № 32, II ч.: I период). Период единого строения, не членящийся на предложения (Р Шуман. «Карнавал»: I период). Период из трех предложений (С. Прокофьев. 10 пьес для фортепиано, ор. 75, «Ромео и Джульетта перед разлукой»: 1-я тема; Б. Барток. Багатель, ор. 6, № 6). Периоды с репризным завершением (Р. Шуман. «Отчего?»: 1-я тема). Двойной (сложный) период как особый тип периода из четырех

сходных предложений; их попарное объединение в сложные предложения, где каденции соотносятся по типу простого периода. Отличие двойного периода от повторенного простого, заключающееся в различных каденциях сложных предложений. Частое использование этой формы Ф. Шопеном (этюды, ор. 10: №№ 5, 9, 10), С. Прокофьевым (Концерт для скрипки с оркестром № 2, I ч.: побочная партия; II ч.: тема эпизода D dur, Allegretto). Наличие двойных периодов в музыке ансамблевого типа (Л Бетховен. Квартет, ор. 18, F dur, I ч.: побочная партия).

Более частое применение периодов единого строения, чем периодов повторной структуры в форме отдельных пьес в связи с желательностью дальнейшего, иногда весьма интенсивного развития основной мысли во втором предложении.

Период как часть иной формы. Большая степень завершенности периода, являющегося частью простой формы (двух- или трехчастной), чем в периоде — части сонатной экспозиции (главная партия).

Особая форма, близкая периоду и возникающая в неэкспозиционном участке формы (например, во второй части двухчастной формы развивающего типа, в некоторых серединах однотемных трехмастных форм, в предыктовых, связующих построениях; иногда — в связи с новой, достаточно яркой темой, имеющей в то же время неустойчивый характер — в области промежуточных тем в связующей партии сонатной формы, в эпизодах внутри разработки и т. д.). Признаки формы данного типа — повторное строение на основе сходных частей (предложений), масштабы, типичные для обычного периода; гармоническая и структурная незавершенность как главные условия периода данного типа (Р. Шуман. «Карнавал»: «Благородный вальс», середина; Ф. Шопен. Мазурка, ор.59, №3, fis-moll: кульминационное расширение в репризе; Ф. Шопен. Прелюд № 21, B-dur: середина; Л. Бетховен. Соната № 2, скерцо: тема gis-moll в середине крайних частей сложной трехчастной формы). Возможные термины: «тактометрический период», «период неэкспозиционного типа».

Внутритематическое (мотивное) развитие в периоде; масштабный рост в результате этого развития, частое возникновение различных вариантов неквадратных структур на основе расширений, дополнений. Выразительные возможности приемов расширения, связанных с мотивным развитием, с достижением кульминации-Средства расширения (мелодические, гармонические, масштабно-тематические).

Образно-смысловая и структурная роль дополнений (репризные дополнения резюмирующего характера; дополнения, закрепляющие модуляцию во втором предложении; дополнения, вызванные «расшатыванием» квадратной структуры — расширением во втором предложении и служащие частью, уравновешивающей целое (Л. Бетховен. Соната № 4, I I I ч.: периоды в крайних частях простой трехчастной формы, предшествующей трио).

Более редкие случаи «усечения» в периоде при сокращении второго предложения.

Приемы усечений:

внезапное появление нового музыкального материала («прекращение вытеснением»; М. Моцарт. Симфония gmoll: тема побочной партии);

внезапный «обрыв» непрерывно текущей музыкальной мысли (Дж. Верди. «Риголетто»: вступление к песенке Герцога).

Создание с помощью усечении специфических приемов заклю-чительности (неожиданно быстрый динамический спад, гармоническая незавершенность; Ф. Шопен. Мазурка, ор. 41, № 4, As dur: кода).

Неквадратиость органического типа в периодах, не являющаяся результатом нарушения квадратности. Естественность трех-, пяти-, семитактовых и иных построений, обилие их в куплетах* русской протяжной песни (песня «Из-за гор, гор высоких»; А. Бородин. «Князь Игорь»: хор поселян).

«Мнимая квадратность» в периодах, внешне имеющих квадрат-ность, но членящихся на соразмерные части (Ф. Шопен. Этюд, ор. 10, № 3, Edur: первое предложение периода).

Черты других форм в периоде:

трехчастность на основе периода из трех предложений (Р. Шуман. «Симфонические этюды», № 11; Д. Шостакович. Соната для фортепиано № 2, финал: тема). Трехчастные периоды у С. Прокофьева (концерт для фортепиано с оркестром № 3: тема вариаций), двухчастность в связи с развивающим характером второго предложения неповторной структуры и репризным завершением (П. Чайковский. Симфония № 6, I ч.: тема побочной партии);

рондообразность на основе чередования устойчивых и неустойчивых элементов (Л. Бетховен. Соната № 21, финал: 1-я тема) или чередования контрастных тематических образований (П. Чайковский. Квартет № 3, медленная часть: 1-я тема);

сонатность на основе дополнений, утверждающих в первом предложении тональность Д, во втором — главную тональность (Ф. Шопен. Ноктюрн е moll).

Краткий обзор эволюции формы периода

Форма периода в произведениях И. С. Баха. Период типа развертывания. Его гармоническое строение, направленность к Д или мажорной параллели. Этапы, соответствующие изложению ядра и стадий развертывания, т. е. интенсивного секвенцирования на материале ядра с постепенным удалением от него, и приближением к общим формам движения.

Связь периодов этого типа с экспозицией ранней сонатной формы, возникновение в конце периода закрепления доминантовой тональности (аналог заключительной партии), появление более ярких тематических звеньев в стадии развертывания (аналог побочной партии) — яркие признаки сонатной экспозиции.

Преимущественное использование таких периодов в инструментальных сюитах И. С. Баха (партита е moll: аллеманда); немодулирующих типов периода на основе развертывания в ритурнелях старинной концертной формы (И. С. Бах. Итальянский концерт: 1-я тема), в ритурнелях арий (И. С. Бах. Месса h-moll: ария № 9, I период).

Форма периода в произведениях Д. Скарлатти. Мотивная цепь как основа особого типа периода при отсутствии развитой и тесно сплоченной темы (соната № 39, g-moll, ред. А. Гольденвейзера). Возникновение периодов отчетливо выраженной повторной структуры в главных партиях песенно-танцевального характера (соната № 23, Fdur).

Форма периода в произведениях Й. Гайдна. Частое изложение темы в виде периода повторной структуры с дополнением на tutii в главной партии сонатной формы симфоний («барабанящий бас», иногда являющийся в своем продолжении началом связующей партии). Воплощение, таким образом, тематического контраста (песенно-танцевальная тема и дополнение на общих формах движения; контраст группы инструментов и tutti, контраст динамики: «Лондонская» симфония № 7, D dur). Появление в главных партиях сонат и других инструментальных произведений периодов, -заключающих в себе характерный контраст «сильного» и «слабого» тематических элементов (соната для фортепиано № 29, D dur$_{T}$ ред. Л. Ройзмана; соната № 6, cis moll). Применение PI Гайдном **в** строении тем неквадратных периодов

как средство выражения юмора, скерцозности и т. д. (соната № 17, D dur: менуэт, ред. Л. Ройзмана).

Форма периода в произведениях В. Моцарта. Влияние стиля В. Моцарта на особенности периода (миогомотивность, сопоставление контрастных жанровых элементов внутри тем — «симфонических», танцевальных, кантиленных и др.) и в связи с этим обилие неквадратных периодов в темах главных партий, а также периодов единого и неповторного строения (сонаты: № 14, c moll, № 7, C dur: главные партии). Использование В. Моцартом в симфониях периода симфонического типа (развитого) на основе контраста и взаимодействия различных тематических элементов; включение «барабанящего баса» внутрь предложений периода, усиление контраста внутри темы (симфония g-moll: главная партия; симфония «Юпитер»: главная партия). Незавершенность периодов такого типа, перерастание второго предложения в связующую партию. .

Форма периода в произведениях Л. Бетховена. Дальнейшее усиление контраста внутри развитого периода (симфонического типа), рост его масштабов; насыщение периода интенсивным тематическим развитием (соната для фортепиано № 5: главная партия); появление построений (предложений) в функции экспозиционной части темы в связи с масштабным разрастанием предложений, структурной развитостью, тематической насыщенностью и интенсивностью внутреннего развития; закрепление за вторым предложением периода в главных партиях сонатной формы функции связующей партии (соната № 23: главная партия; соната № 21: главная партия).

Форма периода в творчестве композиторов-романтиков Обособление формы периода, широкое распространение инструментальных миниатюр в форме периода. Интенсивные внутритематнческие процессы; масштабный рост; усиление роли динамического фактора. Дальнейшее развитие тематического контраста. Объединение кратких миниатюр в форме периода в циклы (Р. Шуман, Ф. Шопен, Э. Григ). Широкое использование простых типов периода в музыке, связанной с движением, с народно-бытовой основой (Ф. Шопен. Мазурки и вальсы; Р. Шуман. «Альбом для юношества»).

Традиции симфонического развития в сонатных темах (Р. Шуман. Соната fis-moll: главная партия; Ф. Шопен. Баллады: №№ 2, 4: главные партии).

Возрастание роли законченных, завершенных структур в периодах главных партий сонатной формы Ф. Шуберта, в связи с песенным (жанровым) типом мышления (соната № 4, Es dur: главная партия).

Тенденции музыкального искусства на рубеже XIX—XX веков.

Ослабление действия гармонических факторов в форме периода. Особенно яркое проявление этих тенденций в творчестве импрессионистов.

Форма периода в произведениях К. Дебюсси. Роль фактурных элементов, смен темпа в отчленении периодов от дальнейшего развития в тех произведениях, где особенно сильны звукоизобразительность, пейзажность, красочность (прелюдия «-Паруса»: I период). Сохранение более ясных классических структур в произведениях с ярко выраженным жанровым песенно-танцевальным тематизмом (прелюдия «Дельфийские танцовщицы»: I период; «Остров Радости»: 1-я тема).

Форма периода в произведениях Б. Бартока. Более ясные контуры периода в произведениях, основанных на тематизме народно-жанрового склада; опора в периодах на

мотивно-вариантную периодичность, на сцепление нескольких звеньев таких периодично-стей (соната для двух фортепиано и ударных, II ч.: 1-я тема). Ослабление роли периодичности в произведениях, основанных на тематизме импрессионистического склада.

Форма периода в произведениях Д. Шостаковича. Применение широко развитых периодов, основанных на внутритематическом развитии особого типа («тематически-концентрированное развертывание», по В. Бобровскому, с появлением «тем-эмбрионов»; квартет № 4, Andantino: 1-я тема). Ослабление гармонических факторов расчлененности; полифонизация фактуры, стирающая грани между предложениями периода, между периодом и последующим изложением.

Форма периода в произведениях С. Прокофьева. Ясная классическая основа мышления; опора на квадратность, на четкое соотношение каденций внутри периода. Частое применение двойных (сложных) периодов (симфония № 6, I ч-: побочная партия); периоды из трех предложений («Классическая» симфония, 1 ч.: побочная партия), особый тип «трехчастного периода» («Детская музыка» № 3).

Далекие тональные сдвиги внутри периода («Любовь к трем апельсинам»: первая тема марша); транспонирование предложений в далекие тональности («Ромео и Джульетта перед разлукой»: 3-я тема B-dur; концерт для скрипки с оркестром № 2, медленная часть: 1-я тема).

Рекомендуемая литература

1. Мазель Л. Заметки о тематизме и форме в сочинениях Бетховена раннего и среднего периодов. В сборнике «Бетховен». Вып. 1. - М., 1971.
2. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена. - М., 1970.

Тема 13. Простые формы.

Общее определение простых форм (двух- и трехчастных), основывающихся на форме периода в изложении первой темы и не содержащих в последующих частях форм более сложных, чем период (возможность появления в этих частях особых форм периода— см. стр. 48—49).

Выразительные возможности простых форм, их логическое и структурное совершенство, позволяющее сочетать краткое изложение начальной мысли с ее более или менее интенсивным развитием и завершением. Широкое применение их в жанре инструментальной миниатюры, в вокальной музыке.

Различные структурные варианты простых форм, зависящие от строения разделов, следующих за изложением первой темы. Функции развития и завершения, создающие единство формы в целом и дающие различные типы двухчастной и трехчастной форм, на общерепризной основе, иногда без достаточно точной дифференциации данного типа (объединяющий их термин — «простая репризная форма»). Сравнительная редкость использования простой формы контрастного типа (контраст — сопоставление в рамках двухчастной формы особенно труден ввиду отсутствия репризы; краткость частей не обеспечивает должной смысловой связи). Более часто возникающее контрастное сопоставление тем в трехчастной форме (контраст, замкнутый повторностью).

Простая двухчастная форма

Возникновение простой двухчастной формы на жанровой песенно-танцевальной основе; типичные соотношения: песня—танец, запев—припев, танец—отыгрыш, танец из «двух колен» и т. д. Частое применение в таких случаях структуры пары периодичностей вариантного или контрастного типа (Л. Бетховен. Соната № 16, финал: 1-я тема). Соразмерность частей формы; преимущественно квадратное их строение.

Двухчастная безрепризная форма

Контрастного типа:

контраст типа сопоставления. Наиболее частые случаи возникновения двухчастной безрепризной формы в жанрах вокальной музыки в связи с объединяющей ролью текста. Наличие этого типа в куплете (Д. Шостакович. «Из еврейской народной поэзии», № 4) или в целом произведении (Н. Римский-Корсаков- «Ель и пальма»). Сравнительно редкие случаи появления таких форм в инструментальной музыке; их характерность для стиля Р. Шумана (в жанре миниатюры; цепь контрастов внутри протяженных форм сюитного типа; «Бабочки», № 7). Преимущественно жанровый характер контраста, наличие в этих случаях в частях разных тональностей или ладовое их сопоставление; менее резко выраженный тип контраста при соотношении темы и общих форм движения (вторая часть типа отыгрыша или дополнения). Роль таких форм в танцевальной музыке (Ф. Шопен. Вальс, ор. 64, № 2, cis moil: тема крайних частей);

тип формы, где контраст во второй части является производным от первой темы: промежуточный тип таких форм (появление элементов развития во второй части при ее относительной тематической яркости и наличии особого типа периода—см. стр. 48-49. Ф. Шопен. Фантазия f- moll: тема вступления).

Развивающего типа:

вторая часть как вариант первой (продолжающий тип развития, меньшая степень экспозиционности, тональное единство) (И. Брамс. «Колыбельная», ор. 49, № 4);

вторые части с признаками более интенсивного, нередко разработочного развития (тонально-гармонического, структурного, масштабно-тематического; Ф. Шопен. Этюд, ор.25, №1, As-dur). Частое применение двухчастной формы развивающего типа в частях сложных форм, в рондо (строение рефрена), в куплетах песни, в инструментальных миниатюрах.

Двухчастная репризная форма

Часто возникающая во всей форме структура дробления с замыканием, легко совмещающаяся с ее логикой и масштабами (Э. Григ. Баллада: тема). Структура периода повторного строения в первой части, нередко модулирующего, как правило, квадратного. Преимущественно квадратное строение второй части, членящейся на разделы «третьей четверти» (момент развития) и репризы (одно предложение, часто синтезирующее черты обоих предложений первого периода). Типичные приемы развития в «третьей четверти» — дробление, секвенцирование, мотивное вычленение. Применение двухчастной репризной формы в темах вариаций, а также в инструментальных миниатюрах (А. Скрябин. Прелюд, ор. 11, № 2, a-moll; С. Прокофьев. «Мимолетность» № 18), в рефренах рондо.

Двухчастная форма промежуточного типа, где вторая часть ясно членится на развитие и возврат, однако без точной тематической репризы (Ф. Шуберт. Вальсы, ор. 9: №№ 2, 8, 14).

Старинная двухчастная форма

Ее роль в частях инструментальных сюит И. С. Баха, в инвенциях, прелюдиях. Различные структурные варианты этой формы в зависимости от жанра. .

В инвенциях и прелюдиях большая текучесть и свобода построения частей старинной двухчастной формы, основанных на развертывании, имеющем сквозной, непрерывный характер; И. С. Бах. Двухголосная инвенция С dur; прелюдии С dur, с moll из I тома «Хорошо темперированного клавира». Более четкое строение частей сюит (аллеманды, куралты); повторение частей (периода типа развертывания и второй части). Наличие во второй части серединной каденции в S, членящей ее на собственно развивающую часть и постепенный тональный возврат. Увеличение размеров вторых частей, включающих два этапа развертывания (развитие и возврат). Вариант этой формы в сарабандах, основанный на квадрат-ности всех частей (первого периода, развивающей части и тонального возврата). Приближение этого варианта формы к трехчаст-ной безрепризной (И. С. Бах. Французская сюита d moll: сарабанда). Элементы, сближающие тип старинной двухчастной формы со старинной сонатной формой (модуляция в Д в I периоде с закреплением, возврат в Т в конце второй части с тематически тождественным закреплением; непрерывность развития как одна из сторон сонатной формы; И. С. Бах. Партита е moll: аллеманда).

Простая трехчастная форма

Трехчастная форма как более развитый структурный вариант двухчастной репризной формы (в этапах развития и завершения).

Промежуточный тип формы между двухчастной репризной и простой трехчастной, возникающий в случае использования в репризе сжатого периода единой структуры или одного расширенного предложения (наличие квадратного периода повторного строения в первой части и нарушение точных пропорций соответствия масштабов крайних частей). Размеры развивающей части, степень структурного, тематического, тонально-гармонического развития: «третья четверть» формы или ее середина (Л. Бетховен. Соната № 15, Andante: I ч. формы до трио; Д. Шостакович, Прелюдия, ор. 34, № 10, cis moll).

Трехчастная форма развивающего типа (однотемная)

Развивающий характер середины, имеющий следующие виды: середина на основе транспозиции первой темы с сохранением ее структуры (Р. Шуман. «Смелый наездник»);

середина развивающего характера с признаками разработочного развития (мотивное дробление, секвенцирование, наличие доминантового предыкта). Частое употребление этого типа формы в крайних частях менуэтов и скерцо классических сонатных циклов. Возникновение сонатных соотношений между крайними частями (модуляция в Д с закреплением в I периоде и однотональное развитие со сходным завершением в репризе; черты разработочности в середине; Л. Бетховен. Соната № 3, скерцо: крайние части сложной трехчастной формы). Усиление признаков сонатности: в случае тематической дифференциации двух предложений периода (период неповторного строения), изложенных в начале в разных тональностях (Т—Д) и объединенных в репризе (Т—Т). (В. Моцарт. Соната № 4, Es dun менуэт II). Характерность формы развивающего типа и для инструментальных миниатюр (С- Прокофьев. «Мимолетности»: №№ 6, 12), для строения куплета или формы целого в вокальной музыке (П. Чайковский. «День ли царит»).

Трехчастная форма контрастного типа

Типы середин, различающиеся по степени контраста:

яркий контраст типа сопоставления, основанный на последовании разных тем, контрастирующих в образном отношении: по жанру, тональности, иногда — темпу (двухтемная трехчастная форма).

Возможность сопоставления частей, контрастирующих более ярко, чем в двухчастной форме контрастного типа (наличие замыкающей репризы), в связи с этим сравнительно более частое употребление трехчастной контрастной формы в жанрах инструментальной музыки. Характерность использования ее для формы миниатюр, объединенных сюитным принципом (Р. Шуман. «Венский карнавал», II ч.: Романс). Элементы сонатности (сонаты без разработки), выражающиеся в возвращении в коде темы середины в главной тональности (А. Скрябин. Мазурка, ор. 25, № 3, e-moll);

Контраст, основанный на иных средствах выразительности, но не вырастающий до значения новой контрастной темы по степени индивидуализации, оформленности и т.д. Возникновение в таких случаях «периодов особого типа» (Л.Бетховен. Соната №2, Менуэт: Iч. формы до Трио; Р.Шуман. «Карнавал»: Благородный вальс).

контраст темы и «не темы» (общих форм движения) с иной фактурой, ритмом и т. д. (Л. Бетховен. Соната № 3, финал: 1-я тема).

Повторение частей в простых формах, способствующее масштабному росту ее разделов; часто возникающее при этом фактурное орнаментальное варьирование. «Разукрашивающий» характер орнаментики, не влияющий на уровень динамики; характерность использования такого варьирования в произведениях венских классиков; Ф. Шуберта, Ф. Листа. Приемы экспрессивного орнаментального варьирования, употребляемые в медленных частях циклов венских классиков и связанные с опеванием мелодических устоев проходящими и вспомогательными альтерированными звуками (Л. Бетховен. Соната № 5, Andante: реприза сложной трех-частной формы).

Типы реприз в простой трехчастной форме в связи со сквозным развитием и динамизацией. Характерные приемы динамизации, разделяющиеся на внешние и внутренние.

Внешние средства: усиление динамики, уплотнение фактуры, ритмическое развитие.

Более глубокие внутренние средства динамизации: структура реприз (сжатие или расширение), гармония (повышение неустой-

чивости за счет отклонений, секвенций), мелодия (более напряженное достижение кульминации. Ф. Шопен. Прелюд № 21. B dur).

Совмещение внешних и внутренних приемов динамизации в. особо ярко динамизированных репризах (П. Чайковский. Симфония № 6, финал). Полифонически динамизированные репризы: изложение темы обеих частей в контрапункте (М. Мусоргский. «Картинки с выставки»: «Два еврея»).

«Теневые» или ослабленные репризы, их экстенсивный характер (убывание динамики, разряжение фактуры, структурные сокращения; С. Прокофьев. «Мимолетность» № 15). Редкие случаи возникновения таких реприз в связи с общей направленностью драматургического развития в них, избегающей поступательного движения. Распространенность подобных реприз в стиле К. Дебюсси («Лунный свет»).

Особые виды простой трехчастной формы:

безрепризная трехчастная форма, возникающая в замкнутой структуре, включающей три стадии — изложение темы, развитие ее и завершение на новом тематическом материале. Зависимость от жанра, стиля, положения в форме целого, различной степени контрастирования, самостоятельности, развитости частей (Ф. Шуберт. «Весенний сон»: строение куплета, квартет dmoll, II ч: тема; Ф. Шопен. Баллада № 3: центральный эпизод As dur);

трехчастная форма на основе периода с серединой (первая часть — предложение в функции периода; развивающая часть и репризное завершенное предложение). Возможность объединения крайних частей формы на основе периода, «рассеченного» серединой (А. Скрябин. Прелюд для левой руки, ор. 9; И. Брамс. Соната для скрипки № 1, G dur: главная партия).

Рекомендуемая литература:

1. Цуккерман В. Динамический принцип в музыкальной форме. В сборнике «Музыкально-теоретические очерки и этюды». - М.1970.

Тема 14. Сложные формы

Возникновение сложных форм как проявление общей исторической тенденции музыки — постепенного сближения в рамках одного музыкального произведения отдаленных, неродственных поначалу, тематически образных, жанровых, темповых, а впоследствии и стилистических элементов. Циклический и оперный жанрово-тематмческий контраст сопоставления в роли исторически исходного прототипа контраста в сложных формах Значительные тематические, жанровые, темповые и метрические контрасты уже в ариях da capo А. Чести, А. Страделлы, А. Скарлатти. Тематические контрасты в репризных композициях танцев в старинной сюите. Влияния контрастов tutti и solo, применяемых в староконцертной форме. Принцип репризы, увеличивающий завершенность и целостность контрастной формы и радикально отличающий сложные формы от циклических. Преодоление «сложенности», «составленности», увеличение внутренней связности, органичности сложных форм как одна из тенденций их последующего исторического развития.

Разрастание простых форм как другой путь становления сложных форм, приводящий к сложной трехчастной форме с мало контрастной, вариантной развивающей динамичной средней частью (также в ариях da capo А. Скарлатти). Увеличение контрастности средней части — последующий исторический этап.

Сложная трехмастная форма. Строение, композиционная логика. Главный композиционный признак сложной трехчастной формы — первая часть, написанная в форме, более сложной, чем период (простые формы, особенно однотемная трехчастная как исходная норма; вариации, рондо, сложная трехчастная форма, соната как последующие исторические усложнения и модификации). Тональная и гармоническая завершенность в классической музыке, неустойчивые или модулирующие окончания в музыке последующих стилей (Ф. Шопен. Прелюдия Des dur, мазурки: ор. 59, № 3, ор. 50, № 3. скерцо li moll, вальс Ges dur; С. Прокофьев. Соната для скрипки и фортепиано № 2, скерцо)-

Характер контрастирования частей (контраст сопоставления): появление нового тематического материала без предварительной подготовки, после глубокой цезуры, создаваемой структурной, тематической и тонально-гармонической завершенностью

первой части, нередко усиленной благодаря дополнениям. Тональные соотношения, также характеризующие самостоятельность и циклическое «прошлое» частей: сохранение ладотональности, одноименная тональность, тональности субдоминантового направления.

Две потенциальные опасности при выборе контрастирующего материала: вялость, недостаточная свежесть контраста и неорганичность. Создание необходимой полноты контраста посредством использования семантических и конструктивных противопоставлений, массового начала — индивидуальному, моторности — песенности, мажора — минору, tutti — solo, мужских ритмических окончаний — женским, скачков — плавному движению, аккордового сопровождения — фигурационному, ямбического — хореическому, стаккато — легато и т. д. Увеличение полноты и силы контраста с ростом формы.

Два типа средних частей в классической музыке — трио и эпизод.

Структурные особенности трио, обусловленные его циклическим происхождением: нормативная форма, обычно простая, реже — период (Ф. Шопен. Мазурки: ор.7 № 4, ор.17 № 1), песенно-танцевальная или моторная жанровая основа, иногда следы фактуры инструментального трио. Плавный переход к репризе как проявление принципа заполнения скачка и тенденции движения от расчлененности к слитности. Более редкие случаи связывания первой и второй частей (Ф. Шопен. Баркарола). Тематическое, композиционное и тонально-гармоническое оформление переходов.

Структурные особенности эпизода, генетически связанного со средними частями арии da capo (но отличающегося от них значительностью контраста): сквозное развитие, преобладание процессуального начала над архитектонической уравновешенностью, серединный тип изложения (тональная и структурная неустойчивость), отсутствие нормативной целостной формы (Л- Бетховен. Соната, ор. 7, Es-dur, Largo, соната № 16, Adagio; Ф. Шуберт. Соната, ор. poslh 147, H-dur, Andante).

Влияние типа средней части на характер репризы: тяготение трио к репризе da capo (иногда преодолеваемое). Ф. Шопен. Ноктюрн с moll и полонез с moll; импульс к сквозному непрерывному развитию, к динамизации и изменениям репризы, исходящий из средних частей типа эпизода.

Возникновение между трио и эпизодом промежуточных звеньев, например, оформленные, но динамически трактованные средние части (Ф. Шопен. Ноктюрн, ор. 9, № 3; Ф. Шуберт. Соната С dur, Andante (1815 г.).

Многосоставные средние части, развивающие свойственный сложной трехчастной форме принцип контрастного сопоставления в сторону множественности и приближающий форму к контрастно-составной (Ф. Шопен. Первый вальс — отражение слитно-сюитной формы вальса; полонез fis moll). Предпосылки такой модификации трехчастной формы: прочность, создаваемая принципом репризы. Средние части, вариантно развивающие материал крайних частей (Э. Григ. «Лирические пьесы»: «Минувшие дни»; М. Балакирев. Полька h moll). Несамостоятельные средние части-связки (Ф. Шопен. Мазурка, ор. 41, № 4).

Типы реприз: точная и измененная. Различный характер изменений: варьирование (Л. Бетховен. Соната № 15, Andante); красочное обновление тонального плана (М. Равель. «Гробница Ку-перена»: менуэт), начало в другой тональности (Ф- Шопен. Мазурка, ор. 59, № 1; экспромт Fis dur). Синтетическая реприза (Ф. Шопен. Полонез с moll). Предельный тип синтетической репризы в упомянутом менуэте М. Равеля — полифоническое совмещение тем. Изменение масштабов репризы по сравнению с экспозицией — расширение и сокращение. Обычное отсутствие повторов в репризе.

Частые сжатия ретризы (Э. Григ. Фортепианная соната: менуэт) и сокращения (С. Прокофьев. «Золушка»: гавот; П.Чайковский. Вальс fis moll). Различные причины, вызывающие сокращения: полное раскрытие основной темы при ее широком показе в рамках экспозиции, особо распространенный случай (наиболее яркий пример — Ф. Шопен. Ноктюрн, ор. 55, № 1, f moll — сокращение показа основной темы с 48 тактов в экспозиции до 4-х тактов в репризе, связанное с особым драматургическим замыслом)- Наличие развитой коды, допускающее сильное сжатие репризы при сохранении масштабного равновесия формы. Драматургическое переосмысление соотношения частей (Ф. Шопен. Прелюдия Des clur). Сокращение репризы (при отсутствии коды) как средство акцентирования значимости средней части (Ф. Шопен. Вальс, ор. 70, № 1).

Динамизация репризы (Ф. Шопен. Ноктюрн и полонез с moll) как проявление более тесной внутренней связности частей и трансформации образа. Предпосылки динамизации, содержащиеся как в самом характере основной мысли, так и в драматургических проиеосах средней части. Динамизация репризы посредством «ком-позицпоного отклонения в разработку сонатной формы» (В. Бобровский) — Л. Бетховен. Симфония №3: траурный марш. Драматизация репризы в романсе С. Танеева «Менуэт».

Дополнительные части — вступление и кода — как признак исторически возрастающей органичности, целостности сложной трехчастнон формы. Многообразие драматургических функций вступления (Ф Шопен. Полонез As-dur — активизация внимания и подготовка к восприятию яркой темы; Ф. Шопен. Полонез fis-moll — оттенение и подготовка патетической основной части тревожным, смятенным настроением вступления). Композиционные закономерности коды. Частое отражение в ней тематического материала средней части в главной тональности (В. Моцарт. Соната № 17, Adagio). Сближение тем (Ф. Шопен. Фантазия-экспромт; Л. Бетховен. Соната № 15, Andantino). Продолжение и завершение драматургического процесса в коде (Л. Бетховен. Соната №4, Largo).

Д р а м а т у р г и я сложной трехчастной формы. Контраст сопоставления и глубокая цезура как факторы, препятствующие осуществлению конфликтной пли волновой драматургии, разрывающие единство сюжетного развития. Способы преодоления «сопротивления формы» — динамизация, размыкание частей, возрастание драматургической роли связующих построений (Ф. Шопен. Скерцо № 4—резкая драматизация связки к средней части, компенсирующая недостаточную для такой крупной формы степень тематической и образной новизны трио по сравнению с первой частью), тематические связи, линии сквозного развития, часто возникающие черты сонатности (П Чайковский. Симфония № 5, медленная часть).

Более обычная, «коренная» логика драматургического развертывания в сложной форме — логика повествования. Возможная временная драматургия, погружение в воспоминания (в жанре траурного марша; Э. Григ. «Лирические пьесы», ор. 57: «Минувшие дни»).

Сфера применения сложной трехчастной формы. Использование ее в цикле в качестве самостоятельных пьес. Употребление формы с трио в жанрово-танцевальиой и скерцозной музыке. Преимущественное применение формы с эпизодом в более медленной музыке лирико-драматического характера.

Повторение частей в сложной трехчастной форме (й. Гайдн. Соната, ор.13 № 2, E-dur, финал; Л. Бетховен. Симфонии: №№ 4, 7, скерцо). Двойная трехчастная форма,

образующаяся при повторении частей в новых тональностях (М. Глинка. «Руслан и Людмила»: Марш Черномора в концертной обработке Ф. Листа).

Влияние драматургии простой формы на сложную: С. Рахманинов. Прелюдия g moll — волновая драматургия, психологически мотивированные переходы между частями, влияние тематизма первой части на среднюю часть, более тесная внутренняя тонально-гармоническая взаимосвязь частей.

Воспроизведение драматургии сложной формы в простой форме: С. Прокофьев. Классическая симфония, гавот—субдомннанто-вая тональность средней части как показатель ее относительной самостоятельности, устойчивое гармоническое изложение в средней части, четкая квадратная форма, завершенная каденцией, характер мюзета, контраст сопоставления, отсутствие связок. Аналогичный случай — Ф. Шопен. Мазурка, ор.17 № 2.

Форма, п р о м е ж у т о ч н а я между простой и сложной трехчастной. Ее главный композиционный признак: крайние части в форме периода и средняя часть, написанная в простой форме (Л. Бетховен. «Багатель», ор. 119, gmoll).

Влияние пропорций промежуточной формы на характер контраста: значительная драматургическая, смысловая сцепленность частей (Ф. Шопен. Ноктюрн b moll— сохранение фактуры сопровождения, мелодического устоя f^2, выбор для средней части тональности доминантовой сферы, более близкой, чем субдоминанта, психологическая мотивированность в образном соотношении частей).

Промежуточные формы с тематической последовательностью периодов АВСДА и АВСА, часто связанные с традицией народного «многоколенного» танца, с формами, включающими в себя многосоставные средние части (Ф. Шопен. Мазурки: ор.7 № 3, ор.30 №№3,4). Выразительный эффект таких форм — впечатление импровизационной свободы, игры фантазии.

Промежуточная форма с экспозицией в виде периода и репризой в простой трехчастной форме. Динамизм этой «прогрессирующей формы» (В. Цуккерман). П. Чайковский. «Иоланта»: ариозо Иоланты, «Ромео и Джульетта»: побочная партия в репризе, симфония № 4: главная партия; А. Скрябин. Этюд, ор. 8, № 10.

Промежуточная форма как один из источников образования концентрической формы (Ф. Шуберт. «Приют»), сложная двухчастная форма.

Композиционные варианты: сопоставление простых форм, простой формы и периода, простой и сложной. Различные соотношения частей по степени их весомости в связи с разными масштабными пропорциями частей и их функциональной трактовкой (в частности, первая часть в роли развитого вступления или вторая — в роли коды). М. Мусоргский. «Песни и пляски смерти»: «Сере-, нада», пьеса для фортепиано «Размышление»; М. Глинка- «Руслан и Людмила»: ария Руслана, ария Ратмира; романсы: «Давно ли роскошной ты розой цвела», «К ней»; П. Чайковский. «Пиковая дама»: ариозо Лизы из 2-й картины; В. Моцарт. «Дон Жуан»: дуэт Дон Жуана и Церлины.

Выразительный смысл сложной двухчастной формы — выдвижение на первый план перелома в движении мысли, обнажение момента связи, отношения составляющих форму контрастных разделов частей, что естественно вытекает из большего, чем в сложной трехчастной форме, драматургического равноправия частей. Необходимость более явной мотивированности выбранного контраста в сравнении со сложной трехчастной формой. Большая употребительность сложной двухчастной формы в камерной вокальной и оперной музыке в связи со скрепляющей ролью текста и драматического действия. Две крайние композиционно-драматургические трактовки

формы: с динамическим и контрастно-составным сопряжением частей (ср. романс П. Чайковского «Мы сидели с тобой» и арию Руслана из II действия оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки). Типичные образные контрасты: задумчивости и решительности, скорби и просветленности, прошлого и настоящего и т. п.

Мотивированность в соотношении частей сложной двухчастной формы в инструментальной музыке: внутренняя программность (Ф. Шопен. Ноктюрн, ор. 15, № 3, g moll), использование типичного для песенного жанра образного соотношения частей в ноктюрне № 13 Д. Фильда.

Элементы репризности в сложных двухчастных формах: возвращение мелодического устоя «е» в романсе «Мы сидели с тобой» П. Чайковского, воспроизведение в конце формы дополнения к первой части в упомянутом ноктюрне Д. Фильда и др.

Рекомендуемая литература:

1. Цуккерман В. Динамический принцип в музыкальной форме.// «Музыкально-теоретические очерки и этюды», вып. 1. - М., 1970.

Тема 15. Концентрические формы

Родство и различие понятий обрамления и репризности; общий прием замыкания возвратом, различия в пропорциях и неодинаковой значительности частей (преобладание центральной части над крайними).

Типы обрамления. Внешнее обрамление – вступительное и заключительное построение в аккомпанирующей партии на основном тематическом материале (П.Чайковский. «Закатилось солнце») или контрастном материале (П.Чайковский. «Кабы знала я»). Внутреннее обрамление – окаймляющее значение крайних частей трехчастной формы (Н.Римский-Корсакков. Песня идийского гостя; С.Прокофьев. «Ромео и Джульетта»: «Патер Лоренцио»).

Происхождение концентрической формы:

от принципа обрамления. Окружение трехчастной формы как источник концентричности (если основное содержание заключено в пределах трехчастной формы, крайние же части играют роль предисловия и послесловия (Ф. Шопен. Баллада As dur: строение второй части; П. Чайковский. «Серенада для струнного оркестра»: Элегия);

внутреннее развитие простой трехчастной формы посредством «расшифровки» ее средней части, расширяемой до трехчастности (основное содержание заключено в крайних частях — Ф. Шопен. Мазурка, ор. 41, № 2). Возможность структурно обосновать концентрическую форму как двойное обрамление центра:

A B C B' A.

i и i

Определение концентрической формы — форма с зеркально симметричным расположением двух или более пар частей относительно центра. Признак концентрической формы — отсутствие общих реприз до центра (отличие от рондо). Наличие или отсутствие главной цезуры между I и II частями (а также между IV и V) как черта,

выявляющая зависимость концентрической формы от обрамления или, наоборот, смягчающая эту зависимость.

Художественное (содержательное и конструктивное) значение концентрической формы- Больший, чем в трехчастной форме, диапазон контрастирования: возможность выйти за пределы контраста двух образов, притом не только не пожертвовав завершенностью, но, напротив, усилив ее развитием зеркальной симметрии. Стилистические импульсы для возникновения и культивирования концентрической формы. Возросшая в XIX веке насыщенность и индивидуальная яркость отдельных образов как потенциальная опасность для цельности произведения; усиление организующих моментов формы как естественный противовес указанной тенденции. Связь с принципом одночастной формы, требующей повышенной (по сравнению с I частью цикла) завершенности. Возможность утверждения основной мысли в конце как результата многих лерипетий. Обрамляющие высказывания «от автора». Осуществимость значительного числа градаций экспрессии в пределах одного образного типа (П. Чайковский. Квартет № 2, Andante: крайние части). Значение стройности в расположении элементов как символа художественной красоты (Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане»: ария Лебеди).

Причины сравнительно небольшой распространенности концентрической формы — известная сложность формы и сильнее, чем в трехчастной форме, выраженное сопротивление поступательному ходу развития.

Некоторые области применения концентрической формы: программная музыка, картинно-живописные, повествовательно-эпические, балладные произведения.

Инверсия в последовании образов («правая» часть формы в сравнении с «левой») как средство драматургии, как показатель нового соотношения образов (в произведениях значительных масштабов).

Особое смысловое значение центра симметрии в некоторых образцах концентрической формы и близких ей (Ф. Шопен. Баллада As dur: «образ русалки»; Р. Вагнер. «Тангейзер»: тема Венеры в увертюре; А. Бородин. «Князь Игорь»: обращение к Ярославне в арии Игоря; Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане»: «раскрытие тайны» в арии Лебеди; П. Хлндемит. Скетч «Туда и обратно*: монолог Мудреца, определяющий инверсию действия).

Структурные типы концентрической формы. Простая и сложная форма; форма а в с в а как «промежуточная» с точки зрения трехчастности, но простая с точки зрения концентричности (части не превышают периода). Формы, трактуемые как трехчастные (контраст между А и В значительно превышает контраст между В и С — П.Чайковский. «Франческа да Римини»). Формы, трактуемые только как пятичастные (контрасты частей относительно равноправны — Ф.Шопен. Баллада As-ur; Дж.Верди. Реквием: Офферторий). Возникновение вариантно-двусторонних связей благодаря многочастности концентрической формы (двойная связь на уровне целой формы А--В- С -В-А см. «Приют» Ф.Шуберта). Тип А В С В А с тематической связью всех нечетных частей (Ф. Шопен. Мазурка, ор. 41, № 2; Ф.Лист. Цикл «Венеция и Неаполь»: I ч. тарантеллы); значение этих связей как дополнительного объединяющего средства; возникновение рондообразно-сти второго плана.

Развитие в жанре марша формы, содержащей «трио к трио» (М. Ипполитов-Мванов. «Юбилейный марш»). «Двухстепенное трио» в произведениях иного жанра (П.Чайковский.«Франческа да Римини»).

Центральный эпизод как вставка, прерывающая развитие и разъединяющая родственные части (П.Чайковский. «Думка»).

Различные виды сплетения собственно концентричности с обрамлениями. Проникновение обрамляющего элемента «внутрь» частей формы (Ф. Шопен. Баллада As dur: «тема качания»); усиление симметрии и удлинение симметрической цени посредством ряда обрамлений основного ядра формы (Ф.Шуберт. «Приют»; Н.Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане»: ария Лебеди — образование девятичастной формы благодаря обрамлению с перестановкой его частей).

Сонатная форма с обрамлением, центральным эпизодом и зеркальной репризой как развитой вариант концентрической формы, сочетающий высокую симфоничность, образное богатство и полную завершенность (Р. Вагнер. «Тангейзер»: увертюра).

Преодоление статических свойств симметрии благодаря сквозному динамическому развитию. Частое преобразование реприз, наличие в них общих кульминаций. Применение общих закономерностей одночастно-поэмной формы — сжатие частей (реже — расширение) и связанное с этим смещение центра «в'право», прогрессирующая слитность частей, трансформация образов. Зеркально расположенная слитная сюитность со сжатием частей и с элементами соиатности (М Глинка. «Ночь в Мадриде»). Образование единой волны зеркально-регистрового развития при непрерывном развертывании мелодии (Р. Вагнер. «Мейстерзингеры», III действие: вступление).

Концентрическая форма в XX веке. К. Дебюсси. Цикл «Море»: «Игра волн»; цикл «Образы»: «Жига» и «Ароматы ночи». Менее отчетливые очертания формы в связи с особенностями тематизма К. Дебюсси и смягченной контрастностью частей; свертывание реприз. Родственные черты тематизма и колорита при более ясной расчлененности в произведениях Б. Бартока. Квартет №5: Adagio molto; цикл «На вольном воздухе»: «Звуки ночи»; «Музыка для струнных, ударных и челесты»: Adagio.

Преобладание сквозного развития и свободной (иногда — синтетической) репризности в произведениях Д. Шостаковича (квартет № 8, I ч.; квартет № 9, III ч.; квартет № 13). Приближение к концентрической форме—симфония № 11, I ч.

Концентрическая форма на других уровнях — в уменьшении и увеличении. Часть более крупного целого (Р. Шуман. «Порыв» и «Причуды»: крайние части; П. Чайковский. Квартет № 2: I ч. Andante; Ф. Шопен. Баллада As dur, II ч. как уменьшение формы целого). Подобия концентрической формы в планировке цикла; П. Чайковский. Симфония № 3 — моторность четных частей, лирический центр; Д. Шостакович. Квартет № 8 — драматизм четных частей, фантастика центральной части; Б. Барток. Квартеты: №№ 4, 5 — два противоположных типа с центрами в виде медленной части и в виде скерцо.

Рекомендуемая литература:

1. Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена.// «Фридерик Шопен». - М., 1960.
2. Мазель Л.. Исследования о Шопене. - М., 1971.
3. Цуккерман В. Динамический принцип в музыкальной форме.// «Музыкально-теоретические очерки и этюды», вып. 1. - М., 1970.

Тема 16. Рондо и рондообразные формы.

Основной принцип рондо — чередование различного на фоне неизменного; с точки зрения формообразования — неоднократность контрастов, замыкаемых повторностью. Две особенности рондо: повторения, разделяемые обновляющими сопоставлениями и достижение единства в цепи взаимно контрастирующих эпизодов. Преимущественное подчеркивание той или другой стороны в различных стилях и отдельных образцах рондо. Особый характер термина «рондо», не указывающего ни число частей, ни степень их сложности, но отражающий- общий п р и н ц и п , по которому строится данная форма и жанровые связи.

Художественная природа рондо — преобладание сопоставлений, чередований, нанизываний над непрерывной процессуальностью развития. Относительная (по сравнению с некоторыми другими формами) статичность; ее положительные черты — возможность настойчивого утверждения основной мысли, настроения, картины; предрасположенность к выявлению «позитивных» эмоционально-психологических состояний. Элементы динамики, вытекающие из борьбы центробежных тенденций (нарушения) и центростремительных (восстановления); рассредоточенный (не стянутый к одному центру и не связанный с резкими колебаниями напряженности) характер этой динамики. Сочетание тематического разнообразия с единством основного характера.

Связь выразительных возможностей рондо с формообразованием: предпочтение типов экспрессии, допускающих неоднократные повторы. Генетическая связь рондо с песней и танцем, сохранившаяся в дальнейшем историческом развитии.

Жанровый характер рондо: песенный, танцевальный, либо совмещающий те и другие особенности. Сочетание подвижности и певучести в типичной теме рондо. Преобладание оживленных темпов (в отличие от темы вариаций).

Сравнение рондо и трехчастной формы. Неоднократность реприз; новый (по сравнению с трехчастностью) принцип репризы, «прослаивающей» контрастные части. Вытекающая из многочастности сравнительно меньшая развитость отдельных частей. Гибкость формы, выраженная в большем или меньшем числе звеньев цепи, отвечающей замыслу автора; положительная сторона этого свойства — принципиальная возможность разрастания до любых масштабов или, наоборот, ограничения минимумом; отрицательная сторона — отсутствие внутренней необходимости завершения формы. Меньшая, чем в трехчастной форме, степень слушательского переосмысления реприз из-за их неоднократности и как следствие — трудность и редкость последовательной динамизации, прогрессирующей от репризы к репризе. Естественность варьирования реприз главной темы как выход их этого противоречия.

Главная тема рондо как рефрен. Прочность формы рондо благодаря наличию ряда тональных и тематических устоев. Рефрен как «мнемоническая веха» (Б. Асафьев). Его двойное значение в формообразовании — «стимул и тормоз, исходная точка и цель движения» (Б. Асафьев). Положительное влияние повторности рефрена на выразительные возможности рондо: «возможность предельно убедительной, как бы не требующей обоснований и доказательств, демонстрации решительного преобладания одной ведущей мысли, одного главного образа, единственной основной идеи».

Роль эпизодов рондо. Двоякий контраст эпизодов — по отношению к рефрену и между собой. Значение этих контрастов как для формообразования (оправданность «продления» рондо благодаря внедрению нового материала), так и

для содержательной стороны (значительная образная емкость рондо благодаря взаимному отличию эпизодов). Смысловой диапазон эпизодов: от комментирования основной темы, ее ограниченного в узких пределах развития, через оттенение, дополняющий контраст — к образованию самостоятельных картин, подчас соперничающих по значению с рефреном или даже превосходящих его. Тональные соотношения между рефреном и эпизодами. Тенденция усиления контраста в последующих эпизодах. Путь от параллели — к S и одноименной ладотональности.

Широкий диапазон разновидностей рондо. Степени контрастов: от монотематического рондо до остроконтрастного. Степени свободы: с одной стороны — полная регулярность рефренов, их однотональность и равнодлительность; с другой стороны — сокращение рефренов, пропуск одного из них, транспозиция, замена экспозиционности разработочностью. Степени конструктивной развитости — наименьшие формы частей, не превышающие периода («простое рондо») и более крупные формы частей («сложное рондо»). Степени функциональной развитости — отсутствие или наличие разницы в значительности эпизодов, отсутствие или наличие связующих частей, предыктов, вступлений, код.

Особые виды рондо и рондообразные формы. Так называемое «четное рондо» ВАСАДА..., начинающееся с эпизода (Л.Бетховен. Экоссезы; К.Вильбоа. Дуэт «Моряки»). Особая непосредственная связь этой формы с запевно-припевными соотношениями в марочной музыке. Минимальное — двукратное проведение рефрена (Ф. Шопен. Мазурка, ор. 30, № 2; А. Бородин. «Князь Игорь»: ария князя Игоря, I ч.; П. Чайковский. «На нивы желтые»).

Двойные и тройные формы. Их связь с повторениями частей в трехчастной форме. Основное отличие от «собственно рондо»: отсутствие тематического контраста эпизодов между собой.

«Трех-, пятичастные» формы типа АВАВА без изменений в IV части по сравнению со II частью (отличие от двойных форм). Изменение текста в вокальных сочинениях, связанное с повторением средней части и репризы как первое приближение к рондо-образности (М.Глинка. «Ночной зефир», «Попутная песня»). Классификация двойных форм. Дальнейшее развитие простой трехчастной формы — простая двойная трехчастная форма. Два вида тематизма в этой форме, отражающие связь с развивающим и контрастным типами простой трехчастной формы: однотемность (средние части типа середин строятся на материале, родственном первой части — Р.Шуман. Nachstiick, № 4) и двухтем-ность (средние части строятся на самостоятельном материале — Ф.Шопен. Мазурка, ор. 56, № 1). Методы преобразования материала в соотношении средних частей («эпизодов»): варьирование (Ф.Лист. «Гондольера»), транспозиция (А.Аренский. «Пеоны»), тематическая переработка (Ф.Шопен. Ноктюрн Des-dur). Сложная двойная трехчастная форма или «форма с двумя трио», вырастающая из двукратного проведения трио и репризы (Л. Бетховен. Симфония № 7: скерцо; Ф. Мендельсон. Свадебный марш; Р. Шуман. Симфонии №№ 1, 2: скерцо).

Противоположный характер отличий двойных форм от собственно рондо: преобладание текучести развития в простой двойной трехчастной форме (особенно — однотемной) и резкая ограниченность частей в сложной двойной трехчастности (как продление сложной трехчастной формы с трио).

Тройная трехчастная форма (простая) на основе варьирования (Ф.Лист. «Кампанелла») или образования развивающих середин (Ф.Лист. «У родника»).

Редкие случаи более развитых форм (О.Мессиан. «Маленькая литургия» № 2 — пятерная динамизированная трехчастпость).

Проникновение характерных особенностей рондо (рефрена) в различные нерондальные формы, начиная от периода (типа а в ai в — Ф.Мендельсон. Песня без слов № 9, E-dur), простой двухчастной формы (тип репризной формы а в с в — А.Скрябин. Концерт для фортепиано с оркестром: тема вариаций) и кончая сонатной формой, циклом и олерой. Возможность образования на этой основе прочных типовых форм — рондо-сонатной (см. далее) и «трехчастной формы с припевом» (один из видов «четного рондо»). Жанровые истоки трехчастности с припевом — во-

кальный припев (Р.Шуман. «Посвящение»; А.Бородин. «Князь Игорь», IV действие: дуэт Ярославны и князя Игоря; П.Чайковский. «Флорентийская песня»), инструментальный подвижной отыгрыш (Ф.Шопен. Вальс cis-moll), тема quasi tutti (В.Моцарт. Alla turca). Возможность образования на той же основе не типовых, сугубо индивидуализированных форм: внедрение рефренности в двухчастную форму (Ф.Шопен. Ноктюрн, ор.9 №3, I ч.), в сложную трехчастную форму (Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада», II ч.: речитативные концовки), в сонатную форму (Н.Римский-Корсаков. «Сказка»—проникновение рефрена, не совпадающего с темой главной партии). Появление добавочного рефрена в форме рондо (А.Бородин. «Князь Игорь»: «Плач Ярославны»; Д.Кабалевский. «Кола Брюньон»: «Песня сборщиц винограда»).

Основные этапы исторического развития формы рондо.

Рондо французских клавесинистов. Принцип размеренного чередования построений миниатюрного масштаба. Полная гегемония рефрена, его более высокая организованность по сравнению с куплетами. Тематическая зависимость куплетов от рефрена. Ограниченность частей. Обычное отсутствие связующих частей и код. Отказ от варьирования рефрена, отражающий как статику формы, так и тематическую близость рефрена и куплетов. Нередкая многочастность. Элементы программности и танца.

Рондо Ф.Э.Баха как своеобразная антитеза рондо клавесинистов: свобода и непрерывность развития, яркие контрасты; в то же время — недостаточная цельность и собранность формы.

Рондо венских классиков как синтез предшествующих этапов развития формы: организованности, присущей рондо клавесинистов, широты, непрерывности и контрастности, присущих Ф.Э.Баху. Развитие формы не за счет увеличения количества частей, апутем их внутреннего роста; предельное уменьшение числа частей (до пяти) при одновременном их расширении как две стороны одного процесса; преобладание «сложного рондо». Отход отпримитивного монотематизма или монoритмики; некоторое усиление контрастов, не нарушающее единства настроения. Нередкое (отчасти в произведениях В.Моцарта, еще более — у Л.Бетховена) превосходство второго эпизода над первым как по развитости и ограниченности формы, так и по тематической самостоятельности. Соотношение двух эпизодов, подобное соотношению середины в простой трехчастности и трио в сложной трехчастности, повышающее общую динамику формы. Связанное с ним приближение рондо к сложной трехчастности с сокращенной репризой: А В А С А

(«I») («II») («III»)

Некоторые критерии для дифференциации этих форм: резкое преобладание «С» над «В» (в частности, резкое различие между неустойчивостью и разработочностью «В», с одной стороны, и коренным контрастом при большой структурной завершенности «С»— с другой как признак трехчастности), выделение двух основных цезур; модуляция в начальном периоде как признак трехчастности.

Более интенсивное сквозное развитие как следствие возросшей самостоятельности частей. Его приближение в отдельных случаях к симфонизации. Средства сквозного развития: сочетание тематического контраста с развитием интонаций рефрена, появление значительных связующих частей, предыктов, разработочных построений; некоторая активизация, отражаемая динамическим профилем; образование развитых и важных в образном отношении код. Варьирование рефренов, его желательность (в связи со сквозным развитием), его осуществимость (нет опасности стирания граней между рефреном и эпизодами).

Функциональная ясность и дифференциация формы. Нередкое сокращение средних рефренов при полноте окаймляющих; двоякая оправданность сокращений условиями восприятия (напоминание вместо воспроизведения) и конструктивной стройностью формы (симметрия). Значение отмеченного неравноправия эпизодов. Роль функционально восходящего тонального плана с обобщающей различные частные случаи формулой TDPVS * (нарастание контрастности и самостоятельности по отношению к главной ладотональности). Выразительная и формообразующая роль ложных реприз у Л. Бетховена (тематический предвестник репризы и вместе с тем оттенение смягченной и отдаленной звучностью экспрессии подлинного рефрена — жизнерадостного и «реально действующего»). Расширение выразительных возможностей рондо у венских классиков. Сохранение связи с песенными и танцевальными истоками при значительном индивидуализированном их претворении. Основа — мажорность (в широком смысле слова), выявление светлых сторон жизни. Черты скерцозности (Л.Бетховен. Соната №10, финал; Рондо-каприччио, ор. 129). Наряду с этим наличие лирических рондо (прообразы в произведениях Ф.Э.Баха), особенно в творчестве В.Моцарта (также в Andante F-dur Л.Бетховена).

Развитие формы рондо в последующие эпохи

Две противоположные тенденции развития музыкальных форм XIX века:

- возрастание единства, слитности;
- обособление частей, сюитность.

Возникновение на этой основе двух типов рондо:

дальнейшее усиление процессов сквозного развития. Уменьшение замкнутости частей. Повышение роли связующих частей, разработочных моментов. Новый монотематизм. Замена собственно рондо двойными и тройными формами (частично прослеживается в творчестве Ф.Шопена, более характерно для творчества Ф.Листа); дальнейшее усиление образно-тематической контрастности и конструктивной самостоятельности частей (главным образом в творчестве Р. Шумана, например, «калейдоскопическое рондо» как собрание пестрых миниатюр). Перемещение акцента от рефрена к эпизодам; превращение рефрена в общий фон, на котором выделяются яркие, жанрово разнообразные эпизоды; применение этого принципа в опере (Н.Римский-Корсаков. «Садко», IV картина). Образование двух типов сюит с рефреном: слитных (Н. Римский-Корсаков. «Три чуда») и раздельных (М.Мусоргский». «Картинки с выставки»). Основные признаки свободного развития; отступление от регулярности в чередовании рефрена и эпизодов, транспонирование и переработка рефрена; отдаленные ладотональности в эпизодах.

Ярко выраженная жанрово-характерная трактовка рондо в русской классической музыке, связанная с реалистическим отражением отдельных явлений, психологических состояний, человеческих характеров (М.Глинка. Рондо Фарлафа; А.Даргомыжский. «Ночной зефир»; А.Бородин. «Спящая княжна»). Использование формы рондо и рондообразных построений в крупных частях оперной формы; сценах повествовательного характера; в чередовании эпизодов, рисующих бытовой фон, с эпизодами, развивающими основное действие (С. Прокофьев. «Дуэнья», VI картина).

Использование формы рондо советскими композиторами. Ее значительная роль в творчестве С. Прокофьева и Д. Кабалевского в связи с некоторыми чертами их стилей. Разнообразие жанровых черт, типов содержания, конструктивных особенностей. Применение формы рондо: в характерных пьесах (С.Прокофьев. «Джульетта-девочка»), в стилизации (С.Прокофьев. Гавот fis-moll); в виртуозных пьесах (Д.Кабалевский. «Конкурсные» рондо); в танцевальных произведениях (С. рокофьев. «Война и мир», II картина: вальс; ряд номеров из балетов Р.Глиэра), в объединении танцев (С.Прокофьев. Сюита из вальсов Ф.Шуберта), в финалах циклов (Р.Глиэр. Концерт для сопрано с оркестром), в оперных сценах (в операх С.Прокофьева; в опере «Кола Брюньон» Д.Кабалевского)

Рекомендуемая литература:

1. Головинский Г. Рондо. - М., 1961.
2. Якубов М. Форма рондо в произведениях советских композиторов. - М., 1967.

V семестр

Тема 17. Музыкальные формы Барокко (общая характеристика)

Условность термина «Барокко» (XVII — 1-я половина XVIII веков). Относительная определенность форм (несмотря на пестроту и многообразие). Секуляризация содержания, начало эпохи индивидуализма (XVII—XIX века). Рубеж XVI—XVII веков — перелом в развитии музыкального мышления (новые жанры, доминирование светской тематики, наступление эпохи мажорно-минорной системы). Выделение инструментальной музыки (с конца XVI века) в самостоятельный жанр, достижение полного равноправия с вокальной музыкой (впервые в истории музыки); исключительное значение этого факта для развития музыкального мышления и музыкальных форм (полное выявление чисто музыкальных, свободных от связи со словом и телодвижением, законов построения музыки). Влияние автономных музыкальных законов формообразования на вокальную музыку.

Принципы формообразования в инструментальной музыке. В большинстве форм — сохранение одного аффекта на протяжении одночастной формы; преобладающая однородность тематизма; отсутствие производного контраста (величественность в произведениях И. С. Баха и Г. Генделя связана с происходящей отсюда особого рода монолитной массивностью частей формы); «террасообразная» динамика в таких формах. Тенденция к строгости развертывания мысли. Влияние полифонического письма и полифонических форм (в особенности

концепции фуги). Мажорно-минорная тональная система как основа новой концепции музыкальной формы. Формующее значение аккордовых и тональных смен; гармоническое движение как фактор образования цельной формы при относительной неизменности тематизма. Значение гармонической формулы T — D — S — T; движение гармонии по ступеням тональности; тенденция к полноте охвата ступеней. Принцип круга: движение от тоники через другие ступени лада (в основе — без повторения их) с замыкающим возвращением к тонике в конце.

Общая классификация форм: а) полифонические и б) гомофонные (условность границ между теми и другими) *.

Формы гомофонного типа (точнее: нефугированные) делятся на инструментальные и вокальные. Специфика вокальных форм — влияние слова, текста; в опере и жанрах ораториального типа (например, в пассионах) — влияние слова, текста, а также драматического действия и сюжета. Родство структур в вокальных и инструментальных формах (уже на новой основе чисто музыкальных законов формования), в связи с этим классификация гомофонных (нефугированных) форм, общая для инструментального и вокального жанров. Общий принцип классификационного порядка — расположение форм от простейших к наиболее масштабным и сложным в структурном отношении.

Группы форм:

формы сквозного развития. Низшие (по классификационной шкале) формы, свободного развертывания. В инструментальной музыке основной тип — прелюдия импровизационного склада. В вокальной — речитатив;

малые (простые) формы (в инструментальной и в вокальной музыке). Основные виды: бар; двухчастная; трехчастная; многочастная;

составные (сложные) формы (образуются в основном соединением малых форм). Основные виды: сложная двухчастная (AB); сложная трехчастная da capo (ABA); сложная трехчастная безрепризная (ABC); сложная многочастная;

вариации и хоральные обработки (хоральная обработка идентична вариации, даже если тема проводится всего один* раз). Основные виды: однократная вариация (типичная для хоральных обработок); basso ostinato и имитационно-полифонические обработки-вариации; орнаментальные вариации;

рондо (основной тип получил развитие во французской клавесинной музыке);

сонатная форма. Виды: однотемная и двухтемная; каждая из них: неполная (двухчастная) и полная (трехчастная);

концертная форма;

циклическая форма: концерт; соната; сюита; месса (в том: числе органная); оратория; кантата и другие;

опера.

Структурная определенность форм. Сплошное заполнение переходов между формами (например, прелюдией и концертной формой) в любых пропорциях, сочетающих признаки той и другой.

Формы сквозного развития (в инструментальной музыке)

Характерность форм сквозного развития для жанров клавирной (в том числе органной), скрипичной музыки (ранее — также лютневой) с XVI века; импровизационные корни жанра (от нескольких вступительных аккордов —

«настройки» или «интонации» — до развернутой формы, тяготеющей к преодолению импровизационности). Примеры сквозного развития в ранних образцах — «Интонациях», «Токкатах» А.Габриели для органа. Поток становления. Структурный контраст фуге, с которой форма сквозного развития образует типичный двухчастный цикл (противопоставление импровизационной неустойчивости и рационально-строгой структурной выверенности). Основной тип — жанр прелюдии (Д.Фрескобальди. «Преамбулы» для органа). Черты импровизационности: в некоторых случаях лишь приблизительно установленный нотный текст (Г.Гендель. Клавирная сюита A-dur: прелюдия — выписаны аккорды, а форма фигурации указана лишь для некоторых из них); непрерывное бесцезурное развертывание; часто отсутствие четких мелодических форм (замена их фигурацией, так называемыми «общими формами движения»); структурная рыхлость (как сознательно применяемое средство); в некоторых случаях свободное чередование контрастных фигурациониых рисунков, не получающих развития (И. С. Бах. Органная токката d moll: прелюдийная часть до фуги). Образец прелюдии импровизационного склада: Г. Гендель. Сюита d moll: прелюдия (как бы записанная импровизация). Гармоническая структура: принцип плавного кругообразного движения от тоники к тонике, с различной широтой охвата ступеней (от минимального: T — D —T или T — Tp — T до развернутых модуляционных кругов: T — D — Tp — Sp — Dp — S — T и аналогичных). Общая закономерность построения формы: изложение основного тематического ядра; обход различных ступеней с тоникализациями их (модуляция); возвращение в тонику и обстоятельное кадапсо-вое заключение. Формующее значение гармонического плана. Идея формы как частный случай асафьевской триады: Initium — Motus — Terminus.

Другие способы построения прелюдий. Постепенное приближение их к структурно четким формам (в логической систематике).

И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», т. I: прелюдия C-dur — контуры старинной двухчастной формы; Г. Гендель. Сюита F-dur: прелюдия (Adagio)—уже четкая двухчастная форма. Всеобъемлющее заполнение промежутков между чисто импровизационной структурой и вплоть до любой из четких форм — малой двух- и трехчастной, концертной, фугированной (например, тройной фуги), циклом типа: прелюдия и фуга.

Малые формы

Существенный признак малых форм — однотемность (либо — однородность тематизма). Жанровые истоки — песенная я танцевальная бытовая музыка, духовная песня; сложное взаимодействие с импровизационным жанром прелюдии. Воздействие полифонического письма и полифонических способов формообразования.

Бар

Вокальная форма. Близость к двухчастной форме: запев (из двух одинаковых по музыке частей) и припев. Общая схема: aab. Названия частей: столла 1 (= a), столла 2 (=a) и припев (Ь) (нем.: Stollen I, Stollen 2, Abgesang). Столлы 1 и 2 отличаются друг от друга только но тексту; музыкально тождественны (могут быть поставлены в знаки репризности). Пропорции: столлы равны друг другу, пртпев обычно в 1,5—2 раза длиннее столлы. «Репризный бар»; схема a1 a1 ba1. Внутренняя структура формы бар: двутакты и аналогичные мелиуие образования как основа (связь с вокальной природой и с членением текста); отсутствие между частями метрической зависимости крупного

плана (типичные ферматы в конце строк); отсутствие свойственной классической форме метрической экстраполяции, отсюда характерная для хорала «мягкость», «рыхлость» формы; на этой основе, в частности, отличие формы бар от классической двухчастной формы (при сходстве схем).

Форма бар — остаточное явление, идущее от древней монодии. Использование формы бар в позднеантичпых, византийских и раннесредневековых гимнах, лирических жанрах трубадуров. Распространение этого жанра в творчестве миннезингеров и мейстерзингеров (Х.Сакс. «Серебряный напев»), в протестантских хоралах XVI — XVII веков (и в хоральных обработках С.Шейдта, И.С.Баха и других); примеры формы бар в хоральных мелодиях см. в сборнике: «Meistcrchorale» (Hg.: Wolfram). Бар в опере Р.Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» (особенно в III действии, 2-я сцена— своего рода «урок музыкальной формы»). Форма типа бар в теме трубы из финала симфонии № 2 А.Онеггера.

Старинная двухчастная форма

Происхождение от народной бытовой танцевальной песни (тип: aabb, например, в танцах XVI века.

Типы структур — составных частей формы. Контраст тематически концентрированных индивидуализированных построений и участков с так называемыми общими формами движения. Связь со структурой некоторых типов полифонических тем. Тематическое ядро: основной материал пьесы, нередко контрапунктическое соединение контрастных элементов; экспозиция основных гармоний лада (у И. С. Баха нередко TSDT) с окончанием на T или на D; общий характер относительной устойчивости. Секвентно-модуляционное развертывание: общий неустойчивый характер; модуляция и секвенция как выражение неустойчивости; мягкие переходы от устойчивых структур *к* неустойчивым (и обратно) в противоположность обостренности этого контраста у венских классиков; внесеквентные неустойчивые структуры. Заключительная часть (каданс) — построение, завершающееся гармонической каденцией: тенденция к усилению гармонической и тематической яркости и определенности в противовес «общим формам движения» на участке развертывания.

Период типа развертывания — особый вид периода, наиболее часто встречающийся в музыке Барокко (наряду с обычным «классическим» периодом из двух предложении) при изложении I ч. старинных малых форм (двух-, трех- и многочастной). Строение периода: ядро, развертывание и заключение (каданс). Сходство с «классическим» периодом единого строения, не делящимся на предложения. Общее —• принцип дробления с замыканием как основа структуры. Различие в метрической структуре: четкая проявленность метрических функций тактов (например, 4-го такта — малое заключение, 7-го - неустой большого заключения) в «классическом» периоде и почти отсутствие ее в периоде типа развертывания. Общий плавный, смягченный характер формы старинного периода.

Другие виду периода, используемые для изложения первой части (из двух предложений, единого строения).

Общее строение двухчастной формы. Два основных ее вида:

- из двух разделов (секций) – И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», т.I прелюдия B-dur;
- из трех разделов – И.С.Бах. Оркестровая увертюра D-dur, ария.

Схемы (также и без знаков повторения):

I 11 1 II

1 вид II: a11: a'II 2 вид II: a: a'a'':II

Структура каждого построения : развертывание – заключение (во 2й и 3й секциях изложения ядра может быть завуалированным, растворенным в движении типа развертывания, может и отсутствовать). Гармоническая структура: Iч. модулирует в сторону D; IIч. – движение назад к тонике, обычно через S; при двух секциях во II ч. (2-я и 3-я) одна кадансирует в какой-либо из тональностей субдоминантовой стороны (чаще всего), а другая — в топике.

Возможные прорастания элементов сонатности в старинной двухчастной форме. При усилении равноправия секций второй вид двухчастной формы перерастает в трехчастную (безрепризную) форму (во многих сарабандах). Иногда **II** ч. распадается не на 2, а на 3 относительно самостоятельных раздела (И. С. Бах. Кантата № 159: ария тенора «Es 1st vollbraolit») — это один из путей, ведущий к образованию простой многочастной формы.

Старинная трехчастная форма

Однородность трехчастной формы с двухчастной по типам структур, способам образования формы, принципам тонального развития.

Два вида трехчастных форм: репризная и безрепризная. Зависимость различия формы от того, членится или не членится средняя часть на две (иногда даже три) секции. Отсюда следующее деление трехчастных форм: на трехсекционные и четырех- (и пяти-) секционные.

Схемы: 1 вид 2 вид

('безрепризная (репризная

из трех секции) из четырех секций)

TII III I II Ш

a a1 a2 a a1 a2 a

или: a b c или: a b c a

Пример 1-го вида: И.С.Бах. Двухголосная инвенция C-dur. Отличие 1-го вида трехчастной формы от 2-го вида двухчастной формы в разном характере группировки секций: объединение их в две или три самостоятельных части.

Пример 2-го вида: И. С. Бах. Клавирный концерт f-moll, II ч.

Перерастание формы в многочастную при усилении равноправия срединных секций. Субдоминантовая реприза в трехчастных формах (И.С.Бах. Соната для скрипки соло № 1, Iч.: Adagio). Возможность любых переходов между репризной и безрепризной трехчастными формами (Г Гендель. Кончерто-гроссо, № 10, d-moll: Ария — трехчастная форма с элементами репризности).

Простая многочастная форма

Общий тип структуры — тот же, что и в двух- и трехчастной форме. Строение секций: (ядро) — развертывание — заключение (каданс). Формообразующее значение гармонии (модуляции) и гармонических кадансов.

Общий тип строения формы:

I II III IV (репризная форма).

a a1 a2 a

Частое неполное равло'иравие частей (меньшая значимость средних секций, выделение последней). Сходство репризных многочастных форм с трехчастной формой. И.С.Бах. Месса h-moll: № 14, дуэт Et in unum; Г.Гендель. Кончерто гроссо. №7, B-dur:

Largo e piano g-moll; И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», т. II: прелюдия F-dur (четырехчастные репризные формы).

Схема прелюдии И.С.Баха F-dur:

I II III IV (= репризе I)

F —C C —d d — a F —F

16 16-1-8 16 16

Составные (сложные) формы

Принцип сложения простых форм друг с другом как простерший способ получения более крупных, многотемных форм. Составные и контрастно-составные формы (общее название: «составные формы») как результат сложения. Соответствия между объединяемыми малыми формами по признаку жанра, характера, тональности (как правило — однотональности). Два основных типа сложения — однородное соединение и контрастное. Связь с типом письма — гомофонного, полифонического: при однородном обычно соединяются две или несколько нефугированных форм; при контрастном — нефугированная и полифоническая формы (распространений тип — по образцу слитного цикла: прелюдия и фуга).

Сложная двухчастная форма (АВ)

Преобладание контрастно-составного типа (по образцу соотношения частей: прелюдия и фуга). Сходство с французской увертюрой (Ж.Люлли) в характере контраста между частями (медленно — быстро). Возможное название типа формы — увертюра; II. С. Бах. Цикл «Ария с различными изменениями» (Гольдберг-вариации): 16-я вариация.

Примеры сложной двухчастной формы: Г.Гендель. «Мессия»: II ч., финал, хор «Аллилуйя», № 42, D-dur; И.С.Бах., «Хорошо темперированный клавир», т. II: прелюдия Cis dur, органная прелюдия a-moll (т. Ill, № 9).

Сложная трехчастная форма (АВА)

Жанровые истоки: в вокальной музыке тип итальянской арии da capo XVII—XVIII веков; в инструментальной — пара однородных танцев (АВ; при отсутствии указания на da capo оно обычно подразумевается). Обогащение образного содержания; тип дополняющего контраста (контраст не обязателен: Г.Гендель. Кончерто гроссо, №11, A-dur, финал). Логические соотношения между двумя основными темами (АВ): первая обычно в характере главной, вторая — побочной, в связи с этим изложение первой темы в более массивной фактуре (в оркестровой музыке —tutti), а прочих — в более прозрачной. Изложение и торой темы в виде трио (в оркестровой музыке — для двух гобоев и фагота либо для двух скрипок и баса, например: во французской танцевальной музыке XVII века, в творчестве Ж. Люлли; характерно также и для творчества И.С.Баха).

Основные разновидности сложной трехчастной формы.

Пара танцев, по образцу: Менуэт 1 — Менуэт II — Менуэт I da capo. Типичность для дополнительных танцев старинной сюиты (гавот, паспье и другие).

Форма увертюры (французского типа). Контрастно-составной принцип формы: прелюдия, фугированная часть и ностлю-дия (обычно не da capo). Ж.Люлли. «Атис»:увертюра; тип: медленно — быстро — медленно *; И.С.Бах. Оркестровые увертюры, I ч., клавирная партита № 6, I ч.

Da capo с разработкой. Особый вид формы da capo, где средняя часть получает разработочное развитие. Связь с полифоническими и концертной формами (И.С.Бах. «Страсти по Матфею»: заключительный хор c-moll).

Ария da capo. Особенности вокальной формы — двухтемность, более свободное строение частей (чем в инструментальной музыке). К.Монтеверди. «Коронация Поппеи»: финальный дуэт Поппеи и Нерона «Радость взору» (перед хором амуров), G-dur, реприза немного изменена *. Ария da capo — не обязательно сложная трехчастная, нередко может быть и простой. А.Скарлатти. «Седекия»: ария h-moll.

Сложная трехчастная безрепризная форма (ABC)

Связь с жанром фантазии. Разновидности: составная (из однородных форм) и контрастно-составная (с контрастом циклического типа; например, сочетание гомофонных и полифонических форм). И.С.Бах. Органная фантазия G-dur (т. IV, № 11); квавирная партита № 2 с moll: вступительная Simfonia (третья часть — фуга); приписываемый И.С.Баху «Маленький гармонический лабиринт» для органа (т. IX, № 9).

Многочастная составная форма (ABCD и другие)

Отличие от составных форм в большем числе частей. Разные виды ABCD — И.С.Бах. Пастораль для органа F-dur,

т. I — слитный цикл; клавирная токката № 2 fis-moll — контрастно-составная из двух циклов:прелюдия фуга прелюдия фуга

Allegro moderate — Lento Allegro Allegro moderate) Allegro

Форма, основу которой составляют полифонические части (Й.Я.Фробергер. Токката для органа a-moll *).

Форма, состоящая из большого числа контрастных частей. (Г.Мюффа. Токката № 12 B-dur*).

Рондообразная структура, образующаяся при повторении начальной темы (da capo) после нескольких других (М.да Гальяно. Мадригал для пения со стаканами **; И.С.Бах. Бранденбургскнй концерт № 1, финал — схема: ABACADA).

Многочастиая контрастно-составная форма канцоны (Дж.Фрескобальди. Органная канцона C-dur; органная канцона, девятого тона); канцона как предформа сонатного цикла.

Хоральные обработки (на примере музыки И. С. Баха)

Один из важнейших типов инструментальной музыки — обработка или переложение для инструментов одно- и многоголосных вокальных композиций («canzona da sonar»). Развитие принципа cantus firmus. Обработки хоральных мелодии (с XI века; обычно термин «хоральная обработка» относится к переложению для инструментов протестантского хорала). Происхождение мелодий: авторские (композиторы: М.Лютер, Й.Вальтер, М.Агрикола, И.Эккард, Б.Гезиус, И.Шейн, Г.Шютц, М.Франк, Й.Крюгер, Р.Але, Ф.Николаи, И.С.Бах и другие), народные, светские песни. Применение обработок — в органных, хоральных прелюдиях, пассионах, других жанрах. Хоральные обработки — у М.Преториуса. С.Шейдта, И.Пахельбеля, Д.Букстехуде и других. Высшее искусство обработки в творчестве И.С. Баха. Две пр структура, вносимая способом обработки мелодии (сюда же относится проблема взаимоотношения обеих структур при их контрапунктическом несовпадении).

Протестантский хорал

Возникновение протестантского хорала с XVI века. Истоки его мелодики (в частности, народная песня). Жанровые особенности хоральной мелодики: мело-

дическая фраза как исходная структурная единица; характерные мелодические кадансы-фермaты; плавность и уравновешенность целого, отсутствие противопоставлений, контрастов, качественных изменений на протяжении мелодии. Смягченность метрических контрастов, отсутствие ориентировки на квадратность (трехтактовые, полуторатактовые и аналогичные построения не воспринимаются при своем появлении как нарушение квадратности). Связь двухтактовости с певческим дыханием; фермaты как взятия дыхания.

Принцип структуры хоральной мелодии: сцепление фраз; частая двухчастность. Распределение кадансов (в обработке — тенденция к неповторению гармонии); связь с «принципом круга» в тональных структурах форм. Отсутствие оптимальных типов построения («форм» в классическом смысле); многообразие конкретных форм при соблюдении общего принципа формы.

Примеры хоральных мелодий в т. V органных сочинений И.С.Баха (№№ 1, 4, 16, 21, 26, 32а, 45; см. также т. VI, № 3; т. IX, № 13). Частная тенденция к функциональной триаде: устойчивость (2 — 4 начальные фразы) —неустойчивость (фразы в середине) — устойчивость (заключительные 1—2 фразы). Цепной характер формы в целом (например, т. IX, № 25). Частое применение формы бар (И. С. Бах. Сборник «371 четырехголосное хоральное песнопение»: №№ 4 - 5 , 9— 10, 13— 16, 21 — 24, 32 — 35, 37 — 38, 41—44 и др.). Черты грегорианской мелодики в хорале «Herr Gott, dich loben wir» (т.-VI, № 26).

Способы обработки хоральной мелодии

Многообразие обработок, начиная от простой гармонизации до сложнейших полифонических форм (и даже контрапункта форм).

Типы обработок (на примере сочинений И.С.Баха).

Гомофонный склад: простая гармонизация аккордами (органные сочинения, т. V: партиты 1, 2); с более оживленным движением (т. V, № 28); с орнаментированной мелодией (т. V, № 27); с вставками на месте фермат (т. IX, № 16).

Контрастная полифония: с 2 — 3 ритмически контрастными слоями наподобие фуксовых «разрядов» (т. V, № 16); с полифонической тканью в сопровождении (т. IX, № 25); с варьированием мелодии c.f. (т. V, № 49).

Имитационная полифония: имитирование и предимитирование фраз хорала (т. VI, № 4; т. V, № 12); имитирование и предимитирование фраз хорала с варьированием мелодии в c.f. (т. V, № 51).

Фуга на хорал: фуга на свободную тему с контрапунктом хорала (И.С.Бах. Мотет № 4: 2-я половина); фуга на тему хорала, поочередно на все его фразы («строфическая фуга»; т. VI, № 13); фугетта на хорал (т. V, № 7).

Канон: канон на тему хоральной мелодии (т. V, .N1» 8); канон на хоральную мелодию, одновременно проводимую как c. f. (И. С. Бах. «Несколько канонических вариаций на рождественскую песню»: 2-я вариация); канон на свободную тему, а сопровождающий хорал—c. f. (И.С.Бах. «Несколько канонических вариаций на рождественскую песню»: 1,4 вариации).

Хоральные, вариации (в тт. V, IX органных сочинений); сюда же можно отнести рассредоточенные вариации, выполненные как несколько самостоятельных обработок хоральной мелодии (т. VI, №№ 3—11).

Возможный у И.С.Баха контрапункт форм («Страсти по Матфею»: первый хор, грани двух форм — хорала и баховской обработки — не совпадают друг с другом).

Художественное мастерство И.С.Баха. Отражение в обработке поэтической идеи и образов текста; влияние их на мелодические, ритмические, гармонические особенности музыкальной ткани; своего рода программность (т. V, №№ 13, 50, т. VI, .№ 20 и др.)- Совершенство формы (т. VII, № 4 1).

Рекомендуемая литература:

1. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. - М., 1964.
2. Холопов Ю. Хоральные обработки И.С. Баха.//«Музыкальные формы И.С. Баха» (в печати).

Концертная форма

Значение принципа концертирования для ранней инструментальной музыки (XVI — XVII веков); связь с антифонной двуххорностью вокальной музыки (одна из первых «сонат» — Sonata pian e forte Дж. Габриели). Роль жанра концерта в искусстве Барокко, сравнимая с сонатой у венских классиков; эпоха «концертирующего стиля» (Ж. Гандшин). Особая структура первых частей концертов, сравнимая по их роли и общим чертам содержания со строением первых частей классических сонатных циклов. Концертная форма в творчестве А.Вивальди. Концертная форма в творчестве И.С.Баха и Г.Генделя как вершина развития этой «предсонатной» формы. Серьезность, сложность содержания, глубина мысли, масштабность ее развития, свойственные произведениям, написанным в концертной форме. Возможность ее использования и в произведениях небольших масштабов (например, в некоторых прелюдиях); возможность применения термина «концертная форма» к произведениям неконцертного жанра (по аналогии с термином «сонатная форма»).

Основные типы частей, составляющих концертную форму: тема (другое название: ритурнель); интермедия (или: эпизод, разработка, развитие). Сильное влияние полифонического мышления, полифонических форм и методов развития; отражение их в терминологии. Аналогия «темы» и «интермедии» с tutti и solo в концерте (в произведениях А.Вивальди частое совпадение того и другого), однако в большинстве случаев (в творчестве И.С.Баха, Г.Генделя) отсутствие прямого совпадения между тем и другим. Применение во многих концертных формах еще одного типа части (не принадлежащего к основным) —заключения (другое название: каданс).

<u>Строение частей</u>

Тема. Типичная жанровая обобщенность содержания (в отличие от тематизма сюитных циклов, жанрово характерных частей сонатных и концертных циклов Барокко). Сходство' темы с ядром в малых и сонатных формах Барокко, с рефреном рондо. Характерная отличительная черта — развитость формы, масштабность; сложность строения; окончание (в большинстве случаев) полным совершенным кадансом на тонике:. Наличие, как правило, контрастных мотивов, противопоставленных друг другу по вертикали и по горизонтали (И. С. Бах.. Брандеибургские концерты: №№ 1, 2: темы I чч.). Принципиальная однотоналыюсть концертной темы.

Разнообразие формы темы: период из двух предложений (И. С. Бах. Бранденбургскпй концерт № 2, I ч.); период, не* делящийся на предложения (И. С. Бах. Клавирный концерт №» 5, *f* moll, I ч.: по типу дробления с замыканием: 44224 224); период типа развертывания (II. С. Бах. Английская сюита

№ 3,. g moll: прелюдия с усложнением в виде повторенного развертывания); сложнопостроенные темы (И. С. Бах. Итальянский концерт, 1ч.); в прелюдиях тема может представлять собой обычное тематическое ядро, 2 — 4 такта (И. С. Бах. «Хорошо темперированный клавир», т. II: прелюдия As dur). Изложение темы типично для концертного tutti — массив голосов, плотное, сильное звучание. Важная особенность концертной формы — «террасообразное» строение, выраженное в фактуре и динамике, «сбрасывание» голосов при смене темы интермедией (возможно и в других местах, например, внутри интермедии).

Интермедия. Контраст изложения — фактурного, гармонического, тембрового, при однотемности формы; тенденция к тематическому обновлению, вплоть до введения новой темы (И. С. Бах. Бранденбургский концерт № 5, I ч.). Разработочная функция части (аналогичная интермедии в футе). Определяющее значение модуляции, соединяющей смежные проведения темы в разных тональностях. Неустойчивая структура интермедии: секвентное развитие, сцепление мелких построении, избегание устойчивых структур (периода). Преобладание модуляционных перемещений мотивов над их варьированием или последовательным дроблением (в отличие от способов развития у венских классиков).

Заключение как построение, специально посвящаемое кадансированию (как бы пропорционально крупным масштабам формы увеличенный в размерах гармонический каданс).

Контраст всех трех типов частей по изложению в соответствии с их композиционной функцией. Возможность импровизационной концертной каденции.

Общая композиция

Отсутствие единой композиционной схемы (в отличие от сонатной формы у венских классиков, стремившихся к оптимальному, а потому единообразному композиционному плану). Нестабильность формы как отражение эстетики искусства Барокко (характерно и для других музыкальных форм). Определенность формы не в единой композиционной схеме, а в едином общем принципе: чередование темы и интермедий при кругообразном обходе тоникализированных ступеней лада; роль интермедий как соединительных модуляций по отношению к теме, проводимой во все новых тональностях. Принципиальная схема (И = интермедии):

ТЕМА И ТЕМА И ТЕМА И . . . И ТЕМА

T_ D _ S _ . . . _T

(А. Вивальди. Концерт для фагота C dur, I ч.).

Отличие от рондо: проведение темы в разных тональностях. Общее число частей варьирует от пяти и более. Последование тональностей лишь в принципе определяются функциональной формулой TDST (например, при мажорной тонике предпоследнее проведение часто излагается в Dp); большая свобода (или неорганизованность) тональных планов у А. Вивальди. Тенденция к неповторяемости тональностей. Повторяется лишь T (только в конце). При увеличении количества частей либо вводятся неродственные тональности, либо допускаются повторения тональностей. Однотональное изложение темы является правилом лишь для крайних проведений; в средних проведениях возможна разомкнутость или даже модулирующее изложение. Изменения протяженности темы при ее повторениях (обычно прогрессирующее сжатие или сокращение, но иногда и увеличение). Сближение сокращаемой темы с проведениями ее отрывков

внутри интермедий. Своеобразная диалектика изменений: постепенное уничтожение темы и конечное полное ее восстановление (И. С. Бах. Английская сюита № 3: прелюдия). Сходство комплекса средних проведений с огромной разработкой. Возможность системы в повторениях интермедий. Элементы сонатности при повторении первой интермедии (обычно в транспозиции на 1 —2 квинты вниз). При недостаточно ярком тематизме дробление темы в средних проведениях и возможное варьирование материала приводят к замещению темы тонально определенным построением (Г.Гендель. Органный концерт № 1, g-moll, II ч. — G-dur; Кончерто гроссо № 8, c-moll: Siciliana).

Формообразующее значение группировки частей.

Наиболее важные композиционные, типы.

Альтернативный — простое чередование частей (тема — интермедия — тема — интермедия и т. д.) с сохранением и структурных признаков (устойчивые и неустойчивые формы) на всем протяжении композиции (А.Вивальди. Концерт для фагота C-dur, I ч.; И.С.Бах. Английская сюита № 3: прелюдия; Г.Гендель. Кончерто гроссо № 12, h moll: 1-е Allegro).

Наиболее распространенный разработочный тип (преобразование и усложнение предыдущего) — сближение проведений темы и интермедий в общем процессе разработочиого развития темы (в средних разделах). Г.Гендель. Органный концерт № 1, II ч.; И.С.Бах. Клавирный концерт f-moll, I ч.

Тип da capo — обычно особая разновидность разработочного типа (И.С.Бах. Скрипичный концерт E-dur, I ч.; Бранденбургский концерт № 4, I ч.).

Связи концертной формы с другими формами искусства Барокко и последующих эпох

Вследствие нестабильности форм искусства Барокко и связи между ними, появление множества промежуточных л смешанных форм, с любыми градациями перехода.

Связи концертной формы:

с импровизационно-прелюдийными формами (И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», т. II: прелюдия h moll);

с малыми формами, например с трехчастной (И.С.Бах. «Хорошо темперированный клавир», т. II: прелюдия A-dur);

с составными формами;

с формой da capo (И.С.Бах. Бранденбургскин концерт .№ 6. финал);

с фугой (И.С.Бах. Концерт для двух скрипок d-moll, 1ч.— фуга в концертной форме);

с рондо-сонатной формой (И.С.Бах. Клавирный концерт d-moll, финал — рондо-сопата как принцип группировки частей);

многообразные и многозначительные связи с сонатной формой (притом линия эволюции ведет не только к старосонатной форме — И.С.Бах. Клавирная увертюра h moll, финал, — но в неменьшей степени и к классической полной сонатной форме); формирование однотемно-сонатной экспозиции (И.С.Бах. Бранденбургский концерт № 2, I ч — при однотемности в репризе, главная партия и побочная совпадают). Процесс становления сонатной формы как целого (Г.Гендель. Кончерто гроссо № 5, D dur: 2-е Allegro, № д, p dur, I ч. — однотемная; И.С.Бах. Клавирный концерт d moll, I ч. — разнотемная, Бранденбургский концерт № 3, финал — с субдоминантовой репризой). Остатки конструкции концертной формы в ранне-классической сонатной форме (Й.Гайдн. Соната op.66, Es-dur, I ч.), особенно характерно для I частей классического

инструментального концерта (сравнить оркестровые tutti — в качестве первой экспозиции, в начале разработки; иногда в репризе; в начале коды, в конце коды — с проведениями темы на аналогичных местах в I ч. клавирного концерта d-moll И.С.Баха). Концертная форма в I ч. сонаты для фортепиано И.Стравинского в связи со стилевыми тенденциями Необарокко XX века.

Концертная форма как важнейший этап исторической подготовки классической сонатной формы.

Рекомендуемая литература:

1. Бутир Л. Бранденбургские концерты И. С. Баха. Дипломная работа. Рукопись. Московская консерватория, 1969.
2. Холопов Ю. Концертная форма в творчестве И. С. Баха (1968). // «О музыке. Проблемы анализа». - М.,1974. .
3. Зейфас Н. Concerto grosso в творчестве Генделя. // «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 12. - Л., 1973.

Старинная соната

Значение инструментальной музыки как жанра не подчиненного слову и маршево-танцевальному движению. Противоположность «сонаты», не связанной с вокалом, «кантате», исполняемой вокально. «Соната» («звучащая на инструментах») — понятие, концентрирующее в себе сущность нового рода музыки. Возникновение «сонаты» (с начала XVI века) от обычая при исполнении многоголосных вокальных сочинений один голос петь, а другие играть на инструментах. Роль венецианской школы (А.Виларт, А. и Дж.Габриели). Canzona(e) da sonar, ricercar per sonar как первоначальные названия сонаты (Ф.Маскера. Canzoni da sonar, 1584 г.). Обычай называть «сонатами» и «симфониями» вступительные инструментальные пьесы (встречается еще в творчестве И. С. Баха). «Сонаты» с преобладающим аккордовым складом, возникшие ок. 1600г., назывались «симфониями»; (с греч.«созвучие»). Обособление вступительных частей и превращение их в самостоятельные жанры — еще один путь к сонатному циклу. Канцона (также «французская канцона» — контрастно-составная форма по типу A BCD. включающая полифоническую разработку тем. Общая тенденция — стремление к циклической форме. Распадение канцоны на 3 — 4 контрастные части по типу: Grave — Allegro — Adagio — Allegro (и в разных других комбинациях медленного и быстрого темпов). Образование сонатного цикла: м — б — м — б, б — м — б, м — б — м (в творчестве Ж.Люлли), в итальянской музыке XVIII века, особенно в жанре скрипичной сонаты (Дж. Легренци, Б.Марини, Дж.Витали, Дж.Бассани, А.Верачини, Л.Корелли, Дж. орелли, Фр.Джеминьяни, Дж. Тартиин).

Переход от итальянской скрипичной сонаты к клавирной (в творчестве И. Кунау). Распространение сольной сопаты на оркестровую музыку — кончерто гроссо (А. Страделла, А. Корелли, А. Вивальди, Г. Гендель, И. С. Бах), сольный концерт (А. Вивальди, И. С. Бах).

Соната (также концерт) da camera (сюитный тип) и da chiesa («церковная» — собственно сонатный тип). А. Корелли.. 12 кончерти гросси.

Специфика содержания сонатного цикла (в отличие от близкого ему сюитного): серьезность, строгость, углубленность. музыкально-образного строя; сфера мысли (в сюите — танцевального движения); обобщенность мысли (в сюите —

жанровая конкретность); некоторая возвышенная отвлеченность. Отсюда типичная обобщенность в обозначении частей: в сонате — Adagio, Largo, Vivace, Andante, Allegro и т. д.; в сюите — прелюдия, аллеманда, куранта, ария, менуэт и т. д. Стремление к цельности цикла (даже на ранней стадии). Отсюда тенденция к оптимальному количеству частей: три-четыре (если меньше — недостает охвата явлений, если больше — слабеет связь между частями); однако в сонатном цикле XVII — XV1.II веков число частей нестабильно и нередко превышает четыре (кончерти гросси А.Корелли, Г.Генделя). Упорядоченный тональный план: в отличие от однотональности сюиты в сонате одна из частей (I I — в трехчастном цикле, I I I — в четырехчастном) обычно в другой тональности (чаще всего в параллельной). Сохраняющийся вплоть до И.С.Баха обычай заканчивать среднюю часть фригийским кадансом (И.С.Бах. Клавирный концерт f moll, II ч) .

Специфичность форм: введение одной или нескольких фугированных частей; образование «цикла в цикле» (I и II чч. могут соотноситься как прелюдия и фуга; отсюда укрупнение частей, еще более способствующее сплочению цикла). У великих мастеров (в частности, в творчестве И.С.Баха) — забота о цельности цикла, тенденция к пеповторяемости форм в его частях. Лучший образец, выявляющий специфику старосонагг но го цикла в отличие от сюитного — И. С. Бах. 6 сонат и партит для скрипки соло.

Пути перехода от старосонатного цикла к классическому: замена фугированной части сонатным Allegro (П.Докателли,. К.Ф.Э.Бах); замена средней жанровой части сюитным менуэтом

Рекомендуемая литература:

1. Клаукель О. История сонаты со времени возникновения ее до наших дней.// «Русская музыкальная газета», 1902, №№ 4 – 40.
2. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха, Iч. – М.-Л., 1948.

Тема № 18 Сонатная форма

Теоретические проблемы сонатной формы

Сонатная форма как вершина в развитии инструментальных форм классической музыки, основанной на принципах гомофонного склада и функциональной централизованной мажорно-минорной гармонической системы.

Краткая предварительная характеристика понятий и терминов: соната как жанр, сонатное аллегро, сонатная форма.

Специфика и сущность формы; их выявление путем рассмотрения с разных сторон: композиционно-динамической (особенности строения и развития), функционально-логической (тональный план) и тематической (тематические процессы).

Композиционно-динамическая специфика сонатной формы; сочетание в ней двух тенденций: сквозного развития (наследие полифонии) и ясного функционально-логического разграничения разделов (завоевание гомофонной музыки) — сквозное развитие па гомофонной основе.

Специфичность сонатной композиции: возникновение расчлененности не столько на базе повторности, сколько на основе функциональных различий. Меньшая, чем в

некоторых других формах, роль повторности, констатация ее ослабления на разных масштабных уровнях формы: в главной теме —стремление к неповторным и неквадратным периодам; в частях формы — историческая тенденция к отказу от повторения экспозиции; в форме репризы. Реприза — измененное повторение, а иногда кардинальная трансформация. Характерные с этой точки зрения особые репризы: «динамизированные», с пропуском главной темы, с зеркальностью строения. (Охарактеризованный признак отграничивает сонатную форму от других гомофонных форм, также содержащих сквозное развитие, но построенных на основе повторности — вариации, рондо, куплетные формы — и объединяет ее со свободными формами).

Музыкально-логическая сторона сонатной формы; ее проявление в особом тональном плане этой формы, для которого характерны в экспозиции переход от главной тональности к подчиненной, а в репризе господство главной тональности или тональное сближение. Большая роль тонально-гармонических процессов в сонатной форме, ее связь с ослаблением принципа повторности и с постоянным тематическим развитием и обновлением. Сильный фактор единства в этих условиях — действие гармонической функциональности. Ее преимущества:

- действие функциональных связей на различных масштабно-временных уровнях, что дает основу для членения и объединения внутри тем, внутри частей и в форме в целом;
- разномасштабность обеспечивает возможность уподобления: малого большому и большого малому, что способствует отражению процессов развертывания и свертывания, раскрытия, тезиса и резюмирования и т. п.;
- создание благодаря функциональной гармонии напряженных ожиданий-тяготений и тем самым привнесение в развитие черт эмоциональной напряженности, возможность создания гибкой линии развития.

Роль ладового наклонения в создании контрастов, в оформлении предыктовых построений (доминанта одноименного и параллельного минора перед мажорным разделом). Мажор как основа ранней классической сонаты.

Тематическая специфика развитой сонатной формы — столкновение главной и побочной тем — - носителей различных, подчас контрастных музыкальных образов, в их драматургическом взаимодействии, приводящем к изменению соотношений образов (большей частью к сближению); одна из задач, возникающих при анализе соотношения главной и побочной темы—определение тех линий, где выявляется конфликтное противополагание. Проявление поляризации как в образной стороне (например, мужественное — нежное, активное —пассивное), так и в, конструктивных свойствах тем (например, ямбичность — хореичность, диатоничность — хроматичность).

Резкое конфликтное столкновение тем — не обязательный признак формы. Возможность возникновения контраста между вступлением и экспозицией, контраста, проявляющегося лишь а сфере тонального плана. Производный контраст главной и побочной тем.

Обусловленность закономерностями сонатной драматургии разнообразных эмоциональных, сюжетных, образных характеристик и аналогий: темы — персонажи, завязка, перипетии, инструментальная драма, соната — роман, ораторская речь.

Тематическая сторона сонатной формы как образно-конструктивная реализация в конкретном произведении нормативно-композиционной и музыкально-логической сторон.

В сформировавшейся классической сонате наиболее полное сочетание признаков, характеризующих композиционную, логическую и тематическую стороны сонатной формы. Преобладание той или другой стороны как выражение индивидуальных особенностей формы, разных ее жанровых и исторических типов. Проявление принципов сонатности в других формах при наличии отдельных признаков (например, характерного тонального плана). Дополнительным критерием для отнесения формы к сонатной при минимальном числе признаков этой формы может служить типичная для нее жанровая функция, например, функция увертюры (В.Моцарт. «Идоменей»: увертюра).

Композиционная структура сонатной формы и функции ее частей

Сонатная форма как принцип и ее выражение в обобщенной последовательности функционально-определенных фаз или положений. Выделение в процессе эволюции сонатной формы таких фаз: собственно вступление, излагающее самостоятельный материал или формирующее темы основного раздела; предыктовый раздел вступления; главная тема и окружающие ее построения — главная партия; связующая партия — дополнение; связующая партия — переход; связующая партия — предыкт; тема побочной партии (первая, вторая, третья); сдвиг, перелом, «прорыв элементов главной темы»; заключительная партия; переход к повторению экспозиции или к разработке; предваряющее разработку оттенение (нередко на материале общего вступления); вступительный раздел разработки; собственно разработка; эпизод в разработке (или вместо разработки); предыкт к репризе; ложная реприза; разделы репризы, соответствующие разделам экспозиции; оттенение коды материалом вступления; виртуозная каденция концертного характера; вступительный раздел коды; собственно кода — заключение. Группировка этих фаз в более крупные разделы (вступление, экспозиция, разработка, реприза, кода); чередование более устойчивых фаз — главная, побочная, заключительная партии, эпизод и др. — с менее, устойчивыми — связующая партия, перелом, сдвиг в побочную партию, вступление, собственно разработка, предыкт к репризе и др.; функциональные связи-арки, определение ритма формы образными контрастами.

Использование в различных типах сонатной формы в их индивидуальных решениях указанных функциональных фаз в полном комплексе.

Вступление и его функции в сонатной форме

Различные виды вступления, отличающиеся друг от друга масштабами и функциональной весомостью: вступление к сонатной форме, вступление к экспозиции, вступление перед темой главной партии. Главная функция вступления — подготовка основного раздела формы.

Различное осуществление подготовки: оттенение основного раздела контрастным характером звучания (темп, тематический материал, лад, способ изложения); создание направленного ожидания с помощью гармонического предыкта, кристаллизации тематического материала основного раздела сонатной формы, ритмического и структурного ускорения и др.

Сочетание функций подготовки основных разделов во вступлении с другими, например с функцией изложения яркого тематического материала, образующего один из важнейших для

всей формы в целом контраст при сопоставлении с экспозиционным материалом. Важная функция создания эффекта психологического фона для развертывания дальнейшего активного развития тем. Образование в ряде случаев вступлением архитектонической опоры для возникновения тематических арок, при использовании материала вступлений на гранях формы — перед разработкой, репризой и кодой или в самом конце формы.

Экспозиция и ее функциональная характеристика

Главная партия. Типы главной темы — однородная тема, контрастная (внутриконтрастная) тема. Характерная образность элементов внутриконтрастной темы. Возможность рассмотрения главной темы как тезиса для дальнейшего развертывания формы и как импульса. Структурно-синтаксические и тонально-гармонические особенности главной партии. Замкнутый тип, разомкнутый тип. Различные случаи масштабного несовпадения главной партии и главной темы. Развернутый «сонатно-симфонический» период как форма главной темы. Простые формы в главной партии. Функции главной партии — изложение, главной темы — носителя основного образа музыкального произведения или важнейших элементов образности; первоначальное развитие тематического материала, создание направленности на дальнейшее драматургическое движение.

Связующая партия. Различное тематическое наполнение: продолжение главной темы, развитие главной темы, самостоятельная тема, подготовка побочной темы, общие формы движения. Структурные особенности, характер развития. Функции связующей партии — тональная, тематическая и образная подготовка темы побочной партии. Связь функций связующей партии с принципом производного контраста. Особые типы предыктов к побочной партии. Предыкт в одноименном миноре, достигающий одновременно эффекта подготовленности и эффекта контраста побочной партии. Факультативность связующей партии, возможность ее слияния с главной партией в один раздел экспозиции. Функциональная трехфазность связующей партии.

Побочная партия. Типы побочных тем и характер их контраста по отношению к главной теме. Побочная партия на главной теме (в произведениях Й. Гайдна). Производный контраст. Связь побочной темы с одним из элементов главной внут-риконтрастной темы. Характерные тональные соотношения главной и побочной партий. Тональный план. Строение и тематическое развитие в побочной партии. Возможное сопоставление нескольких тем. Явления «сдвигов», переломов», «вторжений» как отражения драматургической специфики сонатной формы. Их функция — переключение основного тематического контраста с уровня соотнесения партий на уровень внутреннего строения партии. Кульминационная роль сдвигов. Явления репризности в побочной партии. Период и простые формы в побочной партии.

Заключительная партия. Ее функции по отношению к побочной партии и экспозиции в целом. Тематический материал, характер изложения (кадансирование, утверждение). Соотношение тем заключительной и побочной партий в произведениях Й.Гайдна. Возможность объединения побочной и заключительной партий в один раздел экспозиции. Обобщающая функция заключительной партии. Скрытая конфликтность заключительной партии, заложенная в сочетании утвердительности и тональной

подчиненности. Проявление конфликтности в случаях плавного перехода к разработке или к повторению экспозиции.

Повторение экспозиции и его связь с одной из основных функций экспозиционного раздела формы — фиксирование в сознании и памяти слушателя не только общего жанрово-стилистического и образного характера музыки, но и индивидуального тематического материала музыкального произведения, являющегося важнейшим компонентом для дальнейшего развертывания музыкальной формы.

Важность наряду с отмеченными двух других функций экспозиции: создание эффекта неустойчивости, динамического напряжения, направленности в будущее (динамически-процессуальная функция) и создание эффекта архитектонической стройности, симметричности (в сочетании с репризой).

Драматургическая функция экспозиции — исходная расстановка действующих конфликтных сил и завязка действия, а также первые фазы развертывания.

Разработка и ее функциональные особенности

Строение разработки, ее членение на фазы. Вступительный раздел. Собственно разработка — движение по «лабиринту перипетий». Предыктовый раздел. Волнообразный характер развития в развернутых разработках. Роль кульминаций и их связей.

Эпизод в разработке. Аналогия между эпизодом и переломом в зоне побочной партии (эпизод — вторжение экспозиционности в разработку, перелом — вторжение разработочных эффектов в экспозицию). Тематический состав разработки (различные варианты).

Разработка как арена сложных интенсивных тематических преобразований, воспринимаемых нередко как следствие экспозиционного конфликтного сопоставления тем. Общие черты разработочного типа изложения: разомкнутость построений, тенденция к разрушению периодичности высшего порядка (например, чередование четырехтактов, восьмитактов), изменение структуры тем, вычленение, образование новых тематических связей и новых элементов, полифонические приемы, диалогичность в фактуре.

Ложная реприза и ее признаки. Предыкт. Особенности фактуры и гармонии предыкта. Тематические «предвестники» репризы. Тональный план разработки и его основные типы. Роль квартово-квинтовых «шагов», «секундовых сдвигов», «терцовых сопоставлений». Движение в сферу субдоминантовых тональностей как одна из наиболее общих закономерностей тонального плана. Соотношение разработки и экспозиции по характеру изложения и развития, жанрово-стилистическим чертам, эмоционально-характеристическому «модусу».

Роль контраста экспозиции и разработки в сонатной форме. Разработка как внутреннее скерцо, разработка как импровизация, разработка как полифонизированная часть формы и т. п. Общие функции разработки в форме — основная фаза развития, создание крупнейшего архитектонического контраста в форме. Разнообразие драматургических функций и индивидуальность в конкретных произведениях. Общее — достижение кульминации в конфликтном взаимодействии, движение к развязке, «кульминации действия» в отличие от кульминации обобщения, нередко достигаемой, уже в репризе.

Реприза и ее функции

Характерные изменения строения репризы в сравнении с экспозицией. Сокращение масштабов ее разделов. Пропуск связующей партии. Изменение тонального плана. Утвердительно-обобщенный характер репризы. кА одно из возможных выражений общей драматургической идеи сонатной формы. Особые виды репризы с пропуском главной партии и перестановкой главной и побочной партий (одна из причин – резкое изменение соотношение образов, репрезентируемых главной и побочной темами, акцентирование значимости побочной темы). Реприза без побочной партии (В.Моцарт. «Идоменей»; А.Глазунов. Симфония №4 Iч.; С.Прокофьев. Концерт для скрипки с оркестром №1). Полифоническое соединение тем главной и побочной партий. Особые случаи тонального плана репризы: отсутствие транспонирования побочной партии (Ф.Шопен. Баллада №1.; А.Хачатурян. Концерт для скрипки с оркестром,
Iч.; Б.Барток. Квартет №4 Iч.; Д.Шостакович. Концерт для виолончели с оркестром № 2, Iч.). Начало главной партии с тональности субдоминанты или с какой-либо другой тональности. Изменение лада в побочной партии (например, в произведениях В.Моцарта). Понятия «статической» и «динамической» или «динамизированной» репризы применительно сонатной форме. .

Выполнение репризой в форме нескольких взаимосвязанных функций (все они в комплексе могут быть названы репризными, хотя в отдельности встречаются и в кодах и в других разделах формы); завершение цикла музыкально-образного развития; создание ощущения исчерпанности художественного содержания (эстетическая функция);создание, ощущения архитектонической стройности;драматургически-смысловые функции репризы (эти функции в конкретных случаях получают индивидуальное решение).

К драматургически-смысловым функциям могут относиться функции обобщения, 'Вывода, утверждения некоего достигнутого Б развитии результата, образного обновления и обогащения, нового синтеза после разработочного «анализа», возвращения в прежнюю «колею», выражения взгляда на старое с новых позиций, разрешения противоречий, функции продолжающегося драматического действия и т. д. В ряде случаев драматургические функции репризы могут приходить в противоречие с типическими композиционными функциями репризы, что находит отражение и разрешение в следующей за репризой коде.

Кода в сонатной форме

Строение коды в ее разных типах. Три раздела развернутой коды. Вступительный раздел. «Разработочпый раздел» (центростремительный). Собственно кода — заключение. Тематический материал коды. Особенности тонального плана и гармонии. Заключительные, контрасты как конспективное повторение — резюме основного тематического и драматургического контраста в сонатной форме. Упрощение тематического материала, использование общих форм движения и кадапсовых формул. Включение в систему композиционных, драматургических функций коды в сонатной форме как общих, так и специфически сонатных функций. Некоторые из них: уравновешивание центробежных и центростремительных тенденций развития; ускорение «пересказа содержания» с помощью тематических и тонально-гармонических реминисценций; создание эффекта эмоционального «последействия», прощания; продолжение функции заключительной партии репризы; создание «второй» разработки и отражение характера

развития и тематического материала среднего раздела (в частности, материала эпизода); создание впечатления окончательного исчерпания энергии развития, завершения формы.

Особые разновидности сонатной формы

Сонатная форма в медленных частях сонатио-симфоническо-го цикла, инструментальной миниатюре и вокальных жанрах. Замена разработки эпизодом, отсутствие разработочного раздела. Разрастание роли вариантной и вариационной техники тематического развития при повторении тем. Элементы рондо-сонатности в сонатной форме с заменой разработки эпизодом (Л.Бетховен. Соната № 7: Largo e mesto). Сонатная форма *в* первых частях инструментальных концертов. Двойная экспозиция. Различия в тональном, тематическом и фактурном строении оркестровой и сольной экспозиций. Контраст tutti и solo - как дополнительный фактор драматургии, иногда перевешивающий роль тематических контрастов. Роль приема перекличек, соревнования в фактуре концерта. Каденция солиста, ее композиционные функции (предыктовая роль, дополнительная разработка материала, эффект импровизационного включения и др.) « местоположение в форме.

Сонатная форма в оперных и концертных увертюрах, предвосхищающая, настраивающая и обобщающая функция оперной увертюры. Многотемность как следствие стремления возможно более полного тематического отражения основных оперных драматургических элементов (А.Бородин. «Князь Игорь»). Роль контрастов сопоставления, частое использование темповых контрастов (например, при введении медленного вступления к основному разделу увертюры). Связующие разделы, соединяющие увертюру с началом оперы. Роль программности в концертных увертюрах (Л.Бетховен. «Эгмонт», «Кориолан»). Их большая самостоятельность и развернутость по сравнению с оперными увертюрами, иногда приближающимися к кратким вступлениям.

Исторические проблемы сонатной формы

Важность изучения истории возникновения, развития и становления сонатной формы для анализа музыкальных произведений разных исторических стилей, для понимания эволюции музыкального языка и принципов музыкального мышления. Общие закономерности развития сонатной формы, характерные особенности ее применения в различных жанровых условиях, в доклассической, классической и послеклассической музыке как важнейшие компоненты истории сонатной формы.

Связь общих закономерностей исторического процесса формирования и эволюции сонатной формы в целом, в первую очередь со становлением принципа взаимодействия двух противоположных начал — сквозного развития в форме и внутренних контрастов.

Полифонические формы и период (особенно период типа развертывания) — формы, обладающие внутренним единством развития, как исходные родоначальные, явившиеся для сонатной формы прототипом и источником. Рождение сонатной формы как результат развития средств масштабного расширения форм при сохранении внутреннего единства: в полифонии — многократное повторение тем, секвенцирование, маскировка граней; в простейших гомофонных формах единого строения - способы отдаления заключительной каденции, расширения и разнообразные эллиптические обороты.

Расширение масштабов формы как условие и причина насыщения ее внутренними контрастами. Постепенное усиление контрастов, возникновение динамического сопряжения главной и побочной партий — полная кристаллизация сонатного принципа и формы у венских классиков. Становление специфики сонатной диалектики тематического развития, возникновение симфонизма как принципа музыкального мышления. Производный контраст как соединение принципов производности и контрастности. Смещение акцента с производности на контрастность как одна из общих тенденций эволюции сонаты в романтической музыке, и ее следствия:

- возможность более непосредственного использования в сонатной драматургии принципов форм, опирающихся па контраст сопоставления (циклических, контрастно-составных, трехчастных с контрастной серединой);
- необходимость усиления средств объединения как традиционных (полифония, тональный план), так и новых — монотематизм, яркость драматургической, программно-сюжетной линии, полиморфичность (взаимодействие и наложение друг на друга нескольких типов формы);
- уменьшение масштабов формы при сохранении внутренней насыщенности и контрастности — во избежание распада формы — тенденция к лаконизму при яркости и контрастности средств, характерная уже для современной музыки.

Усиление яркости, контрастности тематического материала, разнообразие жанровых характеристик тем в современной музыке и как следствие выработка разнообразных средств внутреннего интонационно-тематического объединения.

Постоянное взаимодействие обобщенного музыкально-логического начала с конкретным сюжетно-программным в сонатной форме, связанное с многообразием жанровых сфер ее применения как вторая важнейшая сторона эволюции сонатной формы. Различная роль инструментальных жанров и произведений, написанных в сонатной форме, для оперы, театра, симфонической и камерно-инструментальной музыки. Различные истоки сонатной формы.

Предклассическая сонатная форма

Старинная двухчастная форма как прототип и источник старинной сонатной формы. Характерные особенности ее строения, тонального плана, развития, предвосхищающие особенности сонатной формы.

Соната в XVI веке как жанр инструментального произведения (например, в творчестве Д.Габриели и И.Кунау).

Формирование средств и кристаллизация во второй половине XVII — начале XVIII веков композиционных закономерностей, ведущих к сонате: выдвижение на первый план активного акцентного метра, требующего монометричности, метроритмического параллелизма, периодичности членения и параллелизма средств членения. Становление и усиление функционально-гармонических связей; выделение более или менее индивидуализированных мотивов и фигурационных типов движения в гомофонии; постепенное удлинение темы.

Итальянская ранняя клавирная соната в творчестве Д.Скарлатти, Ф.Дуранте, А. и Б.Марчелло как первый этап в развитии собственно сонатной формы. Характерные черты ранней итальянской сонаты. Преобладание автентичности в гармонии, метрическая акцентность, гипертрофия повторности мотивов. Повторность мотивов как основа для их красочного обновления, для секвенцирования. Принципиальное непостоянство

числа голосов в отличие от полифонических типов фактуры. Преобладание двухголосия. Неконфликтность развития.

Два типа композиционной структуры — двухчастная и трехчастная. Связь первой со старинной двухчастной формой.

Экспозиция как движение от основной тональности к подчиненной (тональности доминанты в мажоре, третьей ступени и мажорной — реже минорной — доминанты в миноре). Гармонические явления как главный членящий фактор в экспозиции. Формирование двух устоев из двух гармонических функций, развитие связки и заключения. Слабая индивидуализация темы главной партии. Сходство ее с полифонической темой (ядро — общие формы движения). Тематическое ядро в сонатах Д.Скарлатти, как правило, тоника с ее развертыванием и фигурационным расцвечиванием.

Два типа темы: отграниченная от последующего развертывания; связанная с побочной партией в период типа развертывания. Тематическое развитие по принципу прорастания. Отсутствие обобщающих заключительных разделов, при возможной тематической самостоятельности. Появление во втором разделе экспозиции нового тематического материала, сходного с главной темой (по ритму) или более самостоятельного (влияние оперных контрастов или песенных форм). Возможность гармонического обособления заключительного раздела экспозиции — возникновение заключительной партии. Нерегламентированность степени контраста тематического материала в экспозиции. Возможность появления контрастного материала в предыктовых разделах к побочной партии.

Различные типы второй части в двухчастной старинной сонате. Тонально-симметричное отражение экспозиции как один из типов второй части. Возможное расширение второй части благодаря внутренним вставкам, импровизационности развития. Возможность появления в начале второй части нового тематического материала. Появление во второй части разработочных приемов развития.

Дифференциация функций начала и завершения второй части как предпосылка выделения разработки и репризы. Распределение тематического материала: главная партии — разработочный раздел, связующая, побочная и заключительная партии — репризный раздел второй части.

Трехчастная старинная сонатная форма. Особенности разработки и ее разновидности. Начало разработки с темы заключительного раздела экспозиции. Полифонические и вариационные методы развития, приемы мотивного прорастания, формирование собственно разработочных приемов.

Неполная и полная реприза в старинной сонатной форме. Отсутствие тематического материала главной партии в репризе как проявление связи трехчастной сонаты с двухчастной. Преобладание неполной репризы в сонатах Д. Скарлатти.

Сонаты Ф.Э.Баха как новый этап в развитии ранней доклассической сонатной формы. Их большая близость к ранней классической сонате. Сравнительно большая четкость структуры; большая свобода от непосредственного влияния других форм (в частности, полифонических). Жанровые особенности тематического материала в сонатах Ф.Э.Баха. Эмоциональная и драматургическая насыщенность. Возможность использования напевных, песенных тем. Связь темы славной партии с периодом типа развертывания и с песенным периодом. Большая роль импровизационности в композиции сонатной формы и в методах развития. Свобода тонального развития.

Классическая сонатная форма
(сонатная форма в творчестве Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена)

Сонатная форма как ведущая форма в инструментальной музыке венских классиков. Использование сонатной формы в различных жанрах — в инструментальной сонате, в симфонии, в камерно-инструментальных циклах, концертах, увертюрах, в медленных частях циклических форм.

Увеличение объема разделов сонатной формы как одна из характерных черт классической сонаты. Разрастание разработочного раздела, связанное с формированием разнообразных средств тематической работы.

Разрастание роли дополнительных разделов сонатном формы— вступления и коды. Общие тенденции масштабного укрупнения как следствие внутренней драматизации процессов, музыкального развития.

Роль оттеняющих медленных вступлений в классической сонатной форме. Вступления в симфониях Й. Гайдна. Роль темпового и ладового контраста для восприятия главных разделов сонатной формы. Использование вступительных разделов в функции формирования важнейшего тематического материала или в функции изложения самостоятельного яркого материала, принимающего затем участие в формообразовании и тематическом развитии (Л. Бетховен. Соната для фортепиано № 8, 1 ч., симфония № 9, I ч.).

Развитие контрастов внутри разделов экспозиции. Контрастная главная тема, эффекты сдвигов, прорывов, вторжений в разделе побочной партии. Возможность появления контрастной темы в разделе заключительной партии как характеристика-ранней классической сонаты (Й. Гайдн. Симфония № 12, G dur, I ч.), тематическая близость заключительной и главной партий в произведениях В. Моцарта и Л. Бетховена как один из типичных вариантов тематического плана экспозиции.

Усиление контраста между экспозицией и разработкой па сравнению с ранней классической и доклассической сонатной формой. Использование ладового контраста для оттенения разработки. Проведение тематического материала вступления перед разработкой. Усложнение тонального плана. Неиспользование главной тональности в разработках до предыктового раздела. Возможное начало разработки в тональности окончания экспозиции как черта ранней классической сонатной * формы.

Отказ от повторения разработки с репризой как проявление тенденции к уменьшению повторности в структуре сонатной формы.

Включение в разработку эпизодических разделов, явления ложной репризы.

Тенденция к динамизации репризы — одна из характерных черт зрелой классической сонатной формы. Приемы динамизации. Усиление разработочиости в разделе главной партии репризы. Особые случаи ладового варьирования тем в репризе (побочная партия в сонатных формах В. Моцарта).

Развитие заключительных партий в сонатных формах без коды. Драматургическая роль коды в сонатной форме Л. Бетховена.

Четкая дифференциация композиционных и драматургических функций всех разделов сонатной формы и вместе с тем усиление факторов единства развития — одно из проявлений внутренней насыщенности и сложности сонатной формы у классиков.

Рекомендуемая литература:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. I, II чч. – Л., 1963.
2. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Изд. 2-е. - Киев, 1973.
3. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху.// «Вопросы музыкальной формы», вып. 2. - М., 1972.
4. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти. В сборнике «Вопросы музыкальной формы», вып. 1, - М., 1967.
5. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена. - М., 1970.

Сонатная форма в творчестве композиторов XIX – XX веков

Изменения в драматургической и композиционной стороне сонатной формы в XIX веке, связанные с возрастанием в творчестве романтиков лирико-психологического элемента.

Углубление тематического, образного, драматургического контраста между темами и разделами сонатной формы как отражение общей тенденции формообразования (в рондо, вариациях, малых формах и т. д.). Преобладающий тип контраста в виде сопоставления различных образных сфер, сравнительно меньшая роль производного контраста.

Контраст в связи с расширением жанровых связей в темах. Значительно большая индивидуализация характера тематизма, более ясно выраженная образная конкретность, в целом ряде случаев соприкасающаяся с программностью, и в связи **с** этим повышение роли собственно действенного, «сюжетного» начала.

Наиболее существенные структурные изменения, касающиеся изложения тем: преобладание замкнутых простых форм (периоды, двух- и трехчастные формы), тенденция к развитию вширь внутри тем главной и побочной партий. Более подчиненный характер связующей партии, нередко отсутствующей или имеющей лишь функцию короткой связки; менее самостоятельный характер заключительной партии, являющейся дополнением к побочной и образование в результате внутри экспозиции двух контрастных сфер (главная со связующей и побочная с заключительной). Смена темпа в побочной партии, более далекая сфера тональных соотношений, вместе с жанровым и образным контрастом создающая черты цикличности внутри формы.

Действенный, «событийный» характер разработок — в драматической музыке, активная мотивная работа в них; преобладание вариационно-вариантных методов развития в разработках, связанных с жанровым (песенным и эпическим) симфонизмом.

Роль сквозного динамического развития, приводящего к значительной динамизации репризы вплоть до ее преодоления. Образование репризы как «участка продолжающегося действия» (В. Бобровский).

Обособление сонатной формы от цикла в связи с программностью, «событийностью» содержания; возникновение сонатных форм вне цикла с чертами других форм (смешанные формы).

Сонатная форма в творчестве композиторов-романтиков
(краткий обзор)

Ф.Шуберт. Синтез классических методов развития с новым типом тематнзма на жанровой песенно-танцевальпой основе. Умение достигать сильных драматических эффектов при данном типе тематизма («Неоконченная симфония», I ч.: жанровый контраст тем и их столкновение внутри расширения в побочной партии — ее сдвиге). Широко развитые завершенные формы главной и побочной партий (квартет «Смерть и девушка» d moil, I ч.); трехстадийность тонального плана экспозиции (октет F dur, I ч.). Вариантный метод разработок, метод «допевания» или «прорастания» в последовании вариантов. Роль красочных тональных сопоставлений; появление на этой основе реприз в субдоминантовой тональности (трио B dur, I ч.).

Р.Шуман. Внешнее сходство с классическим типом сонатной формы, выражающееся в незамкнутой структуре глазной пар-тип, в непрерывности развития внутри экспозиции, классическая мотивная техника в разработках. Напряженный, эмоциональный характер тематизма как основной «двигатель» динамики в форме. Специфическая черта творчества Р. Шумана — насыщение сонатной формы признаками рондо: в виде добавочных рефренов — в строении отдельных разделов формы, в насыщении разработки эпизодическими темами (соната fis moll, I ч.: симфония № 4, I ч.).

Ф.Шопен. Равновесие классического и романтического в творчестве композитора; уравновешенность формы, соразмерность пропорций в сочетании с сильной внутренней экспрессией тематизма, с динамикой его развития. Два противоположных по структуре типа сонатной формы в сонатах b moll и h moll; лаконизм в структуре сонаты b moll, широкое развитие тематизма во всех этапах первой части сонаты h moll. Пропуск главной партии в репризе в обеих сонатах как общая тенденция романтической сонатной формы (преодоление репризы, повышение слитности к концу и т. д.).

И.Брамс. Черты сонатной формы, вытекающие из общестилистических особенностей творчества композитора, заключающихся в синтезе классицизма и романтизма. Проявление черт романтического стиля в тематизме (связи с песенным симфонизмом — жанровость, протяженность тем, взаимодополняющий характер контраста) и форме (известная «текучесть» формы, проявляющаяся в сглаживании ее граней, наложениях — концерт для фортепиано с оркестром №2, I ч.: симфония №4, I ч.). Черты венского классического стиля в творчестве И.Брамса, выражающиеся в опоре на формы, используемые венскими классиками (например, на методы классической мотивной работы; двойные экспозиции в концертах; общая динамическая уравновешенность формы).

А. Брукнер. Грандиозность масштабов сонатной формы, возникающая за счет разрастания развивающих разделов внутри всех тем экспозиции; роль многократных кульминационных подъемов в темах, создающих характерный «изрезанный» динамический профиль сонатной формы (сдвиги, возникающие в каждом участке формы, а не только в сфере побочной партии). Синтез классической мотивной работы и методов песенного симфонизма в разработках.

Коды как самостоятельно раз витые, динамически значительные этапы сонатной формы. Примеры — первые части симфоний А. Брукнера.

Г.Малер. Завершение в творчестве Г, Малера развития сонатной формы в западноевропейской музыке XIX века. Синтез динамики, 'конфликтности, действенности (связь с творчеством Л. Бетховена) и жанрового типа тематизма (связь с творчеством Ф. Шуберта).

Особенности сонатного Allegro:

- двойная экспозиция на основе вариантности (вплоть до замены темы побочной партии во второй экспозиции — симфония № 2, I ч.), на основе строфичности (симфония № 4, 1 ч.);
- многотемность экспозиции и других разделов сонатной формы, вариантная связь тем;
- синтез классической мотивной работы и вариантной техники в разработках;
- тенденция к открытой форме в циклах Г.Малера (тональная разомкнутость финалов), в пределах первых частей, выражающаяся в их тональной и драматургической незавершенности (симфония *№3,* I ч.).

Программность его симфоний, обобщенных своеобразной «интонационной фабулой» (И. Барсова).

Сонатная форма в творчестве русских композиторов

М.Глинка. Сонатная форма в его творчестве, с одной стороны, воплощающая общеклассическне черты этой формы (увертюры к операм), с другой — заключающая в себе специфические особенности глинкинского метода (слияние сонатной формы с вариациями — «Арагонская хота»).

Влияние этих форм на последующее развитие русской симфоничес кой музыки, особенно на русский жанровый симфонизм. Особая роль крупного контраста (экспозиция — разработка) в сонатной форме («Руслан и Людмила»: увертюра; «Арагонская хота» и др.).

Драматический и эпический симфонизм как две основные тенденции русского симфонизма, не взаимоисключающие, но дополняющие друг друга (П. Чайковский — А. Бородин). Различия, проявляющиеся в степени тематического, образного контраста (антагонистический и взаимодополняющий). Две различные по характеру сонатные формы: более динамичная, действенная, с кульминацией, захватывающей предыкт и часть репризы (раскол репризы); более спокойная по характеру развития, совпадение кульминаций с устойчивыми гранями формы. Тенденция к незамкнутым формам в изложении тем и. вместе с тем к репризным завершенным формам.

Динамизация внутренними средствами в образцах драматического симфонизма; более внешний ее характер о музыке эпического жанра.

П.Чайковский. Наиболее яркое выражение тенденций драматического симфонизма в его творчестве. Трехчастные динамические формы главных партий (симфонии: №№ 4, 5; «Ромео и Джульетта»), насыщенность всех разделов разработочным развитием; раскол экспозиции по типу главная-связующая,, побочная-заключительная (симфония № 6). Многотемность побочной партии, ее развитость, замкнутость. Волновым принцип разработок; их действенный характер, степень динамики, «захлестывающей» рспризный участок формы (симфония № 6; «Ромео и Джульетта»). Раскол репризы па бифункциональные разделы (главная партия — «еще не реприза», побочная — «уже не реприза» — симфония № G).

А.Бородин. Особенности эпического симфонизма на примере симфонии № 2. Замкнутость главной партии, роль тональных, перекрасок в ней; контраст главной и побочной партий на основе сопоставления жанров. Вариантный метод разработки; динамизация репризы внешними средствами в сторону более монументального характера главной темы, вплоть до коды. Сходные приемы развития в условиях жанрового тематизма (симфония № 1).

А.Глазунов. Особенности, вытекающие из лирико-эпического характера музыки. Связи и различия с А.Бородиным. Роль полифонических приемов в сонатной форме А.Глазунова, С.Танеева. Различия в трактовке сонатной формы. Концентрация тематического материала у С.Танеева. Широкое изложение материала у А.Глазунова.

А.Скрябин. Более или менее строгое следование схеме сонатной формы при исключительно большой роли трансформаций тем в разработках, репризах, кодах.

Сонатная форма в творчестве советских композиторов

Д.Шостакович. Связь сонатной формы в первых частях симфоний Д. Шостаковича с традицией русского драматического симфонизма (симфонии: №№ 5, б, 8, 10). Особый тип сонатной формы, основной контраст внутри которой заключен в противопоставлении самых крупных разделов формы (экспозиция — разработка). Новый тип главной партии, запечатлевающей интеллектуальные процессы; появление тем, основных на особом типе развертывания с высокой степенью тематической насыщенности (тема как напряженный процесс становления); преобладание у мереных темпов в связи с этим. Широкое развитие тем внутри экспозиции (развитые периоды в главной и побочной партиях; тройная трехчастная форма в главной партии симфонии №5); вынесение взаимодействия тем экспозиции в разработку. Динамика разработок, подчиняющаяся волновому принципу; роль имитационной и контрастной полифонии в ней, приемы мотивной работы; тематическая трансформация, направленная в сторону сильнейших жанровых изменении тем, вплоть до их искажения (симфонии: №№ 5, 8). Особый тип «кульминации-провозглашения» (Б.Бобровский) захватывающей часть репризы (главная партия), продлевающей разработочный характер до сферы побочной партии, примыкающей к коде (симфония № 10). Сходство с динамическим и структурным принципом в I ч. симфонии № б П.Чайковского.

С. Прокофьев. Общеклассические черты сонатной формы в творчестве С. Прокофьева. Связь с русским жанровым симфонизмом, с эпическим элементом. Завершенность тем, их масштабная развитость в связи с ясным жанровым складом; взаимодополняющий характер контраста по типу сопоставления, отсутствие сдвигов в побочной партии. Методы разработки, связанные с различными вариационными приемами (жанровое варьирование, тонально-гармонические перекраски). Динамика как отражение силы и энергии, заложенной в темах, но не как воплощение конфликтов и противоречий образных сфер. Наиболее ярко выраженные черты классической сонатной формы в фортепианных сонатах; наличие более специфических черт русского жанрового симфонизма в первых частях симфоний.

Дальнейшее развитие традиций русского жанрового симфонизма в творчестве советских композиторов: Р.Глиэра (Симфония № 3 «Илья Муромец»), Г.Попова (Симфония № 2 «Родина»), Н.Пейко (Симфония № 6) и других.

Рекомендуемая литература:

1. Барсова И. Проблема формы в ранних симфониях Густава Малера.// «Вопросы музыкальной формы», вып. 2. - М., 1972.
2. Бобровский В. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича. В сборнике «Д. Шостакович». - М., 1967.
3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Изд. 2-е. - Киев, 1970.
4. Лаврентьева И. Симфонии Шуберта. Рукопись. Диссертация.
5. Орджоникидзе Г. Фортепианные сонаты Прокофьева. - М., 1967.
6. Протопопов В. Вопросы музыкальной формы в произведениях Шостаковича.// «Черты стиля Шостаковича». - М., 1962.
7. Сборник «С. Прокофьев». Статьи и исследования. - М., 1972.
8. Слонимский С. Симфонии Прокофьева. - М., 1964.
9. Соколов О. Об индивидуальном претворении сонатного принципа. В сборнике «Вопросы теории музыки», вып. 2. - М., 1970.
10. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. - М., 1968.
11. Холопова В., Холопов Ю. Фортепианные сонаты С. С. Прокофьева. - М., 1961.
12. Царева Е. К проблеме стиля Брамса.// «Из истории зарубежной музыки». – М., 1971.

VI семестр

Тема №19. Рондо-сонатная форма

Историко-эстетическое значение рондо-сонатной формы, как результат взаимопроникновения рондо и сонаты: проникновение в финальные сонатные формы классиков принципов рондо в связи с песенно-танцевальным характером музыки и использование принципов формы рондо как средства, помогающего яснее выделить ведущую роль главной темы и подчиненное значение контрастирующих моментов; существенное значение такого проникновения формы рондо в сонатную форму для утверждения и подчеркивания единства финала и единства общей концепции произведения; и наоборот — проникновение в финальные рондо классиков сонатного принципа как ведущего принципа крупных форм классического стиля. При этом жанрово-образный тип тем и в значительной степени характер развития ближе к рондо, чем к сонате.

Основной конструктивный признак отличия от сонатной формы — тоническое проведение главной партии в конце экспозиции, наделяющее главную партию функцией рефрена. Две типичные схемы с центральным эпизодом (усиление черт рондо и сложной трехчастности) и с разработкой (усиление черт сонатности). Полное — четырехкратное — число проведений рефрена; оправданность последнего проведения совмещением функций рефрена и коды. Два случая троекратности проведений; более частый — изъятие последнего проведения (ввиду того, что рондо-сонатность и регулярность рефрена уже установлены); более редкий — изъятие начального репризного проведения во избежание перегрузки формы (при незначительных размерах центрального эпизода или разработки —

Л.Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром № 4, финал; при построении разработки на материале главной партии-—А.Скрябин. Соната № 3 - черты зеркальности в этих случаях).

Черты главной партии, заимствованные у рефрена рондо:

общий песенно-танцевальиый или скерцозно-моторный характер; замкнутая форма (чаще всего — двухчастная); примеры других форм:

период — Л.Бетховен. Сопаты: №№ 7, 8, 9; П. Чайковский. Соната G-dur; А.Скрябин. Концерт для фортепиано с оркестром:

трехчастная форма — Л.Бетховен. Сонаты:№№3, 27; П.Чайковским. Симфония № 3;

тема с вариациями — Л.Бетховен. Симфония №6; Н.Римский- Корсаков. «Шехеразада». Преобладание квадратного строения; варьирование реприз главной темы.

Сравнительная краткость связующих и побочных партий (побочная партия редко переходит пределы периода); частая незамкнутость побочных партий; отсутствие и них «сдвига» или его ослабленность как одно из проявлений неконфликтности развития. Необязательность заключительных партий ввиду замыкания экспозиции главной партией. Естественное перерастание заключительных партий в противоположную функцию формы — доминантовые предыкты к репризам главной партии (Л. Бетховен. Сонаты: №№ 13, 15, 16). Неповторяемость экспозиции (редкий случаи повторения — В. Моцарт. «Маленькая ночная музыка для струнных инструментов»). Центральный эпизод, его черты, близкие трио сложной трехчастности: значительная развитость, изложение в простой форме (иногда — с повторением частей). Завершенность формы в крупном плане и вместе с тем нередкое перерастание концовки в связку к репризе главной партии. Тональные соотношения. большей частью соответствующие типу трио. Значительность контраста, его разнообразные виды — певучесть или активность иного типа, чем в экспозиции; не частые случаи малого контрастирования ради образного единства финала (Л. Бетховен. Соната № 12 — непрерывная подвижность; соната № 15 — пасторальность). Возможность сочетания центрального эпизода и разработки (Л. Бетховен. Соната № 11; А. Глазунов. Симфония № 5). Особое значение коды в связи с крупными размерами формы и с завершающей функцией по отношению ко всему циклу. Преобразование последнего проведения рефрена в соответствии с особенностями коды. Случаи отражения центрального эпизода в коде и связанные с этим образно-тематические изменения (П.Чайковский. Соната G-dur; Д. Шостакович. Симфония № 6). Возможность возникновения сонатности высшего порядка благодаря отражению нейтрального эпизода в коде (Э.Григ. Соната для скрипки с-moll).

Большая простота тональных планов в сравнении с сонатной формой; более редкие отступления от нормативных планов.

Приближение к рондо-сонатности в образцах сонатной формы с заменой разработки эпизодом (так называемая «пятая форма рондо» — Л.Бетховен. Соната №1). Характерное название «Quasi Rondo» в Iч. Концертной фантазии, ор.56 П.Чайковского. Некоторые разновидности рондо-сонатной формы —

отсутствие разработки, вследствие чего форма сближается с двойной трехчастной (Л.Бетховен. Соната № 24; Ф.Шопен. Соната -h moll).

Область применения — неодинаковая распространенность «финальной формы» в зависимости от общего облика цикла и прежде всего его направленности «вовне» или «внутрь», а также большей или меньшей значительности замысла. Отсюда — наибольшая типичность рондо-сонат для финалов концертов в связи с «репрезентативностью» и виртуозностью, присущими данному жанру. Несколько меньшая распространенность в сонатах и еще меньшая — в симфониях. Рондо-сонатные завершения программных произведений (Л.Бетховен. «Пасторальная симфония»; Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада»). Применение рондо-сонатной формы в первой части «Фантазии» C-dur Р.Шумана в связи с лейттематическим значением главной партии (а также — с общим тяготением в произведениях Р.Шумана к внедрению элементов рондо в другие формы). Одночастные рондо-сонаты — Л.Бетховен, ор.51, № 2; Ф.Шуберт. Рондо для двух фортепиано, ор.107.

Некоторые черты исторического развития рондо-сонатной формы. Ее кристаллизация в творчестве Й.Гайдна и В.Моцарта, в процессе взаимодействия обоих источников (рондо и сонатной формы). Связанное с этим процессом возникновение различных промежуточных форм. Монотематические (в основном) формы с разработкой в финалах «Лондонских» симфоний Й. Гайдна; их связь с распространенным типом сонатной формы в первых частях его симфоний и в то же время особое проявление рондальной специфики (многократное проведение основной темы). Политематические формы В.Моцарта (увеличение числа эпизодов, например, в сонатах для фортепиано: №№ 3, 18, К-282, 494; концертах для скрипки с оркестром A-dur и G-dur); воздействие прочных традиций рондо на складывающуюся рондо-сонатную форму как причина появления дополнительных эпизодов. Возникающие на этой почве осложненные конструкции. Известная стабилизация формы в ее двух основных видах у Л.Бетховена. Обозначение рондо-сонатных финалов термином «Rondo» как признак определенного отношения венских классиков к построению и к жанровому облику данной формы; связанное с этой трактовкой прежнее определение рондо-сонатной формы как «соединение сонатной формы с формою песни (Л. Бусслер).

Черты рондо-сонатности в некоторых сонатах XIX века как следствие вариационно-красочного характера разработок и наличия в них нового эпизодического материала (Ф.Шопен. Фантазия f-moll). Обособление развитого центрального эпизода, сближающегося с медленной частью цикла (Р.Шуман. Фантазия C-dur, I ч.). Особый вариант рондо-сонаты, созданный П.Чайковским в 1874—1875 гг. (квартет № 2, концерт фортепиано с оркестром b moll, симфония № 3), разрастание разработочно-предыктовой части, ведущей к кульминационному проведению побочной темы в основной тональности. Последовательная транспозиция рефрена, пнедрепие тем из предшествующих частей цикла — Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада». Появление минорных рондо-сонатиых форм (А.Скрябин. Соната № 1. 111 ч.; С. Прокофьев. Соната № 6). Комплекс тем в рефрене с переменным порядком их возврата (Г.Малер. Симфония № 7). Рондо-сонатность в советском музыкальном творчестве. Более простые образцы (Д. Шостакович. Симфония № 6; С.Прокофьев. Концерт для скрипки с оркестром № 2; Д.Кабалевский. Концерт для скрипки с оркестром). Сочетание простой формы со сравнительно сложным интонационно-гармоническим заполнением (С.Прокофьев. Соната № 4). Особо своеобразные усложнения (С.Прокофьев. Соната № G — рондообразная экспозиция и зеркальная реприза, соната для виолончели—широкое внедрение динамической вариацнонности и транспозиций; Д.Шостакович. Симфония № 8 — вторжение темы I ч., зеркальная реприза, квартет №

3 —сочетание простого пятичастного рондо с дальнейшей разработкой и зеркальной репризой.

Тема №20. Циклические инструментальные формы

Общее определение циклической формы как формы, основанной на контрастном сопоставлении отдельных самостоятельных и законченных по форме частей, связанных единством идейно-художественного замысла. Характер и средства контраста частей.

Многообразие исторически сложившихся тимол циклов. Особый тип старинного двухчастного инструментального цикла, основанный на противопоставлении частей: первая — свободное импровизационное развертывание (прелюдия, токката, фантазия) и вторая — строгая полифоническая форма (фуга).

Важнейшие типы инструментальных циклов — сюитный и сонатно-симфонический.

Характеристика сюитного цикла: отсутствие сквозного развития, более внешнее объединение частей — тональностью, принадлежностью к определенной жанровой сфере, (реже — интонационное родство частей в некоторых образцах старинной монотематической сюиты, например, А.Шеринг. Три танца для виолы, XIV век «Geschichte der Musik in Beispielen», № 28).

Старинная сюита XVI — XVIII веков. Ее танцевально-жанровая основа. Двухчастная сюита, основанная на противопоставлении медленного и подвижного танцев (например, павана-гальярда в творчестве итальянских лютнистов XVI века). Составные части многочастной старинной сюиты, логика последовательности «обязательных» частей (двукратное чередование более медленного и более подвижного танцев с усилением контраста к концу цикла: аллеманда-куранта; сарабанда-жига). Дополнительные танцы в цикле. Выделение в сюитных циклах И . С.Баха «опорных точек цикла» (по терминологии Т.Ливановой), приближающих сюитный цикл к сонатно-симфоническому: «лирического центра» в сарабанде, «интермеццо» в дополнительных танцах, оживленного моторного финала в жиге, *а* в отдельных случаях — «центра тяжести» в начальных частях клавирных партит и английских сюит.

Уменьшение роли сюитного никла в эпоху венского классицизма. Влияние сонатио-симфопического цикла на внутреннюю структуру, типы частей и тональные планы оркестровой сюиты (В.Моцарт. Серенады, дивертисменты, кассации). Отход сюитных циклов от непосредственной танцевальности и жанровости, проникновение формы сонатного аллегро (несложного по структуре) в крайние части. Отличие от сонатного цикла — свободное, не регламентированное количество частей, неоднократное чередование медленных частей и менуэтов, простота внутреннего строения частей.

Новая сюита, возникшая в XIX веке. Ее связь с программностью. Расширение круга жанров. Сюитные циклы программных инструментальных миниатюр (Р.Шуман. «Бабочки», «Карнавал»; А.Бородин. «Маленькая сюита»: К. Дебюсси. «Детский уголок» и т. д.).

В ряде случаев — приближение сюиты к сонатно-симфоническому циклу (Н. Римский-Корсаков. «Шехеразада»; П. Чайковский. Сюиты). Одно из характерных отличий сюиты — облегченная трактовка сонатной формы в первых частях.

Возникновение сюит на основе опер и балетов, музыки к спектаклям и к кинофильмам (С.Прокофьев. «Любовь к трем апельсинам», «Поручик Киже», «Ромео и Джульетта»). Сюиты советских композиторов, основанные на музыкальном материале народных песен и танцев (Н.Пейко. «Молдавская сюита»).

Сонатно-симфонический цикл

Его отличительные черты: единая идейно-художественная концепция, определяющая собой цельность композиции и функции частей и слагающаяся из ряда отдельных этапов. Глубина содержания и развития, диалектичность воплощения разных сторон действительности в их взаимосвязи.

Исторические предшественники классического сонатно-сим-фонического цикла — соната «да кьеза» (старинная церковная соната), французская и итальянская оперные увертюры, старинный инструментальный концерт.

Типичные функции частей классического четырехчастного сонатно-симфонического цикла и наиболее характерные формы частей.

Первая часть как «центр тяжести» цикла; свойственный ей синтез действенности, глубины содержания, обобщенности: сонатная форма.

Медленные части — «лирические центры» циклов. Характерный круг образов и типы тематизма. Формы, связанные с плавностью развития, отсутствием резких образных скачков (сложная трехчастная с эпизодом, соната без разработки, вариационная форма без глубоких контрастов между вариациями).

Жанровые «интермеццо» (менуэт, скерцо), их объективный характер; контрастные формы с резким переключением образов (сложная трехчастная с одним или изредка — двумя трио).

Финалы. Тяготение к единству преимущественно неконфликтного характера, тенденция к обобщению, песенно-танцевальный тематизм, растворение личного начала в коллективном, массовом. Форма рондо-сонаты, сонатная форма менее конфликтного типа, вариационная форма, рондо.

Общие вопросы композиции сонатно-симфонического цикла. Два типа четырехместного цикла, определяемые положением скерцо и медленной части. Иные варианты строения цикла (увеличение и уменьшение частей) и их связь с основным типом.

Общие принципы драматургии сонатно-симфонического цикла. Появление в творчестве Л. Бетховена циклов со «сквозной» драматургией (симфонии: №№ 5, 9), где част представляют собой последовательные этапы развития единой идеи, подобно актам драмы, а финал содержит идейно-смысловой вывод всей сонатно-симфонической концепции..

Развитие этого типа цикла в творчестве композиторов XIX— XX веков (Г. Берлиоз, П.Чайковский, Г.Малер, А.Скрябин, Д.Шостакович). Тенденция к перемещению «центра тяжести» на финал, особенно ярко проявившаяся в творчестве Г. Малера («открытый» тип сонатно-симфонического цикла). Проблема финала как идейно завершающей части цикла.

Единство сонатно-симфонического цикла. Система образов и их развитие во взаимодействии. Образно-смысловые, интонационные, тематические, тональные и гармонические связи частей (лейтгармонии, «принцип тонального резонанса» — Вл. Протопопов). Сходство строения цикла со строением музыкальной формы экспозиции (например, соотношение главной, побочной и заключитель-

ной партий экспозиции) и — па более высоком уровне — отражение их в соотношении I части, медленной части и финала («концентричность» развития — Л. Бетховен. «Аппассионата»; симфония № 5).

Возрастающая роль тематического единства цикла в процессе его исторического развития, принцип лейтмотивности и монотематизма (Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония», «Гарольд в Италии; П. Чайковский. Симфонии: №№4, 5; С. Франк. Соната для скрипки с фортепиано, симфония d moll; А. Скрябин. Симфонии: №№ 2, 3; симфонизм Г. Малера, Д. Шостаковича).

Особая роль финала в единстве цикла:

- элементы репризности тональной, темповой, образно-смысловой (В. Моцарт. Симфония g-moll, К № 550 и С dur, К № 551; Ф. Шуберт. Симфонии: №№ 4, 9);
- синтезирующая роль финала, появление в кульминации тем предыдущих частей (чаще всего - трансформация лирической темы побочной партии или медленной части. П. Чайковский. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели; С. Франк. Симфония d-moll; А.Скрябин. Симфония № 3; С.Прокофьев. Симфония № 7).

Рекомендуемая литература:

1. Барсова И. Проблемы формы в ранних симфониях Густава Малера. В сборнике «Вопросы музыкальной формы», вып. 2. - М. 1972.
2. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха. - М., 1948.
3. Мазель Л. Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества. // «Бетховен», вып. 1 - М., 1971.
4. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена. - М., 1970.
5. Рыжкин И. Сюжетная драматургия бетховенского симфонизма. В сборнике «Бетховен», вып. 2. - М., 1972.
6. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. - М., 1947.

Тема №21. Контрастно-составные формы

Выделение в самостоятельный тип контрастно-составных форм как форм, обладающих своей спецификой, в советском музыкознании 60-х гг. (работы Вл. Протопопова). Их характеристика как форм, состоящих из двух или нескольких частей, самостоятельных по музыкальному материалу, развитых и контрастирующих друг другу подобно частям цикла, лишенным, однако, полной завершенности и связанных в единое целое непрерывным развитием. Сочетание в контрастно-составных формах свойств циклической и одночастной формы.

Строение частей контрастно-составной формы: простые и сложные формы, вариации, рондо, сонатная форма, полифонические формы, а также свободное импровизационное развертывание. Разная степень самостоятельности частей.

Средства контраста: тематизм, жанровая характерность, темп, лад и тональность, гомофонный н полифонический склад и т. п. Факторы единства формы: непрерывный переход от одной части к другой, логика исследования частей, тональная организация, интонационные и тематические связи. Возможные дополнительные факторы организации — репризность (широко понимаемая).

Классификация форм.

В зависимости от наличия или отсутствия репризы: репризные и безрепризные. Виды реприз: тематические и нетематические (жанровые, образно-смысловые — И. С. Бах. Фантазия для органа G dur, BWV 572; партита для клавира № 6, I ч.).

В зависимости от количества частей:

- двухчастные (типа речитатив-ария, токката-фуга и т. п. — Г.Гендель. «Мессия»: №№ 10, 11; И. С. Бах. Токката и фуга для клавира fIs moll, «Страсти по Матфею»: №№ 9, 10; И.Брамс. «Немецкий реквием», II ч.; А.Скрябин. Соната № 4; Д. Шостакович. Квинтет g moll: прелюдия и фуга);
- трехчастные — репризные и безрепризные (В.Моцарт. Фантазия для органа f moll, KV 608; И.С.Бах «Рождественская оратория»: №№ 25, 26, 27; С. Франк. «Прелюдия, хорал и фуга»);
- многочастные (Л.Бетховен. Квартет № 14 eis moll; П.Чайковский. «Итальянское каприччио»; О.Респиги. «Пинии Рима» и «Фонтаны Рима»; Дж.Верди. Реквием: .N'9 7).

В зависимости от жанрового генезиса:

- слитно-циклическая форма сонатно-симфонического типа (Р. Шуман. Симфония № 4;Д.Шостакович. Квартеты: №№ 7, 8, симфония № 11);
- слитно-циклическая форма сюитного типа (часто в жанрах рапсодии — Ф.Лист. Венгерские рапсодии; Н.Римский-Корсаков. «Испанское каприччио»);
- возникающие в рамках оперного действия или номерах ораторий и кантат (В.Моцарт. «Свадьба Фигаро», II действие-финал; М.Глинка. «Иван Сусанин», 111 действие: каватина и рондо Антониды, квартет, IV действие: ария Вани с хором; Н.Римский-Корсаков. «Снегурочка»: Пролог — «Проводы Масленицы»; Р.Вагнер. «Летучий голландец», II действие: начало: И. Брамс. «Немецкий реквием»: №№ 2, б).

Историческое возникновение контрастно-составной формы в опере, оратории и инструментальной музыке XVII века. Контрастно-составная форма в старинной инструментальной канцоне как предшественница старинного цикла. Развитие ее в XVII — XVIII веках в жанрах концертной фантазии, сочетание импровизационной и полифонической формы (токката — фута и т. п.), «духовного концерта» в русской музыке. Более ограниченное использование этой формы (в жанре фантазии) во второй половине XVIII века в результате развития сонатного и сюитного циклов. «Возрождение» контрастно-составной формы в инструментальных произведениях позднего периода творчества Л. Бетховена (соната № 31: Arioso dolente и фуга; квартет № 14) и творчестве романтиков (Ф. Шуберт. Фантазия для фортепиано в 4 руки f moll; Ф.Мендельсон. Симфонии: «Реформационная», «Хвалебная»; Р. Шуман. Симфония № 4) как следствие тенденции к объединению цикла (путь к одночастной поэмной форме). Аналогичная тенденция в творчестве А. Скрябина (эволюция от циклической к одночастной форме через контрастно-составную форму: симфония № 3; соната № 4).

Пути преобразования циклической формы в контрастно-составную: «размыкание» частей, прием «композиционного эллипсиса» (пропуск местной завершающей части: Ф. Шуберт. Фантазия «Скиталец»).

Видоизменение местных реприз — превращение их в неустойчивые связующие построения (К. Вебер. «Концертштюк»).

Контрастно-составная форма в советской музыке (характерна для творчества Д. Шостаковича 60—70-х гг. — квартеты: №№ 7, 8, 11; симфония № 11; концерт для виолончели с оркестром № 2).

Рекомендуемая литература:

1. Протопопов В. «Иван Сусанин» Глинки. - М., 1961.
2. Протопопов В. Контрастно-составные формы. «Советская: музыка», 1962, № 9.
3. Стоянов П. Контрастно-составные формы. - София, 1974.

Тема № 22. Свободные и смешанные формы

Общая характеристика свободных форм: не как «алогичных» и лишенных внутренней организации, но как организованных на основе индивидуальных структурно-логических закономерностей, не укладывающихся ни в одну из типичных для музыки XVHI и начала XIX веков композиционных схем.

Их дифференциация:

- формы, основанные на существенном видоизменении определенной композиционной схемы (чаще всего — сонатного аллегро) ;
- формы, сочетающие в себе черты двух или нескольких традиционных композиционных схем и принципов (собственно смешанные) ;
- формы, не являющиеся ни видоизменением, ни сочетанием обычных типов форм, имеющие совершенно оригинальный композиционный план (собственно свободные).

Свободные формы в музыке XVII — XVIII веков

Формы Барокко

Типичная для них сфера — жанры органной и клавир ной фантазии, токкаты. Роль импровизационного начала, свободного развертывания, отсутствие четких структурно оформленных тем, текучесть и непрерывность развития, безрепризность. Тесная связь с полифоническим мышлением. Факторы, организующие форму: первостепенная роль тонально-гармонической организации (подчинение тонального плана формуле TD.ST в ее различных конкретных выражениях); роль кадансов и их соотношений между собой как фактора расчленения и объединения формы; в отдельных случаях — формообразующая роль скрытого или явного поступенного линеарного голосоведения (гаммообразных линий) — И. С. Бах. Фантазия для органа G dur: крайние части, BWV 572 (органные соч., т. IV).

Свободные и смешанные формы в музыке венских классиков.

Образцы свободных форм — фантазии.

Два типа их организации:

1. свободные в отношении композиции, количества и расположения частей при относительно ясной и четкой внутренней структуре каждой части (В. Моцарт. Фантазия d moll, Фантазия для органа I mo 11);
2. свободное строение внутренних частей * (В. Моцарт. Фантазия с moll).

Смешанные формы (характерные для произведений венских классиков), основанные на сочетании различных композиционных принципов. Проникновение принципов однотемной или двойной фуги в сонатную форму (частичное: В. Моцарт. «Волшебная флейта»: увертюра — или более полное: В. Моцарт. Квартет G dur, финал, KV 387). Сочетание принципов рондо и вариации (однотемных или двойных): й. Гайдн. Соната № 2, е moll финал, соната № 7, D dur, финал, соната № 10, G dur, I ч.; В. Моцарт. Концерты для фортепиано с оркестром: № 22, Es dur, II ч., KV 482, № 24, с moll, III ч., KV 491).

Свободные и смешанные формы в музыке XIX — XX веков

Важнейшие историко-эстетические предпосылки их возникновения. Романтическая «реакция на классицизм»; требования индивидуализации художественной формы, сформулированные В.Гюго, Ф.Листом, Р.Штраусом. Значение программной музыки. Тенденции к большей конкретности отображения в музыке отдельных жизненных явлении; стремление к синтезу искусств, приводящее к взаимопроникновению лирического, эпического и драматического начал.

Воплощение в музыке типично романтических антитез (мечты и действительности, реального и сказочного и т. п.) и усиление контрастности в форме.

Влияние закономерностей театрально-сценических жанров (например, интенсивного роста напряжения по мере приближения к развязке, ускорения разлития к концу действия, внедрения неожиданных сильных контрастов — «сюжетных» поворотов и т. п.).

Характерные общие черты свободных и смешанных форм" (поэмных, балладных): тенденция к росту масштабов, обособлению разделов формы, связанная со стремлением к полноте воплощения образов и возрастанию их контраста; противоположная тенденция — к большей непрерывности развития, объединению частей цикла, росту их тематического единства. Вытекающий из обеих тенденций результат — появление форм, синтезирующих черты циклических и одночастных. Значение принципа монотематизма и оборотной его стороны — тематической трансформации.

Главный принцип развития многих свободных форм: развернутое изложение замкнутых и самостоятельных контрастирующих образов в начале произведения и сжатое динамизированное их изложение в конце (с возможным взаимопроникновением, слиянием). Драматизация и ускорение развития к концу; особая роль динамизированных и синтетических реприз и код. как итога драматургического развития. Новые качества динамизации реприз. Трансформация образов и сближение их в репризно-кодовом разделе (Ф. Шопен. Полонез-фантазия, Баркарола, Баллада № 3; Ф.Лист. «Тассо», «Прелюды», «Мефисто-вальс», «Тарантелла», «Испанская рапсодия»; М.Балакирев. «Исламей»).

Внедрение в форму на основе принципа монотематизма в тематической трансформации рассредоточенной свободной вариационности. Проникновение сонатных принципов (экспозиционности и разработочности) в любые смешанные формы и их части (Ф.Шопен. Скерцо b-moll).

Переменность и совмещение функций частей в смешанных формах; возможность в ряде случаев разграничения формы первого и второго планов, образующихся как результат совмещения основных и добавочных композиционных функций частей.

Различные виды смешанных форм:

1. взаимопроникновение сонатности и цикличности:

А) функциональной основой является сонатная форма;

Б) функц. основой является циклическая форма.

2. сочетание сонатности и вариационности:

А) функциональной основой является сонатная форма;

Б) функциональной основой является вариационная форма

Взаимопроникновение сонатности и цикличности. Различные варианты их строения (преобладание на первом плане признаков цикла или сонатности).

1А). Ф.Лист. Соната h moll, концерты; Ф.Шопен. Фантазия *f*-moll; Р.Вагнер. «Мейстерзингеры»: увертюра; Н.Римский-Корсаков. Концерт для фортепиано с оркестром.

1Б) Лист. Ф-п концерты. Ф. Шуберт. «Скиталец» — ранне-романтический образец слитноциклической формы

Модификация сочетания сонатности и цикличности в симфонических поэмах Р.Штрауса;

Сочетание сонатности и вариационности

2А).Ф.Лист. «Испанская рапсодия». Наибольшая характерность этого типа для русской музыки (М.Глинка. «Арагонская хота»; М.Балакирев. «Увертюра на три русские темы», «Исламей»). Особенности — ярко выраженная жанровость музыкальных образов, большая роль вариационности как народного принципа формообразования, специфика типов варьирования. Общие и местные функции частей;

2Б) Лист. Тассо, Мазепа. Р. Штраус. Дон Кихот

Сочетание более чем двух различных форм (Ф.Лист. «Прелюды» — сонатность, цикл, свободная вариационность, принцип симметрии — концентричность; «Тарантелла» из цикла «Венеция и Неаполь» — слитная сюитиость, вариационность, сонатность; «Мефисто-вальс» — сложная трехчастность, сонатность, цикл ичность);

особая роль принципа симметрии в композиции смешанных форм, синтез сонатности и концентрической формы (С.Прокофьев. Симфония № 6, IIч.; В.Калинников. Симфония № 2, IIч.; Р.Вагнер. «Тангейзср»: увертюра). Исчезновение в некоторых образцах внешней структуры сонатной формы (Ф. Шопен. Баллада № 3; П.Чайковский. «Франческа да Римини»). Внедрение принципов рондо в нерондообразные формы (Н.Римский-Корсаков. «Сказка»; Ф.Шопен. Фантазия f-moll, Баллада № 3; Б.Сметана. Симфоническая поэма «Влтава»).

Свободные и смешанные формы в творчестве композиторов XX века (С.Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром № 1; Г.Галынин. Эпическая поэма).

Понятие композиционного отклонения, модуляции и эллипсиса в музыкальной форме

Изучение процессуальной стороны музыкальной формы, основанное на функционально-динамическом ее понимании, как продолжение и развитие идей Б. Асафьева в работах советских музыковедов 60-70-х гг. Понимание музыкальной формы, не как схематично застывшей, а как подвижной, допускающей в процессе развертывания на разных его этапах смену одних формообразующих принципов другими. Изучение закономерностей «подвижного совмещения функций», распространение на музыкальную форму понятий отклонения, модуляции и эллипсиса в работах В. Бобровского.

Композиционное отклонение как временный переход в новую форму, результат временного переключения функций одного раздела данной композиционной формы в другой раздел иной композиционной формы. Распространенный случай — временное появление черт и свойств разработки (или развивающей середины), в репризном разделе: П.Чайковский. Симфония №6, финал — внедрение разработочности расширяет рамки репризного периода, но не разрушает окончательно его форму; Л.Бетховен. Симфония № 4, IIч. — отклонение в разработку внутри главной партии в репризе, симфония № 3, IIч. — симфонизация формы; конфликтность развития приводит к проникновению сонатной разработочностн в репризу сложной трехчастной формы и превращает середину простой трехчастной формы в свободное фугированное построение; Ф.Лист. Consolation № 4 — отклонение в развивающую середину в репризе простой трехчастной формы. Обратный случай — в Liebestraum № 3 — отклонение во второй середине двойной трехчастной формы в «несостоявшуюся» репризу первой темы. Характерные особенности произведений Ф.Листа — «подвижное совмещение функций» и размывание граней формы.

Композиционная модуляция как окончательное переключение функций на уровне композиционной формы: переход от функций данного раздела определенной композиционной формы к функциям другого раздела иной композиционной формы (на том же тематизме), в которой музыкальное произведение и заканчивается.

Типы ком позиционных модуляций*:*

- от более простой формы к более сложной (по терминологии В. Бобровского, «восходящая» модуляция от формы низшего ранга к форме высшего ранга). П. Чайковский. «Евгений Онегин»: сцена и ариозо Ленского №6, «Ромео и Джульетта»: побочная партия — от простой трехчастной формы к сложной («прогрессирующая» трехчастная форма по терминологии В.Цуккермана); Ф.Шопен. Скерцо № 3 — от сложной трехчастной к сонатной форме; Л.Бетховен. «К Элизе» — от сложной трехчастной к рондо;
- от более сложной формы к более простой («нисходящая» композиционная модуляция от формы высшего ранга к форме низшего ранга). В.Моцарт. Концерт для фортепиано с оркестром № 23, A-dur, IIч.; Л. Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром № 1, IIч. Для обоих примеров характерен переход от сонатной формы к трехчастной. Аналогичные случаи: характерны для оперных арий В.Моцарта («Свадьба Фигаро»: ария Фигаро № 3, ария Бартоло № 4, ария Сусанны № 12). Д.Шостакович. Симфония № б, Iч.;

- модуляция в форму, равную по степени сложности, т. е. того же ранга (Ф. Шопен. Баллада № 2 — модуляция из трехчастной формы в сцепленную с ней трехчастную же — В. Бобровский).

Композиционный эллипсис как обрыв развития формы на данном тематизме, пропуск необходимого звена (целого раздела формы) и переход к новому разделу формы на новом тематизме.

Виды композиционного эллипсиса, приводящие к различным результатам:

композиционный эллипсис с малым радиусом действия, не образующий контрастно-составной формы (Ф.Лист Consolation № 5 — пропуск второй репризы первой темы в двойной трех-частной форме и переход второй середины в коду на новой теме; Ф.Шопен. Скерцо № 4 — пропуск побочной партии в репризе сонатной формы I ч. (при переходе к трио скерцо) и усиление этого приема г» общей репризе всей сложной трехчастной формы — пропуск репризы сонатной формы при переходе к коде.

более частый случай — композиционный эллипсис как средство образования контрастно-составной формы (Ф.Шуберт. Фантазия «Скиталец»; С.Прокофьев. Соната для скрипки № 1, финал).

Рекомендуемая литература:

1. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. - М., 1970.
2. Канчели М. Крупная одночастная форма в музыке XIX и на рубеже XX века. - Тбилиси, 1969.
3. Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. В сборнике «Исследования о Шопене». - М., 1971.

Тема № 23. Формы вокальной музыки

Взаимодействие слова и музыки.

Общие принципы анализа вокальной музыки как синтетического искусства; взаимодействие текста и музыки на разных уровнях; различные типы их соотношений.

Соотношение образности текста и музыки. Отражение в музыке общего содержания и настроения текста в целом и отражение смыслового содержания отдельных моментов текста.

Различная трактовка образно-смыслового содержания одного и того же текста в разных вокальных произведениях и связанное с этим различие в средствах и форме. Сравнительный анализ нескольких романсов и хоров русских и западных композиторов, написанных на один и тот же текст (А.Пушкин. «Не пой, красавица, при мне» — романсы М.Глинки, М.Балакирева, Н. Римского-Корсакова, С.Рахманинова; В.Гёте «Миньон» — у Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф.Листа; хоры на текст Г.Гейне — М.Лермонтова «Сосна» — А.Даргомыжского, С. Танеева, М. Ипполитова-Иванова, С.Рахманинова).

Различные виды отражения речевой интонации в музыке. Общие основы речевой и музыкальной интонации и их качественное отличие. Возможность опосредованного отражения в музыке различных жанров речи — театрализованной, ораторски-декламационной, бытовой и т. д. и вытекающие отсюда разные

виды музыкальной интонации. Разные, типы мелодики в ее отношении к речевой интонации (речитатив, ариозный и кантиленный типы мелодии).

Музыкальный метр и синтаксис в их связях с временной организацией поэтического текста: различное отражение, в музыке ритма словесного текста (ритмики стиха), понятие «встречный ритм», различные соотношения словесных и музыкальных ударений, различные соотношения между слогами текста и музыкальными звуками; музыкальные цезуры в их соотношении с текстом; повторения слов и их связь с музыкальной структурой; влияние па музыкальную форму строфической структуры стиха. Соотношение названных факторов в вокальных произведениях различных стилей и жанров (романсы М.Глинки, А.Даргомыжского и др.).

Важнейшие общие особенности вокальных форм в связи с влиянием словесного текста. Особенности начальных периодов: частое отсутствие полной каденции в конце, гармоническая разомкнутость ради большей слитности музыкальной формы при наличии смыслового и конструктивного замыкания в тексте. Особенности серединных (развивающих) построений, связанные с постоянством структуры поэтического текста: не характерность разработочного развития, преобладание вариантно-продолжающего типа развития, наличие более или менее целостных построений, структурно-подобных предложениям или периодам, но отличающихся тонально-гармонической неустойчивостью («периоды не экспозиционного типа»). Репризность в вокальной музыке. Существенно обновленные и нетематическне репризы; характерность безрепризных форм (сквозных, контрастно-составных). Особенности применения в вокальных произведениях форм, общих для инструментальной и вокальной музыки. Наиболее распространенные формы — простые, сложная трехчастная и двухчастная, рондо, соната без разработки. Им характерна полная сонатная форма.

Особые формы вокальной музыки
(куплетная, куплетно-вариационная, сквозная)

Куплетная форма. Использование куплетной формы. В русской народной песне, массовой песне, романсе. Достоинства: обобщенность, простота и четкость строения; недостатки: ограниченные возможности отражения в музыке деталей развития словесного текста. Оправданность многократной повторности куплетов (развертывание текста, влекущее за собой изменение в исполнительской трактовке куплетов).

Соотношение куплета и поэтической строфы. Различные формы куплета. Запев и припев как типичные формы расчленения куплета и возможные варианты их строения.

Варьированная куплетная форма и ее возможности (отражение в музыке образов текста в их развитии при общей простоте, четкости и ясности членения). Разные виды варьированной куплетной формы: вариации на выдержанную мелодию («Глинкинские»), т. е. собственно «куплетно-вариационная» форма; куплетно-вариантная форма с изменением мелодии от куплета к куплету. В том и другом случае обогащение куплетной формы элементами сквозного развития. На основе вариационного (вариантного) изменения отдельных куплетов или их групп — проникновение в форму элементов контраста и репризности; образование синтетических форм, сочетающих варьированную куплетность с признаками иных структур (Ф. Шуберт. «Мельник и ручей», «Благодарность ручью»; Г.Свиридов. «Поэма памяти Сергея

Есенина»: «Я последний поэт деревни»). Сквозная вокальная форма, основанная на непрерывном обновлении музыкального материала и сквозном развитии в связи с текстом. Сфера ее распространения: романтическая вокальная баллада, песни Ф.Листа, М.Мусоргского, жанр «стихотворений с музыкой» в творчестве русских композиторов начала XX века (Н.Метнер, С.Прокофьев, М.Гнесин, Н.Черепнин), вокальные произведения на прозаические тексты (С.Прокофьев. «Гадкий утенок»).

Многообразие и индивидуальность таких форм. Закономерности их музыкальной организации: в зависимости от более или менее детализированного отражения в музыке образов текста. Различная внутренняя структура сквозных форм и принципов их формообразования: принцип «контрастного развертывания», т. е. непрерывной смены кратких фрагментарных музыкальных построений, речитативных и ариозных, не образующих законченных форм (Ф. Шуберт. Баллада «Кубок»); принцип контрастного сопоставления более крупных и внутренне оформленных эпизодов (Ф.Шуберт. «Предчувствие воина»); сквозные формы единого развития, -не содержащие ярко выраженных контрастов (С.Рахманинов. «Вчера мы встретились»; А.Гречанинов. «Нас веселит ручей»).

Приемы внутреннего единства сквозной формы. Особое значение инструментальной партии. Возможность репризного замыкания (М. Мусоргский. «Забытый»; Ф.Шуберт. «Скиталец», «Предчувствие воина»; Ф.Лист. «Лорелея», «Три цыгана») или неоднократной повторности того или иного тематического элемента — свободной рефренности (М.Мусоргский. «Семинарист»); интонационные связи частей. Особенности тональной организации. Возможность тональной разомкнутости при ясной логике соподчинения тональностей (М.Мусоргский. «Полководец»). Объединяющая роль фактуры. Единая линия сквозного развития того или иного выразительного средства или группы средств (например, волна нарастания и спада ритмической, темповой и фактурной активности в песнях Ф.Шуберта «Скиталец» и «Предчувствие воина»).

Тема №24. Вокальные циклы и их разновидности

Цикл романсов. Сюжетный и бессюжетный типы циклов.

Сюжетные циклы: Ф.Шуберт. «Прекрасная мельничиха»; Р.Шуман. «Любовь и жизнь женщины».

Бессюжетные циклы: Л.Бетховен. «К далекой возлюбленной»; М.Мусоргский. «Песни и пляски смерти»; Д.Шостакович. «7 стихотворений А.Блока», «Из еврейской народной поэзии»; Г.Свиридов. «У меня отец крестьянин»; В. Гаврилин. «Русская тетрадь».

Отличие цикла от сборника песен: наличие определенной направленности образного развития, единство драматургического и композиционного замысла, раскрывающего тему посредством нескольких этапов. Свобода строения цикла в смысле количества и последовательности частей, различные принципы группировки песен.

Средства музыкального единства цикла: интонационные и образные арки, лейтинтонацинное развитие, репризные соответствия, направленность движения к единой кульминации, тональная организация, наличие лейттональности, лейтгармоний.

Слитные вокальные циклы (контрастно-составные формы — Ф.Шуберт. «Победная песнь Мириам»).

Крупная вокально-инструментальная циклическая композиция (оратория, кантата, месса)

Кантатно-ораториальные формы в западноевропейской музыке XII—XVIII веков. Многообразие вокально-инструментальных форм и жанров в эпоху барокко: месса, пассион, оратория, «история», «диалог», кантата, духовный концерт, магнификат, актус музикус, актус трагикус и другие. Определяющая роль слова.

Три общежанровых элемента, идущие от текстовой стороны сочинения: эпический, драматический, лирический. Преобладание того или другого в конкретном сочинении, в конкретном жанре, любые пропорции и градации общежанровых элементов. В зависимости от этого сочетания группировка форм и жанров вокально-инструментальной музыки вокруг трех узловых типов: «история» (также «диалог», пассион), опера, кантата (также духовный концерт, магнификат, актус трагикус, псалм, антем, ода). Частое смешение общежанровых элементов (например, объединение повествовательно-эпического и драматического начал в пассионах). Наиболее характерные способы бытования каждого из типов, их исполнение: в церкви («история»), в театре (опера), в концертном зале (светская кантата). Позднейшее сближение «истории» и пассиона с ораторией; замещение их ораторией в качестве одного из трех основных типов.

Оратория и пассион

Оратория. Крупное несценическое произведение для хора, солистов и оркестра; посвящается воплощению большой идеи (в эпоху барокко обычно духовного содержания); часто имеет сюжет. Отличие от оперы и кантаты. Этимология (латин. oratorium — молельный зал, от латин. ого — говорить, молить). Возникновение в Италии (Риме) в начале XVII века. Происхождение от диалогических жанров лауды (ведут к oratorio volgare — «просторечной оратории») и от литургического мотета (соответственно к oratorio latino — «латинской оратории»). Расцвет жанра с середины XVII века (Дж.Кариссими, А.Дирута, А. Страделла, Б.Паскуини, Дж.Легренци, А.Скарлатти, М.Шарпантье, А.Кальдара, Г.Шютц, И.Маттезон», К.Диттерсдорф, И.Ролле, Г.Гендель, И.С.Бах).

Музыкальные формы в ораториях: малые, составные формы,, фугированные полифонические формы, речитативы. Деление оратории на крупные части (аналогичные оперным актам); композиция крупных частей (в частности, тенденция завершать крупную часть большим хоровым номером). Образцы оратории Г.Генделя: «Самсон», «Мессия», «Соломон», «Израиль в Египте», «Радость, задумчивость, умеренность». Особая композиция «Рождественской оратории» И.С.Баха (цикл из шести кантат).

Пассион. («Страсти», от латин. Passio Domini nostri Iesu Cshristi). Крупное эпико-драматнческое произведение, рассказывающие о страданиях («страстях») и смерти Иисуса Христа. Основа жанра — *в* чтении евангельских «Страстей Господних» (по Матфею, Марку, Луке и Иоанну). Жанровые особенности формы в целом: разделение партий чтеца (евангелиста) и действующих лиц сказания (Христа, Иуды, Пилата и др., а также реплик толпы — turbae); включение песнопений (сольных и хоровых, часто с использовавшем хоральных мелодий), выражающих настроение текста в связи с соответствующими событиями повествования. Исторические типы пассионов: псалмодический (древнейший); респонсорный; мотетный; ораториальный.. Деление пассионов на католические (или латинские: в творчестве О. Лассо, К.де Сермизи, Т.де Виктория, Я.Обрехта, Ч.де Роре, А.Скарлатти) и протестанские (у И.Валера, Я.Хандла, Кр.Демантиуса, Г.Шютца, И.С.Баха).

Пассион в творчестве Г. Шютца: «Страсти по Луке», «История радостного и победоносного воскресения нашего единого спасителя Иисуса Христа». Сочетание старого респонсорного принципа со стремлением выразить драматизм сюжета; роль монодии; использование формул средневековых ладов; псалмодический тип речитатива; хоровые формы (следующие за текстом).

Пассион в творчестве И.С.Баха: «Страсти по Матфею». Грандиозность замысла и исключительная глубина содержания; выход за пределы религиозного замысла (общечеловеческое содержание); двухчастная структура целого; цельность драматургического замысла; виды музыкальных форм; разнообразие форм: поразительная развитость музыкальных форм (примеры: №№ 1, 35, 78); контраст закругленных номеров и речитатива; риторические приемы (в основном Decoratio— украшение музыкального языка, например: речитатив «Ах, Голгофа», ария альта «Erbarme dich», № 47; «Поцелуй Иуды», № 32). Элемент сходства с формами оперы; принципиальное отличие (насыщенность и напряженность структуры, требующая предельного сосредоточения на внутреннем содержании музыки, где сценическое действие было бы отвлекающей помехой). «Matthaus-Passion» — одна из вершин мировой музыкальной культуры.

Кантата

Этимология (cantare — петь; также воспевать). Вокально-инструментальное произведение, родственное оратории, но отличающееся отсутствием сюжета, меньшими размерами; посвящается часто воспеванию какого-либо лица или события. Возникновение в конце XVI — начале XVII веков (термин «кантата» — с 1620 г.); предшественник кантаты — мадригал (особенно с генерал-басом). Лирический (но и драматический) текст. Деление на светские и духовные, сольные и хоровые кантаты.

Примеры светской кантаты: Дж.Кариссими. «Победа, победа»; А.Скарлатти. «Урок музыки».

Духовные кантаты в творчестве И.С.Баха. Баховские кантаты — высшее развитие жанра в эпоху барокко (кантаты И.С.Баха — «малые страсти». Г.Хубов). Части кантатного цикла у И.СБаха — хоральные: обработки для хора (в том числе в монументальной «мотетной» форме) с фугированным изложением каждой строки; (часто в первых частях, например, в кантате № 80), сольные обработки, инструментальные хоральные симфонии; нехоральные: арии, хоры, нехоральные инструментальные части, речитативы.

Типы баховских кантат: однохоральные, многохоральные, нехоральные. Структура баховского кантатного цикла.

В однохоральных кантатах: циклы с одним заключающим хоралом (№ 176), с хоральным обрамлением (№ 8), со сквозным развитием хорала (№ 1) и близкие к ним циклы — хоральные вариации (№ 4).

В многохоральных кантатах: циклы с двумя-тремя хоралами в простой аккордовой обработке (№ 40), циклы с двумя хоралами в сольной обработке, с заключением в простой аккордовой обработке (№ 95), с двумя-четырьмя хоралами в различной обработке (№ 159).

В нехоральных кантатах: светские кантаты (№№ 205—215), духовные без хорала (№ 34).

Образцы баховских кантатных циклов: №№ 80, 140.

Кантата и оратория в XIX — XX веках

Обогащение кантаты и оратории методами сквозного симфонического развития, принципами монотематизма и лейтмотивности (С.Рахманинов. «Весна»; С.Танеев. «Иоанн Дамаскин»; Д. Кабалевский. «Реквием»).

Принцип группировки номеров, образные, жанровые и тематические связи между частями, тональная организация (К.Орф. «Кармина бурана» — подобие трехчастиой композиции с контрастной средней частью и «образно-жанровой» динамизированной репризой). Появление «гибридных» жанров, синтезирующих черты кантаты и симфонии (С.Рахманинов. «Колокола»; Ю.Шапорин. «На поле Куликовом»; Д.Шостакович. «Казнь Степана Разина»).

Рекомендуемая литература:

1. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. - М., 1972,.
2. Друскин М. «Пассионы И.С.Баха». - Л., 1972.
3. Kantata. Статья в MGG. T. VIII.
4. Коврига Г. Сквозная форма в песнях Шуберта. // «Вопросы музыкальной формы», вып. 2. - М., 1972.
5. Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке. // «Вопросы музыкальной формы», вып. 1. - М., 1967.
6. Лаврентьева И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта. // «От Люлли до наших дней». - М., 1967.
7. Ливанова Т. Большая композиция в пору И. С. Баха. В сборнике. «Вопросы музыкознания», вып. 1. - М., 1955.
8. Ливанова Т. Музыкальная классика XVIII века. - М. — Л.,1939.
9. Oratorium. Статья в MGG. T. X.
10. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерной вокальной музыке начала XX века. // «Русская музыка на рубеже XX века». - М., 1966.
11. Чередниченко Т. Музыкальные формы в кантатах И. С. Баха.// «Музыкальные формы И. С. Баха». Рукопись.
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. - М.,1964.

4. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ

При изучении дисциплины обучающиеся должны проводить тщательную работу над рекомендуемой литературой (основной и дополнительный списки), посещать и изучать лекции педагога, активно участвовать в семинарских занятиях, точно и вовремя выполнять рекомендуемые задания.

5. ПРИМЕРНЫЕ ОЦЕНОЧНЫЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

5.1 Требования для текущего контроля успеваемости

Текущий контроль успеваемости включает в себя:

- проверку письменных работ;
- ответы на семинарах,
- ответы на практических занятиях,
- тестирование и т.д.

5.2 Требования для промежуточной аттестации

Промежуточный контроль успеваемости включает в себя:

- написание конспектов;
- предоставление списка изученной литературы;
- ответ на вопросы по теме ВКР;
- приведение примеров, освещающих каждое положение рассматриваемого вопроса
- контрольную работу;
- тестирование.

Примерный перечень вопросов

Примерный перечень вопросов к экзамену

Экзаменационный билет №1

1. Анализ муз. произведений как предмет и как наука. Методы анализа.
2. Основные тенденции формообразования и типы форм в эпоху Барокко. Типы простых и сложных форм.
3. Шуберт. Соната Ля-мажор, финал.

Экзаменационный билет №2

1. Музыкальные жанры. Теория. Проблема классификации. Понятие музыкального стиля.
2. Старосонатная и староконцертная формы эпохи Барокко. Типы циклических композиций. Свободные формы.
3. Шуберт. Соната Си-мажор. 1-я часть.

Экзаменационный билет №3

1. Понятие музыкальной темы и музыкальной формы. Диалектика их взаимодействия по трудам Асафьева, Мазеля, Бобровского, Ручьевской. Типы муз. тем.

2. Особенности формообразования и типы форм в музыке французских клавесинистов в свете эстетики рококо.
3. Шопен. Скерцо №1.

Экзаменационный билет №4

1. Принципы формообразования в музыке и методы тематического развития (Асафьев, Мазель, Бобровский, Назайкинский).
2. Рондо и типы вариационной формы в творчестве венских классиков. Стилевые особенности классической сонатной формы.
3. Прокофьев. Концерт №3. 1-я часть.

Экзаменационный билет №5.

1. Система средств муз. выразительности. Музыкальный язык.
2. Рондо и вариации в эпоху романтизма.
3. Дебюсси. Эстампы. Вечер в Гренаде.

Экзаменационный билет №6

1. Мелодия.
2. Формообразование в эпоху венского классицизма. Историко-культурная ситуация. Эстетические принципы. Главные принципы муз. мышления. Жанры.
3. Прокофьев. 5-я соната. 1-я часть.

Экзаменационный билет №7

1. Фактура.
2. Сонатная форма в эпоху романтизма. Рондо-соната.
3. Прокофьев. Соната №7. Финал.

Экзаменационный билет №8

1. Ритм.
2. Принципы темо- и формообразования в эпоху венского классицизма. Период. Простые и сложные формы.
3. Брамс. Баллада №2.

Экзаменационный билет №9

1. Масштабно-тематические структуры.
2. Контрастно-составные формы (Протопопов, Мазель, Цуккерман).
3. Рахманинов. Симфонические танцы. Первая часть.

Экзаменационный билет №10

1. Период.
2. Эпоха романтизма в художественной культуре Западной Европы. Исторические, эстетические проблемы и их проекция на композиторское творчество. Жанровая система.
3. Шостакович. Скрипичный концерт. 1-я часть.

Экзаменационный билет №11

1. Простые формы.

2. Модуляционные процессы в музыкальной форме по работам В.Бобровского.
3. Лист. "У родника".

Экзаменационный билет №12

1. Сложные формы.
2. Основные положения статьи В.Цуккермана «Динамический принцип в музыкальной форме».
3. Шопен. Вальс As-dur op.42.

Экзаменационный билет №13

1. Промежуточные формы.
2. Основные положения статьи Ю.Евдокимовой «Становление сонатной формы в пред-классическую эпоху».
3. Прокофьев. «Ромео и Джульетта». «Джульетта-девочка».

Экзаменационный билет №14

1. Концентрические формы.
2. Основные положения статьи В.Бобровского «О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Д.Шостаковича».
3. Моцарт. Концерт №24. 1-я часть.

Экзаменационный билет №15

1. Композиционно-драматургические принципы развития. Разновидности.
2. Основные положения статьи Л.Мазеля «Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества».
3. Шуман. Арабески.

Экзаменационный билет №16

1. Вариации. Теоретические основы формы. Типы тем. Типы вариаций. Проблема цикла.
2. Главные тенденции в темо- и формообразовании эпохи романтизма и их проявление периоде, простых и сложных в формах.
3. Бородин. Плач Ярославны.

Экзаменационный билет №17

1. Вариантная форма.
2. Типы функций и способы их взаимодействия по трудам В.Бобровского.
3. Скрябин. Финал сонаты №3

Экзаменационный билет №18

1. Сонатная форма. Предпосылки возникновения. Теоретические основы. Драматургические и логические функции.
2. Проблема содержания в музыке по книге В.Холоповой «Музыка как вид искусства».
3. Шостакович. Первый виолончельный концерт. Финал.

Экзаменационный билет №19

1. Вступление и экспозиция сонатной формы.
2. Основные положения статьи Л.Мазеля «Некоторые черты композиции в свободных и смешанных формах Шопена».

3. Прокофьев. 9-я соната. 2-я часть.

Экзаменационный билет №20

1. Разработка и реприза. Кода сонатной формы.
2. Проблема содержания в музыке по книге В.Холоповой «Музыка как вид искусства».
3. Россини. Севильский цирюльник. Увертюра.

Экзаменационный билет №21

1. Разновидности сонатной формы.
2. Идея функционального подобия уровней в трудах В.Бобровского.
3. Брамс. Первая соната для ф-но. 1-я часть.

Экзаменационный билет №22

1. Циклические формы. Определение. Типы. Сюитный цикл.
2. Основные положения статьи В.Медушевского «Стиль как семиотический объект».
3. Бетховен. Соната №13. Финал.

Экзаменационный билет №23

1. Сонатно-симфонический цикл.
2. Основные положения статьи В.Цуккермана «Динамический принцип в музыкальной форме».
3. Рахманинов. Прелюдия Ми-минор ор.32.

Экзаменационный билет №24

1. Свободные и смешанные формы эпохи романтизма. Предпосылки возникновения. Главные драматургические и композиционные принципы.
2. Проблема содержания в музыке по книге В.Холоповой «Музыка как вид искусства».
3. Рахманинов. Этюд-картина ор.39 №8 a-moll.

Экзаменационный билет №25

1. 1.Типы свободных и смешанных форм в эпоху романтизма.
2. Основные положения статьи Л.Мазеля «Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества».
3. Скрябин. Первая соната. 1-я часть.

Тренировочные тесты

Тест №1

Дать название музыкальным формам, имеющим следующие схемы:

aba, ABA, aaba, A B A B1 A

Тест №2

Назвать тип средней части (в сложной трёхчастной форме) если она построена на новом композиционно оформленном тематическом материале с отключением функций тем 1-й части.

Тест №3

Выбрать и подчеркнуть из перечисленных ниже названий типы изложения музыкального материала:
а) экспозиционный, б) гармонический, в) мелодико-гармонический, г) полифонический, д) серединный, е) монодический, ж) гомофонно-гармонический, з) заключительный.

Тест №4
Дать название периода, второе предложение которого повторяет первое на иной звуковой высоте.

Тест №5
Обозначить стопы:
-)),) -),)) –

Тест №6
Назвать синтаксические структуры:
224, 222, 842, 4224

Тест №7
Выбрать и подчеркнуть из перечисленных ниже названий функции темы в музыкальном тексте:
а) экспозиционная, б) композиционная, в) тематическая, г) драматургическая, д) образная.

Тест №8
К какому виду ритма в музыке относятся перечисленные признаки:
а) переменный метр, б) акцентное варьирование, в) полиметрия, г) несоответствие мотива и такта, д) неквадратность.

Тест №9
Сложить из перечисленных видов жанров классификацию музыкальных жанров по А. Сохору:
а) театральные, б) концертные, в) культово-обрядовые, г) массово-бытовые, д) преподносимые, е) обиходные, прикладные.

Тест №10
Для каких композиторов характерна форма «модуляционного родно»:
а) клавесинистов, б) классиков, в) романтиков, г) барокко.

Тест №11
Какие из ниже перечисленных свойств темы вариаций входят в понятие «общескрепляющий комплекс»:
а) ритм, б) фактура, в) метр, г) структура, д) лад, е) тональность, ж) регистр, з) тембр.

Тест №12
Какие отличительные принципы развития характерны для свободных вариаций?

Тест №13

Каким изменениям подвергается тема в орнаментальных вариациях?

Тест №14

Кому принадлежат термины *форма как процесс* и *форма как кристалл*?

а) В.Бобровскому, б) В.Цуккерману, в) Б.Асафьеву.

Тест №15

Кто явился создателем функциональной теории музыкальной формы:

а) В.Протопопов, б) В.Бобровский, в) Е.Назайкинский.

Тест №16

В какой форме традиционно излагалась в вариациях композиторов-классиков:

а) простая двухчастная,
б) четырёхтакт,
в) период,
г) простая трёхчастная,
д) трёх пятичастная,
е) двойная трёхчастная,
ж) сложная трёхчастная.

Тест №17

Какой из рефренов рондо изложен в форме четырёхтакта или периода:

а) клавесинистов, б) классиков, в) романтиков.

Тест №18

В каких из перечисленных остинатных вариациях, в процессе варьирования остаётся неизменной гармоническая структура темы:

а) basso ostinato, б) чакона, в) граунд, г) «глинкинские вариации», д) фолья.

Тест №19

Как иначе называются «вариации на сопрано остинато»?

Тест №20

Как называется реприза сонатной формы, которая начинается с побочной партии:

а) ложная реприза, б) тональная реприза, в) зеркальная реприза?

Тест №21

В какой раздел сонатной формы входит «ложная реприза»:

а) разработка, б) реприза.

Тест №22

Дать названия следующим структурам:

а а а а , аа вв сс, а1 а2 а3.

Тест №23

Назвать особые типы сонатных форм.

Тест №24

Дать определение вариационной формы.

Тест №25

Написать фамилии авторов следующих терминов:

а) вариантное прорастание;

б) свободно-вариантное развитие-развертывание;

в) вариантная форма;

г) рассредоточенный вариационный цикл;

Тест №26

К какому типу вариаций относится понятие «общескрепляющий комплекс темы»?

Тест №27

Какие компоненты входят понятие «общескрепляющий комплекс темы»?

Тест №28

К какой форме относятся понятия *субцикл* и *субтема*:

а) к сонатному циклу, б) сюитному циклу, в) слитносюитной композиции,

г) вариационной форме.

Тест №29

Продолжить и завершить мысль: специфика сонатной формы состоит в …

Тест №30

К каким разделам сонатной формы относятся:

а) драматургический сдвиг (прорыв…), б) промежуточная тема, в) эпизод.

Тест №31

Дать определение понятию «ложная реприза».

Т ест №32

Дать определение контрастно-составной форме.

Тест №33

Восходящая композиционная модуляция приводит к …. (продолжить и завершить).

Тест №34

Принцип от расчлененности к слитности лежит в основе:

а) сонатно-симфонического цикла;

б) классической сонатной формы;

в) свободных и смешанных форм поэмного типа.

(Нужное подчеркнуть).

Тест №35

Подчеркнуть обязательные танцы в старинной танцевальной сюите:
аллеманда, паспье, ария, сарабанда, менуэт, гавот, куранта, жига.

Тест №36
Дать название следующим структурам:
а в $а_1$ $в_1$ $а_2$ $в_2$ $а_3$, A B C B_1 A_1.

Тест №37
Перечислить принципы нарушения квадратности в периоде.

Тест №38
Подчеркнуть: реприза простой двухчастной формы является:
а) самостоятельным разделом; б) разделом второй части.

Тест №39
Серединный тип изложения предполагает:
а) появление новой темы,
б) появление варианта-завершения,
в) структурную, тональную, интонационную неустойчивость, развитие.

Тест №40
Расшифровать «асафьевскую триаду».

Тест №41
Продолжить. Специфика сонатной формы в жанре инструментального концерта заключается … .

Тест №42
Продолжить. Музыкальные жанры различаются: по типам содержания, …
Тест №43
Синтез признаков сонатной, циклической, рондальной, вариационной, концентрической форм характерен для:
а) сюитных, б) сложной трехчастной, в) свободных смешанных форм.

Тест №44
Главными принципами сонатно-симфонического цикла являются: а)однотемность, б)контрастность, в)монообразность, г)относительная самостоятельность частей, д) серединный тип изложения.

Тест № 45
Основу старинной 2-х частной формы составляют:
1) логика……;
2) непрерывность……...

Тест №46
В основу классификации простых 2-х частных форм положено (выбрать правильный ответ):

1) строение I части;
2) тип продолжения во II части;
3) структурное различие между I и II частями;

Тест №47

Что включает в себя понятие «простая репризная форма»? (выбрать правильные ответы):

1) 3-х частная развивающая форма;
2) 2-х частная форма репризная;
3) 2-х-3-х - частная форма (промежуточная);
4) промежуточная между простой и сложной 3-х частной формой;

Тест №48

В основе промежуточной формы между простой 2-х и 3-х частной, согласно В.А. Цуккерману, лежит сочетание конструктивного и функционального начала.

Указать, перевес какого из этих начал формирует тенденцию к образованию:

а).....трехчастности ( );

б).....репризной двухчастности (.....).

Тест №49

Является ли тематическая конкретизация возврата общей для простой 3-х частной и 2-х частной репризной форм?:

1) да;
2) нет.

Тест №50

Логика простой 2-х частной репризной формы связана со следующими закономерностями:

1) «нарушение - восстановление»,
2) «предконечное отрицание»; ,
3) «принцип золотого сечения»
4) «дробление третьей четверти формы».

Ответить на вопросы:

1. Какие из этих закономерностей является общеобязательными?.....
2. Какое место в форме занимает «предконечное отрицание»? .....

Тест №51

Какой критерий является главным в системе классификации простых 3-х частных форм?

1) размах форм;

2) особенности строения I части;
3) природа средней части,
4) характер репризы;
5) пропорции между частями.

Тест №52

Согласно классификации В.П. Бобровского, реприза выполняет прежде всего следующие функции:

- **архитектонического скрепления и завершения;**
- **утверждения главной темы;**
- **образного обогащения.**

Реализуется ли функция образного обогащения в точной репризе?

1) да;
2) нет.

Тест №53

Какая функция реприз отличается центробежностью? (выбрать верные варианты ответов):

1) образного обогащения;
2) продолжающегося действия;
3) образного обогащения и продолжающегося действия.

Тест №54

Наименее распространенными является простые трехчастные формы (выбрать правильный ответ):

а) безрепризные;
б) развивающие;
в) контрастные.

ч

Тест №55

Подобрать приведенные буквенные обозначения соответствующим им типам безрепризных 3-х частных форм:

1) все части контрастны;
   б) контраст, замыкаемый вариантом начальной части;
   в) сквозная вариантность без контрастов;
   г) вариантность, замыкаемая контрастом.

ABC (….), Aaa, (.,.), AaB (….), ABa (….).

Тест №56

Какое из утверждений является ошибочным?

1) не всякая динамическая реприза - варьированная;
2) не всякая варьированная реприза - динамическая;
3) всякая динамическая реприза варьированная.

Тест №58

Какие качественные категории лежат в основе экспрессивно-драматургических функций:

1) бесконтрольность;
2) бесконтрастность;
3) бесконфликтность.

Тест №58

Какие качественные категории лежат в основе экспрессивно-драматургических функций:

1) бесконтрольность;
2) бесконтрастность;
3) бесконфликтность.

Тест №59

Форма в тесном смысле слова применяется в двух значениях (дать точную формулировку):

1) ……..;
2) …… .

Тест №60

Конкретизируйте перечисленные типы драматургии:

1) одноэлементное – монодраматургия;
2) двухэлементная - ……..;
3) трехэлементная - ……..;
4) многоэлементная - ……. .

Ключи к тестам

1.a b a – простая трёхчастная, A B A сложная трёхчастная, a a b a – простая двухчастная репризная, A B A B1 A – двойная трёхчастная.
2.Трио.
3. а) **<u>экспозиционный</u>**, б) гармонический, в) мелодико-гармонический, г) полифонический, д) **<u>серединный</u>**, е) монодический, ж) гомофонно-гармонический, з) **<u>заключительный</u>**.
4. Период секвентно повторного строения.
5. Обозначить стопы:
-)) дактиль,) -) амфибрахий,))) - пеон 4 рода.
6. Назвать синтаксические структуры:
2 2 4 - суммирование, 2 2 2 - периодичность, 8 4 2 – прогрессирующее дробление, 4 2 2 4 – дробление с замыканием.

7. Выбрать и подчеркнуть из перечисленных ниже названий функции темы в музыкальном тексте: а) экспозиционная, б) **композиционная**, в) тематическая, г) **драматургическая**, д) образная.
8. К нерегулярному ритму.
9. Сложить из перечисленных видов жанров классификацию музыкальных жанров по А. Сохору: прикладные: обиходные, массово-бытовые и культово-обрядовые; преподносимые, театральные и концертные.
10. Для композиторов барокко.
11. а) ритм, б) фактура, в) **метр**, г) **структура**, д) лад, е) **тональность**, ж) регистр, з) тембр.
12. вариантный, имитационно-полифонический, разработочный.
13. фактурным, мелодико-ритмическим, темповому, ладовому.
14. в).
15. б).
16. простая двухчастная.
17. клавесинистов.
18. б)чакона; д) фолья.
19. «Глинкинские вариации».
20. зеркальная реприза.
21. разработка.
22. а а а а периодичность, остинато; аа вв СС пара периодичностей, а а1 а2 а3 видоизменённый повтор или варьирование.
23. Без разработки, с эпизодом в разработке, с эпизодом вместо разработки.
24. Вариационной называется форма, основанная на изложении темы и ряда ее видоизмененных повторений (вариаций).
25. а) В.Протопопов; б) Л.Мазель; в) вариантная форма – Б.Сосновцев; г) В.Протопопов.
26. Строгие вариации.
27. Тональность, темп, мелодическая и гармоническая схемы, форма.
28. г).
29. Продолжить и завершить мысль: специфика сонатной формы состоит в тональном (тематическом, образном) контрасте главной и побочной партий в экспозиции и их сближении в репризе.
30. а) экспозиция; б) экспозиция; в) разработка.
31. … это раздел сонатной разработки, в котором тема главной партии проводится в побочной тональности.
32. … это одночастная форма, основанная на сопоставлении контрастных, относительно самостоятельных частей.
33. … к завершению произведения в форме более высокого ранга.
34. в)
35. аллеманда, сарабанда, куранта, жига.
36. двойная трехчастная форма, концентрическая форма.
37. дополнение, расширение, усечение, сжатие.
38. б).
39. в)
40. I:M:T – I - импульс, M - развитие, T – завершение.
41. … в наличии двойной экспозиции и сольной каденции.
42. … по условиям исполнения, коммуникативной функции, происхождению, исполнительскому составу.
43. в).

44. б), г).

45. а)логика тонального плана; б) непрерывность тематического развития.

46. б)

47. в)

48. а) функционального; б) конструктивного.

49. Да.

50. 1) а,б,в; 2) третья четверть формы.

51. в)

52. а) Да.

53. б)

54. а)

55. АВС (а); Ааа1 (в); АаБ (г); АБа (б).

56. а)

57. 1.б) конкретные виды движения; в)звуки природы; г) человеческая речь.*;*

2.а) жанровые; б)стилистические.

58. б) – бесконтрастность; в) – конфликтность.

59. а) конкретный композиционный план данного произведения;

б) исторически сложившийся общий тип композиционной структуры.

60. б) – парная; в) – триадная; г) – множественная.

Критерии оценки

Критерии оценки знаний студентов при сдаче экзамена

Для допуска к экзамену необходимо:

- выполнить и успешно сдать задания текущей аттестации;
- пройти тестирование по изученному материалу и иметь положительную оценку;
- выполнить весь объем самостоятельной индивидуальной работы;
- сдать и иметь положительные результаты по практическим заданиям;
- сдать курсовую работу (проект, сочинение, и т.д.)

Экзаменационный билет содержит три вопроса.

Критерии выставления оценок:

– оценка **«отлично»**, если студент обладает глубокими и прочными знаниями материала учебной программы; при ответе на оба вопроса продемонстрировал исчерпывающее, последовательное и логически стройное изложение; правильно сформулировал понятия и закономерности по вопросам; использовал примеры из дополнительной литературы и практики; сделал вывод по излагаемому материалу; верно произвел анализ заданного произведения;

– оценка **«хорошо»**, если студент обладает достаточно полным знанием материала учебной программы; его ответ представляет грамотное изложение учебного материала по существу; отсутствуют существенные неточности в формулировании понятий; правильно применены теоретические положения, подтвержденные примерами; сделан вывод; два вопроса освещены полностью или один вопрос освещён полностью, а второй доводится до логического завершения при наводящих вопросах преподавателя;

– оценка **«удовлетворительно»**, если студент имеет общие знания основного материала без усвоения некоторых существенных положений; формулирует основные понятия с некоторой неточностью; затрудняется в приведении примеров, подтверждающих теоретические положения; один вопрос разобран полностью, один начат, но не завершен до конца; оба вопроса начаты и при помощи наводящих вопросов доводятся до конца;

– оценка **«неудовлетворительно»**, если студент не знает значительную часть программного материала; допустил существенные ошибки в процессе изложения; не умеет выделить главное и сделать вывод; приводит ошибочные определения; ни один вопрос не рассмотрен до конца, наводящие вопросы не помогают.

Тематика рефератов (курсовых работ)

1. Первый – Второй фортепианные концерты А.Эшпая: от фольклоризма к неофольклоризму.
2. О проявлении принципа «игры» в Тройном концерте Е.Подгайца.
3. Черты романтической поэмности в инструментальных концертах Р.Леденева.
4. «Рэгтайм» Стравинского: К вопросу трактовки первичной жанровой модели.
5. Интертекстуальные взаимодействия в поэме А.Шенберга «Просветленная ночь».
6. О жанровой специфике «Семи слов» С.Губайдулиной.
7. Concerto grosso Шнитке: особенности преломления жанровой модели.
8. Некоторые особенности интонационного процесса в Пятой симфонии Р.Касимова.
9. Особенности стилевой драматургии Четвертой симфонии Р.Касимова.
10. Об особенностях преломления жанра танго в кантате «История доктора Иоганна Фауста» А.Шнитке.
11. «Золушка» А.Спаддавеккиа: к вопросу трактовки жанра детской оперы.

6. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

6.1. Рекомендуемая литература (основная)

№ и наименование	Кол-во экз. в библиотеке
1. Алексеева И. В.Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко/ И. В. Алексеева; Уфимская государственная академия искусств им. З. Исмагилова, Лаборатория музыкальной семантики, Кафедра теории музыки Лаборатория музыкальной семантики. Кафедра теории музыки. - Уфа: Гилем: Башк. энцикл.,	3

2013. - 304 с. : ноты Заключение: С. 265-271. - Литература: С. 272-293	
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Об интонации. – М., 1986.	4
3. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы.- М., 2012.	5
4. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. – М., 2009. – 268 с.	5
5. Григорьева Г. Анализ музыкальных произведений. Рондо в музыке XX века. М., 1996.	5
6. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. – М., 2004	9
7. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М., 1999. – 206 с.	4
8. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. – М., 2006.	5
9. Кюрегян Т. Форма в музыке ХУП-XX веков. – М., 1998. – 344 с.	5
10. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. – М., 1978.	7
11. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М., 1986.	5
12. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки: Учебное пособие в двух частях. – М.: Композитор, 2014.	3
13. Михайлов М. Стиль в музыке. – М., Л., 1990.	5
14. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. – Л., 1990. –284 с	5
15. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. - М., 1982.– 318 с.	7
16. Назайкинский Е. Музыкальный жанр и стиль. – М., 2003.	27
17. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. – Л., 1977.	3
18. Теория современной композиции. – Ред. В.Ценовой. – М., 2005	13
19. Холопова В. Мелодика. – М., 1984	14
20. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие.- СПб.:Лань, 2014	4
21. Холопова В. Фактура. – М., 1979.	6
22. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений:Учебное пособие.- СПб.: Лань, 2013	6
23. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М., 1974.	27
24. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. – М., 1980.	5
25. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч.1. – М., 1988. – 175 с.; Ч.2. – М., 1990. – 128 с.	11
26. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Ч.2. – М., 1990..	8
27. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. –	22

М., 1986.	

6.2. Рекомендуемая литература (дополнительная):

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998.
2. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. – М., 2001.
3. Валькова В. Музыкальный тематизм – мышление – культура. - Нижний Новгород, 1992. – 161 с.
4. Григорьева Г. К изучению современных индивидуализированных форм //Музыкальная культура: век Х1Х- век ХХ. – Вып. 2. – М., 2002. – С.164-179.
5. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. – М., 1972. – Вып.2
6. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып.1. – М., 1995. – 544 с.
7. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып 2. – М., 2005.
8. Казанцева Л. Полистилистика в музыке: Лекция по курсу «Анализ музыкальных про изведений». – Казань, 1991. – 35 с.
9. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д.Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. – Вып.1.- М., 1966.
10. Мазель Л. О мелодии. – М., 1957.
11. Мазель Л. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. – Вопросы анализа музыки. – М., 1978. – 352 с.
12. Мазель Л. О соотношении между содержанием и средствами музыки // Вопросы анализа музыки. – М., 1978. – С.23-74.
13. Мазель Л. Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества Бетховен. – Вып. 1. – М., 1971.
14. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. – М., 1967
15. Медушевский В. Интонационная форма музыки. – М., 1993. –268 с.
16. Медушевский В. К проблеме семантического синтаксиса // Сов. музыка. –1973. - №8. – С.20-29.
17. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М.. 1988. – 254 с.
18. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. - М., 1982.– 318 с.
19. Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. – М., 1967.
20. Протопопов В. Принципы музыкальной формы И.С.Баха. – М., 1981.
21. Протопопов В. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена // Бетховен. – Вып. 1. – М., 1971.
22. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки ХХ века // Современные вопросы музыкознания. – М., 1976.
23. Соколов А. Музыкальная композиция ХХ века: Диалектика творчества. – М., 1992. – 230 с.
24. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М., 1971. – С.292-309.
25. Холопова В. Ритм. – М., 1980.
26. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. – М., 2006.
27. Холопов Ю. Концертная форма у И.С.Баха // О музыке. Проблемы анализа. – М., 1974.

28. Цуккерман, В. Динамический принцип в музыкальной форме // Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М., 1970.
29. Цуккерман, В. В. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика / В. В. Цуккерман // Интонация и музыкальный образ. – М., 1965. – С. 265.
30. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. – М., 1984.
31. Чигарева Е. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом // Проблемы музыкальной науки. - Вып. 2.– М., 1973. – С. 44-88.
32. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М., 1999. – 311.

Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке/ Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М., 1990. – С.327-331.

6.3. Рекомендуемая нотная литература

(см. п.3. "Содержание и организация учебной дисциплины")

6.4. Литература, представленная в ЭБС

1. Аренский А.С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки// https://e.lanbook.com/book/93722?category_pk=2614#book_name
2. Заднепровская Г.В. Анализ музыкальных произведений (2016)// https://e.lanbook.com/book/74685?category_pk=2614#authors
3. Заднепровская Г.В. Анализ музыкальных произведений (2018)// https://e.lanbook.com/book/102515?category_pk=2614#authors
4. Ройтерштейн М.И. Основы музыкального анализа// https://e.lanbook.com/book/90834?category_pk=2614#authors
5. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений// https://e.lanbook.com/book/30435?category_pk=2614#book_name

6.5 Ресурсы информационно-телекоммуникационной сети "Интернет"

1. Анализ музыкальных форм // Эл.ресурс: http://mykonspekts.ru/2-33444.html
2. Разновидности сонатной формы // Эл.ресурс: https://infopedia.su/14xe18.html
3. Синтаксические структуры формы// Эл.ресурс: https://infopedia.su/14xe16.html
4. Типы анализа музыкальных произведений // Эл.ресурс: http://mylektsii.ru/11-55012.html
5. Форма рондо и её разновидности // Эл.ресурс: https://infopedia.su/14xe17.html

7. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Наименование специальных помещений* и помещений для самостоятельной работы КИТМ 2-21, 2-22, 2-24, 2-26, 2-27, 2-28, 2-29, 2-30, 2-32, 2-36, 2-38

Оснащенность специальных помещений и помещений для самостоятельной работы:

Ноутбук – 3,

2-21: проектор Panasonic, фортепиано, стол 1тум., стол письм.-12, доска уч., трибуна настольная, стулья -25;

2-22: рояль, стол 1тумб., магнитола;

2-24: фортепиано, стол 1тум., стол письм.-5, стулья;

2-26: фортепиано, стол 1тум., стол письм. -12, доска уч., стулья - 25;

2-27: фортепиано, стол 1тум., стол письм. -30,+ 3х мест. -3, доска уч., трибуна напольная, стулья - 90;

2-28: фортепиано, стол 1тум., стол письменный -5, доска уч., стулья - 11;

2-29: фортепиано, стол 1тум., стол письменный -5, доска уч., стулья -11;

2-30: фортепиано, стол 1тум., стол письменный -7, доска уч., стулья -15;

2-32: фортепиано, стол 1тум., стол письменный -6, доска уч., стулья -13;

2-33: фортепиано, монитор, сист. блок, принтер, магнитола, стол 1тумб.с 3мя ящ., стол компьютерный, стол -приставка;

2-35: фортепиано, монитор-2, системный блок-2, принтер-2, магнитола, муз. цент, стол 1тумб., стол компьютерный, стол-приставка, угловая колонка;

2-36 : фортепиано, интерактивная доска, стол 1тум., стол письменный-8, доска уч., стулья -11;

2-38: фортепиано -2, стол 1тум., стол письменный -7, доска уч., стулья-15;

лаборатория звукозаписи: видео и аудиотехника, фонд видео и аудиозаписей; стол письмененный -11шт., стулья -23.

Читальные залы 1-2 корпусов УГИИ

Монитор - 10 +2
Сист. блок - 10+2
Принтер - 5 +1
ХЕРОХ - 1
Моноблок - 1
Сканер - 7 +1
Стол письменный - 20 шт.+18
Стулья - 50 шт.+39

Комплект лицензионного программного обеспечения: Windows 10 Professional; Kaspersky Endpoint Security 1 year № договора 2368-ПО/2023/03011000284232506540 от 07.04.2023г.

Музей 1-13
Оснащенность специальных помещений и помещений для самостоятельной работы

Стол-17, стулья-60, проектор-1, сиртезатор-1

- специальные помещения – учебные аудитории для проведения занятий лекционного типа, занятий семинарского типа, курсового проектирования (выполнения курсовых работ), групповых и индивидуальных консультаций, текущего контроля и промежуточной аттестации, а также помещения для самостоятельной работы.